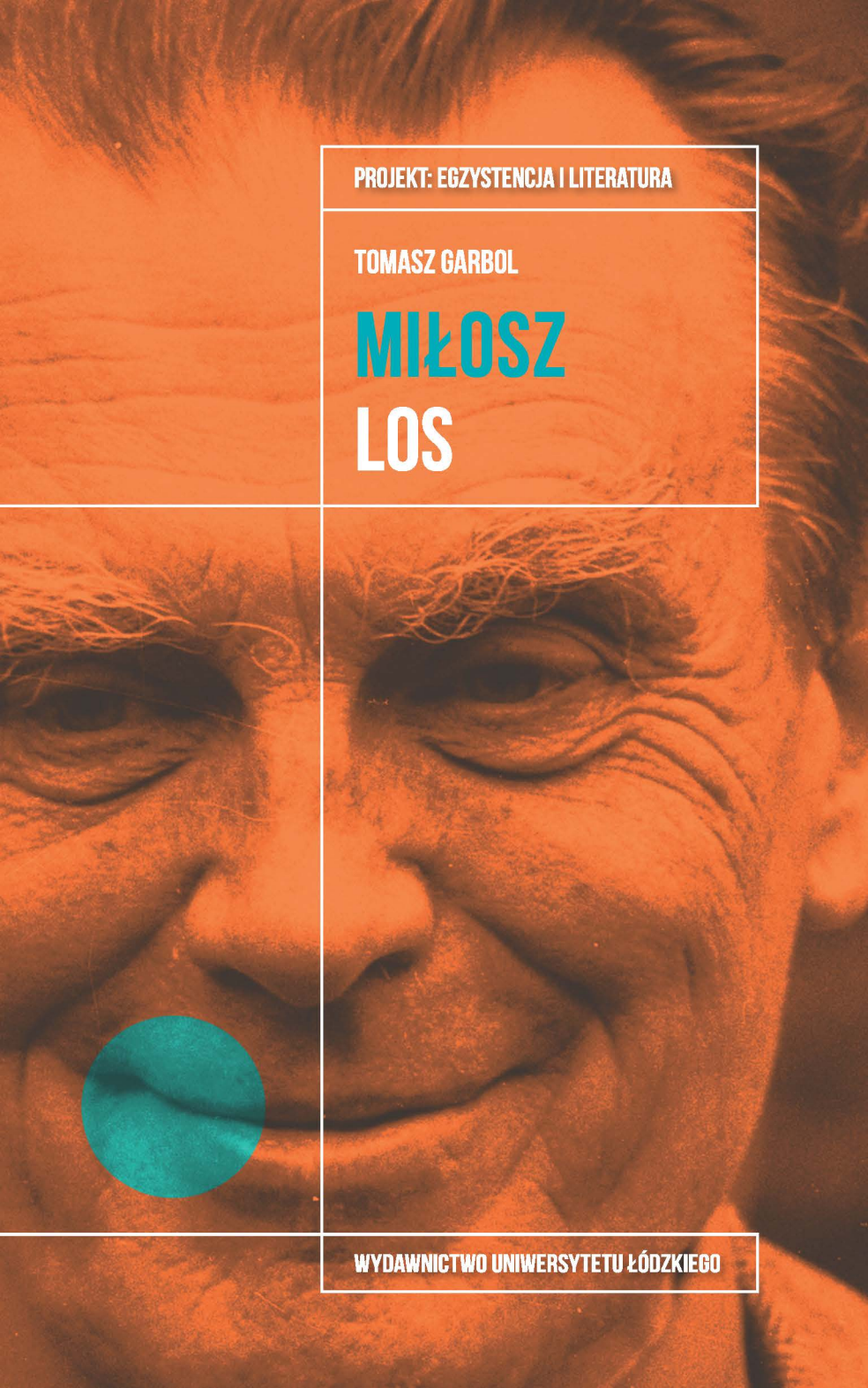


A close-up, high-contrast portrait of Tomasz Garbol, an older man with a deeply lined face. The image is dominated by warm, orange-brown tones. The texture of his skin and the intensity of his gaze are prominent. The portrait is divided into four quadrants by thin white lines. In the bottom-left quadrant, there is a solid teal circle.

PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA

TOMASZ GARBOL

MIŁOSZ LOS

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU ŁÓDZKIEGO

**MIŁOSZ
LOS**



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
Łódzkiego

PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA

TOMASZ GARBOL

**CZESŁAW
MIŁOSZ
LOS**

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO
ŁÓDŹ 2018

Tomasz Garbol – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Wydział Nauk Humanistycznych, Ośrodek Badań nad Literaturą Religijną
20-950 Lublin, al. Raclawickie 14

Redakcja serii „PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA”
Marzena Woźniak-Łabieniec, Przemysław Dakowicz, Arkadiusz Morawiec

RECENZENT
Marian Stala

REDAKTOR INICJUJĄCY
Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE
Dorota Stępień

SKŁAD I ŁAMANIE
Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI I LAYOUT
Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: *Wizyta Czesława Miłosza w Polsce*
Fot. Jerzy Undro
z zasobów PAP/CAF

© Copyright by Tomasz Garbol, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018
Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie
niekomercyjne-Bез utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)
Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07734.16.0.M
Ark. wyd. 8,0; ark. druk. 12,5

ISBN 978-83-8088-894-4
e-ISBN 978-83-8088-895-1
<https://doi.org/10.18778/8088-894-4>
Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

7	WYKAZ SKRÓTÓW
11	WYBRANIEC LOSU?
11	WYBRANIEC W CIEMNOŚCIACH
21	W OBROTACH LOSU
34	POPRZEC JAŁOWE POLE
43	ZDRAJCA ZEITGEISTU?
43	STRACONE ZACHODY MIŁOŚCI
57	MOMENT WIECZNY
73	KOCHANEK NIEOBJĘTEJ
73	WDZIĘCZNY ZA ZIEMIĘ
85	EROS TO BYŁ

103 MYŚLIWY

103 OD DZIECIŃSTWA DO STAROŚCI

116 ANTYMODERNISTYCZNY MODERNISTA

131 ORFEUSZ

131 NIE BĘDZIESZ PŁACZKĄ ŻAŁOBNĄ

142 ORFEUSZ W RUINACH

155 HERETYK W PANTEONIE

155 JESTEM BARDZO MAŁO POLSKI

169 NA OBRZEŻACH HEREZJI

187 BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

195 INDEKS OSÓB

WYKAZ SKRÓTÓW

ZA EDYCJĄ *DZIEŁ ZEBRANYCH* CZESŁAWA MIŁOSZA

- Autoportret – *Autoportret przekorny. Rozmowy z Aleksandrem Fiutem*, Kraków 2003.
- Kontynenty – *Kontynenty*, Kraków 1999.
- Legendy – *Legendy nowoczesności*, Kraków 2009.
- O podróżach – *O podróżach w czasie*, wybór, oprac. i wstęp J. Gromek, Kraków 2010.
- Obowiązki – *Prywatne obowiązki*, Kraków 2001.
- Ogród nauk – *Ogród nauk*, Kraków 2013.
- Piesek – *Piesek przydrożny*, Kraków 2011.
- Podróżny świata – *Podróżny świata. Rozmowy z Renatą Gorczyńską*, Kraków 2002.
- Przekłady poetyckie – *Przekłady poetyckie*, zebrała i oprac. M. Heydel, Kraków 2005.
- Przygody – *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, zebrała i oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003.

- Rodzinna Europa – *Rodzinna Europa*, Kraków 2001.
- Rok myśliwego – *Rok myśliwego*, Kraków 2001.
- Rozmowy polskie 1979–1998 – *Rozmowy polskie 1979–1998*, Kraków 2006.
- Rozmowy polskie 1999–2004 – *Rozmowy polskie 1999–2004*, Kraków 2011.
- Świadectwo poezji – *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o do-
tkliwościach naszego wieku*, Kraków 2004.
- t. 1 – *Wiersze*, t. 1, Kraków 2001.
- t. 2 – *Wiersze*, t. 2, Kraków 2002.
- t. 3 – *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003.
- t. 4 – *Wiersze*, t. 4, Kraków 2004.
- t. 5 – *Wiersze*, t. 5, Kraków 2009.
- Ulro – *Ziemia Ulro*, Kraków 2000.
- Widzenia – *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kra-
ków 2000.
- Wypisy – *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków
2000.
- Zaczynając – *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006.
- Zaraz po wojnie – *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisa-
rzami 1945–1950*, Kraków 2007.
- Zniewolony umysł – *Zniewolony umysł*, Kraków 1999.

KORESPONDENCJA

- Giedroyc–Miłosz 1964–1972 – J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy
1964–1972*, oprac. i wstępem
opatrzył M. Kornat, Warsza-
wa 2011.
- Giedroyc–Miłosz 1973–2000 – J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy
1973–2000*, oprac. i wstępem
opatrzył M. Kornat, Warsza-
wa 2012.

- Herbert–Miłosz – Z. Herbert, C. Miłosz, *Korespondencja*. Z faksymiliami listów i wierszy oraz aneksem zawierającym wypowiedzi Herberta o Miłoszu i Miłosza o Herbertcie, a także komentarze Katarzyny Herbertowej i Marka Skwarnickiego oraz wiersze obu poetów, Warszawa 2006.
- Miłosz–Jeleński – C. Miłosz, K. A. Jeleński, *Korespondencja*. Z faksymiliami listów i wierszy oraz fotografiami, Warszawa 2011.
- Portret podwójny – C. Miłosz, J. Iwaszkiewicz, *Portret podwójny*. Wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów i publikacji, wybór tekstów, ich układ i red. B. Toruńczyk, oprac. i przypisami opatrzył R. Papieski, Warszawa 2011.

WYBRANIEC LOSU?

WYBRANIEC W CIEMNOŚCIACH

Pod datą 25 listopada 1987 zapisał Czesław Miłosz w *Roku myśliwego*, jedynym dzienniku w swojej bogatej twórczości: „*Bałowien' sud'by*. Pamiętałem, jak na wieczorze poetyckim Żagarów w Wilnie Pruszyński pochylił się do Jerzego Wyszomirskiego i powiedział tak po rosyjsku – o mnie. Dotknęło mnie to, choć właściwie znaczy to tyle co »pieszczoch losu«, z odcieniem »igraszki losu«. Dwudziestoletni, utalentowany – nic innego może Pruszyński nie chciał powiedzieć, ale ja wtedy nie oczekiwałem, że los będzie się ze mną bawić, jak miał się bawić, i najeżyłem się na trafną przepowiednię” (*Rok myśliwego*¹, s. 166).

„Pieszczoch losu”. Po pięćdziesięciu z górą latach – od zorganizowanego 28 stycznia 1931 roku wieczoru poetyckiego grupy

1 Wszystkie cytaty z utworów Czesława Miłosza, jeśli nie podano inaczej, cytuję za wydaniem: C. Miłosz, *Dzieła zebrane*, Kraków 2001–2013. Por. również *Wykaz skrótów*.

„Żagary”, na którym wybrzmiało to określenie – powrócił Miłosz do ciągle żywego wspomnienia. Przypominał je w korespondencji – na przykład trzy lata później, w kwietniu 1934 roku posłużył się sformułowaniem „bałowien’ sud’by” w liście do Jarosława Iwaszkiewicza, swojego ówczesnego mentora, ubolewając, że potwierdzająca wybranie trafność pojedynczych fraz nie idzie w parze ze zdolnością do objęcia całości opisywanego świata (zob. *Portret podwójny*, s. 59). 10 lat przed *Rokiem myśliwego* tę samą historię opowiedział w *Ziemi Ulro* (Ulro, s. 40–41). Z czasem określenie „wybraniec losu” stało się poręczną formułą autoidentyfikacji: tak, los obszedł się ze mną łaskawie, zwłaszcza, kiedy się weźmie pod uwagę koleje życia milionów ofiar wojny, w tym i najbliższych; zostałem ocalony, by stać się narzędziem tajemniczej siły.

„Wybrańcem losu” uczynił jednak Miłosza na dobre Paryż. Zimą 1934/1935 spędził autor *Poematu o czasie zastygłym* w „mieście światła” – jako utalentowany pisarz, stypendysta Funduszu Kultury Narodowej. Rodzinne związki z Oskarem Miłoszem – podczas konferencji pokojowej w Wersalu skutecznie zabiegającym o powstanie państwa litewskiego – tłumaczą, dlaczego najważniejszym adresem paryskim było wówczas dla Miłosza Place Malesherbes, gdzie mieściło się poselstwo litewskie.

Paryskie spotkania z krewnym – nie tylko dyplomatą, ale przede wszystkim myślicielem i poetą, człowiekiem doskonale znającym ówczesną kulturę – dla przybysza z prowincji znaczyły bardzo wiele: „Rozmowy [z Oskarem Miłoszem – przyp. T. G.] wprowadzały w moje myśli zupełnie nowy wymiar czy element, tworząc razem mieszankę wręcz piorunującą. Luki wiedzy i barbarzyński chaos były we mnie olbrzymie, ale jeszcze większa chłonność i potrzeba uwielbienia” (*Rodzinna Europa*, s. 195). Przywołuję tutaj słowa samego Miłosza z jego autobiograficznego eseju *Rodzinna Europa* – napisanego pod koniec

roku 1958. W tekstach składających się na to dzieło Miłosz rekonstruował własną tożsamość na zgliszczach wszystkiego, co uległo dezintegracji w wyniku jego doświadczeń wojennych i powojennych. Pamiętając o subiektywnym charakterze tych autobiograficznych esejów, warto zwrócić uwagę, że są świadectwem dokonanych wyborów.

W *Rodzinnej Europie* wybrzmiewa głos poety obierającego drogę samotności, podkreślającego swoją osobność z silnym przeświadczeniem, że wielkość sprzyja poczucie wybrania. W dużo późniejszym poemacie *Osobny zeszyt. Gwiazda Piołun* intuicja ta przybiera już postać ugruntowanej egzystencjalnie wiedzy, że wybraniec losu to wygnaniec: „Utrata rodzinnych okolic i ojczyzny, / Błądzenie całe życie wśród obcych narodów, / To nawet / Jest tylko romantyczne, czyli do zniesienia. // Tak zresztą spełniła się moja modlitwa, ucznia gimnazjum / wychowanego na wieszczach: prośba o wielkość, to znaczy / wygnanie” (t. 3, s. 251–252).

Utwór, opublikowany po raz pierwszy w 11 numerze paryskiej „Kultury” z roku 1980, a więc tuż po decyzji o przyznaniu Miłoszowi Nagrody Nobla, okazał się profetyczny. Laury z pewnością potwierdzały, że los wybrał poetę. Zarazem były one kolejną przestrogą, iż nie oznacza to bynajmniej wyłącznie splendoru i przyjemności. Rok Nobla to bowiem w życiu pisarza również dalszy ciąg pasma cierpień spowodowanych chorobą żony, a także syna, Piotra. Echa niełatwych rozmyślań nad losem młodszego syna² Miłosza wybrzmiewają

- 2 W *post scriptum* listu do Jerzego Giedroycia z 18 sierpnia 1993 roku Miłosz wyjaśniał: „Choroba Petera nie jest nowa, datuje się co najmniej od 1977 roku, kiedy przyjechał z Alaski pomieszany. Na tamtej budowie rurociągu przez dwa i pół roku nic tylko lód i straszliwe picie co dzień. Od tamtego momentu ciężkie miałem życie – choroba Janki i jego. Diagnoza, że to *maniac-depressive*, tzn. cykle depresji i cykle euforii-agresji na zmianę

w wersach opublikowanego kilka miesięcy później *Osobnego zeszytu*, zbierającego poetyckie zapisy z lat 1977–1979:

W noc, kiedy jest poczęte dziecko, zawarty zostaje pakt niezrozumiały.

I niewinny dostaje wyrok, ale sensu nie zdoła odgadnąć.

Choćby wróżył z popiołu, konstelacji gwiazd i lotu ptaków.

[...]

Pora mnie wyznaczona, jakby za mało było prywatnego losu
(t. 3, s. 250, 251).

Przejmująco brzmi zaklinanie losu przez poetę piszącego w liście do przyjaciela, ks. Józefa Sadzika: „oby mnie Nobel ominął, byle tylko Piotruś wyzdrowiał”³. Ujawnia się tutaj sposób myślenia pisarza – postrzegającego życie i twórczość jako swego rodzaju naczynia połączone, żywioły wywołujące udręczające napięcie. W liście do Konstantego Jeleńskiego Miłosz retorycznie pytał: „Dlaczego tak straszną cenę płacę za tzw. talent (?) jakbym Dantem był czy kimś w tym rejonie? Ta wiosna, gdybym opowiedział ją komuś? Dlaczego istoty ludzkie muszą być tak dręczone?” (Miłosz–Jeleński, s. 162, 9 VII 1976). Słowa te były równoznaczne z pytaniem: czy cierpienie moich najbliższych jest igraszką losu – tego samego, który zsyła sukcesy literackie?

W napisanym po śmierci drugiej żony, Carol, poemacie *Orfeusz i Eurydyka* związkowi pomiędzy sztuką i życiem

[...]. Tym razem atak szaleństwa ostrzejszy niż kiedykolwiek i pytanie, czy wróci faza depresyjna, czy już tak zostanie. Groził sąsiadom i policja znalazła u niego pięć sztuk broni, w tym automatyczną i dwa rewolwery” (Giedroyc–Miłosz 1973–2000, s. 411–412). Dopiero po szesnastu latach od momentu pojawienia się problemu Miłosz opowiedział o nim Giedroycowi. Daje to pewne wyobrażenie o tym, jak trudne to było doświadczenie.

3 Zob. A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 679.

został nadany charakter warunkowy: „[...] Liryczni poeci / Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca. / To niemal warunek. Doskonałość sztuki / Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo” (t. 5, s. 271). Oto przykry i zawstydzający aspekt bycia wybrańcem losu: zimne serce poety sztukmistrza. Nie raz doświadczenie przekonało Orfeusza, że za taką poetycką dyspozycję płaci się cierpieniem, rozdartym sercem. Jednak wierność takiemu ideałowi sztuki poetyckiej pozwala zachować jasny, afirmatywny ton poezji – stając w Hadesie przed Persefoną, „Śpiewał o jasności poranków, o rzekach w ziele- ni. / [...] / O tym, że swoje słowa układał przeciw śmierci / I żadnym swoim rymem nie sławił nicości” (t. 5, s. 272). Persefona, wysłuchawszy występu, nie wydaje się nim poruszona. Jej odpowiedź nie odnosi się do talentu czy sprawności rzemiosła, ale do relacji łączącej Orfeusza i Eurydykę: „Nie wiem, rzekła bogini, czy ją kochałeś”. Nieprzypadkowo pojawia się tutaj kwestia wiedzy. Kora poznała sekrety ludzkiej egzystencji, poddawanej próbie przez doświadczenie śmierci – bogini wie, że poetyckie zaangażowanie rzadko współgra z intensywnością ludzkich uczuć. Miłoszowa wizja Hadesu pozbawia czytelnika złudzeń. Okazuje się bowiem, że „zimne” serce pozwala zachować dystans w stosunku do podejrzanych uroków podziemnej krainy „Nigdzie” i – dzięki temu – nie „sławić nicości”.

Od naiwności szczerzej, spontanicznej liryki osobistej Miłosz wyzwolił się bardzo wcześnie. W *Obłokach* datowanych na 1935 rok zapisane zostały przejmujące słowa autorefleksji:

Obłoki, straszne moje obłoki,
jak bije serce, jaki żal i smutek ziemi,
chmury, obłoki białe i milczące,
patrzę na was o świetle oczami lez pełnemi

i wiem, że we mnie pycha, pożądanie
i okrucieństwo, i ziarno pogardy
do snu martwego splatają posłanie,
a kłamstwa mego najpiękniejsze farby
zakryły prawdę. Wtedy spuszczam oczy
i czuję wicher, co przeze mnie wieje
palący, suchy. O jakże wy straszne
jesteście, stróże świata, obłoki! [...] (t. 1, s. 98).

Paląca suchość wichru przesuwającego po niebie obłoki – skonstrastowana z żarliwością łez i niedobrych emocji – strzeże świata. Nawet „kłamstwo farb” skrywających ową żarliwość nie powstrzymuje wichru wiejącego poprzez tę samą osobę, która kłamstwem się posługuje. W tym niezwykle wierszu młodego poety splatają się kwestie artystyczne, estetyczne i etyczne, dając w efekcie poetycki obraz potężnego żywiołu – nieograniczającego się do żadnej z tych dziedzin. Sugestowność tego wiersza jest doświadczeniem tak wielu czytelników, że wążący każde słowo Zdzisław Łapiński – w swoim wyborze poezji Miłosza na potrzeby serii Biblioteka Narodowa – uznał za potrzebne odnotowanie w przypisie do *Obłoków* świadectwa Marii Janion, która natrafiła na ten utwór jeszcze jako uczennica w Wilnie. Fragment jej żarliwego wyznania znalazł się w komentarzu do wiersza: „I odtąd już nie mam wytchnienia: przez całe życie jakiś głos wewnętrzny mówi we mnie ciągle te *Obłoki*”. Jednym z aspektów poetyckiej siły tego utworu jest trafność suplikacyjnego tonu – odpowiedniego w sytuacji bezradności proszącego, dostrzegającego sprzeczność, w którą się uwikłał jako artysta – błagalnej, pełnej skruchy i rezygnującej z pocieszenia inkantacji.

Z kolei artykuł notujący jeszcze na gorąco wrażenia z kończącej się eskapady paryskiej pozwala się zorientować, że wtałmienie przeżyte nad Sekwaną skutkowało krytycyzmem

wobec otoczenia nad Wilią i Wisłą: „Dla kogo mam pisać? Dla tej bandy jełopów w moim kraju, dla których jedynym kryterium sztuki jest moda? Oni nawet nie rozumieją, jak są pokraczni. Gdybym chciał powiedzieć, co o tym wszystkim myślę, nikt by mi tego nie wydrukował” (Przypadki, s. 122). Pierwodruk tekstu ukazał się w „Kurierze Wileńskim” z 21 lipca 1935 roku, tuż po powrocie z Paryża. Świadczy on o poczuciu osamotnienia autora w polskim środowisku literackim. Znalazłszy się znowu we Francji 20 lat później, pozostał Miłosz wierny intuicji: jestem sam, wybrany przez los. I przed wojną, i po niej to przeświadczenie wkomponowane było w wewnętrzny pejzaż katastrofisty, w myślenie, że lada moment nastąpi koniec; jeżeli nie definitywnie, to na pewno wyczerpie się formuła dotychczasowego porządku.

Intuicje katastroficzne znajdowały zbyt wiele potwierdzeń, by je zlekceważyć – przede wszystkim w profetycznych natchnieniach Oskara Miłosza, który wieszczyl rychłe nadejście 5-letniej wojny, którą jednak sam Czesław miał przeżyć. Łatwo przychodziło przyjmować te prorocтва, gdyż rozwiązywały dwa zasadnicze problemy. Pierwszy – to dostrzegana przez Miłosza niesprawiedliwość stosunków społecznych w niepodległej Polsce. Drugi – poczucie uwięzienia w wewnętrznej udęcie:

przeklęta pycha i ambicja ukazuje jak Chrystusowi na górze wszystkie skarby świata, najpiękniejsze rytmy wiersza, najpiękniejsze obrazy prozy, a potem mówi, że nic z tego nie jest mi dostępne i kiedy gryzę sobie palce, powtarza, że jestem biednym opętanym grafomanem, albo otwiera przyszłość i pokazuje mnie jako *bourgeois*, który nie umie o niczym myśleć prócz weksli. Jątrzy i napęlnia pychą cierpienia, a potem unicestwia tę ostatnią, podłą masochistyczną radość, szepcząc, że wszystko się wyrówna, uspokoi, że moje cierpienia są dziecinne i śmieszne (Portret podwójny, s. 37, kwiecień 1931).

Tak zwierzał się Iwaszkiewiczowi niespełna 23-letni student. Otrzymujemy więc wgląd w stan świadomości kogoś bardzo wrażliwego, skłonnego do surowej introspekcji prowokującej poczucie winy i lepiej rozumiemy, dlaczego niewinne i przypadkowe słowa dosłyszane parę miesięcy wcześniej podczas wieczoru „Żagarów” tak mocno dotknęły Miłosza, dlaczego przypisał im tak wielką wagę.

O odbiegającej daleko od umiarkowania temperaturze uczuć poety świadczy wielogłos wybrzmiewający w jednym z wczesnych wierszy – *Powolna rzeka*. Datowany: Wilno, 1936 – rejestruje chyba jeszcze w Paryżu wzbudzone przeczucia. Włączony do tomu *Trzy zimy* daje wyobrażenie o skali talentu poetyckiego, który eksplodował z retorty sprzecznych emocji.

Wstrząsające pytanie: „[...] Więc czemu twoje / oczy zamknęły w sobie blask nieczysty / jak oczy stworzeń, które nie zaznały / zła i za zbrodnią tylko tęsknią? [...]” (t. 1, s. 93) zadaje ta sama osoba, która wygłasza wzniosłą pochwałę wiosny i ludzkiej wielkości („od każdej żywej istoty przebiega / do twoich dłoni niewidzialna uzda – / targniesz – i wszystko zakręca w półkole / pod baldachimem nazywanym cirrus”). Ta sama wrażliwość poddaje się profetycznej wizji makabrycznej przyszłości, trwającej konkretem szczegółów dostrzeżonych w lustrze przyszedłego czasu przez wyobraźnię, która w 1936 roku nie miała ich jeszcze w polu obiegowych skojarzeń: „Ach, ciemna tłuszcza na zielonej runi, / a krematoria niby białe skały / i dym wychodzi z gniazd nieżywych os” (t. 1, s. 94).

Wielogłosowość – to dopust losu, któremu się nie stawia oporu, więc jest się przezeń prowadzonym różnymi drogami, odkrywając wielość emocji i postaw. Między innymi dlatego przekonanie o byciu naznaczonym przez los mogło objąć w biografii Miłosza lata najwcześniejsze, unaoczniając nieoczywiste aspekty „wybrania”. Należy do nich dwuznaczność ocalenia

– ujawnia się ona przy okazji refleksji nad opatrnościowym uleczeniem z ciężkiego dyfterytu w okolicznościach przypominających uzdrowienie Adama Mickiewicza: za sprawą modlitwy matki ofiarowującej sprawę choroby syna w wileńskiej kaplicy Matki Boskiej Ostrobramskiej. Całą sytuację interpretowano w rodzinie jako cudowną interwencję. Poetyckim wyrazem pamięci o tym zdarzeniu jest fragment jednego z najwybitniejszych osiągnięć poetyckich Miłosza – poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*: „Zatrzaśnięta jest moja pamięć, kim byłem nie wiem na jawie. // Czy wypełniłem cokolwiek, czy usłużyłem komu? // I ona, mnie Ostrobramskiej Pannie ofiarująca, // Jak i dlaczego wysłuchana została? // [...] // Odjęte jest. Przekreślone jest. Wszystkie skarby nasze. // Abyśmy tylko siebie w ciemności na sądzie mieli” (t. 3, s. 160). Oto świadectwo ocalenia, a zarazem poczucia winy.

Autorefleksja przeprowadzona w myślowej ramie namysłu nad własnym początkiem i kresem, emocjonalnie stymulowana przez wspomnienie ukochanej matki, pozwala odkryć ograniczenia swojej wolności i odpowiedzialności. Spojrzenie na życie w perspektywie losu pozbawia złudzeń – pozostają pytania zasadnicze: czy mierzenie się z losem okazało się źródłem spełnienia; czy było się dzięki temu komuś pomocnym? Mieć tylko siebie na sądzie – oznacza w poemacie: pozostać wiernym zasadzie podziwu jako jedyne ratunku przed rozpaczą wywołowaną doświadczeniem przemijania rzeczy, sytuacji i osób.

Powracający w poemacie i w całej twórczości Miłosza motyw bilansu życia wielokrotnie obejmuje postać matki. Tak jest w poetyckiej scenie jej modlitwy w kaplicy ostrobramskiej. Myśl i wyobrażenia poety przywołują tę postać w związku z pytaniem o sens własnego życia. Piąta sekwencja tej części poematu kończy się wersem: „I kroki jej tuż tuż obok, znak, że przebaczyła” (t. 3, s. 160). Bardzo podobnie ujmuje Miłosz kwestię winy

i zasługi w perspektywie kończącego się życia w późniejszym o 20 lat autobiografizującym poemacie *W Sztejniach*:

[...] chciałem być dobry i nie chodzić
między grzesznikami.

Ale kiedy staram się teraz przypomnieć sobie co było, tylko
studnia, i tam tak ciemno, że nic nie można zrozumieć.

Wiadomo tylko, że jest grzech i jest kara, cokolwiek mówią
filozofowie.

Oby moje dzieło przyniosło ludziom pożytek i więcej ważyło
niż moje zło.

Ty jedna, mądra i sprawiedliwa, umiałabyś mnie uspokoić,
tłumacząc, że zrobiłem tyle, ile mogłem.

Że zamyka się furtka Czarne Ogródu, pokój, pokój,
co skończone, to skończone (t. 5, s. 80).

Nietrudno uchwycić powtarzalne motywy: ciemność, sąd, „zatrzaśnięcie pamięci”, refleksja nad pożytkami zakończonego żywota, sceneria wypalanej łąki i „czarnego” ogrodu, a przede wszystkim: kojąca, wzbudzająca nadzieję na usprawiedliwienie bliskość matki, bliskość odczuwalna, nawet jeżeli nie faktyczna, a tylko upragniona. Żywot rozpatrywany z perspektywy wyznaczonej przez ramę narodzin i śmierci jawi się jako nieprzenikniona zagadka ludzkiego losu, a cudowne uratowanie życia w dzieciństwie – staje się modelową sytuacją ocalenia bez zasługi, pomimo win. Rudymentarność relacji łączącej dziecko i matkę tworzy emocjonalną i intelektualną aurę, w której najbardziej zasadne wydaje się pytanie o wyroki losu. Ono zaś musi pozostać bez odpowiedzi. Żadna perspektywa – ani moralistyczna, ani psychoanalityczna, ani biologiczna – nie okazuje się odpowiednia dla ujęcia fenomenu ludzkiego losu. Pozostaje on egzystencjalną tajemnicą. Obydwa poematy – *Gdzie*

wschodzi słońce i kędy zapada oraz W Szetejniach – przekonująco unaoczniają, że najpełniejszy wgląd w tę tajemnicę możliwy się staje w kontekście pytań ostatecznych.

W OBROTACH LOSU

Czesław Miłosz w powojennej Polsce Ludowej pełnił funkcję urzędnika dyplomacji. Już w listopadzie 1945 roku wyjechał na placówkę konsularną do Nowego Jorku, którą rok później zamienił na stanowisko II sekretarza Ambasady RP w Waszyngtonie, pozostając na nim do lipca 1950 roku. Pod koniec tego samego roku został przeniesiony na stanowisko I sekretarza Ambasady RP w Paryżu, po czym w grudniu pozbawiono go paszportu dyplomatycznego. Odzyskał go dzięki interwencji ówczesnego ministra spraw zagranicznych, którego żona – Natalia Modzelewska – przekonała męża, że warto Miłoszowi pomóc w odzyskaniu dokumentu. W lutym 1951 roku podczas kolejnej podróży do Paryża pisarz poprosił o azyl polityczny we Francji i zamieszkał w siedzibie Instytutu Literackiego w Maisons-Laffitte. Bezpośrednie motywy tej decyzji – jednej z najważniejszych w życiorysie poety – pozostają niejasne. Renacie Gorczyńskiej wyznał:

Myślę, że jednym z kluczowych zdarzeń był ten wieczór i ta noc w Warszawie, w 1949 roku, kiedy przyjechałem z Ameryki. Należałem wtedy do bardzo dobrze notowanego towarzystwa, ludzi dobrze ubranych, dobrze mieszkających, po prostu do elity, która rządziła Polską. I brałem udział w przyjęciu [...]. Wracaliśmy nad ranem, była godzina czwarta – lato, ale zimna noc. I zobaczyłem jeepy wiozące aresztowanych. Żołnierze, ci strażnicy, byli w kozuchach, a więźniowie – w marynarkach z podniesionym kołnierzem – trzęśli się na chłodzie. Wtedy zdałem sobie sprawę, w czym biorę udział (Podróżny świata, s. 309).

Słowa te pojawiają się w rozmowie jako swego rodzaju glosa, dopowiedzenie – odpowiedź na pytanie: „Czego pan dotychczas o sobie i o swojej twórczości nie powiedział?”. Miłosz powraca do sprawy, „która ludzi interesuje” – powraca do niej, żeby... w końcu jej nie wyjaśnić. Jedyne, co w opowieści poety może czytelnika przekonać to niejasny wewnętrzny imperatyw poety, żeby opuścić Polskę. Oczywiście, jest on ogólnie zrozumiały w realiach totalitarnego państwa, realizującego w polskich warunkach stalinowski terror. Ponieważ nie znamy innych bezpośrednich przyczyn tej decyzji, wypada uznać, że ważną rolę odegrało tutaj intuicyjne poddanie się siłom, o których mówi on: „jakaś ręka mnie prowadziła i kierowała tak, iż robiłem rzeczy z punktu widzenia zdrowego rozsądku najzupełniej absurdałne, które później okazywały się mieć jakiś sens” (Podróżny świata, s. 312). Dla wnikliwego biografy, na którego wciąż czeka niełatwe zadanie szczegółowej rekonstrukcji faktów z życia pisarza, byłoby to za mało. W naszej opowieści o poecie losu – wydaje się to przekonujące. Na poziomie faktów – okazuje się, że Miłosz większą część okresu wzmaganie się stalinowskiego terroru w Polsce spędził za granicą. Na poziomie egzystencjalnych zmagania – konstrukcja psychiczno-duchowa poety była zabezpieczeniem przed „zniewoleniem umysłu”.

W swego rodzaju manifestie emigranta – opublikowanym w majowym wydaniu „Kultury” z roku 1951 artykule *Nie* – Miłosz przedstawił motywy swojej decyzji. Uczynił to jednak – już wtedy, w apogeum emocjonalnego wzburzenia – w sposób nieoczywisty; poruszył bowiem kwestie bardziej uniwersalne niż ocena Polski Ludowej. Potraktował swoją sytuację jako pretekst do krytycznego spojrzenia na cywilizację, odnajdując zwiastuny jej kresu:

Wielcy pisarze przeszłości rzadko byli za ich życia honorowani. Zdychali z głodu, wyganiano ich z republik, wyśmiewano, uważano za wariatów i maniaków. Wszyscy oni jednak myśleli (a myślenie rozumiem nie tylko w funkcji czysto intelektualnej, ale również w sensie wizji i nadania kształtu własnym namietnościom). Rościli oni pretensję do duchowego przewodnictwa, walczyli, smagali ironią. Źródłem ich siły był ból z powodu niedoskonałości świata. Rewolta przeciwko losowi ludzkiemu była ich racją istnienia. Ponieważ Nowa Wiara jest ściśle naukową metodą usunięcia niedoskonałości świata, rola pisarza, tak jak ją znamy z historii, jest skończona⁴.

Już w tym krótkim fragmencie czytelnik odczuwa znaczne podwyższenie temperatury emocjonalnej narratora. Powiedzenie o pisarzach epok minionych, że „zdychali z głodu”, jest skutkiem przyjęcia perspektywy bezwzględnych zwycięzców, podobnie jak kategoryczność stwierdzenia, że za „skończoną” należy uznać tradycyjnie pojmowaną rolę pisarza.

Unieważnienie rewolty przeciwko losowi ludzkiemu – to dla Miłosza znak katastrofy. Opis „Nowej Wiary” zawiera ironię, jego autor wątpi w realne możliwości państwa zbudowanego na fundamencie światopoglądu naukowego, które okazało się przecież ostatecznie kolosem na glinianych nogach. Czy jednak prawomocności nie zachowuje sformułowana wówczas przez Miłosza ocena negatywnego wpływu, jaki na kulturę będzie miał system komunistyczny, z różnymi narzędziami nacisku władzy na artystów? Czy przekonanie, że powołaniem pisarza jest sprzeciw wobec ludzkiego losu – zawsze niezadowolającego, budzącego bunt swoją niezrozumiałością, niezgodnością z ludzkimi oczekiwaniami, a w końcu przyprawiającego człowieka o niehumanitarne cierpienie – jest ciągle konstytutywne dla

4 C. Miłosz, *Nie*, „Kultura” 1951, nr 5, s. 6.

literatury? Te obawy poety stale niepokoją – podtrzymuje je niesłabnąca popularność mitu postępu.

Gorzka ironia Miłosza nie tylko unaocznia grozę sytuacji świata, w którym rozprzestrzenia się wirus Nowej Wiary, ale i uzasadnia jednoznaczną decyzję o wyborze drogi samotności. Jest to samotność kogoś, kto decyduje się w pojedynkę, na własną rękę wyruszyć na wzburzone morze, nie zważając na zakazy wsparte rzekomo naukowymi dowodami. Według Miłosza bowiem „Granica, jaką stanowił brzeg burzliwego morza była dla pierwotnego człowieka koniecznością równie nieprzewidywalną, jak dla człowieka XX wieku granica, którą stwarza naukowo opracowany terror”⁵. Wybór samotności zadeklarowany w artykule *Nie* okazuje się zatem konsekwencją innego przełomu duchowego, doświadczonego kilka lat wcześniej, w warunkach równie silnej presji zewnętrznej – wojennego terroru. Ten związek nie zawsze jest wyraźnie dostrzegany, chociaż twórczość Miłosza dostarcza przekonujących argumentów. Jeden z najmocniejszych znajduje się w *Zniewolonym umyśle*:

[...] dzieło ludzkiej myśli powinno wytrzymać próbę brutalnej, nagiej rzeczywistości. Jeżeli nie zdoła wytrzymać, nie jest nic warte. Prawdopodobnie to tylko jest naprawdę coś warte, co zdolne jest istnieć dla człowieka w chwili, kiedy jest zagrożony natychmiastową śmiercią.

Ktoś leży pod ogniem karabinów maszynowych na ulicy miasta, w którym toczą się zacięte walki. Przygląda się brukowi i obserwuje zabawne widowisko: kostki bruku zjeżdżają się jak kolce jeża – to kule uderzając o ich krawędzie poruszają je z miejsca i nadają im pozycję ukośną. Taki moment osądza w świadomości człowieka poetów i filozofów. Być może jakiś poeta był uwielbiany przez publiczność literackich kawiarni

5 Tamże, s. 12.

i kiedy wchodził tam, kierowano na niego spojrzenia pełne ciekawości i podziwu. Jego wiersze jednak, przypomniane w takim momencie, odsłaniają swoją cherlawość i ukazują wszelkie cechy rozrywki pięknoducha. Natomiast obserwacja kostek bruku jest czymś bez wątpienia realnym i poezja, która by opierała się na podobnie nagim doświadczeniu, zdolna byłaby przetrwać zwycięsko ów dzień potępienia iluzji, którymi skłonni są karmić się ludzie (Zniewolony umysł, s. 62–63).

Najśłynniejsze chyba dzieło Miłosza – nad którym pracę podjął już w roku wystąpienia o azyl, opublikowane dwa lata później w Instytucie Literackim i niemal równocześnie po angielsku (w Wielkiej Brytanii, USA i Kanadzie, pod należącym dzisiaj do klasyki literatury tytułem *The Captive Mind*), niemiecku i francusku – miało uświadomić ludziom wolnym od życia pod rządami Nowej Wiary, na czym polegał fenomen jej sukcesu. Precyzyjnie uchwycił tutaj autor związek zachodzący pomiędzy ogolającym ze złudzeń doświadczeniem wojennych okrucieństw i gotowością na przyjęcie komunizmu. Było to możliwe, ponieważ sam tej gotowości był pozbawiony.

W realiach wojennych Miłosz zrozumiał, że nie wybierze żadnej z dwóch proponowanych mu przez otoczenie dróg – rozbijanie głowy o mur albo klękanie przed nim. Poszukiwał innej, która oznaczała samotność. W *Rodzinnej Europie* konstatawał, że rezygnując zarówno ze straceńczej walki, jak i z uznania historycznej konieczności, wybiera jeszcze inną możliwość: poezji, która jest „niepolityczną polityką znacznie wyższego rzędu” (Rodzinna Europa, s. 278). Ta uwaga pojawiła się w eseju GG, którego tytuł należy rozszyfrować jako General Gouvernement – oryginalną nazwę tworu administracyjnego obejmującego większość terytorium polskiego pod okupacją niemiecką w czasie II wojny światowej. Dokonana z perspektywy kilkunastu lat rekapitulacja osobistego doświadczenia życia w „GG” daje tutaj

efekt w postaci przenikliwej krytyki zbrodni niemieckich popełnionych w Polsce. Sam narrator i bohater opowieści traktuje to doświadczenie jako dopust losu w najokrutniejszym sensie tego określenia – nieustannego zagrożenia utratą życia, bycia świadkiem zbrodni. Ten sam los pomógł jednak poecie – jak się okazało – pozbyć się złudzeń co do zasad rządzących cywilizacją reprezentowaną przez najeźdźców i umożliwił określenie na nowo własnej tożsamości.

Odrzucenia wspomnianej już alternatywy – stracenia walka albo pogodzenie się z losem (czyli dziejową koniecznością) – i wyboru poezji jako „niepolitycznej polityki znacznie wyższego rzędu” dokonał rozbitek na morzu nienawiści i śmierci przeświadczony, że „Tej poezji litość, współczucie i gniew nadawały celność” (Rodzinna Europa, s. 278). Nie chodzi tutaj o żarliwość emocjonalną, lecz o zasadę, na którą Miłosz zwraca uwagę w dziele wyrastającym z podobnych przemyśleń i sprovokowanych tymi samymi doświadczeniami – w *Zniewolonym umyśle*: „Litość jest [...] uczuciem zbędnym tam, gdzie przemawia Historia” (Zniewolony umysł, s. 122). Litość i gniew są przewodnikami kogoś, kto nie uznał nad sobą władzy konieczności. Koncept oparty na przeciwstawieniu litości i konieczności staje się klarowniejszy w kontekście *Elegii* – eseju dotyczącego śmierci matki Miłosza:

W człowieku, jak wiadomo, mało jest uczuć dobrych. Wszystko, co wynika z głodu, strachu, ambicji, popędów erotycznych – to śmiecie. Może ocalić go tylko litość. Po tych doświadczeniach przypuszczam, że trwale są jedynie dzieła rąk ludzkich, które wynikają z litości. Dotyczy to i poezji. Formuła Arystotelesa, że podstawą tragedii są litość i groza, jest poprawna⁶.

6 C. Miłosz, *Elegia*, „Dekada Literacka” 2009, nr 4, s. 77.

Mówiąc o „tych doświadczeniach”, odnosi się autor zarówno do tragedii wojennych, jak i do śmierci własnej matki. Weronika Miłosz repatriowana w lipcu 1945 roku z Wilna do wsi Drewnica pod Gdańskiem – kilka miesięcy później, w listopadzie, zmarła na tyfus, którym zaraziła się od pielęgowanej Niemki. Miłosz dowiedział się o tej śmierci już po wyjeździe do Nowego Jorku. Pozostała udręczająca myśl: matka mogłaby uniknąć choroby, gdyby została w porę ostrzeżona, że przybywa na teren objęty epidemią. Z tego przypuszczenia zrodziła się ogólniejsza refleksja: „Fakt tej śmierci włączam w ogólny rachunek strat mojego narodu. Jakikolwiek byłby mój żal osobisty, nie umiem go oddzielić od żalu nad losami jednego z najniešťczęśliwszych ludów”. Niestety Polaków postrzega Miłosz nie tylko w kontekście krzywd wyrządzonych przez okupantów, lecz także w związku z uznawaną przez rodaków hierarchią wartości, w której troska o słabych przegrywa z misją słuźenia wielkiej sprawie. W okolicznościach towarzyszących śmierci swojej matki odnajduje autor *Elegii* świadectwo brakulitości osób, których zaniedbania stworzyły śmiertelne zagrożenie.

Litość okazuje się zatem wyrazem sprzeciwu wobec dwóch wielkich, inercyjnych żywiołów: ludzkich popędów i dziejowych mechanizmów. Dotykamy tutaj delikatnej materii – poetyckiej wyobraźni. Zwykle pozostaje ona dla czytelnika i w jakiejś mierze dla samego autora tajemnicą. Natrafiamy jednak na miejsce nieco odsłonięte. Poeta w kilku różnych tekstach posługuje się podobnym sformułowaniem – spletem pojęć: litość i gniew, czasami dodając: „samotność”, „współczucie” (jak w GG) albo grozę. Inspiracja pochodzi tutaj prawdopodobnie od Oskara Miłosza, który w wierszu *Pustkowie* posłużył się sformułowaniem: „[...] kocham ludzi, starą miłością / Zużyta przez litość, samotność i gniew [...]” (Przekłady poetyckie, s. 515).

7 Tamże.

Ta sama triada pojęć pojawiła się w wierszu Czesława Miłosza *Medytacja*: „Zdaje mi się, że teraz już wiem, co znaczy kochać ludzi / I dlaczego nam w tym przeszkadza samotność, litość i gniew (t. 4, s. 274). Dlaczego – albo w jakim sensie – litość, samotność i gniew miałyby „zużywać” miłość albo przeszkadzać kochać ludzi? Wydaje się, że chodzi o wewnętrzne nastroyenie osoby uniezależnione od inercyjności ludzkiej egzystencji, a także o ten aspekt miłości, w którym okazuje się ona bezrefleksyjna i popędowa. Jeżeli w manifestie *Nie* pyta poeta dramatycznie:

[...] czy należy pozbywać się prawdy, równoznacznej, czy kto tego chce, czy nie chce, z prawdziwą sztuką – w imię odległej chwili, kiedy prawdziwa sztuka znów będzie możliwa, to znaczy kiedy pisarz znów rozedrze sobie szatę na piersiach pełen grozy, litości i gniewu?⁸

to odwołuje się do tego samego rozróżnienia: albo akceptacja konieczności, albo bunt wobec losu. Przypomnienie w *Elegii*, że klasyczna tragedia nie może się obyć bez grozy i litości, potwierdza: tragiczny węzeł musi uwierać, żeby mogło nastąpić *katharsis*. Będąc pozbawionym grozy i litości, szybko popada się w opresję konieczności – historii i popędów.

Udręczające poczucie życia w stanie oskarżenia w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* ujawnia się w obydwu tych perspektywach. Przemijanie niweczące starania całego życia objawia się jako obawa:

O tak, nie cały zginę, zostanie po mnie
Wzmianka w czternastym tomie encyklopedii
W pobliżu setki Millerów i Mickey Mouse (t. 3, s. 168).

8 C. Miłosz, *Nie*, s. 11.

Nie znajdując pocieszenia w historycznym trwaniu swojego dzieła, zwraca się osoba mówiąca w poemacie ku prywatnemu aspektowi egzystencji, by skonstatować naznaczenie jej beznadziejnym konfliktem pomiędzy dążeniami duszy i oporem ciała, sprawiającego nieustannie kłopoty bólami, lękiem przed śmiercią i rodzącego pokusę odrzucenia, zniechęcenia siebie: „[...] jakbyś był skutny / Z niezbyt dużym zwierzęciem w ciągłym niepokoju” (t. 3, s. 169).

„Może tylko podziw uratuje mnie” (t. 3, s. 178) – ta formuła, pojawiająca się w kończącej poemat części *Dzwony w zimie*, kondensuje w gnomicznym skrócie wieloletnie przemyślenia Miłosza na temat tajemnicy ludzkiego losu naznaczonego przemijaniem, ale i opromienionego obietnicą ocalenia. Podziw – ocalający sens egzystencji – jest kwintesencją poezji, której celność nadają „litość, współczucie i gniew”. Ten wybitny poemat dowodzi konsekwencji wyboru i poświadcza jego trafność; wyboru – dokonanego w niemieckiej, jak mówi Miłosz w GG, „pracowni doświadczalnej” (Rodzinna Europa, s. 260), w laboratorium śmierci, w pracowni, w której śmierć z niemieckim obywatelstwem dokonuje eksperymentów. Dopowiada pewne sformułowania, ale Miłosz nazywa rzeczy po imieniu, podobnie jak 6 lat wcześniej Paul Celan w przejmującej *Fudze śmierci* z tomu *Mak i pamięć* (1952), w której czterokrotnie powtórzona została fraza: „śmierć jest mistrzem z Niemiec”.

Można by zaryzykować domysł, że to między innymi właśnie doświadczenie okupacyjne pomogło Miłoszowi potraktować śmierć jako „oskarżyciela” (tytuł jednej z części poematu), przed którym trzeba się bronić. Tak czy inaczej, w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* słyszymy echo głosu mówiącego, ponieważ „Prawdopodobnie to tylko jest naprawdę coś warte, co zdolne jest istnieć dla człowieka w chwili, kiedy

jest zagrożony natychmiastową śmiercią”, należy „być ostrym niby diament tnący szybę” (Rodzinna Europa, s. 279). W czasie wojny i tuż po niej oznaczało to wyzwolenie zarówno od zobowiązań społecznych, jak i od pokusy tzw. sztuki „czystej” – taki model poezji, w którym „wiersz najbardziej nawet osobisty istniał jako sytuacja ludzka” (Rodzinna Europa, s. 279). Udawało się w nim osiągnąć niezwykle, wynaleziony przez polskich poetów stop pierwiastków indywidualnego i historycznego, a więc coś, co miało stanowić znak rozpoznawczy tzw. polskiej szkoły poezji. W roku 1974, w Berkeley, obrona przed oskarżeniem ciągle była żywą potrzebą egzystencjalną poety, a linia obrony utrzymana. Zewnętrznym znakiem bezkompromisowości jest w tym dziele odwaga poetycka manifestująca się w hybrydyczności poematu łączącego wypisy z kronik litewskich oraz wiersze. Ta ryzykowna ekstrawagancja miała swoją funkcję w sferze zmagających wewnętrznych – była poszukiwaniem narzędzi obrony przed unicestwieniem tego, co istnieje stale zagrożone śmiercią, eksperymentowaniem z poetycką „formą bardziej pojemną”; bardziej pojemną, to znaczy przechowującą więcej istnienia, oddającą sprawiedliwość światu w jego zróżnicowaniu.

W liście do Konstantego Jeleńskiego, napisanym wkrótce po opublikowaniu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, Miłosz sprostował błąd, który Jeleński popełnił w swoim artykule, lokalizując miejsce urodzenia Miłosza jako Wilno, podczas gdy faktycznie były to Szetejnie nad Niewiażą. Swoje przywiązanie do znaczenia szczegółów tłumaczył Jeleńskiemu, przypominając: „[Gombrowicz – przyp. T. G.] powiedział raz [...], że widzi mnie jako szlachcica siedzącego gdzieś w domu za błotami, który bije muchy i rozmyśla, zastanawiając się, dlaczego 20 lat temu żona zrobiła mu pierogi ze śliwkami zamiast z wiśniami” (Mi-

łosz–Jeleński, s. 152, 7 V 1975)⁹. Ten przykład ma być dla adresata listu usprawiedliwieniem pomysłu polegającego na połączeniu w poemacie prozy i poezji, odsłonięciem strategii poetyckiej polegającej na ochronie konkretności i szczegółu. W ten sposób bowiem wyraża się bunt wobec losu, który skazuje wszystko, co istnieje, na zapomnienie i unicestwienie. Upieranie się – śliwki, a nie wiśnie – może śmieszyć, ale podtrzymuje ono ducha niezgody na to, co nieubłagane.

Świat. Poema naiwne – opublikowane w okupowanej Warszawie, napisane w 1943 roku, już po upadku powstania w getcie – to utwór mający sprawiać wrażenie całkiem nieadekwatnej do okoliczności jego stworzenia refleksji o sprawach dawno minionych i nieistotnych, jak owe pierogi ze śliwkami zamiast z wiśniami. Gładkość klamki od furtki, łeb dzika na ścianie, lot moła nad ilustrowanym wydaniem *Iliady* – wszystkie te wspomnienia niewinnego dzieciństwa nie przystają do grozy wojennej otaczającej autora. W jakim więc sensie *Świat* może wypełniać poetyckie postanowienie, żeby być „jak diament tnący szybę”? Ostatni w poemacie utwór *Słońce* zaleca słowami ojca skierowanymi do dzieci:

Kto chce malować świat w barwnej postaci,
Niechaj nie patrzy nigdy prosto w słońce.
Bo pamięć rzeczy, które widział, straci.
Łzy tylko w oczach zostaną piekące.

Niechaj przykłąknie, twarz ku trawie schyli
I patrzy w promień od ziemi odbity.
Tam znajdzie wszystko, cośmy porzucili:
Gwiazdy i róże i zmierzchy i świty (t. 1, s. 206).

9 Ta sama uwaga Gombrowicza została przypomniana przez Miłosza w *Ziemi Ulro* (zob. *Ulro*, s. 34–35).

Znowu zatem napotykamy obraz człowieka, którego twarz schylona jest ku ziemi, a oczy spoglądają na wszystko niejako „z dołu”. To ktoś chroniący się przed potężnym żywiołem. Jego sytuacja przypomina ukrycie się przed ogniem karabinowym i obserwowanie skutków ostrzału – w obydwu przypadkach obserwator doświadcza inicjacji w nową, zmienioną percepcję świata. Perspektywa kogoś pochylonego ku ziemi albo nawet szukającego w niej schronienia pozwala odkryć rzeczy „porzucone”. W jakim jednak sensie „porzucone”, a zarazem i możliwe do odzyskania? Znaczenia obrazów poetyckich w wierszu *Słońce* pozwalają skojarzyć ową utratę z porażeniem wzroku. Kto spojrzy w „promień od ziemi odbity”, a nie bezpośrednio w słońce, ujrzy świat z nową ostrością. W tym sensie konkluzja „poemów naiwnych” zbliża się do rozpoznania sformułowanego rok później w czterowierszu *Morał* – powstałym w Goszycach, które stały się schronieniem dla Miłosza uciekającego z pożogi powstania warszawskiego: „Ostre życie diamentem tnące taflę świata” (t. 5, s. 431). Początek tego wiersza z roku 1944 – odnalezionego w końcówce lat 90. XX wieku w archiwum Jerzego Turowicza – potwierdza trafność i prawdziwość dokonanej przez Miłosza kilkanaście lat później w GG rekonstrukcji postanowienia, żeby być „jak diament tnący szybę”. „Odbity promień” zachowuje energię żywiołu, od którego pochodzi, stając się narzędziem porządkowania świata, odkrywania go na nowo.

Miłosz myślał o swoim wojennym poemacie jak o wizji świata takiego, „jaki powinien być” (Autoportret, s. 120). Umieszczał go zatem w perspektywie poszukiwania własnego miejsca na ziemi – postawy deklarowanej w autorefleksyjnych fragmentach *Rodzinnej Europy*. Odzyskanie tego, co „porzucone”, też mieści się w tym kręgu poruszeń poetyckiej wyobraźni. „Gwiazdy i róże, zmierzchy i świty” – należą bowiem do porząd-

ku rzeczy tego świata. Odzyskując wzrok zdolny je dostrzegać, wzmacnia Miłosz swoje szanse w rozgrywce z losem, oślepiającym błyskiem konieczności.

Czy nie w podobny sposób wypadaloby odczytywać obraz poetycki kończący poemat *Orfeusz i Eurydyka*? Zgnębiony Orfeusz po wyjściu z Hadesu nie widzi na ścieżce prowadzącej z Hadesu ukochanej Eurydyki:

Słońce. I niebo, a na nim obłoki.
Teraz dopiero krzyczało w nim: Eurydyko!
Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!
Ale pachniały zioła, trwał nisko brzęk pszczoł.
I zasnął z policzkiem na rozgrzanej ziemi (t. 5, s. 274).

Orfeusz upadł na ziemię w poszukiwaniu ukojenia, a może i ratunku przed rozpaczą. W Hadesie doświadczył stanu, który poetycko został ujęty jednym słowem: „Marzł”. Zostało ono wyróżnione jako początek wersu i osobne zdanie. Poprzedza je obraz przywodzący na myśl imaginarium filmowych thrillerów rozgrywających się w nowoczesnej, stechnicyzowanej infrastrukturze: „Pchnął drzwi. Szedł labiryntem korytarzy, wind. / Sine światło nie było światłem, ale ziemskim mrokiem. / Elektroniczne psy miały go bez szelestu. / Zjeżdżał piętro po piętrze, sto, trzysta, w dół” (t. 5, s. 271). Bynajmniej nie przypadkiem marszruta Orfeusza przypomina błądzenie Miłosza po korytarzach szpitala, w którym umierała jego żona Carol. W jednej z rozmów poeta wyznał: „właściwie ta podróż po Hadesie to jest moja podróż do San Francisco i wędrówka po szpitalu” (Rozmowy polskie 1999–2004, s. 509). Permanentny stan bycia człowiekiem o zimnym sercu tutaj, w podziemiach świata, stał się somatycznym doświadczeniem wyrażonym słowem: „marzł”.

Zawiedziony przez los – skazujący go na doświadczenie śmierci, „marznięcia” oznaczającego nicestwienie – Orfeusz znajduje ratunek, przywierając całym sobą do ziemi, doświadczając ciepła promieni odbitych od ziemi i uroku zwyczajnych rzeczy tego świata. Pierwszy wers zakończenia poematu: „Słońce. I niebo, a na nim obłoki” sprawia wrażenie neutralnego, bo coś bardziej oczywistego niż słoneczne niebo usiane obłokami? W twórczości Miłosza jednak zarówno słońce, jak i obłoki są nieokiełznanymi żywiołami. Przyłgnięcie do ziemi to postawa ratowania się przed potęgami, którymi posłużył się los. Orfeusz nie patrzy w słońce, nie podziwia błękitu nieba, raczej się chroń, żeby się ogrzać promieniem odbitym od ziemi, a także, być może, żeby nie patrzeć na obłoki, które pozostały – jak w wierszu z 1935 roku – straszne.

POPRZEZ JAŁOWE POLE

W roku likwidacji getta warszawskiego poprzedzonej powstaniem pojawił się też cykl poetycki *Głosy biednych ludzi*, obejmujący jeden z najbardziej znanych utworów Miłosza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*. Jego tytuł został sparafrazowany w głośnym, budzącym do dzisiaj spory artykuł Jana Błońskiego z roku 1987 *Biedni Polacy patrzą na getto*, zawierającym tezę o współodpowiedzialności Polaków za dokonywaną przez Niemców na ziemiach polskich masową eksterminację narodu żydowskiego. Artykuł Błońskiego umieścił na lata cały cykl Miłosza w tej rozliczeniowej ramie interpretacyjnej, którą warto odsunąć na drugi plan, żeby usłyszeć w *Głosach* jeszcze inną tonację.

Należący do cyklu wiersz *Przedmieście* to nieczęsty u Miłosza poetycki wgląd w życie codzienne okupowanej Polski, odwrotnie niż w *Świecie*, w którym wzrok poety unika dziejącego się dookoła koszmaru wojny:

Dalej miasto otworzone krwawą cegłą,
Jedna sosna za żydowskim domem,
Sypkie ślady i równina aż do końca.
Pył wapienny, toczą się wagony,
A w wagonach czyjaś skarga skamlająca.

Weź mandolinę, na mandolinie
Wygrasz to wszystko
Ech palcem w struny.
Piękna piosenka,
Jałowe pole,
Szlanka wypita,
Więcej nie trzeba.

Patrz, idzie drogą wesoła dziwa,
Pantofle z korka, czub fryzowany,
Chodź tu, dziewczynko, pobaw się z nami.
Jałowe pole,
Zachodzi słońce (t. 1, s. 217).

Dwa razy zostało tutaj użyte wyrażenie „jałowe pole”, za każdym razem wyróżnione w osobnym wersie. Co więcej, pojawiło się ono w zakończeniu utworu. Nie ulega wątpliwości, że „jałowość” przywędrowała na „przedmieście” z *Ziemi jałowej* T. S. Eliota, którą Miłosz tłumaczył równoległe do pracy nad *Głosami biednych ludzi*. Końcowy obraz słońca zachodzącego nad jałowym polem przypomina, że uwagę poety zaprzatają wówczas poważniejsze troski niż demoralizacja dająca ludowi w okupowanym kraju okazję do skorzystania z taniej uciechy i łatwej rozkoszy. Wybrzmiewa w *Przedmieściu* lęk przed permanentną jałowością, której ulega wszystko dookoła. Nie oznacza ona bowiem tylko smętnego krajobrazu. Przez jałowe pole przejeżdża pociąg, z którego wagonu wydobywa się „skamlająca skarga”, a dostrzeżone z perspektywy przedmieść miasto jawi się jako „otworzone krwawą cegłą”,

dookreślone przez krwawą zbrodnię. Jałowość dotyka cywilizacji we wszystkich jej aspektach.

W Miłoszowym spolszczeniu *Ziemi jałowej* znalazł się następujący fragment: „Nic niczym uwieńczyć, / Z niczym połączyć / Nic. / Połamane paznokcie, brudne ręce. / Nikt u mnie w domu / O niczym nie marzy, / Nie czeka, nie pragnie / Nic” (Przekłady poetyckie, s. 66). Beznadzieja życia toczącego się w wielkim mieście w środowisku tak zwanych porządnym obywateli (na przykład drobnych urzędników) została tutaj uchwycona w profetycznym wyznaniu – a może tylko majaku duszy pogrążonej w spleenie – jednej z „córek Tamizy”. Miłosz swoją wizję przedmieścia wysnuł z podobnych przeżyć i w podobnej aurze emocjonalnej – rezygnacji wzmacnianej doświadczeniem śmierci; w obydwu utworach tłem dla obrazów nędznego ludzkiego życia są dwie wojny światowe. Autokomentarze poety pozwalają sądzić, że zamysłem poetyckim w *Głosach biednych ludzi* była refleksja nad cywilizacją zachodnią wychodzącą ze skrwawionych i zburzonych miast na jałowe pole egzystencji kuszonych trupim magnetyzmem, przyciąganej przez „Nic”. Potwierdzałyby to również okupacyjne eseje poety. W jednym z nich – *Przeżycie wojenne* – Miłosz pisał: „przeżycie wojenne zawiera w sobie jakby w skrócie dzieje ostatnich dziesiątków lat, wzbogaca się nagromadzonym materiałem, silniej niż inne przekształca człowieka – i dotyka nawet najmniej wrażliwych” (Legendy, s. 101). To dobry komentarz do nadanego *ex post* całemu tomowi esejów tytułu – *Legendy nowoczesności*. Miłosza interesowały konsekwencje głębokich przemian zachodzących w człowieku zanurzonego w nowoczesności, w tym zwłaszcza jego utrata wiary – w Boga, ale i w człowieka, a więc w sens cywilizacji.

O sile poetyckiego promieniowania *Głosów biednych ludzi* przeczytanych w aspekcie „legend nowoczesności” świadczy

Traktat poetycki, a zwłaszcza jego druga sekwencja – *Stolica*, z motywami wyznaczającymi linię kontynuacji myśli i wyobraźni: „Ty, obce miasto na sypkiej równinie, / [...] / Tak trzeba odę zaczynać, Warszawo, / Do twego żalu, nędzy i rozpusty. / Przekupień, ręką zgrabiałą od chłodu, / Szklanką odmierza pestki słonecznika. / Praporszczyk wiezie kolejarską córę. / Księżnę z niej zrobi w Jelizawietgradzie. / Na Czerniakowskiej, Górnej i na Woli / Już Czarna Mańka, szumiąc falbankami, / Na piętro idzie, robi perskie oko” (t. 2, s. 187). Tę samą mazowiecką równinę – w topograficznej i krajoznawczej wyobraźni poety skonstrastowaną z pagórkowatą doliną Niewiaży – stającą się w *Przedmieściu* „jałowym polem”, ujrzał poeta w wierszu *Równina* z roku 1941 jako krajobraz widmowy: „Żywiół nieznaną taką ciemną trwoga” (t. 1, s. 169). Podobieństwo „wesołej dziwy” z *Przedmieścia* i legendarnej Czarnej Mańki jest oczywiste, ale interesujące, ponieważ znajduje kontynuację w obrazie kończącym *Stolicę*: „Od Tamki stuka obcasem dziewczyna, / Wabi półgłosem, na zarosłe place / Idą i łowi ucho dyżurnego / (On, niewidoczny, milczy w płamie cienia) / Ich słabe śmiechy na posścieli mroku. // Dyżurny nie wie, jak unieść tę litość / Wspólnej ich doli nie umie wyrazić. / Mała kurewka i robotnik z Tamki. / Przed nimi terror wschodzącego słońca” (t. 2, s. 206). „Terror wschodzącego słońca” i litość – nieubłagany los i jedyna bezradna odpowiedź na niego. Autorski przypis w kanonicznej edycji utworu utożsamia postać „dyżurnego” z autorem, splatając linie egzystencji i sztuki: „Tekst mówi o »dyżurnym«, ale chodzi tutaj oczywiście o mnie” (t. 2, s. 206).

Traktat poetycki uniwersalizuje osobistą rozgrywkę z losem, o której Miłosz opowiada w *Rodzinnej Europie* i której świadectwem jest przede wszystkim *Świat. Poema naiwne*. *Traktat* poddaje poezję próbie ostatecznej, podobnie jak uczynił to Theodor Adorno, zakładając, że twórczość po Auschwitz jest

barbarzyństwem. Rozumiejąc to radykalne stanowisko, Miłosz poszukuje nowego języka artystycznego: „Chcę nie poezji, ale dykcji nowej. / Bo tylko ona pozwoli wyrazić / Tę nową czułość, a w niej ocalenie / Od prawa, które nie jest naszym prawem, / Od konieczności, która nie jest nasza, / Choćbyśmy nasze jej nadali imię” (t. 2, s. 238). „Nowa dykcja” zamiast poezji to formuła będąca retorycznym zabiegiem mającym zwrócić uwagę na potrzebę znalezienia nowego języka, który pozwoliłby się uporać z koniecznością o imieniu: historyczność.

Traktat poetycki powstał już na emigracji, we Francji, w roku 1956. Sam autor wielokrotnie przyznawał, że był to czas, w którym pozostawał jeszcze pod wpływem marksizmu. Wielkie zagadnienie historyczności ludzkiej egzystencji znajdowało się ciągle w orbicie intelektualnych pasji poety w postaci modelowanej przez marksizm, to znaczy z założeniem, że obrona *esse* w jego integralności jest bezskuteczna wobec nieuchronności roztopiania się trwałości bytu w procesie jego stawania się. Tę Hegłowską i marksistowską motywację wielokrotnie Miłoszowi wypominano. Będzie o tym jeszcze mowa w następnym rozdziale książki. Już tutaj jednak warto przypomnieć, że Miłosz nigdy się nie wypierał swojego zadłużenia u Hegla i Marksa. Przeciwnie, podjął próbę wykorzystania historyczności jako narzędzia pozwalającego wyzwolić się od trupiego uroku, któremu łatwo było ulec na „jałowym polu” powojennego krajobrazu duchowego. Dla autora *Zniewolonego umysłu* historyczność miała się stać poetycką bronią przed fascynacją nicością. O szczegółach tej strategii będzie jeszcze mowa.

Konfrontacja z nicością okazała się palącą potrzebą za sprawą przeżyć wojennych, nie przestając być dla Miłosza wyzwaniem uniwersalnym. Mimo że zamilkły karabiny i huk eksplozji, a laboranci „pracowni doświadczalnej GG” przeszli na wygodne emerytury, niepokój z powodu rozprzestrzeniania

się skazy jałowości nie zniknął. Jeden z zapisów składających się na tom *Nieobjęta ziemia* z roku 1984 mówi o permanentności tego stanu zagrożenia: „Gdyby tortury, obóz koncentracyjny, komora gazowa były czymś z zewnątrz, zakłóceniem zwykłego porządku rzeczy. Ale, podobnie jak rak piersi u dwudziestosześcioletniej kobiety, jak zawał serca, jak powolne dogorywanie upośledzonych na umyśle, przemoc zgadza się z tym, co wiemy o losach wszelkiej materii żywej” (t. 4, s. 77). Taką jakość świata uchwycił też japoński poeta Issa z przełomu XVIII i XIX wieku w haiku, które Miłosz przetłumaczył na język polski: „Chodzimy nad piekłem, / Oglądając kwiaty” (Przekłady poetyckie, s. 412). Polski poeta często je przywoływał, rozumiejąc jego sens jako przestrożę przed postawą lekceważącą grozę istnienia.

W tym sensie Miłosz pielęgnował pamięć o piekle jałowości – jako antidotum na infantylność myślenia. W *Traktacie poetyckim* mówi nawet o nonsensie poezji wzruszeń – o niezważaniu na piekielne podglebie pozornych uszczęśliwień. Zarazem jednak drugim negatywnym punktem odniesienia poetyckiego świata Miłosza jest kapitulacja przed „Nic”. Gwałtowną niezgodą na taką postawę można wyjaśnić poetyckie opowiadanie się *Przeciwko poezji Filipa Larkina*. Podobnie odnosił się Miłosz do dzieła Samuela Becketta, doceniając jego artystyczną wartość i trafność formułowanych w nim diagnoz, a zarazem zachowując krytyczną wobec niego postawę: „Beckett chce nas zadręczyć oczywistością, tj. zachowuje się jak ktoś, kto przychodzi do garbusa i zaczyna nad nim się znęcać” (Ulro, s. 266). Stosuje tutaj eseista tę samą argumentację, która później została powtórzona w wierszu o Larkinie: zbyt wiele wysiłku włożyłem w uniknięcie pułapek ludzkiego ducha, by podziwiać tego, kto je z żarliwością wskazuje.

Za tak surową ocenę Larkina i Becketta Miłosz był niejednokrotnie krytykowany. Przypominano, że przecież poezja

Larkina jest nieoczywista, a dramaty Becketta tylko uczciwie rejestrują stan świadomości człowieka Zachodu. Miłosz nie wypowiadał się jednak o tych wybitnych pisarzach jako historyk literatury. Jego krytyka była zarazem własnym wyznaniem wiary, aktem samoobrony, bynajmniej zaś nie werdyktem sędziego, wolnego od pokus i win.

O wiarygodności poety starającego się zachować dystans wobec dostrzeganych zagrożeń świadczy wiersz *Na cześć księdza Baki*. W kręgu najbliższych Miłosza tytułowano ten utwór „Muchi”¹⁰, ze względu na początek, naśladujący rymy księdza Józefa Baki: „Ach te muchi, / Ach te muchi, / Wykonują dziwne ruchy, / Tańczą razem z nami, / Tak jak pan i pani / Na brzegu otchłani”¹¹. Żartobliwość oswaja grozę – żeby to było możliwe, trzeba uznać jej realność, jak w zakończeniu: „Otchłań nie je, nie pije / I nie daje mleka. / Co robi? Czeką”. Metafizyczna groza egzystencji w twórczości autora *Uwag śmierci niechybnej* nie jest przez Miłosza podawana w wątpliwość ani tym bardziej traktowana z żartobliwą pobłażliwością. W utworze *Yokimura* z tomu *Piesek przydrożny* ta groza staje się doświadczeniem kobiety, którą poeta dostrzegł w telewizyjnej relacji z japońskiego cmentarza dzieci „nie urodzonych”, to znaczy poddanych tak zwanej aborcji: „Mógłbyś usłyszeć ode mnie o grozie życia na ziemi, której ci zaoszczędziłam. // O tym, jak nawiedza nas nie-szczęście, a my nie możemy pojąć, dlaczego nas, osobnych, spotyka to samo co innych” (*Piesek*, s. 163). Zestawiam te dwa odległe od siebie – czasowo i nastrojowo – utwory, ponieważ łączy je lęk przed życiem i zwrócenie się ku śmierci jako rozwiązaniu. Tanatyczna tęsknota została w nich zrekonstruowana z dystansem – żartu w wierszu *Na cześć księdza Baki* oraz postawy widza

¹⁰ Zob. A. Kosińska, *Miłosz w Krakowie*, Kraków 2015, s. 436.

¹¹ Tamże, s. 325.

tylko na moment utożsamiającego się z kobietą oplakującą syna w *Yokimura*. W obydwu przypadkach ów dystans motywowany jest niechęcią do życia na jałowym polu, buntem wobec losu, który obezwładnia i odbiera wolę walki.

*

Wybraniec losu – cudownie uratowany w dzieciństwie, zachowany od pożogi wojennej w samym centrum jej koszmaru, by stać się narzędziem poetyckiego dajmoniona – Miłosz od dawna wiedział, jaką cenę się płaci za wybranie przez los. Podążając drogami pozbawionymi łatwych pocieszeń, popełniając błędy, wykorzystał okoliczności stworzone przez wyroki losu, by nadać swoim poetyckim słowom ostrość i siłę. Tak wyposażony okazał się Miłosz groźnym przeciwnikiem Nowej Wiary, odpornym na pokusę jałowości unieważniającej sens buntu.

ZDRAJCA ZEITGEISTU?

STRACONE ZACHODY MIŁOŚCI

Do *Traktatu moralnego* należą jedne z najbardziej znanych „skrzydlatych słów” Miłosza o lawinie zmieniającej bieg z powodu kamieni, po których się toczy: „Nie jesteś jednak tak bezwolny, / A choćbyś był jak kamień polny, / Lawina bieg od tego zmienia, / Po jakich toczy się kamieniach. / I jak zwykł mawiać już ktoś inny, / Możesz, więc wpłynąć na bieg lawiny” (t. 2, s. 89). Przekonującą poradę z zakresu tak zwanego „pozytywnego myślenia” – zrób, co możesz, nawet jeżeli wydaje ci się, że możesz niewiele – odnajdują tutaj zarówno katolicy (ten fragment można odnaleźć na stronach internetowych katolickich portali), jak i agnostycy. Miłosz zaś w autokomentarzu do *Traktatu moralnego* wyznał, że ów fragment „to wyrażenie filozofii kolaborantów, którzy wstępowali do partii, mówiąc, że chcą ją zmienić od wewnątrz. Ostatecznie był to utwór pisany przez urzędnika PRL-u [...]” (Rozmowy polskie 1979–1998, s. 577).

Rozbieżności interpretacyjne związane z tym fragmentem są charakterystyczne dla zawikłania Miłoszowego ujęcia problemu sensu dziejów. Utwór jest datowany: Washington, D.C. 1947, a pierwodruk miał w „Twórczości” z roku 1948. Obydwie daty – to jeszcze lata sprzed decyzji o emigracji. Lawina jest tutaj obrazem nieuchronności dziejów, zaprowadzającej w Polsce Ludowej komunizm. Oczywiście, skutki lawiny zależą jakoś od tego, co napotka ona na swej drodze. Naiwnością byłoby jednak sądzić, że kamień polny spowoduje znaczącą zmianę toru rozpędzonej, potężnej masy. Nie, wszystko wskazuje na to, że Miłosz nie mówi tutaj o przeciwstawianiu się władzy, ale raczej o takim zaangażowaniu w jej program, które daje złudne poczucie niezależności, zachowania twarzy, jest swego rodzaju alibi współpracownika.

Oczywiście, znajdzie się milion pięknoduchów, którzy odnajdą w obrazie lawiny pozytywistyczny program małych kroków powoli zmieniających rzeczywistość. Nie jest to jednak program Miłosza. On sam nie miał wątpliwości, że klęska Polski sanacyjnej i państwa podziemnego była nieuchronna. Jeszcze w roku 1960, a więc już po wyleczeniu się z choroby Heglowskiego determinizmu przyznawał, że film Andrzeja Wajdy na podstawie powieści Jerzego Andrzejewskiego *Popiół i diament* uczciwie zarysowuje realną alternatywę: „albo wierność żołnierska i zagłada, albo sprzeniewierzenie się i życie”¹. Życie znalazło się więc po stronie ducha dziejów, który akurat wówczas znalazł upodobanie w komunizmie.

Trudno się dziwić, że Miłosza, który tak dobrze rozumiał konieczność dziejową, inni wtajemniczeni w jej wyroki uznawali

1 C. Miłosz, *Kwestia ciągłości*, „Kultura” 1960, nr 6, s. 142. Uznając trafność tego rozpoznania Andrzejewskiego, Miłosz od początku nie miał wątpliwości, że powieść przyjaciela „nie ma nic wspólnego z rzeczywistością roku 1945” (Zaraz po wojnie, s. 81, list Miłosza do Andrzejewskiego z 19 IV 1948).

i uznają do dzisiaj za kogoś, kto zmarnował wielką szansę, przynosząc rozczarowanie i zawód. Z ich punktu widzenia Miłosz to marksista, który doświadczył upadku w otchłań natury. O ile bowiem marksizm wyrывa człowieka z niewoli „idiotyzmu życia wiejskiego” i umieszcza go w wyzwalającej przestrzeni miejskiej i przemysłowej, to bezwarunkowa afirmacja bytu cofa egzystencję do stanu zniewolenia przez naturę: „Jego późny wybór Tomaszowego rzymskiego katolicyzmu, który wymaga bezwarunkowej akceptacji bytu i wpisanego weń mądrego prawa naturalnego, był w istocie tylko zamaskowanym powrotem Miłosza do natury”². Ta zaskakująca konstatacja – identyfikująca tak jednoznacznie Miłosza z katolicyzmem – tłumaczy się siłą rozczarowania. Dlaczego nie zechciał być do końca Blake’owskim „tygrysem” – nigdy niezaspokojonym w żądzy życia, zawsze budzącym respekt, bo chociaż należącym do dzieła stworzenia, to jednak niemieszczącym się w jego granicach i prowokującym swoją drapieżnością pytanie: „Czy się swym dziełem Ten nie stworzył, / Kto Jagnię – lecz i ciebie stworzył?”³? Nadzieje owe nie były całkiem nieuzasadnione. Dotyczyły przecież intelektualisty, który już po rozstaniu z Polską Ludową rozmyślał: „Nowa Wiara dostarcza wyczerpujących i dostatecznie uzasadnionych odpowiedzi, stanowi system myślenia wybitnie współczesny i wsparty analizą historii”⁴. W roku 1968 zaś, już w trakcie studenckich protestów, Miłosz pisał do Giedroycia o spotkaniu w San Diego z Herbertem Marcusem:

- 2 A. Bielik-Robson, *„Faust warszawski” albo nienawiść do miasta*, [w:] *taż, Cienie pod czerwoną skalą. Eseje o literaturze*, Gdańsk 2016, s. 207.
- 3 W. Blake, *Tygrys*, tłum. S. Barańczak, [w:] S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992, s. 54.
- 4 C. Miłosz, *Nie*, „Kultura” 1951, nr 5, s. 12.

To jest coś w rodzaju Leszka Kołakowskiego, który wyostał się na swobodę i nie stał się socjaldemokratą, tylko zwolennikiem rewolucji, która wyzwoli od alienacji i przerobi zjadaczy chleba w aniołów. Ale to poważny myśliciel, choć jego przesłanki są wątpliwe i doza nienawiści do wszystkich dziś istniejących ustrojów nieco podejrzana, o tyle że jest to właściwie nienawiść do ludzi w imię człowieka idealnego (Giedroyc–Miłosz 1964–1972, s. 185, 10 VI 1968).

Wkrótce jednak Miłosz będzie się wypowiadać o filozofie o wiele bardziej krytycznie. Zwycięży w nim chyba obawa wywołana pogardą Marcusego dla zwykłych ludzi – wywołującą skojarzenia z sowiecką „pierekową” dusz.

Już w następnym roku (1969) Miłosz poświęcił Marcusemu osobny esej. Przyznał w nim, że dostrzega wspólnotę tradycji, z której obaj wyrosli. Rekonstruując bliski im obydwu sposób myślenia, Miłosz podjął tę samą kwestię, która stała się centralnym motywem wspomnianej już krytyki jego postawy – kwestię Natury:

Skoro negujemy to, co jest, dlatego że rzeczywistość nadal równa się stanowi Natury, przerzutowi Natury w społeczeństwo, powstaje w nas chęć, aby wyobrazić sobie to, co być powinno. Nie, odpowiada na to Marcuse, jedyne, na co możemy się zdobyć, to zachować siebie jako czystą negatywność. Bo co istnieje, ma tak duży ciężar, że zamyka nas zewsząd w zaczerpniętym kole zdrowego rozsądku. [...] Podobnie jak u wielu marksistów, nienawiść do człowieka takiego, jaki jest, w imię człowieka, jaki być powinien, stanowi o uczuciowym tonie pism Marcusego (Widzenia, s. 192).

Uwagi Miłosza świadczą zaskakująco dobitnie – zwłaszcza dla kogoś naiwnego, kto uwierzy, że to katolicki młot na marksistowskie czarownice – o mocnej inklinacji jego intelektu ku my-

śleniu nastawionemu na historyczność ludzkiego bytowania. Miłosz dostrzega potrzebę przekroczenia ograniczeń Natury, uznając jednak, że nigdy nie będzie to wykonalne do końca, ponieważ „przewycięzać konieczność można tylko pamiętając, że całkowicie nie będzie nigdy przewyciężona” (Widzenia, s. 198). Miłosza od Marcusego odróżnia przekonanie, że „wściekłość wymierzona przeciwko Istnieniu” (Widzenia, s. 198) jest destrukcyjna, nawet dla samego rewolucyjnego buntu. Miłosz mówi, że ta nienawiść jawi się mu jako „nieprzystojna” i nielubiana przez Boga. Prowokacyjny element tego ujęcia – wprowadzenie pytania o to, co się podoba Bogu – pozwala eseście zwrócić uwagę, że bunt przeciwko istnieniu musi mieć swoje negatywne konsekwencje.

Gdyby doświadczane przez Miłosza napięcie pomiędzy afirmacją istnienia i dążeniem do przekroczenia ograniczeń Natury wygasło, nie chwaliłby on Konstantego Jeleńskiego za tekst dotyczący wydarzeń z maja 1968: „znakomity i dający wszystkie aspekty” (Miłosz–Jeleński, s. 89, 29 VII 1968). Podobną opinię zawarł w liście do Giedroycia. *Notatki o „majowej rewolucji”* Jeleńskiego są laudacją na cześć Daniela Cohn-Bendita, który wówczas był 23-letnim przywódcą strajkujących studentów. Jego konto obciąża wtedy jedynie – w oczach Jeleńskiego – „pogarda dla organizacyjnych ram, bez których nowoczesne społeczeństwo nie może istnieć”⁵. Szacunek Jeleńskiego budzi natomiast fakt, że młody rewolucjonista zelektryzował „kilka ekstremistycznych grup studenckich (od trockistów do maoistów poprzez castrystów i guewarystów)”⁶. Na korzyść Cohn-Bendita przemawia w końcu i to, że „jest rodzonym bratem

5 K. Jeleński, *Notatki o „majowej rewolucji”*, „Kultura” 1968, nr 6–7, s. 21.

6 Tamże, s. 20.

Jacka Kuronia i Karola Modzelewskiego”⁷. Z perspektywy roku 2018 jedno można powiedzieć na pewno: rewolucjoniści z roku 1968 – po obu stronach „żelaznej kurtyny” – okazali się skłonni raczej zaprojektować owe „organizacyjne ramy” nowoczesnego społeczeństwa niż nimi pogardzać. Stali się oni z czasem najwyższymi urzędnikami państwowymi i „unijnymi”, z dumą i konsekwentnie odwołując się do tradycji protestów z 1968 roku.

Skoro Miłosz chwali Jeleńskiego za to, że ten „daje wszystkie aspekty”, czy oznacza to, że podziela też zachwyt dla młodych rewolucjonistów? Prawdopodobnie zgadza się z główną tezą artykułu: rewolucja majowa miała swoje słabości programowe, ale okazała się ważna jako podtrzymanie nadziei, że możliwa jest kultura „bez maski i bez przymusu” (jak rzecz ujmuje za Gombrowiczem Jeleński), za to ze wszystkimi konsumpcyjnymi wygodami, które zostały wypracowane – cóż na to poradzić – „w masce i pod przymusem”. Obu im marzy się kultura, w której poszerzono by sferę wolności, a luksusy ciała i ducha stałyby się dobrami powszechniej dostępnymi.

Miłosz nie akceptował kształtu, jaki przybrała rewolta studencka. Obserwując ją na Uniwersytecie w Berkeley, był świadkiem takich scen, jak ta opisana w jednej z rozmów: „Stałem kiedyś w oknie z Niemką, która pamiętała jeszcze czasy hitleryzmu i patrzyła, jak studenci palili książki – też pewnie z tęsknoty za innym rodzajem nagości. Powiedziała: »To mi coś przypomina«” (Rozmowy polskie 1979–1998, s. 704). Sam doświadczwszy życia pod prawdziwym przymusem, zadekretowanym przez totalitarne państwo i egzekwowanym przez jego instytucje, z całą ostrością dostrzegał, że postulaty wolnościowe formułowane są w ramach tej rewolty przez dzieci z bogatych

7 Tamże, s. 21.

domów, przez osoby, dla których ów protest stanowił bardziej zabawę niż walkę. Nie oznacza to jednak, że był ślepy na groźną przemoc ze strony zrewoltowanej młodzieży. Notując na gorąco swoje wrażenia, pisał do Giedroycia: „Analogie z hitleryzmem są, bo ruch jest programowo irracjonalny [...]. Na ogół [...] można zastosować do nich piosenkę SS: »Bądź moim bratem, a jak nie zechcesz być moim bratem, to roztraskam ci mózg«” (Giedroyc–Miłosz 1964–1972, s. 249, czerwiec 1969). To negatywne wrażenie współbrzmi z refleksją zapisaną w liście poety Beat Generation – Allena Ginsberga, który na jednym z wieców studenckich w lipcu roku 1968, w Chicago wyczuwał „wszędzie tyle podskórnej agresji [...], że z pokojowymi gestami aż głupio się wychylać”⁸.

W roku 1968 – od 8 lat mieszkający w Kalifornii – polski poeta miał wystarczająco dużo dystansu do Ameryki, żeby w studenckich protestach dostrzegać różne ich aspekty, w tym realne zagrożenia. Po latach mówił jednak o tych zdarzeniach, lekceważąc ich destrukcyjny potencjał. Dopiero wtedy ustalił się jego pogląd, że w rewolcie 1968 roku na pierwszy plan wybił się ich aspekt ludyczny. Opowiadał na przykład, jak potraktował młodego rewolucjonistę, który wtargnął na uniwersyteckie zajęcia, zachęcając ich uczestników do buntu: „w pewnym momencie zirytowałem się, chwyciłem go za szyję, za halsztuk, i potrząsałem nim, czego on się zupełnie nie spodziewał – i przerażony wyszedł (śmiech)” (Rozmowy polskie 1979–1998, s. 101). To jednak inny sposób opowiadania o rewolcie niż cytowanie piosenki SS, ocena 13 punktów manifestu młodzieży studenckiej w Berkeley jako „bredzenia” czy dzielenie się z czytelnikiem wrażeniem, że ruch studencki to przypadek „kolektywnej

8 A. Ginsberg, *Listy*, oprac. B. Morgan, przeł. i przypisami opatrzył K. Majer, Wołowiec 2014, s. 613.

choroby umysłowej [...] i może prowadzić tylko do totalizmu” (Giedroyc–Miłosz 1964–1972, s. 249, czerwiec 1969). Wydaje się, że Miłosz ostatecznie uznał, iż najsensowniejszym ujęciem zdarzeń z roku 1968 będzie wpisanie ich w obraz Ameryki jako kraju o bardzo szerokiej sferze wolności osobistych – tak przestronnej, że pomieści się w niej również protest studentów, eksces młodości, wybuchający gwałtownie, ale – niepodsyćany represjami – z czasem tracący swoją gwałtowność, zanikający za sprawą potrzeby przystosowania się do rytmu życia. Miłosz nie doceniał chyba siły tego pokoleniowego doświadczenia. Z czasem stało się ono – zapewne z braku czegoś lepszego – spoiwem pokolenia, z którego rekrutowali się prezydenci Imperium. Wydaje się też, że Miłosz zgadzał się i wówczas, i potem, iż „maska i przymus” powinny być zrzucone, jeżeli chce się w życiu czegoś więcej niż nieograniczonej konsumpcji.

Potwierdzeniem trwałości owych nadziei pokładanych w Miłoszu przez rewolucyjnych marzycieli są słowa gorzkiego wyrzutu, rozczarowania, a nawet upomnienia wypowiedziane przez jednego z guru współczesnej lewicy – Alaina Badiou, w roku 1988. Wówczas w Polsce w niejednym domu pieczołowicie przechowywano jeszcze okolicznościową kartę przedstawiającą Miłosza w towarzystwie Jana Pawła II i Lecha Wałęsy. Fotograficzne portrety trzech polskich bohaterów były ilustracją trzech cnót boskich, przy czym Miłoszowi przydzielono pierwsze miejsce, naruszając katechizmowy porządek, ponieważ jego fotografia ilustruje cnotę miłości (Jana Pawła II – wiarę, a Lecha Wałęsy – nadzieję). Badiou – dzisiaj wydawany jako jeden z „największych żyjących współcześnie” – był w przeszłości obrońcą politycznych racji Czerwonych Khmerów, którzy przeprowadzili na swoim narodzie masowe ludobójstwo, doprowadzając do śmierci jedną czwartą ludności Kambodży. Słuchając poety z Polski goszczącego we Francji, Badiou doznał

rozczarowania, którego powodem była krytyczna opinia Miłosza o poezji będącej spadkiem po tzw. przewrocie Mallarmé-
ańskim. Filozof argumentuje, że – inaczej niż oczekuje Miłosz – niemożliwe jest ani w poezji, ani w myśleniu poszukiwanie
Całości. Szum prawdy świata udaje się wydobyć – zdaniem fi-
lozofa – jedynie dzięki zburzeniu wszelkiej spójności⁹. Badiou
zgłasza zatem wobec dzieła autora *Świata* wątpliwość bardzo
podobną do zarzutu sformułowanego przez Bielik-Robson
– wybór bytu jako harmonijnej całości jest nie do przyjęcia.

Miłosz jednak w *Traktacie poetyckim* postawił zasadnicze py-
tanie: czy duch dziejów i duch Natury są tożsame?

Kim jesteś, Możny? Długie są te noce
Czy znamy ciebie jako Ducha Ziemi,
Który z jabłoni strząsa gąsienice,
Ażeby łatwiej karmiły się kosy?
Który gromadzi nogi martwych żuków
Na pulchną ściółkę, co wyda hiacynt?
Czy ty i on to jedno, Tępiciele? (t. 2, s. 213)

Takie utożsamienie świadczy o głębokim wniknięciu poe-
ty w ducha myślenia uznającego władzę konieczności. Wizja
Ducha Ziemi jako Natury, którą rządzi prawo powszechnej ko-
nieczności, pochodzi z *Fausta* Goethego. Zarysowanie w roku
1957 faustowskiego kontekstu marksizmu wyprzedziło o pra-
wie trzydzieści lat ważną dla środowisk lewicowych książkę
amerykańskiego neomarksisty Marshalla Bermmana *Wszystko
co stale rozplywa się w powietrzu*. Dla Miłosza – od lat szkol-
nych pozostającego pod wielkim wpływem darwinistyczne-
go myślenia o przyrodzie – było to skojarzenie oczywiste.

9 Zob. A. Badiou, *Francuski filozof w odpowiedzi polskiemu poecie*, przeł.
S. Królak, „Kronos” 2012, nr 1, s. 142–147.

W autokomentarzu do zacytowanego fragmentu *Traktatu Miłosz* zauważył: „Ostatecznie to darwinizm wpłynął zarówno na nazizm, jak i na marksizm. Pierwszy zinterpretował rasistowsko teorię przeżywania najlepiej dostosowanych; drugi zastosował teorię nieuniknionego ginięcia mniej przystosowanych klas społecznych” (t. 2, s. 213). Pytanie o tożsamość konieczności historycznej i przyrodniczej jest postawieniem sprawy „na ostrzu noża” – zarysowuje pełną grozy perspektywę zrównującą los narodów z losem gatunków. Ta perspektywa wyznacza ramy refleksji nad fenomenem polegającym na uznaniu konieczności przez poddanych państwa komunistycznego. W *Zniewolonym umyśle* uznanie konieczności stanowi nie tylko efekt strachu przed represjami:

To nie tylko jest kwestia, jak zdobyć się na odwagę i jak wystąpić przeciwko innemu. To o wiele bardziej zjadliwe pytanie, jakie stawia się samemu sobie: czy można rozumować poprawnie i pisać dobrze, jeśli nie płynie się jedynym nurtem, który jest realny, to jest – który ma w sobie żywotność, ponieważ jest w zgodzie z ruchem rzeczywistości czy też z prawami Historii? (*Zniewolony umysł*, s. 32)

Zapasy z koniecznością ostatecznie zostają przegrane, jeżeli tylko ulegnie się obawie przed znalezieniem się w jakiejś nieokreślonej próżni, przystając na to, co konieczne, ponieważ to właśnie jawi się jako sytuujące się w nurcie życia. Władza dba zresztą o to, żeby siła przekonania o nieuchronności tego, co musi się za jej przyczyną stać, nie osłabła. Nie ma mocniejszego argumentu dowodzącego tezy, że dojdzie do pożaru niż posiadanie skutecznej podpalki. Tego rodzaju argumentów nie wstydzi się władza sprawująca rządy z nadania ducha dziejów.

Nie sposób zatem zarzucać Miłoszowi, że nie zdawał sobie sprawy, iż umykając przed koniecznością historyczną, łatwo

wpaść w pułapkę zastawioną przez Naturę. Futurologiczny utwór *Wyższe argumenty na rzecz dyscypliny zaczerpnięte z przemówienia na Radzie Powszechnego Państwa w roku 2068* to dystopijny projekt państwa, w którym zadekretowano niezaspokojenie podstawowych potrzeb życiowych, żeby uchronić obywateli od jałowości permanentnego niepokoju, nieuchronnie się rodzącego w stanie sytości:

My, nikt inny, odkryliśmy Prawo Zmniejszonych Celów,
Ubóstwo i gorycz albowiem są koniecznym warunkiem szczęścia.
I kiedy dziś, szaleni, złorzeczą zakazom,
Już boją się, że mogłyby zniknąć zakazy.
Zakaz pozwala im marzyć o sobie większych, niż są,
Aniółach, gigantach być może, siłą wstrzymanych w rozpędzie.
Ich prawda, wiedzą to, prawdą bywa tylko wbrew naszej,
Czy też wbrew naszym kłamstwom, co przyjmujemy z humorem
Kraj pieczonych gołąbków nęci ich i odpycha.
Spotkaliby tam tylko nicość, inaczej: siebie (t. 3, s. 81).

To właśnie mechanizm Natury polega na uleganiu różnym popędom, które trudno ostatecznie zaspokoić. Ustrój dekretujący ubóstwo i gorycz miałby być przewrotnym wyzwoleniem od tej ciągle niezaspokojonej naturalnej popędowości. „Zmniejszenie celów” skutkowałoby bowiem tym, że obywatele skupiliby się na zwalczaniu ograniczeń nałożonych przez państwo, wyzwalając się od udręk wynikających z podlegania prawom Natury. Wiersz ten uchodzi w miłoszologii za głos przeciwko państwu totalitarnemu. Został jednak opublikowany w majowym numerze „Kultury” z roku 1968, interesująco współgrając z wydarzeniami marcowymi w Warszawie i majowymi w Paryżu. Przesyłając go Giedroyciowi, napisał Miłosz: „B[ardzo] złośliwy, ale zdaje się, że lubisz złośliwości” (Giedroyc–Miłosz 1964–1972, s. 172, kwiecień 1968). Nie jest

jednak wcale oczywiste, kogo i czego owe złośliwości dotyczą. Jeden z „wyższych argumentów” brzmi tak: „Podobnie jak ich wolność, to jest nagość kobiet, / Chleb nie smakował im, bo dość go było w piekarni. / Pod nazwą Sztuki chronili dziwa-ctwa swojej nudy” (t. 3, s. 80). Nagość kobiet, sytość i znudzona sztuka – nie są to raczej cechy charakterystyczne dla komunistycznego „dobrobytu”. Czy nie projektuje tutaj Miłosz takiego rozwoju wypadków mających miejsce w roku 1968, który za 100 lat doprowadzi do zwycięstwa ideałów rewolty, przygotowując podatny grunt pod twardy totalitaryzm w postaci Powszechnego Państwa?

Wyższe argumenty, a także *L'accélération de l'histoire* (z października 1969) z mickiewiczowską lekcją: „[...] Boję się rąk za lud walczących, / które sam lud poobcina” (t. 3, s. 104) to jednak wyjątki w twórczości Miłosza powstającej w gorącym czasie roku 1968 i lat następnych, kiedy to rewolucyjne nastroje stopniowo wygasają albo przyjmują inną formę (na przykład ludobójcze rządy Pol Pota, o których już wcześniej wspomniałem, rozpoczęły się w roku 1975, nie tylko chronologicznie następując po wydarzeniach roku 1968). Miłosz tak bardzo w swojej twórczości literackiej odszedł od problematyki politycznej, że Giedroyc w kwietniu 1968 roku, tuż po marcowych ekscesach polskich komunistów, prosząc go o napisanie deklaracji potępiającej urzędowo podsycany antysemityzm, zauważył: „Od bardzo dawna unikam namawiania Cię na jakieś wystąpienia publicystyczne czy polityczne, bo sam od tych rzeczy bardzo odszedłeś” (Giedroyc–Miłosz 1964–1972, s. 172, 8 IV 1968). Była to trafna uwaga. Wiersze przesyłane wówczas z Berkeley do Maisons-Laffitte złożyły się na tom *Miasto bez imienia*, do którego weszły również utwory wcześniej publikowane w „Kulturze” w cyklu *Zapisane wczesnym rankiem*, który w tomie otrzymał ostateczny, nieco zmieniony tytuł *Zapisane*

wczesnym rankiem mową niezwiązaną. Ta drobna korekta w tytule pokazuje, co naprawdę interesowało wówczas Miłosza, na prośbę Giedroycia o memoriał anty-antysemicki odpowiadającego: „to w gruncie rzeczy chyba bezprzedmiotowe – jakie argumenty mogą być użyte wobec sytuacji oczywistej, tzn. wobec bandziorów używających pałki – czy każdy, kto zabierze głos, nie będzie wyglądał jak kaznodzieja występujący z naukami moralnymi wobec stada goryli” (Giedroyc–Miłosz 1964–1972, s. 175–176, 29 IV 1968). Charakterystyczna jest puenta tego usprawiedliwienia: „Minęły te czasy, kiedy można było dyskutować o aberracjach doktryny, bo przecie nie ma żadnej”. Poważna debata o doktrynie być może okazałaby się inspirująca, skoro Miłosz nie uważał marksizmu za filozofię godną wzgardy i skompromitowaną. W tej konkretnej jednak sytuacji, po *Zniewolonym umyśle*, który był najpełniejszym głosem pisarza w sprawie pułapek doktryny, skoncentrował się on na innych kwestiach. Nie jest prawdą, że przeprowadzka do Ameryki – z jej ciągle dziką i nieujarzmioną przyrodą – znalazła w poezji odzwierciedlenie w postaci ucieczki od spraw ludzkich (to znaczy również politycznych) do fenomenu obecności człowieka w królestwie Natury. Pierwszoplanowym zagadnieniem Miłosza staje się wówczas poezja. Korekta w tytule cyklu jest pierwszą zapowiedzią idei, która została *expressis verbis* sformułowana w wierszu *Ars poetica*?: „Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej, / która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą” (t. 3, s. 78).

Autotematyzm poezji Miłosza bynajmniej jednak nie daje się potraktować jako przejaw eskapizmu, ucieczki w labirynty amoralnej Natury. Już w pierwszym wierszu cyklu – *Rady*, datowanym 10 lat wcześniej niż tom *Miasto bez imienia*: Montgeron 1959 – następuje rozprawa z uludną pociechą oferowaną przez naturę:

Nie żebym brał zbyt poważnie pociechy natury
i barokowe rekwizyty, Lunę, pyzate obłoki
(choć kiedy czeremchy kwitną nad Wilią, piękna to jest pora).
Nie, nawet doradzałbym dalej od natury,
od upartych obrazów nieskończonej przestrzeni,
nieskończonego czasu, od ślimaków otrułych
na ścieżce w ogrodzie, niby nasze armie.

Jest bardzo dużo śmierci i dlatego tkliwość
dla warkoczy, spódnic kolorowych na wietrze,
łódeczek papierowych nie trwalszych niż my sami... (t. 3, s. 77).

Miłosza niepokoi pytanie, jak wyrazić czułość dla świata, jakiej formy poetyckiej użyć, aby to, co przepada w otchłani uśmiercającej konieczności, przywrócić do istnienia, czyniąc źródłem pociechy, obrony przed wszechwładzą śmierci. Ton i styl mowy poetyckiej w *Ars poetica*? – taka na przykład refleksja: „Ponieważ co chorobliwe jest dzisiaj cenione, / ktoś może myśleć, że tylko żartuję / albo że wynalazłem jeszcze jeden sposób, / żeby wychwalać Sztukę z pomocą ironii” (t. 3, s. 79) – przypominają jeszcze *Traktat poetycki*. Wątpliwe jest też zadeklarowane „niezwiązanie” mowy poetyckiej tutaj użytej. W utworze *Kiedy byłem mały* widać już jednak bardzo wyrażenie wkraczanie na teren poetycko nowy i nieznany: „»Wiesz, Indianie i Eskimosi nie lubią się i dlatego między nimi była pustka, tam nie chodzili żadni ludzie. [...] Mnie było dziwnie, bo szliśmy i szliśmy z Meaderem, aż czułem się okropnie zmęczony, a ciągle był dzień«” (t. 3, s. 82, 83). Niemal cały utwór jest utrzymaną w stylistyce strumienia świadomości opowieścią syna poety, Piotra, który pracował na Alasce. Miłosz testuje tutaj „formę bardziej pojemną”, zanim zastosuje ją na dobre w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. „Meader” – to autentyczne nazwisko traper, który był mentorem i pracodawcą Piotra Miłosza. Obecność Meadera w tym cyklu

poetyckim jest symptomatyczna dla strategii Miłosza, aby poetycko objąć jak najwięcej ze zwykłego życia.

Trudno przeoczyć, jak bardzo ten utwór okazał się niezwykły z perspektywy prowadzonej przez Miłosza gry z losem. Oto bowiem jego nową drogę poetycką zwiastuje głos syna, który za swoją alaskańską eskapadę już za parę lat zapłaci ogromną cenę choroby psychicznej, stając się powodem wielkiego cierpienia ojca. Kilka lat później Miłosz w zwierzeniu uczynionym przyjacielowi będzie zaklinał los, by jego syn został uleczony za cenę utraty splendoru poetyckiego ojca, co stanowić będzie sytuację, w której życie poety boleśnie okaże się igraszką losu.

Ratując się przed nienasyconą żądzą „tępiciele”, napotkał zatem Miłosz swój los, przekonując się po raz kolejny, że bycie jego wybrańcem oznacza znoszenie nieoczekiwanych cierpień.

MOMENT WIECZNY

W rozmowie podsumowującej amerykański festiwal poetycki w Claremont w 1998 roku zapytany, jak poeta powinien sobie radzić z historią, Miłosz odpowiedział: „Odwrócić się i uciekać, jak najdalej! A jak historia dogoni, no to już trudno” (Rozmowy polskie 1979–1998, s. 720). Ta odpowiedź odnosi się również do pytania o tęsknoty młodszych twórców za mocnym doświadczeniem, z którego można by uczynić inspirację artystyczną. Stary poeta ponad miarę doświadczony przez historię jednoznacznie odradza komukolwiek poszukiwanie intensywniejszego z nią kontaktu.

Zarazem jednak trzeba w tej odpowiedzi Miłosza usłyszeć obawę graniczącą z pewnością, że przed historią nie ma ucieczki. Wynika to z przekonania, o którym była już mowa – konieczność dziejowa i naturalna stanowią jedność. Ucieczka przed historią nie polega więc na tym, że się pozoruje niezależność od jej wyroków,

ale na tym, że w ruchu biegu dziejów odnajduje się jakość egzystencji, którą Miłosz nazywał „momentem wiecznym”.

Czym jest „moment wieczny”? Marian Stala tak wyjaśnia sens tej poetyckiej formuły: „zapamiętana, oczyszczona przez dystans chwila pojawienia się przed nami istniejącego przedmiotu, chwila nabierająca koloru wieczności właśnie dlatego, iż należy do przeszłości”¹⁰. Samo określenie pojawiło się w wierszu *Notatnik. Brzegi Lemanu*:

[...] A kto w tym, co jest,
Znajduje spokój, ład i moment wieczny,
Mija bez śladu. Godzisz się, co jest,
Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny
Jak blask na wodach czarnej rzeki? Tak (t. 2, s. 163).

Z wyraźnym odniesieniem do Mickiewicza – do jego słynnego liryku *Nad wodą wielką i czystą* – Miłosz właśnie w tym wierszu poetycko dookreśla sposób przeciwstawienia się upływowi czasu, konieczności unicestwiającej to, „co jest”.

Notatnik miał pierwodruk w 3 numerze „Kultury” z roku 1954 – tak samo jak esej *Niedziela w Brunnen*. Równoczesna publikacja obydwu tekstów nie była przypadkiem. Esaj podejmuje bowiem problematykę bardzo bliską wierszowi. Co interesujące, pojawia się w nim obraz – przywołany po wielu latach w rozmowie z Renatą Gorczyńską w odpowiedzi na pytanie o impuls przesądzający decyzję o emigracji – więźniów przewożonych o świecie wojskowymi samochodami. Jest on niespodziewany, wywołany refleksją, że prawda o podleganiu konieczności histo-

10 M. Stala, *Szukając tego, co jest Rzeczywiste. Wprowadzenie w emigracyjną twórczość Czesława Miłosza*, [w:] tenże, *Trzy nieskończoności*, Kraków 2001, s. 150.

rycznej dla Szwajcarów oznacza mozolne wypełnianie swoich obowiązków, podczas gdy codzienność w Europie środkowej to jeepy przejeżdżające o świcie przez miasto: „Strażnicy mają kożuchy i ogromnieją, więzień dygoce w swojej kusej kurtce i maleje za każdym podskokiem na wyboju”¹¹. Wprowadzenie tego motywu do „metafizycznego” eseju – później włączonego do tomu *Metafizyczna pauza* – wzmacnia oskarżenie „ducha dziejów” i odsłania motywację poszukiwania „momentu wiecznego”, czyli obrony przed „tępicielem”.

Ów sposób obrony zachowuje dla Miłosza ambiwalencję: „Należy się podziękowanie za chwilę, najwyższą sprzeczność samą w sobie i pogodzenie sprzeczności. Podziękowanie za tych ludzi, którzy mnie uczyli, że nie należy zataczać myślą łuku w przyszłość, jeżeli to ma przeszkodzić realizacji *hic et nunc*, że nie należy się troszczyć. Podziękowanie za nieśmiertelność chwili, dzięki czemu jadowitość mijania jest przezwycięzalna. Ale dziękować za to, to jak cieszyć się, że wchodzi się na most, który jest ostrzem”¹². Chwila więc jest dostępną ludzkim emocjom i myślom częstką w strumieniu czasu, którą można wyodrębnić, na ów jeden moment uniezależniając ją od podlegania przemijaniu. Kontemplacja owego momentu wzmacnia i przedłuża jej „wieczność”, nieprzemijalność. Chociaż nic tak szybko nie przemija, jak właśnie chwila, to jej łatwo uchwytne, niemal dotykalne przemijanie wzmacnia czujność, pomaga zachować uważność. Ona zaś jest warunkiem uchwycenia „momentu wiecznego”.

W cyklu poetyckim *Osobny zeszyt* uważność nakierowana na „moment wieczny” praktykowana jest przez artystę malarza. Do Paula Cezanne’a zwraca się osoba mówiąca w zapisie ze *Strony 15*:

11 C. Miłosz, *Niedziela w Brunnen*, [w:] tenże, *Metafizyczna pauza*, wybór, oprac. i wstęp J. Gromek, Kraków 1989, s. 26–27.

12 Tamże.

Chcę wiedzieć, dokąd idzie chwila oczarowania,
nad jakie niebo, na dno jakiej otchłani,
do jakich ogrodów, co rosną za przestrzeń i czas.
Szukam, gdzie ma swój dom chwila zobaczenia
uwolniona od oczu, sama w sobie na zawsze,
ta, którą ty ścigałeś dzień po dniu
ze swoimi sztalugami okrążając drzewo.
Mieczysław miał pracownię w mieście Warszawie.
Uczeń twój późny, prawie już dosięgał,
tak mi mówił, chuchaniem ogrzewając ręce
owej wojennej zimy. Gliniany dzban i jabłko:
w to był wpatrzony i tym zapełniał płótna.
I wierzę, wyrwałby z rzeczy chwilę zobaczenia,
gdyby pilnował się reguł artysty,
który ma być obojętny na dobro i zło,
na radość i ból, i lament śmiertelnych,
sługa wyniosły jedyne go celu (t. 3, s. 233).

W skrajnie trudnych warunkach, w okupowanej przez Niemców Warszawie, w zimnym pokoju artysta wpatruje się w dzban i jabłko – trudności i słabości stara się obrócić na własną korzyść. Być może syty i zaprzątnięty obowiązkami nie potrafiłby osiągnąć równie intensywnego skupienia. Miłosz wierzył, że człowiekowi trafiają się takie sprzyjające okoliczności. Porównywał je do bajkowych historii o marynarzu, który, tonąc, trafia do magicznego królestwa pod morskim dnem i odnajduje ukryty skarb. „Chwila zobaczenia” – to właśnie ów „moment wieczny”, ułamek sekundy decydujący o zwycięstwie nad koniecznością.

„Późnego ucznia Cezanne’a” – Mieczysława Kotarbińskiego – Miłosz poznał osobiście podczas wakacji spędzanych u ciotki Gabrieli w Krasnogrudzie. Tryb warunkowy zastosowany w utworze – „wytrwałby, gdyby” – odnosi się do konkretnej sytuacji z życia Kotarbińskiego: za ukrywanie w swoim miesz-

kaniu Żydów został on rozstrzelany w ruinach warszawskiego getta, w 1943 roku. Fakt ten tłumaczy sens motta utworu zaczerpniętego z wypowiedzi Cezanne'a: „Le monde – c' est terrible” (Świat – to coś strasznego). W odniesieniu do losu Kotarbińskiego ta fraza staje się skargą na konieczność, która upomina się o swoje ofiary. To również refleksja estetyczna – straszny bowiem jest świat, o ile nie ogląda się go z perspektywy „chwili zobaczenia”. Duch dziejów zaś wytrwale pracuje, żeby „moment wieczny” pogrążył się w otchłani nicości. Co więcej, cykl – opublikowany pierwotnie w „Kulturze” z roku 1978 – przypada na najtrudniejsze lata życia Miłosza, przygniecione ciężarem cierpienia żony i syna. Refleksja nad „chwilą zobaczenia” jest uwikłana w introspekcyjne rachunki sumienia poety rozważającego zależność pomiędzy losem swoim i bliskich a twórczością.

Strona 15 Osobnego zeszytu – konsekwentnie wiernego poszukiwaniu „formy bardziej pojemnej” – to dobry przykład uwikłania refleksji nad pochwyceniem „momentu wiecznego” w kwestię dorosłości. Poetycko opracowane wspomnienie z młodości obejmuje wstyd młodości – pamiętającego swoje niepowodzenia w zawodach sportowych rozgrywanych towarzysko i dla rozrywki – w taki jednak sposób, że stają się one rodzajem wstępu do podbojów miłosnych. Upokorzenia – odrącenie przez kobietę, potraktowanie jak kogoś niedorosłego, niezdolnego do podjęcia takiej gry – okazują się czymś dużo więcej niż tylko wstydliwym epizodem młodości. W eseju *Niedziela w Brunnen* czyni jednak Miłosz z tej porażki atut. Rozmyślenia nad Jezio-rem Lemańskim prowokują wspomnienie Litwy i dzieciństwa wypełnionego fascynacjami przyrodniczymi. Oddanie tej pasji było w przypadku Miłosza odwrotnie proporcjonalne do tak zwanej socjalizacji – im bardziej oddawał się przyrodzie, tym mniej akceptował dorosłość jako formę życia. Miłosz wyznaje

w eseju, że niekompetencja dorosłych w sprawach przyrodniczych pogrążała ich w oczach chłopca, który brzydził się ich zabieganiem o pieniądze i kobiety. Fascynowała go historia doktora Muchołapskiego. Powracał do niej w kilku utworach. Zerwanie zaręczyn, odwołanie ślubu z powodu spóźnienia pana młodego, który w drodze na ceremonię utknął na drzewie, w pogoni za unikalnym gatunkiem chrząszcza – wszystko to zasługiwało na najwyższe pochwały młodzieńca.

Skąd ta niechęć wobec dorosłości? Z przekonania, że należy wzgardzić narzucanym przez otoczenie wzorcem dojrzałości – krzepnącej w formie życia wygodnego i sytego. Tylko wolność godząca się na prawo ruchu, to znaczy poszukująca szansy w tym, co jest intensyfikacją ruchu – czyli w „momencie wiecznym” – daje poczucie autentycznego szczęścia i zaspokojenia: „»Kochajcie się, zbierajcie swoje pierzyny, dbajcie o swoją sławną *security*, ja wiem, że i tak nic z tego nie zostanie«. Dane mi było zobaczyć rzeczywiste płomienie, które obracały wniwecz miasta, domy i marzenia o podwyżce pensji. [...] Pajace pociągane za sznurek przez bóstwo powszechnego stawania się budzą tylko nudę”¹³. „Zdoroślenie” utożsamia Miłosz ze zniewoleniem przez powszechną konieczność, która domaga się nieustannych zabiegów o zaspokojenie niedających się zaspokoić żądz.

Co interesujące, Miłosz całą tę kwestię obrony przed „bóstwem powszechnego stawania się” ujmuje w eseju w kontekście religijnym – Mszy Świętej w kościele nad Jeziorem Bodeńskim, w miejscowości Brunnen. Dobrze się odnajdując w łacińskiej, jeszcze przecież przedsoborowej liturgii, wyraźnie zaznacza swoją odrębność i wolność: „Jest wiele odmian pobożności. Ważne jest, żeby nie przyznawać się sztucznie do odmiany, która jest nam obca i dzielić siebie na dwóch ludzi: jednego, który

13 Tamże, s. 28.

bierze tutaj udział w obrzędzie, wchłania zapach kadzidła, błyski światła na ornacie, głosy od ołtarza – i drugiego, który przebywa niejako obok, wyłączony, trochę ponizony”¹⁴. Nie chodzi tutaj wyłącznie o osłabioną więź przynależności do wspólnoty identyfikującej się za pomocą określonych obrzędów, ale przede wszystkim o strategię osiągnięcia jedności różnych postaw, różnych ról, które narzuca człowiekowi życie i los.

„Spotęgować eksplozje – w każdej z nich dopatrzyć się tyśiącą eksplozji, jakie na nią się składają, tu, w tym góralu odkrywać nieskończoną możliwość, wszystko czym mógłby być, przebierać go równocześnie w skóry, jakie nosili jego przodkowie i w pączkujące formy Picassa, przemijaniem zwyciężyć przemijanie”¹⁵ – w opisanej tutaj intensyfikacji wysiłku duchowego oraz intelektualnego kryje się poszukiwana i pożądana forma pobożności. Ten spotęgowany z własnej woli ruch przemian powoduje, że się niejako wyprzedza skutki prawa ruchu istniejącego naturalnie. Nie są to precyzyjne formuły, łatwo zarzucić im abstrakcyjność i życzeniowość. Miłosz stara się jednak podążać drogą, na której mógłby umknąć „tępicielowi”.

Jak ważna była to dla niego kwestia, świadczy esej *Religia i przestrzeń* – ujmujący ją z perspektywy amerykańskiej. Rozważa się tutaj problem usytuowania doświadczenia religijnego w kulturze zdominowanej przez naukę, jej prawdy, dogmaty i przesady. Eseista posługuje się opozycją: „mąż bogobojny” – „ruchliwy szyderca, chętnie nazywający siebie »intelektualistą«”. Z perspektywy tego pierwszego przypomina: „Istnieje sakralność mocniejsza od wszelkich naszych buntów, chleba na stole, chropowatego drzewnego pnia, który jest, odgadywana intuicyjnie głębia bycia w tym nożu do rozcinania

14 Tamże, s. 21.

15 Tamże.

papieru, który tutaj przede mną leży, cały pograżony w swoim »byciu«” (Widzenia, s. 38). Chodzi zatem o wykonanie swego rodzaju uniku przed atakiem przeciwnika, którego nie da się pokonać. To, co mówi tutaj Miłosz o „sakralności mocniejszej”, wynika bowiem z przekonania, że nauka tak mocno ukształtowała wyobraźnię ludzką, iż podmyła fundamenty wiary. Jak można sobie wyobrazić wybranie przez Boga konkretnego człowieka – w otchłannym kosmosie, z którego perspektywy jednostka ludzka jest nic nieznaczącą drobiną pyłu? W tej sytuacji duchowe poszukiwanie dotyczy pobożności wolnej od udawania, że erozja wyobraźni nie nastąpiła. To, co eseista nazywa „sakralnością mocniejszą”, jest jakością „momentu wiecznego”.

W poemacie *Po ziemi naszej* mówi Miłosz: „Gdybym miał przedstawić, czym jest dla mnie świat, / wziąłbym chomika albo jeża, albo kreta, / posadziłbym go na fotelu wieczorem w teatrze / i przytykając ucho do miękkiego pyszczka, / słuchałbym, co mówi o świetle reflektorów, / o dźwiękach muzyki i ruchach baletu” (t. 2, s. 316). Chomik, jeż albo kret w teatrze to obraz dysharmonii i nieprzystosowania do reguł świata, uznania ich za przekraczające możliwości percepcyjne podmiotu. Stary motyw kultury śródziemnomorskiej – *theatrum mundi* – został tutaj oryginalnie zreinterpretowany; widzem w ludzkim teatrze staje się bowiem małe zwierzątko. Czy Miłosz sugeruje, że do tajemnicy dociera się dzięki takiemu alienującemu doznaniu? A może doświadczając „momentu wiecznego”, rozumie się ze świata nie więcej niż chomik w teatrze? Nie więcej, ale i nie mniej – sam puls istnienia? Ów redukcyjny aspekt nie został jednak wyeksponowany, a jedynie zasygnalizowany. Na pierwszy plan wysuwa się tutaj raczej staranie, żeby przezwyciężyć ciemności egzystencji – mroki przemijania: „Między chwilą i chwilą wiele przeżyłem we śnie, / tak wyraźnie, że czułem za-

nikanie czasu, / jeżeli to co dawne ciągle jest, nie było. / I mam nadzieję, że to będzie jakoś policzone: / żal i wielkie pragnienie, żeby raz wyrazić / jedno życie na inną, nie na własną chwałę” (t. 2, s. 317). Racją ujawniającej się w doświadczeniu „momentu wiecznego” intensyfikacji przemijania jest wydobycie z otchłani niepamięci konkretnych osób, na przykład Pauliny, kobiety zapamiętanej z dzieciństwa: „Paulina umarła dawno, ale jest. / I jestem czemuś przekonany, że nie tylko w mojej świadomości. / Nad jej surową twarzą litewskiej chłopki / furczy wrzeczono kolibrów i płaskie zdeptane stopy / spryskuje woda szafirowa, w której delfiny, / zginając karki, / pływają” (t. 2, s. 320).

Zawieszenie w czasie świata i jego obserwatora pomaga wyrazić proste wyliczenie przedmiotów związanych z Pauliną, przypominające technikę filmową – ruch kamery rejestrującej różne elementy wnętrza mieszkalnego. Z kolei końcowa sekwencja zacytowanego fragmentu wykorzystuje raczej narzędzia poezji wizyjnej – nieoczywistość obrazowania dającego efekt w postaci trudnej do ukonkretnienia wizji kobiety zanurzonej w oceanie, być może poruszającej się w nim, unoszonej prądami morskimi, w otoczeniu delfinów.

Nieobowiązywalność prawa upływającego czasu powoduje, że zmianie ulega perspektywa oglądu własnej przynależności do cywilizacji, powstającej w ciągu wieków ludzkiego zmagania się z prawem przemijania. Dzikość chomika, jeża i kreta umieszczonych w scenerii teatralnej okazuje się zapowiedzią spraw odkrywanych pod powierzchnią ludzkiej kultury. W tym samym poemacie *Po ziemi naszej* Miłosz przywołuje postać hiszpańskiego odkrywcy, Cabezy, który jako rozbitek u wybrzeży Florydy przemierzył ziemie Indian. W poemacie jego przypadek staje się pretekstem pytania o ludzką tożsamość. Utwór kończy się efektownym okrzykiem Cabezy, wzniesionym w poczuciu kłamstwa tkwiącego w koronkach i atlasowych trzewiczkach

dam spotkanych przez niego po dotarciu do rejonów skolonizowanych i ucywilizowanych: „Na czworaki! Na czworaki / Farbą wojenną pomalować uda. / Ziemię lizać. Wha wha, hu hu” (t. 2, s. 323). Perspektywa „momentu wiecznego” dobrze współgra z nieufnością do osiągnięć cywilizacyjnych. Zrelatywizowanie prawa przemijania sprawia, że chwije się pod nogami pozornie pewny grunt.

Dzikość brzmiąca w okrzyku – pełniącym w poemacie funkcję pointy w stosunku do sformułowanego nieco wcześniej pytania: „Któż nie marzył o zamkach markiza de Sade?” – to jednak nie tylko efekt poetyckiej empatii. Eksplodują tutaj różne skumulowane emocje, niechęci i pragnienia. Jeszcze we wczesnym liście do Jarosława Iwaszkiewicza wyznawał Miłosz: „marzę o obrazach, gdzie tragizm jest zepchnięty na dno, o maskach zupełnie spokojnych, zastygłych, klasycznych, mięśnie twarzy mają napięte – grawitowanie na granicy spokoju i ryku szloch – o kompozycjach, w których wszystko jest gładkie, senne – aż pęka w finale i wali, rwie wszystko w strzępy – jak *Burza nad Azją* Pudowkina, gdzie ów Mongol z mieczem rozwała wszystko, a potem niezliczone hordy od wschodu i tutaj zwycięską suitę kaukaską zagrać” (Portret podwójny, s. 18, 2 I 1931). Interesujące, że egzystencjalną ramą tej autorefleksji jest pamięć wczesnego dzieciństwa: „całe moje dzieciństwo – odkąd pamiętam – to obracanie się w ciągłej gorączce: podróże, ucieczki, strzały frontu, co kilka dni nowe miasta i ludzie, rok 1917 itd., dobrzy komisarze, pałac nad Wołgą w ognisku rzezi, głód i nocne rewizje w Dorpacie – czy ja wiem, może to też wywołuje na potem pewne skutki: żądzę ruchu, ruchu, ruchu [...]” (Portret podwójny, s. 17). Żądza ruchu – to odpowiedź na doświadczenie nietrwałości świata, jego permanentnej destrukcji. Marzenie o dzikości – stymulowane zarejestrowanymi w dziecinnej wyobraźni obrazami wojennej i rewolucyjnej

pożogi – rodzi się z potrzeby adekwatnej odpowiedzi na kształt świata. Zarazem zaś jest ono pierwszą intuicją, że dobrą odpowiedzią na szaleństwo prawa przemijania mogłoby być nie powstrzymywanie ruchu, ale jego intensyfikacja. W liście ta intuicja przybiera postać artystycznego projektu „grawitowania na granicy spokoju i ryku szlochu”. Jest on w jakimś stopniu również echem niechęci Miłosza do społecznych wzorców zachowań utożsamianych w latach jego młodości z przynależnością do tzw. dobrego towarzystwa. W eseju *Wychowanie katolickie* przypomniana została atmosfera życia towarzyskiego kultywowanego przy okazji udziału w liturgii Mszy Świętej w wileńskim kościele św. Jerzego: „Oficerowie salutowali, mecenasowie i doktorzy rozdzielali ukłony, kobiety pokazywały swoje uśmiechy, futra i kapelusze. Posuwając się w tym tłumie albo stojąc na skwerku, byłem naładowany nienawiścią aż do pęknięcia” (Rodzinna Europa, s. 94). Spontaniczny sprzeciw wobec fałszu dorosłości zadowalającej się naśladownictwem wzorców uznanych za społecznie obowiązujące przygotowuje myślowy grunt pod późniejszą refleksję dotyczącą strategii obrony przed skutkami *Zeitgeistu*.

Nie zawsze dostrzega się ten związek, częściej ujmując Miłoszowsy „moment wieczny” w kontekście refleksji metafizycznej. Tymczasem zaś ów poetycki i filozoficzny koncept powstawał z osobistych idiosynkrazji poety, znajdujących potwierdzenie w sugestywnych pesymistycznych rozpoznaniach ludzkiej kondycji. Trudno na przykład przeoczyć podobieństwo obrazów poetyckich, którymi posłużył się Miłosz oraz pamiętnej refleksji Marlowe’a z *Jądra ciemności* Josepha Conrada: „Wyli i skakali, i kręcili się, i wykrzywiali straszliwie; a najbardziej ze wszystkiego przejmowała mnie właśnie myśl o ich człowieczeństwie – takim samym jak moje – myśl o mym odległym powinowactwie z tym dzikim, namiętym

wrzaskiem”¹⁶. Marlowe domyśla się, że oglądając te budzące dreszcz przerażenia sceny, dociera do „prawdy bez maski czasu”. Intuicja Miłosza w *Po ziemi naszej* jest bardzo podobna. Dzikość Cabezy odsłania się nam bez „maski czasu”. Ukryta pod nią prawda – okrutna i budząca grozę – traci swoją dosłowność dopiero, gdy spogląda się na nią z perspektywy „momentu wiecznego”, w którym ocalone zostaje to, „co jest”.

„Podjęty” z ruchu – uchwycony w królestwie prawa przemijania, a nie poza nim – „moment wieczny” obejmuje ową dzikość. Ona jest łupiną, w której „ocala się” ziarno. Jakie ziarno? W wierszu *Pożegnanie* mówi poeta: „Z życia, z jabłka, które przeciął płomienisty nóż, / Jakie ocali się ziarno. // Synu mój, wierzaj mi, nie zostaje nic. / Tylko trud męskiego wieku, / Bruzda losu na dłoni. / Tylko trud, / Nic więcej” (t. 1, s. 228). W utworze, datowanym: 1945, wyraźnie słychać echo kończącej się wojny. Pytanie, co „się ocali”, obejmuje również historyczny aspekt konkretnej sytuacji. Trud męskiego wieku, bruzda losu na dłoni – to obrazy poetyckie dobrze współbrzmiające z refleksją o ludzkiej przynależności do natury. Tuż po wojnie ów trud męskiego wieku trudno byłoby rozumieć bez związku z ludzkim barbarzyństwem, poza kontekstem ciemności ludzkiej egzystencji. Mężne zmaganie się z losem oznaczało bardziej niż kiedykolwiek walkę wewnętrzną, mocowanie się z własną dzikością. Ocalić bruzdę losu w dłoni – „nic więcej” – to bardzo wiele. Rozumiem sens owego „nic więcej” tak, jak pozwala na to uwaga Miłosza sformułowana w jednym z wojennych listów-esejów: „Mam szacunek do Conrada za to, że stanąwszy na granicy ciemnego morza tajemnic, otaczających życie ludzkie, nie usiłował tej granicy przelecieć na skrzydłach ekstazy i nie

16 J. Conrad, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Jądro ciemności*, przeł. A. Zagórska, Warszawa 1987, s. 246.

udawał, że wie coś, czego w istocie nie wiedział. Sądzę również, że w pozaświadomych głębinach człowieka nie kryją się żadne możliwości objawień i że pochylając się nad tą studnią w nadziei ujrzania czarów, zobaczy się tylko odbicie własnej twarzy” (Legendy, s. 218). Dzikość bynajmniej bowiem nie przeszkadza uczynić rzeczy najważniejszej: widzieć tak, by rozdzielać nicłość od tego, „co jest”. O Indianach wyżej ceniących jeleni udziec niż katolicki dogmat mówi Miłosz: „Niemniej to oni za mnie wzięli we władanie / skały, na których tylko nieme smoki / wygrzewały się od początku, wypelzając z morza. / Uszyli płaszcz z piór dziecięcia, kolibra i tanagra, / a ręka brunatna, odrzucając jego połę, wskazywała: to. / I kraj był odtąd zdobyty: widziany” (t. 2, s. 321–322). Widzieć – zdobywać, widząc istnienie rzeczy – oto ziarno w łupinie barbarzyństwa.

Uznanie własnej bezradności – wzmocnione rozczarowaniem znajdującymi się na wyciągnięcie ręki instrukcjami pogłębień sensu, oferowanymi czy to przez psychoanalizę (nielubianą przez poetę), czy to przez religię niewzruszoną zmianami dotykającymi ludzkiej wyobraźni – oczyszcza poetycką i ludzką percepcję świata ze złudzeń i pozwala rozpocząć poszukiwania prowadzące do decyzji: „podjąć z ruchu moment wieczny”, by obronić istnienie. Zostaje ono wprowadzone w tak intensywny ruch, że nietrudno ulec wrażeniu, iż celem tego eksperymentu ma być maksymalne zrelatywizowanie doświadczenia realności istnienia. Reprezentatywne dla takiego rozumienia strategii Miłosza jest stanowisko, według którego „Słowo »jest« znajduje w jego [Miłosza – przyp. T. G.] tekstach wykładnię zgodną z wykładnią niemiłych mu dekonstrukcjonistów właśnie, a dyskursywność rzeczywistości i literatury [...] w niewielu tekstach przyjmuje tak przekonujący, klarowny i dramatyczny zapis, jak w poemacie prozą *Esse*, w którym to, co odsłania się w epifanijnym wglądzie, jest zawsze reprezentacją, nigdy obecnością

Istnienia”¹⁷. Nie ulega jednak wątpliwości, że ujawnionym zamysłem poetyckim Miłosza, jego wielkim pragnieniem było uporanie się ze skutkami wynikającymi z tego, że istnienie rozplywa się w nicość. Specyfika języka poezji – reprezentującego, a nie uobecniającego – należy do skutków tego procesu.

„Cóż mają począć ludzie, dla których niebo i ziemia jest za mało i nie mogą żyć, jeżeli nie oczekują innego nieba i innej ziemi? Dla których ich własne życie, takie jakie jest, pozostaje snem, zasłoną, ciemnym lustrem i nie mogą pogodzić się z tym, że nigdy nie pojmą, czym było naprawdę” (Ulro, s. 291) – pytał Miłosz w *Ziemi Ulro* – eseistycznej książce z roku 1977. Refleksja towarzysząca pytaniu tutaj postawionemu – dopełniającemu pytanie otwierające dzieło: „Kim byłem? Kim jestem [...]?” (Ulro, s. 27) – to wariant obserwacji wyrażonej za pomocą poetyckiego obrazu obecności w teatrze chomika, kreta albo jeża z poematu *Po ziemi naszej*. Enigmatyczność egzystencji – niezrozumiałej, ciągle pograżającej się w otchłani przemijania, zanikającej w mrokach nicości – każe poszukiwać samoobrony w wierze. W *Ziemi Ulro* jest to wiara stanowiąca element Pascalskiego zakładu. Racją posłużenia się nim jest wsparcie ze strony wyobraźni – zdolnej do tego, by podążyć „pod prąd” prawu przemijania. W odniesieniu do „momentu wiecznego” – również chodzi o decyzję człowieka, jak to wynika z pytania w *Notatniku. Brzegach Lemanu*: „[...] Godzisz się, co jest, / Niszczysz [...]?” (t. 2, s. 163). Decyzja, żeby wyobraźnia wykonała ów skok w wiarę – wiarę, że istnienie ma sens – sprawia, że *Ziemia Ulro* stanowi swego rodzaju kontynuację *Zniewolonego umysłu*: ustanawia linię obrony przed „tępicielem”. Miłosz obawiał się,

17 M. Zaleski, *Od „grzechu anielstwa” do „uważności”, czyli poezja jako instalowanie się w świecie*, [w:] *Miłosz i Miłosz*, red. A. Fiut, A. Grabowski, Ł. Tischner, Kraków 2013, s. 87.

czy jego książka nie wyda się czytelnikom zbyt łagodna, neutralna, pozbawiona ładunku konfliktu, aktualności. O tym, że tak nie jest, najdobitniej świadczy zakończenie – mające charakter prognozy politycznej, projektu cywilizacji odnowionej, w której zrealizują się marzenia ludzkości zdeformowane wielokrotnie w ciągu dziejów „przez dyktatorów i demagogicznych trybunów” (Ulro, s. 298). Jest to marzenie szalone, nierozsądne, nieliczące się z realiami prawa konieczności. Dlatego eseista asekuracyjnie i prowokacyjnie przyznaje, że podobne jest ono do wielu innych „millenarycznych tęsknot”, spoza których „przeziera dziecinność” (Ulro, s. 299). Miłosz daje tylko zarys tego politycznego projektu – teokracja połączona z decentralizacją władzy i autonomią najmniejszych nawet państw.

Piękne?! Zanim spróbuje się odpowiedzieć na to niełatwe pytanie, warto zwrócić uwagę, że *Ziemia Ulro* została napisana z potrzeby serca, aby odpocząć nieco od akademickich zobowiązań, ale zarazem z myślą o studentach Miłosza, w latach naznaczonych atmosferą rewolty 1968 roku. Eseista tego nie ukrywa. Charakterystyczne, w jaki sposób Konstanty Jeleński podjął trop politycznej, cywilizacyjnej „odnowy”, poświęcając mu obszerny fragment eseju *O „Ziemii Ulro” po dwóch latach*¹⁸. Wizerunek teokracji uchwycony został przez niego w krzywym zwierciadle ustroju w Iranie po tzw. rewolucji ajatollahów. Obserwując we Francji „stopniowe zatarcie różnic (dzięki Palestyńskiej Organizacji Wyzwolenia) między skrajnie rewolucyjną lewicą i neofaszyzmem”¹⁹, Jeleński wyraża obawę przed wybuchem nastrojów neofaszystowskich w Polsce. Dlatego zwraca się ku postaci Jana Pawła II – autorytetu zdolnego

18 Zob. K. Jeleński, *O „Ziemii Ulro” po dwóch latach*, [w:] *Poznanie Miłosza 2*, cz. 2: 1980–1998, red. A. Fiut, Kraków 2001, prwdr. „Kultura” 1979, nr 6.

19 Tamże, s. 254.

zneutralizować potencjał nacjonalizmów poprzez odwołanie się do „dobrze pojętej tradycji Kościoła Powszechnego”²⁰. Ta zadziwiająca w tekście Jeleńskiego myśl tłumaczy się chyba euforią i nadzieją związanymi z ciągle nowym i sensacyjnym pontyfikatem Polaka. Zarazem zaś dyskretnie, ale *expressis verbis* przywoływana jest w eseju perspektywa mającego na horyzoncie dziejów widma nuklearnej zagłady świata. Te wyjątkowe okoliczności pozwalają eseście potwierdzić zasadność szalonego pomysłu Miłosza – tyle że już bez zastrzeżenia w postaci myślowo-emocjonalnej ramy „wieku niewinności” – Jeleński zgadza się, że odpowiedzią na kaprysy *Zeitgeistu* może być dyspozycja wyobraźni projektującej nowy świat. Przejęty wówczas, w roku 1979, futurologicznymi uwagami Martina Heideggera – owej nowości spodziewa się w kształcie „ogólnoświatowej cywilizacji”²¹.

Zakończenie *Ziemi Ulro* – przeczytane z esejem Jeleńskiego, którego zresztą Miłosz uznawał za wyjątkowo wnikliwego czytelnika, ceniąc również ten konkretny tekst – trudno traktować inaczej niż jako przestrożę²². Obcujemy tutaj bowiem z myślą starającą się umknąć podstępom *Zeitgeistu* i popadającą w tej ucieczce w jeszcze większe opresje. Na szczęście Miłosz poświęcił swoje twórcze siły „podejmowaniu momentu wiecznego”, a nie projektowi „ogólnoświatowej cywilizacji”.

20 Tamże, s. 255.

21 Tamże.

22 Znana jest złośliwie krytyczna uwaga Zbigniewa Herberta o *Ziemi Ulro*: „niechlujna stylistycznie i rozwichrzona myślowo sarmacka gadanina”. Z. Herbert, *Odradzam*, [w:] tenże, *Węzeł gordyjski*, zebrał, przedmowę i notami opatrzył P. Kądzioła, Warszawa 2008, s. 542. Odnosi się ona jednak przede wszystkim do Swedenborga jako patrona intelektualnych poszukiwań Miłosza. Samego zakończenia Herbert – tak przecież wrażliwy na bakcyli utopii politycznych – nie kwestionuje.

KOCHANEK NIEOBJĘTEJ

WDZIĘCZNY ZA ZIEMIĘ

W liście do Konstantego Jeleńskiego z 10 kwietnia 1981 roku, a więc w gorącym roku „ponobłowskim”, opowiedział Miłosz „przygodę”, jaka mu się wtedy zdarzyła. Podczas rozmowy z lekarzem endokrynologiem opiekującym się żoną poety doszło do nieporozumienia. Z troską spowodowaną podejrzeniem o chorobę nowotworową pacjentki lekarz poinformował, że stwierdzono w badaniu wynik poziomu testosteronu znacznie przekraczający dopuszczalną normę: 755 jednostek zamiast 80. Kiedy się okazało, że wynik badania dotyczy męża pacjentki, reakcja lekarza była entuzjastyczna: „»Congratulations! Teraz rozumiem, dlaczego Pan jest poetą i dlaczego dostał Pan Nobla«. Rzekł też, że poziom testosteronu u mężczyzn zaczyna spadać w okolicy 25 lat i ok. 50-tki jest już normalnie 300. Tak więc dowiedziałem się przy okazji, że poezja jest połączona z silnym *libido*. Dotychczas to wiedziałem, ale Eros, ta siła wiodąca jak u Platona, nie kojarzył mi się z hormonami. I z niejaki

zdumieniem patrzę na to, co powinno być starością, a nie jest. I ostatecznie, myśląc o mojej uniwersyteckiej karierze, podejrzywam, że moje sukcesy wykładowcy polegają na erotycznym stosunku ze studentami, a już zwłaszcza ze studentkami” (Miłosz–Jeleński, s. 255, 10 IV 1981).

Miłosz nie pisał do przyjaciela bynajmniej ot tak, w egzystencjalnej próżni, bez specjalnego powodu. Już trzy miesiące później zwracał się do niego z prośbą, by zajął się kobietą, której tożsamości wydawca listu nie zdecydował się ujawnić. Nadawca używa w tym liście określenia *ménage á trois*, prosząc, by owa bezmiejscowa kobieta wchodząca w skład trójkąta małżeńskiego spotkała się z życzliwym przyjęciem w Londynie, do którego musi się udać, by oszczędzić udręk żonie poety, Janinie Miłosz, ciężko wówczas cierpiącej na nieuleczalną chorobę. Z listów z tego okresu – utajniających decyzją wydawcy tożsamość owej kobiety – jasno wynika, że Miłosz rozważał rozwód z żoną i nowy związek z kimś, kogo w listach do swojej pierwszej wielkiej miłości, Jadwigi Waszkiewicz, określał jako Ewę. 26 sierpnia 1981 Jeleński odpowiedział Nobliście na Niedźwiedzim Szczycie, odnosząc się do najbardziej aktualnej sytuacji w owym trójkącie: „[...] byłoby dla Ciebie i dla niej stratą nie chwycić momentu, który ma w sobie coś z cudu. Wierzę Wam obojgu, że jest to w Waszym życiu pierwsze tego typu uczucie, i wydaje mi się wprost okrutnym żartem losu, żeby ten dar miał się przemienić w utratę, żal, udrękę. Niestety: »wyrzuty sumienia« będziesz miał – jakkolwiek poweźmiesz decyzję” (Miłosz–Jeleński, s. 259, 10 IV 1981). Jeleński jest bardzo praktyczny – rozważa za i przeciw decyzji o rozbiciu małżeństwa, bierze pod uwagę kondycję Janiny Miłosz (doradza, żeby wykorzystać moment jej lepszej formy fizycznej i wówczas oznajmić decyzję o rozstaniu), racje miłości i racje społecznych zobowiązań ojca i męża. W końcu proponuje salomonowe rozwiązanie: mieszkać trochę z „Ewą”, a trochę z Janiną.

Miłosz nie zdecydował się na rozstanie z żoną. Z jego listu do Jeleńskiego z roku 1984 wynika natomiast, że właśnie ten rok wyznacza koniec romansu. Jego literackim świadectwem pozostaje tom Miłosza *Nieobjęta ziemia*. Paryski korespondent był nim zachwycony, bez trudu rozpoznając w nim doświadczenie żarliwego uczucia: „Wzruszenie spotęgowane oczywiście tym, że jest to tom »pod znakiem [...]«, spięty (od *Ogrodu Ziemskich Rozkoszy* do *Poety 70-letniego*) klamrą jej klejnotu (bransolety, godła, »aksamitnej yoni«). Dziwne to jednak (dziwne, dziwne...), że [...] odeszła w chwili, gdy ten tom był gotowy do druku, tak jakby »tom« i »czas miłości« były równoległe z górą zakresłone do 1000 dni i 170 stron. [...] lektura całego tomu sprawiła, że widzę tam Wasz związek w innym wymiarze, zarazem »bajecznym« i chyba »prawdziwszym« od jakiegokolwiek analizy »racjonalnej«, tak łatwo degradującej aż do »rozrabiania«, plotki, redukcji” (Miłosz–Jeleński, s. 274, 30 VI 1984). Reakcja Jeleńskiego – bynajmniej nie bezkrytycznego chwalczy twórczości przyjaciół – wydaje się uzasadniona. *Nieobjęta ziemia* to dzieło wyjątkowe, co najmniej w perspektywie całości dorobku poetyckiego autora. W czasie jego powstawania Miłosz sformułował następującą autorefleksję: „Zmiana, jaka we mnie się dokonała, niewiele ma wspólnego z Noblem czy z podróżą do Polski, która była dla mnie rodzajem snu. Jak stary Faust (choć paktu nie podpisałem) zbrzydziłem sobie wszelką mądrość książkową i cenię tylko związki ludzkie, miłości i przyjaźni. To zresztą był jeden z głównych powodów, dla których odrzuciłem Eliot Norton Chair na Harvardzie – niechęć do wymądrzania się. I o ile były we mnie skłonności mizoginiczne, nawróciłem się prawie na feminizm, przepadając za towarzystwem kobiet, z tą aurą szczególną rozmów z nimi przy winie. Myślę, że choć późno, uczłowieczyłem się jakoś” (Miłosz–Jeleński, s. 258, 30 VII 1981). Jakże to daleko od wyznań Miłosza

– fakt, że bardzo młodego jeszcze – czynionych Jarosławowi Iwaszkiewiczowi na temat fizjologicznej funkcji rozładowania napięcia seksualnego w przelotnych związkach z kobietami.

Cały tom ma charakter poetycko niejednorodny. Oprócz wierszy są w nim krótkie zapisy poetyckie prozą oraz „epigrafy”, czyli wypisy z dzieł innych autorów, przekłady poezji, a także fragmenty listów od przyjaciół. To jedyny tom zawierający wstęp *Od Autora*. Kończy się on stwierdzeniem: „mam nadzieję, że pod powierzchnią nieco dziwacznej różnorodności czytelnik rozpozna prawdziwą jedność” (t. 4, s. 7). Z korespondencji wiadomo, że Jeleński namawiał Miłosza, żeby umieścił po ostatnim wierszu tomu, *List do Heloizy*, „notatkę”, w której uczucie do Ewy byłoby „na zawsze utwierdzone”. Jeleński odnosił się jednak do projektu tomu. *List do Heloizy* ostatecznie nie znalazł się w *Nieobjętej ziemi*, a opublikowany został wiele lat później, już po śmierci autora. W przytoczonym zdaniu wstępu można natomiast usłyszeć echo prośby i rady Jeleńskiego. „Prawdziwą jedność” nadaje bowiem zbiorowi tekstów składających się na książkę z pewnością w niemałym mierze doświadczenie miłości do konkretnej kobiety. Obydwa pominięcia – *Listu do Heloizy* i słownego „utwierdzenia” uczucia do Ewy – świadczą o tym, że już na etapie pierwszego wydania tomu to doświadczenie zostało poddane sublimacji i uniwersalizacji.

Miał rację Jeleński – utworem, który daje wyjątkowy wgląd w to doświadczenie jest wiersz *Po wygnaniu* (t. 4, s. 14). Nie powinien się go spodziewać czytelnik opartego na ostrej selekcji wyboru dokonanego dla serii Biblioteka Narodowa przez Zdzisława Łapińskiego. Miłosz pozostał jednak konsekwentnie wierny obietnicy złożonej w liście do Jeleńskiego: nie wymagać się. Cała teologia miłości, z którą mamy tutaj do czynienia, jest bardzo przystępna, przynajmniej na pierwszy rzut oka. Oto ludziom wygnanym z raju zostaje ofiarowany dar uważno-

ści – jej energia i dynamizm pochodzą z erotycznej fascynacji mężczyzny i kobiety. Magnetyczne przyciąganie męskości i żeńskości sprawia, że los wygnańców może się stać świętem i hołdem wdzięczności. Końcowe słowa o miłości „przemieniającej” „ulicę zliszajonych bram” podyktowała owa niechęć do „wymądrzania się”, czego skutkiem jest ich wejście do repertuaru literackich inkrustacji kaznodziejskich, uruchamianego zwłaszcza przy okazji ślubów. Oczywiście tego utworu jest jednak zwodnicza – prostoduszna jego lektura załamuje się bowiem w momencie, w którym okaże się, że to wygnanie – a więc kara – czyni z mężczyzny i kobiety ludzi uszczęśliwionych i traktujących gorzką ziemię jako doskonałą. Miłosz dokonuje tutaj reinterpretacji motywu z dwunastej księgi *Raju utraconego* Milтона: „Gdy odwrócili się, ujrzeni całą / Wschodnią granicę Raju, tak niedawno / Ich najszczęśliwszą siedzibę, nad którą / Miecz płomienisty powiewał, a w bramie / Stłoczone lica straszliwe i oręż / Ognisty. Kilka prostych łez wylali, / Lecz je otarli. Gdyż oto przed nimi / Świat cały leżał i mogli wybierać / Miejsce spoczynku. Opatrzność ich wiodła. / A więc dłoń w dłoń i krokiem niepewnym / Z wolna przez Eden ruszyli samotnie”¹. Autor *Nieobjętej ziemi* mocniej niż Milton akcentuje znaczenie różnicy płci, ale obaj poszukują sensu wygnania w emancypacyjnej jego funkcji.

Niewłączony również do tomu *Wierszy zebranych* z roku 2011 utwór *Do Heloizy* najważniejszym aspektem doświadczenia miłości czyni ekstatyczne przyjęcie świata: „Wdzięczny jej jestem za ziemię, którą zwiedzaliśmy razem. / Za miasta i kontynenty i wyspy i drogi w górach. // Nasze są trawy Kentucky, Prado, japońskie świątynie / I Cala Verde o świetle i echa budzących się

1 J. Milton, *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, Kraków–Wrocław 1986, ks. XII, w. 814–820, s. 320.

stolic². Owa wdzięczność za ziemię nie jest czymś minionym, nawet z perspektywy pożegnania. Pozostała jakością obcowania ze światem, chociaż nie ma ona charakteru permanentnego. Uniemożliwia to zwycięstwo losu, na jakiś czas tylko pozbawionego władzy nad życiem kochanków: „Więc jednak harmonia ciał i umysłów, jest, choć na krótko, możliwa, / Zanim każdego zabierze los niepodzielnie dany / I mój zazdrosny przewodnik zostanie sam na sam ze mną / Żeby dyktować w ciemności niezrozumiałe zaśpiewy. / Nie leżało w jego intencjach żebym zapomniał kim jestem / I udawał, że mogę się wymknąć spod zaocznego wyroku. / A wszystko wyda się zaraz niewarte bólu i skargi³. Harmonia doświadczana dzięki trwaniu w miłosnym zjednoczeniu wyzwala kochanków spod władzy losu. On zaś przeznacza poecie wierność dajmonionowi, który hipnotyzując – nieodparcie – sufluje słowa i rytmy. Niepokojąco brzmi obawa przed totalnością wpływu dajmoniona – unieważniającego wszystko, co nie pochodzi od niego. Ta obawa jest żalem i skargą. Gorycz z nich płynąca dyktuje słowa wyrzutu wobec ukochanej: „[...] staniesz przed lustrem i piersi, które kochałem, / Na zawsze, sama wiesz dobrze, będą dla nikogo”. Zamiast takich przepowiedni na końcu tomu znalazł się zapis poetyckiego życzenia: „Zamieszkać w zdaniu, które byłoby jak wykute z metalu” (t. 4, s. 139). Rejestruje on pragnienie, by uchronić się przed ciemnością chaosu i nicości: „Skąd takie pragnienie? Nie żeby kogoś zachwycić. Nie żeby utrwalić imię w pamięci potomnych. Nienazwana potrzeba ładu, rytmu, formy, które to trzy słowa obracamy przeciwko chaosowi i nicości” (t. 4, s. 139).

2 C. Miłosz, *Do Heloizy*, [w:] tenże, *Iksiążki mają swój los*, „Zeszyty Literackie” 2011, nr 1 [specjalny], s. 8.

3 Tamże, s. 7.

Wiersz *Do Heloizy* zaświadcza, że perspektywa ta jest całkiem nieodległa – porzucony kochanek powracający we władanie dajmoniona wie, że „wszystko wyda się zaraz niewarte bólu i skargi”. Z perspektywy tego czającego się tuż-tuż zagrożenia wybór zakończenia tomu *Nieobjęta ziemia* ma funkcję konsolacyjną – zamiast rozpamiętywania krzywd w otchłaniach rozpoczy czytelnik otrzymuje świadectwo wyboru „ładu, rytmu, formy”. Ten wybór uwiarygodnia afirmację „nieobjętej”. Dokonany on został z pełną wiedzą, że ziemia jest pełna smutku i goryczy. Na ziemi popiołów kolejnych pokoleń zetlałych na proch można jednak zachować postawę wdzięczności – kochankowie „po wygnaniu” potrafią to zrobić, zwłaszcza gdy budzą się „w królewskim łożu pod oknem mansardy”.

W innym wierszu, *Poeta siedemdziesięcioletni*, o tym odmieniającym widzenie świata działaniu czaru miłości mówi Miłosz z większą ironią: „Raduje ciebie smętna ziemia / Napój wytwarza się miłosny, / Moc czarodziejska serce zmienia, / A przy niej lament wielkopostny, / I tak się uczysz wybaczenia. // Żarłoczny, lekkomyślny, chciwy, / Jak gdyby śmierć nie dosięgała, / Biegniesz wpatrzony w ziemskie dziwy, / W teatrum przewrotnego ciała / Inne co dnia i co godziny” (t. 4, s. 137). Wiersz miał pierwodruk jeszcze w roku 1983, na rok przed rozstaniem z „Heloizą”. Nie gorycz porzuconego kochanka podyktowała te słowa, ale poczucie marności żywota poświęconego płonnym poszukiwaniom, odwodzącym od uszczęśliwiających rozkoszy, które z kolei skazane są na tymczasowość: „I cała twoja mądrość na nic, / Choć na szukaniu życie zbiegło, / I nie wiesz teraz, co poradzić, / Bo silny trunek, wielkie piękno / I szczęście, które żal zostawić” (t. 4, s. 138).

W wierszu *Stół II* wspólnota kochanków – żałobna, naznaczona śmiertelnością – ma w sobie moc uzdalniającą wzrok do rejestrowania trwałości rzeczy wolnych od skazy przemijania.

„I, jak skała warowna pośrodku odmetu, / Wygładzony na polysk, stół z ciężkiego drzewa” – hiperbolizujące porównanie stołu do skały warownej w odmętach żywiołu świadczy o aurze emocjonalnej towarzyszącej tej refleksji. Chodzi tutaj stale o działanie w stanie zagrożenia i to zagrożenia totalnego. Odpowiedzią na nie jest poszukiwanie oparcia w tym, co pewne, budzące zaufanie – stół jest z ciężkiego drzewa, a noże z rogowym trzonkiem.

Perspektywa „gorzkiej ziemi”, „żałobnej wspólnoty” – aktualizuje tajemniczą relację pomiędzy Erosem i Tanatosem. Powraca ona wielokrotnie w poezji Miłosza. Czasami tak dramatycznie, jak w wierszu *Elegia dla N.N.* Powstał on w roku 1962 – tym samym, w którym w Sopocie zmarła Gabriela Kunat, siostra cioteczna matki Miłosza. W młodości poetę łączyło z Gabrielą niezwykle uczucie. Na zdjęciach z wnętrza kalifornijskiego domu poety można dostrzec jej portret. W rozmowie z Aleksandrem Fiutem Miłosz mówił, wspominając lata młodości: „Jakiś dramat miłosny przeżyłem, chciałem się zastrzelić. Robiłem rosyjski pojedynek, to znaczy wykręcałem część naboi z bębenka i potem... Takie różne rzeczy. Jakies wielkie samotności, wielkie udręki” (Autoportret, s. 164–165). Biograf Miłosza z różnych poszlak i świadectw złożył hipotetyczny scenariusz wydarzeń, których najbardziej dramatycznym aktem jest nieudana próba samobójcza. Szczęśliwe zakończenie całej historii przyjęło zaś postać zdarzenia, do którego prawdopodobnie odnoszą się następujące wersy utworu *Powrót*: „Honorowany niech będzie protest przeciw niezłomnemu / prawu i bębenkowy pistolet w ręku młodzianków, kiedy na / wieki wyrzekają się uczestnictwa. // A wtedy – czyż nie było tak? – dłoń kobiety zakrywa nam oczy / i złożony zostaje dar: brunatne tarcze jej piersi, hebanowa kępka / podbrzusza nad zrzuconą suknią” (t. 4, s. 278). Z pierwszego wersu utworu wiadomo, że chodzi tutaj o powrót

do miejsc związanych z młodością, z dramatyczną decyzją, by strzałem przerwać pasmo udręk spowodowanych młodzieńczymi kompleksami spotęgowanymi zazdrością o fascynującą kobietę. Pocieszeniem miałyby być inna kobieta, z którą młodzienciek przechodzi inicjację seksualną.

W *Elegii* mówi Miłosz: „Winy twoje i moje? Nieduże winy. / Sekrety twoje i moje? Drobne sekrety. / Kiedy podwiązują chustką szczękę, w palce wkładają krzyżyk / I gdzieś tam szczeka pies, i błyszczą gwiazda” (t. 3, s. 107). Perspektywa śmierci unieważnia zarówno winy, jak i rozkosze w relacjach międzyludzkich. To motyw powracający w poezji Miłosza – melancholijne poczucie, że niewierność wobec zasad moralnych niewiele znaczy w porównaniu z katastrofą śmierci unicestwiającej wszystko.

Spotykają się tutaj zatem dwa żywioły – miłości i śmierci – nawzajem na siebie oddziałując. Wspólnota miłości jest „żałobna”, a grozę chaosu nieuchronnej śmierci odsuwa na dalszy plan harmonia miłosnego zjednoczenia. Zarazem jednak jest to miłość doświadczana wśród zgliszcz i popiołów, na gorzkiej ziemi. Splot erotycznego i tanatycznego aspektu egzystencji jest mocniejszy niż więź usprawiedliwienia i pocieszenia. Na *Stronie 25* cyklu poetyckiego *Osobny zeszyt* zapisał Miłosz słowa kobiety skierowane do mężczyzny, z którym łączyła ją intymna bliskość: „Dary ode mnie dostałeś i były przyjęte. / Ale nie umiesz myśleć o dawno umarłej. / Zapach zimowych jabłek, i szronu, i płótna. / I nic prócz podarowań na tej biednej ziemi” (t. 3, s. 241). Nawet pamięć rozkoszy zapada się w otchłań nieistnienia. Słowa nie potrafią udźwignąć doświadczenia ciała, które nadaje treść relacji erotycznej. Kobieta jest u Miłosza powierniczką tajemnicy ciała. Wypełnieniem owej tajemnicy jest zaś życie. Ono się udziela człowiekowi jako „podarowania biednej ziemi” – w postaci daru ciała kochanki albo zapachu zimowych jabłek.

„Podarowania” jednak mają w sobie moc usidlającą. Komentarz do zapisu na *Stronie 25* dotyczy ich mrocznej strony:

Ciemna akademia. Zasiadają tłumaczki gorsetów, gramatyczki halek, poetki ineksprymabli z koronką. [...] Nadrzędny cel i metoda w ledwo zaznaczonym uśmiechu, bo wszystko jest na niby: dźwięki orkiestr i promenady, malowidła w złoconych ramach, hymny, pienia, rzeźby w marmurze, przemówienia mężów stanu i słowo kronik. Naprawdę jest tylko czucie w swoim wnętrzu ciepła i lekkości i trzeźwa czujność, na spotkanie tej rozkosznej i niebezpiecznej rzeczy, która nie ma nazwy, a na którą mówi się: *Życie* (t. 3, s. 241).

Tajemniczy związek Erosa z Tanatosem ujawnia się właśnie tutaj, w podporządkowaniu życia, które współtworzy rytm natury – niestety w nierozzerwalnym związku ze śmiercią. Cały ogromny wysiłek kulturotwórczy – wszelkie dążenia, by ludzką pierwotność i dzikość ucywilizować, poddać sublimacji – okazuje się tylko środkiem do celu, jakim jest „*Życie*”, nowe życie, sama gotowość na jego przyjęcie.

Dlaczego Miłosz ujmuje obydwie żywioły – natury i kultury – w model konfrontacji, gry prowadzonej przez kobietę-reprezentantkę natury z mężczyzną-reprezentującym porządek kultury? To kwestia nie tylko punktów dojścia refleksji, ale również pozaracjonalnych skłonności. Myślę o wyznaniu w trzynastej części *Ziemi Ulro* – mowa tam o literaturze jako drodze, w sensie taoistycznym: dla niektórych jednostek porządkowanie rzeczywistości za pomocą języka jest ratunkiem przed jej chaotycznością, atakującą ich wrażliwość z siłą spotęgowaną ich indywidualnymi skłonnościami. Eseista określa takie osoby jako „ludzi słownej inkantacji” (*Ulro*, s. 72), przypominając, że takie tradycyjne praktyki pobożnościowe, jak oficjum brewiarzowe, modlitwa różańcowa, recytacja litanii, śpiew godzinek

zaspokajają tę naturalną potrzebę. Miłosz i siebie zalicza do sług inkantacji. Jego poezja wyrasta z tej potrzeby, jest poszukiwaniem takich użyć języka, które przywracałyby rzeczywistości ład, rytm i formę.

Sługa inkantacji wystawiony jest jednak na niespodziewane i nieoczywiste niebezpieczeństwo. Miłosz mówi o nim, posługując się osobistym wyznaniem: „W roku 1916 bodaj, pięcioletni, słuchałem (działo się to w Rosji), jak mi czytają z książki o dużym formacie [...]. Była to opowieść wierszem o chłopcu-sierocie, który powraca do rodzinnej wsi, ale znajduje tam tylko zgłiszcza. Brnie przez chwasty i pokrzywy, szukając miejsca, gdzie została pogrzebana jego matka, ale na próżno. Nagle tak oplątują go kolczaste ręce ożyn, że nie może iść dalej, a to właśnie matka zatrzymała go na swojej mogile. Łzy ścisnęły mi gardło i melodramat ułożył się w trwały wzór, którego ślady znajdowałem później w sobie nieraz” (t. 3, s. 70). Oto dramat bycia we władzy inkantacji – dążenie, żeby zaprowadzić ład w swoim życiu, kończy się utratą kontroli nad potężnym żywiołem. Ów trwały wzór aktualizował się niejako automatycznie, poza wolą i wiedzą poety – doświadczenie sieroctwa, bezdomności ujawniało się w poczuciu winy wobec powierniczki daru życia. Wiersz *Grób matki* napisany już w Waszyngtonie, kilka lat po śmierci Weroniki Miłosz, kończy się suplikacją: „Pomóż mi stworzyć miłość wiecznie żywą / Z mojej wytrwałej ze światem niezgody, / Natchnień i czynów jedyne ogniwo / Nieznane tworom bezmyślnej przyrody” (t. 2, s. 65). Posługując się utożsamieniem ducha dziejów z duchem Natury, Miłosz wyraża gwałtowny protest wobec świata, zarazem dziękując za życie. Ono jednak też przynależy do kontestowanego porządku. Przekonuje się o tym każdy, kto zawierzy sile rodzinnej opoki, nie biorąc pod uwagę czającej się za progiem domu katastrofy: „[...] pod lampą rodzina / Siedzi za stołem, nieświadoma losu. /

I płacz jutrzejszy wchodzi w ciche sady” (t. 2, s. 64). To jeden aspekt niechęci do świata – zdarzenia, fakty czyniące z życia pojedynczych osób materiał procesów historycznych. Drugi aspekt – pozaracjonalny – to sen: „[...] manekiny o szyjach drewnianych / Bez głów, prowadzą taniec albo psy / Skaczą na nogach z rzeźbionego drzewa” (t. 2, s. 62). Ów sen wizualizuje stałe przeświadczenie, że ludzkie życie podlega prawu ruchu elektronów wymijających się w pustce.

Pragnąc oddać sprawiedliwość kobietom swojego życia, Miłosz zauważa w *Rodzinnej Europie*: „Z trudnych do rozwikłania powodów wyobraźnia moja sięgając wstecz najbardziej zabarwiała się uczuciowo, kiedy uznawałem powagę matriarchatu. Kobiety były zrobione z najmocniejszej tkaniny” (*Rodzinna Europa*, s. 78). Nietrudno usłyszeć w tym promiennym wyznaniu dysonans – rozważając powagę matriarchatu i moc tkaniny, z której skrojone zostało człowieczeństwo kobiet, w dwójnásób odczuwa się własne zaplątanie w chwasty, pokrzywy i ożyny podcinające nogi i powalające na grobowce. Jeżeli nawet najmocniejsza zbroja nie chroni przed podstępami świata, to gdzie szukać nadziei? A mówimy tutaj nie o wnioskach z wyspekulowanej refleksji, ale o żywym doświadczeniu – takim, jak to zapisane w wierszu *Grób matki*: „I czemu, matko, sama być przestajesz / Piękną dziewczyną, w której się kochałem?” (t. 2, s. 63).

Fascynacja kobiecością jest więc u Miłosza podszyta rozczarowaniem – kobiety też nie potrafią się obronić przed podstępami świata. Warto o tym pamiętać, rozpatrując oskarżenia poety o mizoginizm. Jest to rozczarowanie kogoś, kto poszukuje wsparcia w zmaganiu się ze światem, ze swoją pokusą nihilistyczną. W kontekście tego wieloelementowego obrazu – obejmującego zarówno fascynację, jak i rozczarowanie, podziw, jak i uczucie zawodu – nie jest zatem bynajmniej oczywista wymowa wiersza *One*, opatrzonego dedykacją: „Feministkom”: „Imiona ich nie

będą pamiętane. / Cerowaczki wydartych swetrów, opiekunki / Skarpetek i kalesonów, ochmistrzynie / Kuchni smacznej a lekkiej, milej jego zdrowiu, / Prasowaczki koszul na jego wieczorny występ, / Polubienice, nałożnice, kochanki, / Pokuśnice, gospodynie, żony, / Umiejące cierpliwie znosić wielkie idee, / Plany zmieniania świata, wiarę w genialność, / Nosicielki sekretu, o którym on nie wie, / Uśmiechają się, zaparzają herbatę, / Idą do okna, polewają kwiaty” (t. 4, s. 232). Po kilkunastu latach powtarza tutaj Miłosz refleksje z komentarza do słów Gabrieli zapisanych w *Osobnym zeszycie* – wielkie idee sztuki, polityki, religii są dla kobiety posłusznej prawu życia działaniami pozornymi. Czy aby na pewno jest to wejście w spór z „feministkami”? Oczywiście, wiele zależy od tego, jak się określi ich tożsamość. Gdyby odwołać się do Marii Janion, wyznaczającej w tekście *Droga* punkty orientacyjne feminizmu jako rewolucyjność oraz nastawienie na inność i różnicę, to odpowiedź na to pytanie mocno by się skomplikowała. Właściwy kobietom – w ocenie Miłosza – dystans do wielkich idei jako dziedziny pozornych problemów oznacza przecież nierzadko akceptację praw dyktowanych przez ducha dziejów. Niczego nie przesądzając, wypada jednak zapytać: czy niewzruszone, bezimienne trwanie kochanek i żon nie stanowi najmocniejszego oparcia dla zmian będących kaprysem ducha dziejów?

EROS TO BYŁ

W *Ziemi Ulro* przypomina Miłosz drobny epizod z dzieciństwa:

Miałem sześć lat i mamusia kupiła mi na rynku [...] drewnianą wiewiórkę. [...] Zwierzátko, czy raczej jego płaski symbol, było wycięte z dykty i pomalowane na kolor brązowoczerwony. Tania zabawka. I oto dzięki niej dane mi było zapoznać się

z potęgą Erosa, tak że gdybym nigdy później nie patrzył na twarz pięknej kobiety, druzgotany, rozsadzany od środka nie wiadomo nawet jakim pragnieniem i czy pragnieniem, umiałbym dzisiaj ułożyć hymn na chwałę silnego boga. Czyli zakochałem się i tak żarliwe było moje uczucie, że teraz odnoszę się do niego z największą powagą i ani mi w głowie żartować tylko dlatego, że skierowało się na śmieszny przedmiot (Ulro, s. 54–55).

Dlaczego akurat wiewiórka, zresztą raz jeszcze się pojawiająca jako obiekt zakochania się – tym razem żywa – w *Dolinie Issy*? Nowoczesna wrażliwość ukształtowana przez mistrzów podejrzania poszukiwałaby odpowiedzi w kolejnych pytaniach: o perwersję, fetysze i stłumienia. Miłosz podsuwa inny trop – potęgi Erosa, dla którego seksualność jest zaledwie jedną z wielu manifestacji. Poeta postrzega władzę Erosa nad swoim życiem w sposób nieoczywisty:

mój Eros był zazdrosny i nie lubił, kiedy zwracałem moje afekty do ludzkich istot, bo chciał mnie wykształcić na sługę absolutnego, który byłby zakochany we wszelkiej rzeczy, jaka istnieje, każdej z osobna i wszystkich razem [...] (Ulro, s. 55).

A więc Eros – jako potęga afirmacji świata, tylko czasami dobrze się komponująca z fascynacją drugim człowiekiem, wyrażającą się w cielesnym zjednoczeniu.

Wśród utworów poetyckich Miłosza dwa noszą tytuł *Dytyramb*. Pierwszy z nich powstał jeszcze przed wojną, w roku 1938, ujawniając tendencję artystyczną, która została później dostrzeżona przez wpływowego krytyka Donalda Daviego – określił on ustawienie głosu w poezji Miłosza jako charakterystyczne dla tradycji dytyrambu. Chodzi o kreację podmiotu starającego się przede wszystkim o współbrzmienie z prawdą rzeczywisto-

ści, prawdą samego bytu. W pierwszym *Dytyrambie* – mocno akcentującym, jak wiele innych utworów z tego okresu, znaczenie krzywd społecznych – w pełni wybrzmiewa owa gotowość oddania swojego głosu prawdzie świata: „I tak to jest, że wtedy, gdy nas łączy / ze światem miłość smutkiem doświadczona, / nagle otwiera się tama milczenia, / szum, wrzenie skrzydeł, pieśń barw w nas przemawia, / wróżyć umiemy z nieba, z drzew i nagle / widać, jak to ma być opowiedziane, co naszych ust na swoją spowiedź chce” (t. 1, s. 121). Zakończenie tego utworu interesująco zapowiada o niemal półwiecze późniejszy wiersz *Po wygnaniu* – czułość kochanków spełnia się w ekstatycznym „Gloria” wyśpiewanym światu, którego godna podziwu potęga objawia się również w „ciemnościach” egzystencji.

Drugi *Dytyramb*, o niemal trzydzieści lat późniejszy, pozbawiony jest społecznych akcentów. Mocniej wybrzmiewa w nim natomiast respekt dla potęgi Erosa, niewzruszonej dramatem pojedynczego istnienia, stojącej na straży doskonałości świata: „[...] / Nic nie zostało dodane i nic nie zostało odjęte, niewzruszony, / doskonały, nietykalny świecie. // Nie zachowała się pamięć o czymkolwiek, co na pewno byłoby / nasze. // Melodia ustnej harmonijki, z daleka, z niepewnych lat, albo / ścieżka, na którą przewróciliśmy się złączeni pocałunkiem. // Uśpio-ny len kołowrotek, w zasiekach jabłka i brunatne / tarcze na piersiach kuzynki Antolki. // Grzechotanie karabinów maszynowych na równinie porytej / przeciwczołgowymi rowami pod rozdartą zasłoną pochmurnego świtu. // Kto potwierdzi, kto powie: »moje« na daremny, daremny, / z trudem przywołany sen? // Z chrzęstem renesansowych sukien idą nasze umarłe, oglądają / się i kładą palec na usta. // Towarzysze w zbrojach zasiedli za szachownicą, ustawiawszy / zamczyste hełmy obok // A miłosna potęga, żywe złoto we krwi, unicestwia na wieki / nasze puste imię” (t. 3, s. 27–28). Potęga żywiołu afirmacyjnego

jest tutaj tak przemożna, że minimalizuje indywidualną perspektywę oglądu świata. Pamięć jednostkowa – obejmująca żal i nostalgię za tym, co przeminęło – ustępuje uczuciu wzniosłości w obcowaniu z doskonałością świata. Z pieśnią i pokłonem oddaje Miłosz sprawiedliwość widzialnemu światu – doskonałość wydry i stada ptaków okazują się mocniejszym bodźcem niż daremność straconych zachodów miłości na zatartych ścieżkach niepamiętających namiętnych pocałunków byłych już kochanków. Nawet groza wojennych doświadczeń nie może przeważyć nad poczuciem wdzięczności za wschody i zachody słońca poza malachitowymi górami, których potęga onieśmiela każdego, kto chciałby wspomnieć swój żal po utraconych osobach, rzeczach i wspomnieniach.

Cóż to za miłosna potęga unicestwiająca puste imię? Eros – siła nakazująca kochać wiewiórkę z dykty, ale zazdrosna o miłość do osoby. Siła podtrzymująca w człowieku poczucie poddania potędze świata – uległości właściwej osobie zakochanej, żyjącej w nieustannym zachwycie. W trzeciej części poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Miłosz przeprowadza bilans swojej dziecięcej fascynacji przyrodą. Ironicznie tytułuje tę część: *Pamiętnik naturalisty*, powtarzając czterokrotnie: „Żegnaj przyrodo”, zanim pozwoli przemówić głosowi bolesnego rozczarowania, wybrzmiewającego w scenerii szkolnej pracowni przyrodniczej: „»Biała jak końskie czaszki na pustyni, czarna jak tor / międzyplanetarnej nocy / Nagość, nic więcej, bezobłoczny wizerunek Ruchu. / Eros to był, który splotał nam girlandy z kwiatów i owoców, / Lite złoto sączył ze dzbanka w zachody i wschody słońca. / On to prowadził nas między słodkie krajobrazy / [...] / Oczy nasze dotknięte i zamiast butwienia zieleni, / [...] / Tak, tylko zachwyty, Eros. Więć krwi alchemiom zawierzyć, / Dziecinna ziemię uludy poślubiać na zawsze? / Czy znosić gołe światło bez barw i bez mowy, / Które niczego nie

chce, donikąd nie wzywa?«” (t. 3, s. 127). Eros jest okryciem nagości – żywiołem odmieniającym spojrzenie na rzeczywistość, trudną do zniesienia z perspektywy nagości. Jeżeli świat jawi się zasadniczo jako dzieło Ruchu, nieustannej zmiany pozostawiającej za sobą szlak znaczonej czaszkami ofiar, bezduszości elektronów krążących po orbitach atomu, to dzięki Erosowi przekształca się w obiekt budzący pożądanie, szal namiętności, poczucie obdarowania, wręcz odurzającego ozłocenia.

Będąc we władzy Erosa, jest się więc znieczulonym na ból egzystencji. Jak każde znieczulenie, również to ma swoje skutki uboczne. Ujawniają się one zaraz po zamknięciu głosu czi dla Erosa. Zachwyt nad światem nie zatrzymuje bowiem Ruchu, którego rozpędzony rytm toczy się, nie zważając na ofiary kolejnych obrotów: „[...] minął mój wiek i zgubiło się pokolenie” (t. 3, s. 128). *Pamiętnik naturalisty* rejestruje „pomysł”, dziecięcy, szalony w porównaniu z potęgą stanowiącą zagrożenie – nowy sposób patrzenia: „[...] jakby od razu rzeczy zmieniała pamięć / [...] / To znaczy zbierał co trzeba na ostatni moment, / Kiedy z okruchów ułoży świat już doskonały” (t. 3, s. 128). Zaraz potem skuteczność tego rozwiązania zostaje podana w wątpliwość – język nie potrafi udźwignąć zadania polegającego na rekonstrukcji świata z okruchów istnienia przechowanych w słowach: „W każdej rzeczy powinno być zawarte słowo. / Ale nie jest. I cóż tu moje powołanie” (t. 3, s. 130). Rzeczy poddane prawu Ruchu stają się bezimienne, ponieważ ich nazwy zmieniają się i multiplikują w różnych językach – nawet słowne okruchy bytu nie dają się więc pochwycić. Jak zatem zrealizować zamysł mający umknąć przed nieubłagany prawem?

Czy pozostaje poddać się czarowi świata – radzącemu sobie bez języka, bez słów? *Gucio zaczarowany*, poemat datowany już w Berkeley, w roku 1962, rozpoczyna się sześcioma pamiętnymi wersami, z których zwłaszcza dwa ostatnie uchodzą za

arcy-Miłoszowskie: „Pochyle pola i trąbka. // Ten zmierzch i nisko leci ptak, i błysły wody. // Rozwinęły się żagle na brzask za cieśniną. // Wchodziłem we wnętrze lilii mostem złotogłowiu. // Dane było życie, ale niedosiężne. // Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca” (t. 3, s. 9). Marian Stala w dwóch ostatnich wersach poematu dostrzega możliwe „najkrótsze wprowadzenie w poetyckie dzieło Czesława Miłosza”. Posłużył się nimi jako tytułem posłowania do obszernego wyboru poezji autora *Gucia zaczarowanego*.

„Eros to był” – dyktujący słowa bezgranicznego zachwyty, budzący ekstatyczne doświadczenie obcowania z promiennym pięknem świata. Eros – z całą dwuznacznością potęgi znieczulającej na cierpienie wywołane doświadczeniem przemijania i śmierci, bezmiaru zachwyty i otchłani zapomnienia. Zaczarowanie Gucia – w muchę, jak w opowieści Zofii Urbanowskiej – usposabia go do podziwu świata. Trudno jednak traktować jego stan jako zasługujący na naśladowanie, nawet jeżeli ekstatyczne istnienie niepokojąco przypomina perspektywę Gucia. To jeden z powodów, dla których poemat w ostatniej części zasadniczo różni się od swojego początku: „Między mną i nią był stół, na stole szklanka. / Spierzchnięta skóra jej łokci dotykała lśniącej powierzchni, / W której odbijał się zarys cienia pod pachą. / Kropla potu gęstniała nad falistą wargą. / A przestrzeń między mną i nią dzieliła się nieskończenie, / Hucząca pierzastymi strzałami Eleatów, / Nie wyczerpie jej rok ni sto lat podróży. / Gdybym przewrócił stół, co byśmy spełnili. / Ten akt, nie-akt, bo zawsze potencjalny / Jak zamiar wejścia w drzewo, w wodę, w minerały. / Ale ona też patrzyła na mnie jak na pierścienie Saturna / I wiedziała, że wiem, jak nikt nie dosięga. / Tak stanowiona była człowieczość i tkliwość” (t. 3, s. 13). Już nie ekstaza, ale człowieczość i tkliwość – odpowiedź na podstępę Erosa. Wielopiętrowość samowiedzy – „wiedziała, że wiem, jak

nikt nie dosięga” – to znak załamania się ekstatyczności relacji ze światem. Ustaje stan będący skutkiem spontanicznego zawierzenia. Samowiedza stwarza sytuację, na którą można odpowiedzieć tkiłością, żeby ratować się przed udręką wielopiętrowej świadomości ograniczeń swoich i cudzych.

Udręki samowiedzy pogłębia świadomość przyrodnika-naturalisty. Kto potrafi wejść w rolę Gucia zamienionego w muchę, nie ucieknie też przed wiedzą o odstręczającym wizerunku przyrody oglądanej w jej nagości, bez erotycznego znieczulenia: „[...] Ssanie, mlaskanie, trawienie, / Rośnięcie i nicestwienie. Matka obojętna. / Gdyby stopić воск w uszach, motyl na igliwiu, / Żuk napoczęty przez ptaka, zraniona jaszczurka / Leżałyby pośrodku koncentrycznych kół / Wibrującej swojej agonii. Ten dźwięk przenikliwy / Zagłuszyłby wystrzały ziaren i pąkowania” (t. 3, s. 130). Wiedza o bezwzględnych prawach natury – *devorantis*, a zarazem *devoratae*, pożerającej i pożeranej – wyposaża człowieka w niekomfortową świadomość dwuznaczności pocieszeń oferowanych przez Erosa. W twórczości Miłosza jest to prawda przyswojona na bardzo wczesnym etapie, jak o tym świadczy opowiadanie *Tryton*, z czerwca 1939 roku. Teodor – zbieracz okazów przyrodniczych – chwytą do słoja trytony, zamierzając je obserwować. Jego fascynacja nie trwa jednak długo. Pozostawia otwarty słoik – trytony wyskakują z niego, na własną zgubę. Dzieje się tak, ponieważ Teodor „chciał, aby wina spłynęła na obce, potężne siły, które wyznaczają kres, czatując na czas, kiedy przywiązanie żywych istot słabnie, a utajone życzenie przyciąga los” (*Przygody*, s. 333–334). Los występuje więc tutaj – *expressis verbis* – jako narzędzie śmierci. Pół wieku później powróci Miłosz do tego motywu. W wierszu *W słoju* dostrzeże podobieństwo trytonów do alchemicznej salamandry – obserwowane okiem poety mogłyby zyskać nieśmiertelność: „Zwracam się do was, daję wam istnienie, / Nawet imię i tytuł

w księstwie gramatyki, / Żeby was koniugacją chronić od nicości” (t. 4, s. 149). Te nadzieje dotyczą samego „hodowcy” – to on pragnąłby doznać alchemicznej przemiany przywracającej istnienie spopielone w ogniu śmierci. Są to nadzieje wybrańca losu – żywiołu, który nie przeznacza takich przemian ani trytonom, ani ich zbieraczom.

Ta pozornie banalna opowieść ma zaskakującą pointę. Pierwsze wrażenie wstydu i żalu szybko ustępuje:

Słońce, które ześlizgiwało się po wygięciach poręczy, po nogach stołu, było jednak tak wesołe. Ćwir jaskółek leciał wysoko na jasnym, złotawym niebie. Wprostować kolano jedno, potem drugie. Podnieść się. Biec polami, biec ziemią po nowy dar, nową rozkosz (Przemyśl, s. 334).

Zakończenie *Trytonów* można zinterpretować jako ucieczkę w krainę Erosa – ucieczkę przed poczuciem winy i odpowiedzialności. Jakże łatwo łzy rozpaczyste ustępują ekstazie nowej rozkoszy. Jakże niepokojąco znajomo prezentuje się ta droga pocieszenia, jeżeli się pamięta powrót Orfeusza z Hadesu – osamotnionego, ale wsłuchanego w rytm świata.

Oddziaływanie Erosa na człowieka współuczestniczy w grze, którą Miłosz podejmuje w swoim dziele z pokusą neomanichejską. Zwraca się czasami uwagę, że jego sceptyczny stosunek do cielesności, wyrażający się w mizoginicznych uwagach na temat kobiecej staranności o własne ciało, może wynikać z właściwej współczesnemu człowiekowi podejrzliwości w stosunku do ograniczeń ludzkiej fizjologii. Zarazem zaś Miłosz – według tych interpretacji – daje wyraz mocnemu przeczuciu, że „część – może nawet ta najbardziej istotna – całej prawdy poezji należy do tej samej niemej i cielesnej sfery, bo polega właśnie na zagadkowym sensie rytmu, który wywodzi

się z oddechu, z bicia serca i z pulsowania krwi w ciele młodej dziewczyny⁴.

Z pewnością, Miłosza fascynowała kobieca wrażliwość na fenomen istnienia – ujawniająca się również w posługiwaniu się takimi akcesoriami, jak: „[...] grzebień, słoik z kremem i farbka do ust” (t. 4, s. 92). To wyliczenie pochodzi z *Elegii dla Ygrek Zet* – wszystkie te przedmioty znajdują się tutaj „na pozaziemskim stoliku”, zachowane na wieczność. Cały wiersz jest odważnie bezpruderyjny – przypomina dawne rozkosze cielesnego obcowania: „A nasza dawna chwila: parzenie się ptaków, / Bez intencji, namysłu, prawie napowietrzne, / Nad splendorem jesiennych dereni i klonów, / Nawet w naszej pamięci niewyraźnie trwała” (t. 4, s. 91). Charakterystyczne jest tutaj podkreślenie: kochaliśmy się namiętnie, poddając się impulsowi, a nie zważając na racje rozumu, ale i tak nasza namiętność nie mogła się równać ze splendorem przyrody. Niewyraźne wspomnienie dawnych rozkoszy ciała ustępuje wdzięczności wobec owej Ygrek Zet: „Jestem wdzięczny, bo wziąłem od ciebie nauki, / Choć nigdy ich nie mogłem ogarnąć słowami: / Na tej ziemi, gdzie nie ma palmy ani berła, / Pod niebem, które było jak namiot zwinięte, / Jakaś litość dla nas, ludzi, jakaś czułość, / I po prostu dobroć, droga Ygrek Zet” (t. 4, s. 92). Ten komentarz – przechodzący bezpośrednio od wspomnień rozkoszy erotycznych do uwag o pożytkach duchowych – daje wyobrażenie o tym, jak radzi sobie Miłosz z cielesnością. Gładka płaszczyzna kuszącej neomanichejskiej perspektywy rozumienia tego problemu pęka, kiedy umieszcza się na niej takie utwory, jak *Elegia dla Ygrek Zet*. Układem odniesienia jest tutaj bowiem teologiczna idea królewskiej godności człowieka – wywiedziona

4 S. Bill, *Miłosz patrzy na ciało jakby w zwierciadle, niejasno*, [w:] *Miłosz i Miłosz*, red. A. Fiut, A. Grabowski, Ł. Tischner, Kraków 2013, s. 774.

w motcie utworu z dzieła wybitnego żydowskiego myśliciela Martina Bubera, ale żywa też w chrześcijaństwie. Pozwala to uniknąć tabuizowania sfery seksualnej – Miłosz posługuje się takimi sformułowaniami, jak: „pozwalalaś mężczyznom” czy „chętna do łóżka” (w sąsiadującym z *Elegią* wierszu *Anka*), aż proszącymi się o uznanie ich przez strażników poprawności za przejawy tzw. fallocentryzmu. Nie o pogardę dla ludzkiej cielesności tutaj jednak chodzi ani też – chyba – o mizoginizm, ale o kwestię, na którą poeta zwraca uwagę w zapisie z *Nieobjętej ziemi*: „Możliwie najgorsze wychowanie seksualne: tabu narzucone przez Kościół katolicki plus literatura romantyczna śrubująca miłość na nierealne wyżyny plus sprośny język rówieśników” (t. 4, s. 94). Ciekawe, że z tego dodawania wychodzi Miłoszowi wiek dziewiętnasty; ciekawe, ponieważ te składniki sumują się w resentyment dotyczący zjednoczenia mężczyzny i kobiety. Pozostaje ono dzisiaj dla nas ciągle podejrzaną utopią – stąd tak dobre notowania kulturowe mają różne alternatywne wersje poszukiwania zaspokożenia w sferze seksualnej. U Miłosza seksualnie doświadczana cielesność bynajmniej nie przeszkadza w odkrywaniu godności królewskiej człowieka. Z gwałtownej namiętności – z natchnienia Erosa żywiołowej – rodzi się u niego czułość. W *Nieobjętej ziemi* mówi o niej Miłosz: „Tendresse. Wolę to słowo niż polskie czułość. Kiedy ściska w gardle, dlatego że istota, na którą patrzę, jest tak bardzo krucha, ranliwa, śmiertelna, wtedy *tendresse*” (t. 4, s. 95). Właśnie czułość dopełnia obraz całości, w którą Miłosz włącza ludzkie poddanie Erosowi: skoro tak łatwo zapomnieć, że jest się dzieckiem Króla, przeznaczonym do nieśmiertelności, jeżeli tak oczywiste jest potraktowanie swoich namiętności jako przekreślających tę godność, to z tym większą gorliwością warto poszukiwać oznak czułości – potwierdzającej wieczne przeznaczenia osób, z którymi się cielesnie obcuje.

Czy nie taki właśnie czuły stosunek do ludzi i w ogóle do świata mieści się w pełnym wątpliwości wersie wybrzmiewającym w ostatniej części poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*? Po rozważeniu wielu różnych racji padają tam dramatyczne słowa: „Może tylko podziw uratuje mnie” (t. 3, s. 178). Oczywiście, nie ma u Miłosza podziwu bez działania Erosa. Tutaj chodzi jednak o postawę, która jest odpowiedzią na działanie kusiciela – suflującego pełne trucizny domysły i przewidywania: „[...] trzaśnie kość, / Mulista krew zamruczy w przędszym tętnie, / Ból znakami na migi odezwie się blisko, / Megalityczny gulgot, szept, wyroki. // Nienawidziłeś, przyznaj, swego ciała, / Niewzajemnie w nim zakochany. Ono nie spełniło / Wysokich oczekiwań. To jakbyś był skuty / Z niezbyt dużym zwierzęciem w ciągłym niepokoju, / Albo gorzej, z wariatem, i nawet słowiańskim” (t. 3, s. 169). Przeciw pokusom takiego myślenia – zanurzonego w otchłani ciemności natury i jej mrocznych praw – warto sprzymierzyć się z Erosem i pozwolić mu wsączyć do krwi „lite złoto” podziwu i ekstazy. Oczywiście, każda pochwała świata jest hymnem na cześć ziemi nieprzystającej być pełną goryczy i zbrodni. Rezygnacja i rozczarowanie światem jednak to przyznanie racji „Oskarżycielowi” (taki tytuł nosi szósta część poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*).

Wszystko zaś rozgrywa się w poemacie – i w życiu – „pod Sądem”. Miłosz kojarzy się czytelnikom z *Piosenką o końcu świata*, w której padają pamiętne słowa: „Innego końca świata nie będzie” (t. 1, s. 208). Zwykle odczytuje się je racjonalistycznie, bynajmniej nie katastroficznie. *Dzwony w zimie* – ostatnia część poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* – zawiera jednak świadectwo zgoła innych przeczuć, bynajmniej nie kojących: „A gdyby miasto, tam w dole, zgorzało / I zgorzały miasta wszystkich kontynentów, / Nie powiedziałbym, ustami popiołu, że niesprawiedliwie” (t. 3, s. 179). Taka to ostateczna

i pełna grozy zniszczenia perspektywa wyznacza kontekst aktu strzelistego dotyczącego podziwu. On ma być ostatnią deską ratunku. Dzięki niemu bowiem odkrywa się nieśmiertelność „pojedynczego ziarna” w tym, co „kruche, ranliwe i śmiertelne”. Rozpacz tych, którzy nie uznają prawdy o nieśmiertelności, podlega sądowi. Tak już jest ułożony Miłoszowy świat, że właśnie cielesne obcowanie pozwala wytrwać w podziwieniu i nie stracić zrozumienia, iż „forma pojedynczego ziarna wróci w chwałę” (dlaczego „forma” – to inna sprawa: inspiracji dziełem Williama Blake’a).

Wiele zależy tutaj zatem od indywidualnych predyspozycji osoby. Chodziłoby o sprawę, której dotyczy obszerna uwaga w *Ziemi Ulro*, sprowokowana refleksją eseisty nad własną niechęcią do literatury eksplorującej ciemne rejony ludzkiej egzystencji. Miłosz rozważa historycznokulturowy kontekst tego ciemnego nurtu literatury, to znaczy całkowite oswobodzenie sztuki i kultury popularnej od zakazów dotyczących seksu i okrucieństwa. Zasadniczy uchwyt problemu odnajduje jednak w sobie, w swoim ściśle prywatnym sposobie podejmowania wyzwań wyobraźni kuszonych obrazami człowieka pogrążonego w otchłani nicości: „Kiedy mój anioł stróż (który przebywa w uwewnętrznionej zewnętrznej przestrzeni) odnosi zwycięstwo, ziemia wydaje mi się tak piękna, że żyję w ekstazie i o nic się nie martwię, bo otoczony jestem boską opieką, zdrowie moje dobre, czuję w sobie prąd wielkiego rytmu, w snach ukazują się magicznie barwne krajobrazy, nie myślę o śmierci, bo czy nastąpi ona za miesiąc, czy za pięć lat, spełni tylko, co zasądził dla mnie Bóg Abrahama, Izaaka i Jakuba, nie Bóg filozofów. Kiedy zwycięża diabeł, z obrzydzeniem patrzę na kwitnące drzewa, które co wiosny powtarzają mechanicznie to, co im nakazało prawo naturalnej selekcji gatunków, morze kojarzy mi się z pobjowiskiem monstrowatych skorupiaków gdzieś sprzed

lat miliarda, przypadkowość i bezsens mego jednostkowego istnienia przynębiają mnie, jestem wyłączony z rytmu świata, który pędzi zostawiając mnie, szczątek, na boku, no i straszno, bo życie przeżyłem, nie dostanę innego, a śmierć tuż” (Ulro, s. 269). Metafora opieki anielskiej i asystencji diabelskiej celowo i prowokacyjnie upraszcza sprawy, które – według zasady włosa dzielonego na czworo, na modłę mistrzów podejrzenia – przesądzają o ugrzęźnięciu refleksji metafizycznej w ciemności. Miłosz odwołuje się do dziecinnie prostego – często wykorzystwanego w perswazyjnych dewocjonaliach – modelu psychomachii: anioł i diabeł walczą o rolę przewodników człowieka, najczęściej niewinnego dziecka.

Żeby uzasadnić użyteczność tego modelu, Miłosz sięga po argumenty, które u ludzi ceniących sobie najwyżej niczym nieskrępowaną wolność refleksji muszą budzić – i często budzą – zgorszenie oraz zażenowanie. Oto bowiem eseista posługuje się argumentacją pragmatyczną: „Nie mogę pojąć, dlaczego mieszkańcy Ulro codziennym zachowaniem się składają dowód troski o swoje ciała, odmierzając kalorie, unikając niektórych pokarmów jako szkodliwych, nie kąpiąc się w zanieczyszczonych rzekach, natomiast zdają się przyjmować za pewnik, że siła ich ducha nie ma granic i że nieprzyzwoitością jest odsunąć jakieś filozoficzne albo literackie danie i grzecznie powiedzieć: »nie, tego nie będę jadł, bo mnie to szkodzi«” (Ulro, s. 271). Jakże to więc – wybitny intelektualista lęka się przemierzyć rejony największych wyzwań, ponieważ boi się, że posłucha w ten sposób diabła? Na dodatek postponuje gigantów ducha i pióra, którzy zanurzyli się w tych mrocznych głębinach? Tak, Miłosz właśnie to proponuje i przestrzega: uważaj, bo ci zaszkodzi, a lepiej, by ziemia pozostała dla ciebie „nieobjęta”, jak ciągle godny pożądania i podziwiania obiekt zachwyty, niż żebyś miał się udręczać żywotem na ziemi, która pozostaje „snem wariata”.

To z wierności tej zdroworozsądkowej zasadzie wynika przestroga sformułowana w *Traktacie teologicznym*: „Kiedy uskarżamy się na ziemię jako przedsiónek piekła, / pomyślmy, że mogłaby być piekłem zupełnym, / bez jednego promienia piękna i dobroci” (t. 5, s. 228). Ciągłe jest na ziemi wystarczająco wiele widoków, dzięki którym postawa podziwu nie wygasa.

Subtelność wzroku odkrywającego to, co budzi podziw, a nie przygnębienie, sprawdza się wówczas, gdy Miłosz przygląda się, jak ludzka seksualność jest obecna w kulturze. Interesujący pod tym względem esej *Seks dostarczony* powstał w roku 1969, a więc u początków tzw. rewolucji seksualnej. Zawiera on przenikliwą analizę procesów dokonujących się na oczach obserwatora i czulego rejestratora „widzeń nad Zatoką San Francisco”: „Nie jest niezwykle, że ciało pięknej kobiety budzi moje pożądanie, ale czy nie zachodzi coś innego, kiedy tych ciał jest tysiąc, dziesięć tysięcy, mniej czy bardziej obnażonych, dla mnie omdlewających, mnie ofiarowujących się, o twarzach utrwalonych w wyrazie ekstazy? Kiedy z radia i z płyt rozlega się ich gardłowe wabienie albo nerwowy śmiech, który wiadomo, co znaczy? [...] Publiczne dyskusje o orgazmie doskonałym i niedoskonałym; równe prawa mężczyzn i kobiet do rozkoszy, pigułka pozwalająca kobietom oddawać się miłości bez zajścia w ciążę, niechęć do wstrzemięźliwości jako sprzecznej z wymogami zdrowia; dziewictwo jako humorystyczna przypadłość, której należy się pozbyć – nie są to tematy dla naszych pradziadków” (Widzenia, s. 99). Z punktu widzenia pytań o sens ludzkiej erotyczności interesujące jest odróżnienie mitu seksualnej satysfakcji od instynktu seksualnego – nie idą one w parze, odrywając się od siebie. Frustracja z powodu nieuchronnych niepowodzeń i rozczarowań w tej sferze potęguje depersonalizującą funkcję seksualności. Ten aspekt seksu jest znakiem czasów, w których kultura stała się masowa, podlegając mechanizmom manipu-

lacji. Miłosz zwraca uwagę – w tym kontekście – na antyutopie Zamiatina, Huxleya i Orwella: „Przynosi zaszczyt intuicji autorów tych książek, że Eros działa w nich jako siła wywrotowa, co przez władców jest doskonale rozumiane: seks jest antyerotyczny i nie tylko niegroźny, ale skutecznie zapobiega pojawieniu się namiętności zbliżających nie ciała, osoby, i angażujących zarówno cielesność jak duchowość. Bohater wkracza na drogę niebezpieczną, kiedy jest obudzony przez miłość. Dopiero wtedy niewola zamaskowana i przyjęta przez wszystkich odsłania mu się jako niewola” (Widzenia, s. 102).

Miłosz wytrwale broni swojego stanowiska poszukiwacza perspektyw ocalających ludzką podmiotowość rozpatrywaną w kontekście metafizycznym, a nawet eschatologicznym. Oczywiście, przywołując antyutopie Zamiatina, Huxleya i Orwella, odnosi się również do problemu wolności stłumionej przez mechanizmy państwa totalitarnego. Uwagi dotyczące swego rodzaju testu wolności przeprowadzanego na materiale ludzkiej seksualności pozostają jednak aktualne. Współczesna kultura jeszcze mocniej potwierdza zasadę, że seks jest antyerotyczny i niegroźny dla inżynierów dusz, chętnie traktujących go jako wyjątkowo skuteczne narzędzie swoich działań.

Nieco innemu aspektowi erotyczności poświęcony jest esej *O cenzurze*. Przypomina w nim autor „paperbackowe” wydanie skandalizującej *Filozofii w buduarze* markiza de Sade’a. Dostrzegając ograniczoną siłę artystyczną dzieła, w którym „powtórzone ileś tam razy opisy erotycznej frenezji są monotonne” (Widzenia, s. 106), eseista bez emocji przyjmuje fakt udostępnienia szerokiej publiczności tekstu funkcjonującego przez całe lata w aurze skandalu obyczajowego, chociaż niepokoi go realizujące się w tym wydawnictwie dążenie, żeby epatować obrazami seksu i przemocy. Zdecydowanie krytycznie

ocenia Miłosz tendencję kultury współczesnej do eksponowania horroru istnienia jako dobrze sprzedającego się produktu: „oto wyobrażenia musi pomieścić ból, poniżenie, gwałt, nędzę, absurdalność wierzeń i obyczajów na całej ziemi, nic nie jest zażegnane, oswojone przez myśl, która przecie leczy nas trochę z niepokoju, jeżeli zapytując »dlaczego?« dostajemy odpowiedź »dlatego że«. Świat uderza w nas jako wcielony nierozum, jako twór jakiegoś gigantycznego obłąkanego mózgu. Czy można przyjąć ten cały ładunek i zgodzić się, że co jest, po prostu jest, i koniec? Można, ale tylko przeżuwając jak krowa, w stanie kontemplacji zwierzęcej. Jeżeli jesteśmy zdolni do współczucia i zarazem bezsilni, żyjemy w desperackim rozdrażnieniu. Tutaj zapewne jest jeden z powodów zjadłości, którą nazwałem neomanichejską” (*Widzenia*, s. 113). To ostatnie określenie świadczy o gwałtowności protestu przeciwko myśleniu o świecie w taki sposób, że ból i poniżenie stanowią jego zasadę.

Autokomentarz do *Widzeń nad Zatoką San Francisco* – sformułowany w liście do Konstantego Jeleńskiego zaraz po napisaniu książki potwierdza to widoczne w esejach zaniepokojenie stanem kultury: „to też właściwie książka z rozpacz, bo cywilizacja naturalistyczna, bez Grzechu Pierworodnego (czyli bez nieprzyjaźni pomiędzy nami i Naturą, tj. śmiercią) zmierza do obłądu. [...] gdyby nie bezustanny protest przeciwko biologicznemu schwytaniu, gdyby nie bezustanne transcendowanie tego, czym jesteśmy, nie byłoby w ogóle żadnego sensu w świecie, bo nie byłoby istoty, która oskarża świat o bezsens” (Miłosz–Jeleński, s. 102, 103, 7 VII 1969). Przywołując perspektywę grzechu pierworodnego, Miłosz przenosi refleksję na płaszczyznę uniwersalną, powracając do myśli wyrażonej w tekście *Nie* – bunt wobec losu jest tworzywem sztuki godnej swoich najlepszych tradycji. Pytanie o związek

pomiędzy erotyczną fascynacją kobietą i podziwem dla świata interesuje Miłosza właśnie na płaszczyźnie tej uniwersalnej prawdy o pochodzeniu i przeznaczeniu człowieka.

Nieustannie powraca w tej twórczości obawa przed całkowitym ludzkim upadkiem w upodlenie właściwe wszystkim istotom, które nie są w stanie przekroczyć swojej przynależności do Natury w ramach wyznaczanych przez granicę śmierci. Upadek ten traktuje Miłosz jako dopełnienie aktu biblijnego Upadku – realizujące się zawsze w niemałej mierze za sprawą doświadczenia bycia mężczyzną i kobietą, a także ich wzajemnej relacji. Nie ma dla niego gorszego upadku niż pogodzenie się człowieka z wszechwładzą śmierci, z jej dyktatem. W relacji pomiędzy mężczyzną i kobietą oznacza to zgodę na zamknięcie w granicach seksualności – jako żywiołu pozbawiającego podmiotowości.

MYŚLIWY

OD DZIECIŃSTWA DO STAROŚCI

Zapomniany dzisiaj w Ameryce poeta Robinson Jeffers fascynował Miłosza – świadomego, że chodzi o pisarza, który stracił w swoim kraju popularność. Polski poeta zaglądał do kalifornijskiej miejscowości Carmel-by-the-Sea już po śmierci Jeffersa, kiedy wycięto nawet gaj cyprysów zasadzony jego rękami. Miłosz kilkakrotnie powracał w swojej twórczości do postaci i dzieła Jeffersa – tłumaczył jego poezję, poświęcał mu teksty eseistyczne. Amerykański poeta spełniał ideał doktora Muchołapskiego – porzucić zobowiązania społeczne, żeby oddać się swojej pasji: „[...] grał pełną stawkę, wyciągał wnioski ze swojej dobrowolnie przyjętej izolacji, nie usiłując podobać się nikomu, trzymając się swego” (Rok myśliwego, s. 94). Przede wszystkim jednak Miłosz odnalazł w Jeffersie ważny – ostatecznie negatywny – punkt odniesienia. Wyrazem tego jest deklaracja złożona w *Roku myśliwego*.

Ten quasi-dziennik Miłosza – mający pierwodruk w roku 1990, a zawierający zapisy od sierpnia 1987 do lipca 1988 – wiele zawdzięcza właśnie wpływowi Jeffersa. W *Przedmowie* pada nawet stwierdzenie, że wiersz Amerykanina *Kochaj dzikiego łabędzia* mógłby być mottem całej twórczości autora *Roku myśliwego*. Po raz pierwszy utwór został przełożony w roku 1965, na potrzeby tomu *Gucio zaczarowany*. Wers: „Niechbym nie splendor rzeczy, odbłysek jeden chwycił” brzmi w uchu czytelnika Miłosza bardzo znajomo. Metaforyka esejów *Przypis po latach* oraz *Przedmowa* nie pozostawia wątpliwości – chodzi o łowy poetyckie: „chciałem schwytać jak najwięcej rzeczywistości i ciągle szukałem środków po temu, czyli moim celem nie była pogoń za formami literackimi, ale za »dzikim łabędziem świata«” (*Rok myśliwego*, s. 5). Tak pomyślane „łowy” są u Miłosza odpowiedzią na bolesne doświadczenie przemijania.

Najbliższym horyzontem tej uniwersalnej obserwacji dotyczącej przemijania jest pamięć historii splecionej z biografią. W jednej z rozmów poeta wyznał: „Tak się złożyło, że żyłem w światach, które właśnie się kończyły. Jako dziecko byłem świadkiem końca Rosji carskiej, później mieszkając w Wilnie, miałem poczucie, że to zaraz musi się skończyć. Jeszcze później, mieszkając w Warszawie tuż przed drugą wojną, miałem podobne poczucie. Nie opuściło mnie ono na Zachodzie, choć starałem się z niego leczyć, bo naokoło mnie żyli ludzie, którzy zupełnie nie mieli tego poczucia” (*Rozmowy polskie 1979–1998*, s. 702–703). Tak mówił Miłosz w roku 1997. Jednak dziesięć lat wcześniej, w *Roku myśliwego*, pod datą 15 sierpnia 1987 zanotował uwagę nieco inaczej ujmującą apokaliptyczną wrażliwość mieszkańców bogatego Zachodu: „W wypadku zachodniej Europy przemiana żywych krajów w muzeum i cicha gotowość przyjęcia niewolnictwa (według klasycznej Heglowskiej formuły jest niewolnikiem, kto chce żyć za wszelką cenę, nawet

za cenę utraty wolności)” (Rok myśliwego, s. 31). Dzisiaj, po kolejnych trzydziestu latach, brzmi ona w ogarniętej kryzysem Europie jeszcze bardziej przejmująco i złowrogo. Miłosz zresztą dostrzegał realną groźbę ponownego uaktywnienia się bakcyli zniszczenia, który raz już ujawnił się podczas obu wojen światowych XX wieku: „rzekome zakłócenie ładu było pierwszą fazą, wstępem do tego, co czatuje na nas dzisiaj, czy chcemy się do tego przyznać, czy nie: bo nie pada ofiarą urojeń, kto dopatruje się śmiertelnego niebezpieczeństwa dla człowieka w pojawieniu się samej idei państwa jako i pracodawcy, i właściciela ludzi, zarówno ich ciała, jak dusz [...]” (Ogród nauk, s. 221). Zmieniający się stale porządek świata zmierza zatem – w przewidywaniach Miłosza – ku państwowej opresji wobec jednostki.

Horyzont wrażliwości wanitatywnej autora *Roku myśliwego* wyznaczają obserwacje dotyczące przyrody. Odwiedzivszy Dolinę Śmierci, zanotował: „Cisza tak mocna, że rozlega się w niej sypanie się piasku na diunach albo chrzęst zastygłej soli pod stopą, niebo bez chmur i bez krążących ptaków, horyzont zamknięty ze wszystkich stron pasmami gór [...]. Wtedy wydaje się, że przez wszystkie lata życia dążyliśmy tutaj, gdzie wspomnienia wyrazistsze bledną, a bledsze całkiem tracą konsystencję, rozsypują się, i z trudem usiłujemy przywrócić im znaczenie, rwie się ciągłość, pojawiają się nie złączone z niczym sceny, na przykład tanga tańczonego przez tłum na studenckim balu w odległej epoce, jakby fantomatyczność tancerzy była najwłaściwsza na tej pustyni zmieniającej żywych w fantomy” (Widzenia, s. 21). Wszelkie ludzkie zabiegi mające na celu tworzenie dzieł kultury systematycznie podawane są w wątpliwość przez świadomość, że bezmiar przyrody pozostaje na te działania obojętny: „[...] majestatyczna przestrzeń wybrzeży Pacyfiku niepostrzeżenie wnikała w moje sny, przerabiała mnie, pozbawiając i przez to może wyzwalając. Z przebiegłości długo

zabraniałem sobie spotkania z chaosem obywającym się bez wartościowań, starałem się nie wykraczać poza to, co ludzkie, a więc usposabiające do przepowiedni pogodnych albo ponurych. [...] moja humanistyczna gorliwość jest osłabiona przez góry i ocean, przez te liczne momenty, kiedy patrzyłem na bezmierność z uczuciem podobnym do mdłości, a wiatr pustoszył moje małe gospodarstwo nadziei i zamiarów” (Widzenia, s. 17). Nie ma pewnej drogi ucieczki przed koszmarem molocha Natury obojętnej na ludzkie cierpienia i wzniosłe wzruszenia.

Ten sam krajobraz wschodniego wybrzeża Ameryki, wybrzeża Pacyfiku fascynował Robinsona Jeffersa do tego stopnia, że postanowił poświęcić mu życie i twórczość, osiadając w Carmel. Jeffers przyjmował jednak konstatowane przez Miłosza prawdy ze wzniosłym spokojem, zakładając, że nieuchronny porządek spraw doprowadzi do wyeliminowania człowieka z potężnego królestwa Natury. *Kochaj dzikiego łabędzia* – to wyraz uznania nieuchronności takiego losu człowieka, tak konsekwentnego, że aż budzącego odrazę i wstręt do ludzkiej bezradności. Polega ona na nieskutecznych łowach poetyckich – zawsze „nadaremnych”. Trudno się dziwić, że Miłosz usłyszał w słowach Jeffersa dobrze znaną nutę żalu. Dostrzegając podobieństwo, od razu też zdał sobie sprawę, gdzie tkwi zasadnicza różnica: „Zadawałem sobie pytanie, już za pierwszym pobylem w Carmel, czy jestem do niego podobny, i pochlebiamy może sobie, odpowiadałem: nie. Byłem dostatecznie podobny, żeby odtwarzać jego myśl, niejako od wewnątrz, wczuwać się w to, co ją poruszało. Ale mojego królewskiego wzniesienia się ponad ziemię nie lubiłem. Było mi narzucone i zasługiwało na właściwą nazwę: wygnania. Nie umiałbym też wiecznego piękna przeciwstawić chaosowi ludzkości. Ocean, najpełniejsze ucieleśnienie harmonii, mnie, wyznaję, przerażał” (Widzenia, s. 91). Pasja poetyckiego łowiectwa – wspólna Jeffersowi i Miłoszowi

– ma zatem u każdego z nich inną motywację. Jeffers deifikuje prawo wiecznego ruchu Natury, podczas gdy Miłosz poszukuje sposobów, żeby się spod tego prawa wyzolić.

Jest jednak coś jeszcze, co Miłosza do Jeffersa przyciąga – godna podziwu odwaga wyciągnięcia wniosków z nadchodzącej wielkimi krokami katastrofy: samozagłady gatunku ludzkiego. Poeta z Polski podzielał obawy Jeffersa – uzasadnione w tym konkretnym momencie dziejów człowieka. Zresztą nawet bez zaawansowanych technologii i broni ultymatywnej zagrożenie byłoby – z perspektywy wyobraźni autora *Traktatu moralnego* – ogromne, skoro „tępicieł” bezustannie wprawia w ruch maszynierię śmierci.

Chodzi zatem o łowy odbywające się w ostatniej godzinie świata. Nadaje to im charakter wzniosły, patetyczny, a nawet rytualny. Sam Miłosz mógłby z pewnością dopowiedzieć: religijny. W jakim sensie? Nie, nie za Jefferssem, który we wspólności niezmienniej Natury dostrzegał boski majestat, na tle którego człowiek nigdy nie wypadał dużo godniej niż insekty. U Miłosza perspektywa refleksji jest bardziej osobista. Nie biorą się znikąd jego żale nad brzegiem Pacyfiku i w gabinecie na Niedźwiedzim Szczycie – śnione i jawne wspomnienia przerażającego widoku nieskończonego oceanu powstrzymujące pióro przed ekstatycznym rozmachem.

W *Roku myśliwego*, rozpamiętując sukcesy swoich książek, z których *Zniewolony umysł* wyróżniał się wyjątkową recepcją, autor zanotował: „*Zniewolony umysł*, bolesny, pod wewnętrzny przymusem, począł się z modlitwy. Gdyby nie moja pobożność dziecka wychowanego w katolicyzmie i zdolność do modlitwy w wieku dojrzałym, nie dałbym rady, zginąłbym dziesięć razy. Na pograniczu modlitwy, to jest przy zgęszczonej uwadze, nawiedzany byłem z rzadka, w ważnych chwilach życia, przez rodzaj intuicyjnego jasnowidzenia, kiedy ukazywała

się na mgnienie moja przyszłość. Według Sartre'a, ktokolwiek postuluje, że wszechświat jest zainteresowany jego istnieniem, to jest, że jego własne istnienie ma grunt metafizyczny, jest łajdakiem (*salaud*). Gdyż powinniśmy sobie uświadomić, że gruntem naszym jest nicość, warunek naszej absolutnej wolności. Ponieważ wierzyłem, że mam miejsce w Boskim planie, i prosiłem o zdolność wypełnienia czekających mnie zadań, byłem typowym *salaud*” (Rok myśliwego, s. 108).

Chodziłoby zatem o religijność znajdującą wsparcie w przekonaniu, że życie pojedynczego człowieka ma wartość metafizyczną, a poetyckie łowy są poszukiwaniem pojedynczych bytów zagrożonych osunięciem się w nicość. Ów pesymistyczny charakter dzieła Miłosza nie budził wątpliwości dla Stefana Kisielewskiego: „Miłosz to dla mnie poeta lęku, fascynujący niewiarą, pesymizmem wynikłym z przenikającego go do szpiku kości poczucia kruchości, polotności wszelkich światów: duchowych czy materialnych. Wierzę w autentyczność jego grozy, nie wierzę w jego pociechy. Ani w pociechy świeckie, rozsądnie i lewicowo »humanistyczne«, ani w podpory religijne, mistycyzmy, Swedenborgi, ziemie Ulro” (Rok myśliwego, s. 33). Uznaniu trafności złośliwej obserwacji Kisielewskiego towarzyszyło ważne zastrzeżenie: „wszystkie moje ruchy umysłu są religijne i w tym sensie moja poezja jest religijna. A również (może to samo) jest za Bytem przeciw Nicości” (Rok myśliwego, s. 34). Otrzymujemy tutaj wgląd w sens owej religijności – rozumianej wyraźnie szerzej niż wyłącznie konfesyjnie. W zapisie datowanym dzień później niż uwaga o *Zniewolonym umyśle* poczętym z modlitwy Miłosz – przy okazji refleksji na temat przyjęcia *Ziemni Ulro* przez czytelników – przypomniał reakcję Konstantego Jeleńskiego na pojawiające się w zakończeniu książki prognozy dotyczące teokracji (była już o tym mowa). Odnosząc się do wątpliwości przyjaciela, zanotował: „Pewnie powinienem był

to zdanie wykreślić, tylko czy teokracja musi oznaczać rządy kasty kapłańskiej? Może w dwudziestym drugim wieku będzie to oznaczać coś innego, aż do pobożności wobec niedostępnej naszym dzisiejszym pojęciom zasady porządkującej rytm wszechświata” (Rok myśliwego, s. 110). O taką to – projektowaną dopiero – pobożność chodzi poecie: o pobożność praktykowaną ze względu na zagrożony unicestwieniem byt.

W tekście z 1967 roku, *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej drugiej awangardzie*, przypomniał Miłosz Jeffersa jako poetę, który pomimo pokrewieństwa jego „inhumanistycznej” twórczości z problemami zaprzatającymi takich pisarzy Młodej Polski, jak Stanisław Przybyszewski czy Stanisław Wyspiański, pozostaje ważnym punktem oparcia. Sprzeciw Jeffersa wobec poezji koncentrującej się wyłącznie na kwestiach języka budził uznanie Miłosza – dobrze zdającego sobie sprawę, że na jego oczach wygrywa model poezji rezygnującej z opisywania rzeczywistości. Były i wyjątki. Jeden z nich znajdował w twórczości zakonnika z Kalifornii – Williama Eversona, posługującego się pseudonimem: Brother Antoninus. Kiedy w 1962 roku Miłosz przetłumaczył dwa jego wiersze, Eversona otaczała legenda artysty w habicie. Wstąpił on do dominikanów w roku 1951, niewiele wcześniej przeszedłszy na katolicyzm. Ciekawostką jest fakt, że po siedmiu latach od roku opublikowania polskich przekładów z Eversona opuścił zakon, motywując swoją decyzję seksualnym przebudzeniem. To szczegół o tyle godny uwagi, o ile unaocznia on pośrednio konsekwencje patronatu Jeffersa nad dziełem Eversona – zwycięstwo potęgi Natury (Zaczynając, s. 178).

Swoje dzieło Miłosz świadomie podporządkował misji podążania za rzeczywistością, to znaczy za tym, co realnie istniejąc, zasługuje na ocalenie. Jego „formę bardziej pojemną” rozumie się najczęściej jako tzw. „sylwy współczesne”, to znaczy

specyficzny gatunek tekstów nierespektujących jednolitych wzorców gatunkowych. W utworze wprowadzającym do obiegu samo określenie „forma bardziej pojemna”, czyli w *Ars poetica*? – chodzi jednak o znalezienie adekwatnej odpowiedzi na wewnętrzne rozbieżności poety, na podleganie władzy dajmoniona, na bycie igraszką w rękach losu, który za pomocą dajmoniona sprawuje kontrolę nad życiem wybrańca. Znak zapytania w tytule utworu odnosi się właśnie do mediumicznej natury procesu artystycznego. Postawione zostaje tutaj pytanie: czy można jeszcze zasadnie mówić o sztuce wówczas, gdy stwierdza się w sobie ograniczenie własnej wolności? *Ars poetica*? jest skargą i lamentem:

Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów,
które rządzą się w nim jak u siebie, przemawiają mnóstwem
języków,
a jakby nie dosyć im było skraść jego usta i rękę,
próbują dla swojej wygody zmieniać jego los? (t. 3, s. 78)

Chodzi tutaj zatem ciągle o ten sam powracający w różnych odsłonach problem – bycia pochwycenym przez los. „Forma bardziej pojemna” pojawia się w wierszu jako perspektywa odpowiedzi na lęk i udręczenie „wybrańca losu”. To właśnie sugerowałoby zakończenie utworu:

Bo wiersze wolno pisać rzadko i niechętnie,
pod nieznośnym przymusem i tylko z nadzieją,
że dobre, nie złe duchy, mają w nas instrument (t. 3, s. 79).

Te słowa wyznaczają warunek decydujący o skuteczności poszukiwania formy poetyckiej. Spełnia ona swoje zadanie wówczas, gdy poeta powierza się dobremu duchom.

Kontekst większej całości literackiej, do której należy *Ars poetica*? – cykl *Zapisane wczesnym rankiem mową niezwiązaną* w tomie *Miasto bez imienia* – potwierdzałby zasadność takiego rozumienia owej „formy bardziej pojemnej”. Pierwszy z tych zapisów – *Rady* – rozpoczyna się refleksją: „Na miejscu młodych poetów / [...] / wolałbym nie mówić, że ziemia jest snem wariata, / bajką niemądrą, pełną wrzasku i furii” (t. 3, s. 76). Ten sam motyw – choroby umysłowej – pojawia się też w wierszu *Ars poetica*?: „[...] co chorobliwe jest dzisiaj cenione” (t. 3, s. 79). Współczesny odbiorca sztuki stoi przed koniecznością obcowania z dziełami, z których większość sprawia wrażenie „[...] pochodzących prosto z psychiatrycznej kliniki” (t. 3, s. 79).

Rady – wbrew tytułowi – nie dają żadnych jednoznacznych rozwiązań. Przeciwnie – przypominają wywiedzioną z historii zbawienia intuicję: „Bóg nie pomnaża cnotliwym dobytku w owcach i wielbłądach / i nie odejmuje nic za mord i krzywo-przysięstwo. / Ukrywał się tak długo, że zapomniano, jak się objawił / w krzaku ognistym i w piersi żydowskiego młodzieńca / gotowego cierpieć za wszystkich, co byli i będą” (t. 3, s. 76). To jedno z wielu u Miłosza przypomnień, że świat „w złem leży”. W *Radach* pełni ono funkcję głosu adwokata diabła: cóż się dziwić, że poeci lamentują, iż „ziemia jest snem wariata”. „Teologiczna” strofa w *Radach* – włączona w rozważania o charakterze autotematycznym – wyraźnie potwierdza inne sformułowane w języku dyskursywnym deklaracje Miłosza, że o zadaniach poezji myśli on w kontekście religijnym. Stąd bierze się „rada”, która jest tylko bezradnym apelem skierowanym do siebie: „Jest bardzo dużo śmierci i dlatego tkliwość / dla warkoczy, spódnic kolorowych na wietrze, / łódeczek papierowych nie trwalszych niż my sami...” (t. 3, s. 77). Podobnych aktów strzelistych utwierdzających w postanowieniu, że nie

należy się poddawać rozpacz, jest w tej poezji więcej. Prawie każdy z nich świadczy zarówno o dokonanych wyborze, jak i o przeczuciu katastrofy.

Wspólnota poetyckich celów z Robinsonem Jeffersem ma też u Miłosza za tło rozpoznanie sytuacji w poezji polskiej. Wyszła ona, zdaniem autora *Ziemi Ulro*, z czasu wojny w stanie „obnażenia i porażenia” (Zaczynając, s. 338). Niezdolność udzielenia odpowiedzi na wiszące nad głowami Europejczyków pytanie o ludzki los prowadziło do smutnych wniosków: „potrzebny był nowy początek. Jednak polska poezja była, moim zdaniem, jak myśliwiec pozbawiony nie tylko łuku, ale nawet drzewa i sznurka na łuk. A zanim wskaże się, na co i jak polować, lepiej postarać się, żeby myśliwy miał coś w ręku. Czyli nad warsztatem wyrabiającym łuki należało pracować” (Zaczynając, s. 338–339). Odpowiadając na uwagi Gombrowicza zawarte w jego słynnym tekście *Przeciw poetom*, Miłosz zauważał, że polska poezja cierpi na skazę „permanentnego jubileuszu” (Zaczynając, s. 141), to znaczy ulega pokusie kokietowania czytelnika aluzjami politycznymi, dając się jednocześnie wykorzystywać jako narzędzie porozumienia „państwa z człowiekiem” (Zaczynając, s. 141). Pisał to w roku 1951, odnosząc się do sytuacji mocnych już wówczas nacisków państwowych instytucji kulturalnych na pisarzy. Za tą odnoszącą się do ówczesnej sytuacji uwagą kryła się jednak bardziej uniwersalna refleksja: jak uchronić poezję przed „zwężeniem” (określenie Gombrowicza) poezji do tzw. „poezji czystej”, a zarazem uniknąć użycia jej jako nośnika sensów ideologicznych.

Miłosz bronił swojego stanowiska, stosując – autoironicznie – strategię pomniejszenia własnej wartości, prowincjonalnej naiwności. W wierszu *Do Robinsona Jeffersa* zadaje obcesowe pytanie: „A mnie co do ciebie?” (t. 3, s. 38), przywołując wiele różnic dzielących poetę amerykańskiego i polskiego. Chodzi tutaj jednak nie o dowiedzenie wyższości racji, ale o jeszcze raz dokonany wybór:

„A jednak nie wiedziałeś, co wiem. Ziemia uczy / Więcej niż nagość żywołów. Nie daje się sobie / bezkarnie oczu boga. Tak mężny, w pustce, / składałeś ofiary demonom: był Wotan i Tor, / skrzek Erynni w powietrzu, przerażenie psów, / kiedy z orszakiem umarłych nadciąga Hekate. // Raczej wyrzeźbić słońca na spojeniach krzyża, / jak robili w moim powiecie. Brzozom i jedlinom / nadać żeńskie imiona. Wzywać opieki / przeciwko niemej i przebiegłej sile, / niż jak ty oznamiać nieczłowieczą rzecz” (t. 3, s. 38).

Racjom Jeffersa – bardzo mocnym, potwierdzanym potocznym doświadczeniem przynoszącym nieustannie dowody przewagi „nieczłowieczej” Natury nad ludzkimi aspiracjami – przeciwstawia Miłosz zaledwie swoją decyzję: mimo wszystko stanąć po stronie tego, co ludzkie, bronić się przed nieładną potęgą, a nawet starać się ją na miarę własnych możliwości uczłowieczać. Ów wybór możliwy jest dzięki stanowisku sformułowanemu przez Miłosza w sporze z Gombrowiczem – sporze o istnienie świata: „Niezbym gorliwy wielbiciel Natury, bo jest bólem, jednak czuję obecność, własną, wsobną, drzewa, zwierzęcia, kwiatu, podczas kiedy dla Gombrowicza istnieją tylko jako zagrożenie. Dla mnie również, ale jest i coś za nimi. Czy Gombrowicz umiałby napisać wiersz zen? Czy dostępna była mu kontemplacja poza kontemplacją w akcie tworzenia sztuki? Cokolwiek powiem na swoją, zabobonnego dziecka obronę, łatwo byłoby mu obrócić przeciwko mnie” (Rok myślowego, s. 279–280). Wierność dokonanej wyborowi objawia się w spontanicznych reakcjach – Miłosz odwołuje się do racji odczucia, somatycznego doznania, subiektywnego przeświadczenia. Całkiem na miejscu okazuje się porównanie do dziecka. Być może właśnie zaskakujące pytanie o możliwości Gombrowicza w zakresie „wiersza zen” należy do owej dziecięcej perspektywy. Postawione z powodu braku innych argumentów – pełni ono funkcję retoryczną, wzmacniając deklarację poety

konsekwentnie zachowującego wiarę w istnienie poszczególnych bytów. Z perspektywy naukowego obrazu rzeczywistości okazuje się owa deklaracja wyrazem dzieciennego uporu.

Miłosz z wielką powagą traktował diagnozę stanu kultury Zachodu wyrażoną w tytule dzieła Becketta *Endgame*, tłumaczonego na język polski jako *Końcówka*. W perspektywie końca, polegającego na panującej w kulturze niemożności wykonania ruchu wyobraźni w kierunku metafizycznego sensu, pozostaje zawierzyć, że „boskie sztuki wyobraźni” mogą jeszcze mimo wszystko pozostać anty-Naturą. Miłosz rozmyślający o tej możliwości pozostaje pod wpływem Simone Weil, której pisma przetłumaczył na język polski i której myśl była przedmiotem jego wykładów akademickich. Interesowało go w jej dziele wyraźne uświadomienie sobie przepaści oddzielającej dobro od konieczności: z praw Natury wynika jedynie ślepa konieczność, obojętna moralnie; z kolei dobro – to dziedzina nie z tego świata. Śmierć wcielonego Boga potwierdza taką intuicję. Choć dobro nie należy do porządku tego świata, to jednak na świat oddziałuje. Miłoszowi podobało się wydobywanie tej sprzeczności, ponieważ odnajdywał ją w sobie. Dostrzegał on bowiem w świecie powody do zachwyty i do rozpacz jednocześnie.

Inspiracja Simone Weil widoczna jest też w dziele Miłosza w zabiegu myślowym polegającym na przyznaniu bólowi uprzywilejowanego miejsca – narzędzia przywracającego poczucie rzeczywistości. Jeżeli jednak ból jest kryterium decydującym o prawdzie bytu, to obraz rzeczywistości oglądanej przez taki filtr zyskuje rysy manichejskie. Świat jawi się bowiem z perspektywy bólu jako pozostawiony samemu sobie – usytuowany poniżej dobra i zła, poza domeną Boga, który wycofuje się z niego, żeby powrócić właśnie w doświadczeniu bólu i cierpienia. Miłosz nie jest radykalnym manichejczykiem, ale uważa, że bez manichejskiego pojmowania świata trudno się uporać z prawem konieczności.

Skoro nie sposób mu zaprzeczyć, to należy poszukiwać perspektywy, w której byt zachowuje sens. Tylko wtedy bowiem łowy na „dzikiego łabędzia świata” pozostają uzasadnione.

Pozbawiony radykalizmu dualizm w oglądzie rzeczywistości – polegający na tym, że się dostrzega inny wymiar świata zasadniczo podlegającego prawu konieczności – jest zatem Miłoszowi konieczny, żeby obronić się przed narzucającą się wizją bezwzględного panowania praw Natury i rekonstruującej je nauki. Niewzruszoność tych praw decyduje o stabilności państwa Natury – przytłaczającej swoją konsekwencją. W nawiązującym do słynnego tryptyku Hieronima Boscha poemacie *Ogród ziemskich rozkoszy* – w ostatniej jego części: *Piekło* – właśnie owa przewidywalność trwania okazuje się cechą piekielną: „[...] można wnioskować, że ludzkość jest po to, / Żeby zaopatrywać i zaludniać Piekło, / Którego istotą jest trwanie. Reszta, tj. Niebiosa / Otchłanie, krążące światy są tylko na mgnienie” (t. 4, s. 13). Odwrócenie perspektywy – zobaczenie piekła jako trwałości, a nieba jako ulotności – jest zabiegiem sprowokowanym dziełem Boscha. Zarazem dzięki temu unaoczniona zostaje jednak bezradzieja oglądu świata dokonującego się z punktu widzenia egzystencji ograniczonej do tego, co naturalne. W zakończeniu *Piekła* i całego poematu zarysowana została inna perspektywa:

[...] A my, lekkomyślni,
Zawsze w pogoni i zawsze z nadzieją,
Jak nasze tańce i stroje ulotni,
Prośmy, żeby nam został kiedyś oszczędzony
Stan permanentny (t. 4, s. 13).

Chodzi zatem o łowienie ulotnych chwil, w których udaje się pochwycić byt – niepochwytny w świecie stanów permanentnych, skazany w nim na unicestwienie.

ANTYMODERNISTYCZNY MODERNISTA

W eseju *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej drugiej awangardzie* zauważył Miłosz – nie bez złośliwości oraz irytacji emigranta – prawidłowość cechującą krajowe życie literackie: „Ktokolwiek, mieszkając za granicą, chce śledzić literackie nowalje Francji, Anglii, Ameryki, najlepiej zrobi, czytając miesięczniki wydawane w Warszawie. Młodzi polscy intelektualiści, niewiarygodnie bystrzy, »zmyślni«, jak kiedyś mówiło się o zwierzętach, o wszystkim wiedzą i o wszystkim potrafią poinformować. Tylko że coś tu niepokoi... [...] Z tej pluralistycznej magmy polscy autorzy lepia ładne kule i puszczają je w ruch, zaprawiwszy je najczęściej przesadną, zaiste, dozą snobizmu. Niestety snobizmem jest nurkowanie w »nieprzeniknioną syntaxis« tam, gdzie wystarczyłyby zdania proste, jak i zwyczaj walenia długich cytat po francusku, niemiecku, angielsku, bez przekładu na język rodzimy – praktyka niemal niestosowana w krajach zachodnich. I coraz to jakaś importowana nowinka daje powód do stadnego pędu, nie tylko w Zielonych Górach czy Grodziskach występują »Grzdyć and his boys«” (Zaczynając, s. 174). Miłosz opublikował ten tekst w londyńskiej „Oficynie Poetów” w roku 1967. Wyraźnie widać w nim niechęć do poezji skupionej na sobie, na swoim języku – „nurkującej w nieprzeniknioną syntaxis”. Te głębinowe ekskursje odbywają się w ramach szerzej zakrojonej akcji budzącej szczerą irytację emigranta, który z perspektywy amerykańskiej wyraźnie dostrzega, że naśladownictwo sytego i bogatego Zachodu – cechujące polskie życie intelektualne i artystyczne w jego najsłabszych, ale nie marginalnych przejawach – cierpi na skazę naiwności, niedostatecznego krytycyzmu.

Z korespondencji Miłosza ze Zbigniewem Herbertem z tego czasu, z roku 1967, wynika, że obaj planowali przeprowadzenie swego rodzaju prowokacji artystycznej. W celu realizacji tego

planu Miłosz napisał 5 utworów poetyckich, które miały symulować tłumaczenia z poezji amerykańskiej i francuskiej. Na potrzeby tej akcji powstał też tekst Miłosza *Wyjaśniam* podpisany: Stanisław Józef Tudzik. Miłosz pisał w nim jako Tudzik: „Muszę wyjaśnić: respondyści są poza aprobatą i dezaprobatą, nie pochwalają wcale pisania dzieł z założenia nieczytelnych ale też nie potępiają ich, bronią natomiast prawa każdego człowieka do wyzwolenia się ze snobizmu: każdy, zamiast zmuszać się do lektury wierszy które go usypiają albo do oglądania obrazów których kolory są dla niego wstrętne, powinien móc zająć się czymś dla niego bardziej interesującym. Nazwa grupy pochodzi stąd, że grupa reaguje na (odpowiada) nową sytuację zawierającą w sobie już zapowiedź jutra. Czytelnik poezji to ktoś kto czyta swoje własne wiersze, amator malarstwa to ktoś kto ogląda swoje własne obrazy. Do przeszłości zaczyna należeć niegdyś oczywiste przekonanie o tym że »sztuka« przeznaczona jest dla »innych« dla »bliźnich« twórcy. Utwory respondystów nie są przeznaczone dla nikogo, nie żądają od nikogo poklasku, nikogo nie zamierzają podbijać, przyciągać, przekonywać. Założeniem jest, że nikt poza samym autorem nie będzie miał z nich przyjemności. Jeżeli zdarzy się inaczej, będzie to przypadek” (Herbert–Miłosz, s. 83, załącznik do listu z 17 VII 1967). „Respondyści” reprezentują poglądy, które były Miłoszowi całkowicie obce. Są ukazaniem w krzywym zwierciadle wizerunkiem pewnych tendencji w poezji. Wśród skarykaturowanych zjawisk wyróżnia się zwłaszcza samowystarczalność poezji – monstualna, doprowadzona do sytuacji, w której autor jest jedynym czytelnikiem własnych utworów.

Manifest respondystów nie ukazał się co prawda w „Oficynie Poetów”, ale w roku jego powstania Miłosz opublikował tam esej *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej drugiej awangardzie*. Idee Tudzika są w nim wyrażone w sposób systematyczny i osadzone

w kontekście historycznym. Dziedzictwo poetyckie tzw. drugiej awangardy uchwycono w nim na tle tendencji obecnych w poezji XX wieku oraz w krytyce literackiej. Ważnymi punktami odniesienia są tutaj dla autora poezja T. S. Eliota oraz szkoła New Criticism. Eliot, bez którego nie byłoby sukcesu „nowych krytyków”, jest u Miłosza wzorcem poety uwikłanego w sprzeczności, z których rodzi się nowa jakość poetycka. Z jednej strony dąży on do maksymalnego „zgęszczenia” języka poetyckiego, z drugiej zaś nie rezygnuje z dyskursywnego aspektu wiersza. Będąc poetą w nowoczesnym sensie, pozostaje zarazem filozofem kultury i teologiem.

Wyznaczona w tym eseju wąska ścieżka wewnętrznej wolności biegnie „pomiędzy umysłowym prostactwem i trwożliwymi dygami przed każdą rafinadą” (Zaczynając, s. 176). Umysłowe prostactwo, „chamski śmiech” kwitujący subtelności artystyczne oraz intelektualne koncepty jest niezbędny, żeby nie popaść w alienację „respondyzmu”. „Trwożliwe dygi” są – zdaniem Miłosza – zrozumiałe w Polsce i motywowane obawą przed prostactwem całkowitym. Poezję tworzoną w permanentnym „trwożliwym dygu” – samowystarczalną, zaspokajającą potrzeby twórców i wyłącznie akademickiej publiczności – porównuje jednak Miłosz do nagiego króla, którego nieistniejące szaty podziwiane są tylko w poczuciu obowiązku wynikającego z przynależności do dobrego towarzystwa wtajemniczonych.

New Criticism i twórczość Eliota – to konteksty wprowadzające refleksję Miłosza na teren rozważań dotyczących dziedzictwa modernizmu. Nową krytykę postrzega on jako nieświadomą kontynuację rosyjskiego formalizmu. Obydwa nurty łączy przekonanie, że wiersz jest strukturą wielowarstwową, a schodzenie po jej stopniach coraz bardziej w głąb wystarczy, żeby nadać procesowi lektury powagi i doniosłości. Eliota z kolei Miłosz postrzega jako przykład poety, który doskonale rozumiał, że duch czasu domaga się tego zejścia w głąb języka, a zarazem

przeprowadził ten proces, myląc tropy naśladowców. Eliot jest bowiem zaprzeczeniem dogmatu, że „znaczenia w ogóle nie można przyszpilić, bo to grubiaństwo” (Zaczynając, s. 177).

To przekroczenie przez Eliota „kredowego koła poezji” samowystarczalnej, chępiącej się swoją wielopiętrowością postrzega Miłosz w kontekście procesu zachodzącego w kulturze zachodniej od początku XIX wieku. Polegał on na kapitulacji poezji – i filozofii – przed nauką. Jej odkrycia skazały poezję na „bezsilny subiektywizm” realizujący się poprzez notowanie „drgnień duszy” (Zaczynając, s. 180). Absolutyzacja sztuki następująca równolegle dotyczyła już poezji bezsilnej wobec nauki i mocno zsubiektywizowanej. W efekcie w „sanctum sanctorum” religii sztuki spoczęła poezja będąca wyznaniem słabości i skażenia. Miłosz nigdy nie zapisał się do tego kościoła. Zawsze starał się zachować wiarę, że „poeta nie musi ustępować z drogi naukowcom i filozofom, pod warunkiem, że jego język, w którym myśl i obraz są stopione w jedno przez wysoką temperaturę uczuć, zachowa coś z myślowej komunikatywności” (Zaczynając, s. 181). Wspomniany już Jeffers, a także Walt Whitman czy Konstandinos Kawafis byli dla niego dowodami, że nie jest to wiara bezpodstawna.

Upominając się o znaczenia w poezji, z wielką estymą Miłosz wyrażał się również o Bolesławie Leśmianie – w poczuciu winy pokoleniowej w stosunku do poety niedocenionego. Leśmian w jednym z ostatnich tekstów dyskursywnych zauważył, że w czasach, gdy na poezję nakłada się zobowiązania społeczne, zmuszając ją do uniesienia ważnych znaczeń, słowa poezji „wkładają »czapkę niewidkę«. Język staje się szary, ubogi, szczurzy [...]” (Zaczynając, s. 181). To niebezpieczeństwo Miłosz doskonale rozumiał, podziwiając trafność Leśmianowskiej metafory: „słowa wiersza spotykają się w tańcu” (Zaczynając, s. 181). Jeżeli się im na to nie pozwoli, staną się szare i ubogie – „szczurze”. Jeżeli zaś staną się „szczurze”, to przygotują władzę kolektywnego

„króla-szczura”. Jak wiadomo, szczury są zwierzętami, których siła tkwi w umiejętnościach zespołowego działania. Podporządkowując literaturę zadaniom społecznym, czyni się ją „szczurzą” – posłuszną i skuteczną, ale jakże obcą sztuce, w której słowa tańczą.

Poezja Miłosza – deklarującego przywiązanie do obowiązku komunikatywności – nie rezygnuje ze słów układanych tak, by „tańczyły”. Zawsze jednak przestrzegana jest w niej zasada, że te poszukiwania mają służyć skutecznemu wyrażeniu „myśło-wzruszeń”: „Mobilizuję mój umysł, dążąc do możliwie intelektualnego uchwytu i jeżeli mój język jest wieloznaczny, to nie dlatego, że sama jego wieloznaczność dostarcza mi przyjemnego poczucia »gąszczu«, ale dlatego, że inaczej zbyt złożonych myśło-wzruszeń nie da się wyrazić” (Zaczynając, s. 186). Tak, trudno byłoby znaleźć u Miłosza przykłady wieloznaczności praktykowanej dla samej artystycznej gry.

W roku 1993 Miłosz opublikował w „NaGłosie” wiersz *Do Alena Ginsberga*. Obszerny utwór otwierał kontrkulturowy numer pisma, w którym znalazły się teksty między innymi Johna Lennona, Juliana Becka, Jacka Kerouaca, Richarda Brautigana. Przygotowanie tego numeru „NaGłosu” zbiegło się w czasie z głośną sprawą tomu poezji Ginsberga *Znajomi z tego świata*, w opracowaniu Piotra Sommera. Poniewczasie wydawca zorientował się, że autor tomu jest czynnym homoseksualistą, nieukrywającym swojej orientacji seksualnej w kontrkulturowej działalności publicznej. Zapadła decyzja o wycofaniu nakładu. Do jego przemiału nie doszło, ponieważ inny wydawca wykupił jego całość¹.

1 Zob. J. Jarniewicz, „Niepotrzebna opona na skraju drogi”, czyli Miłosz rozlicza się z Ginsbergiem, „Przekładaniec. Pismo Katedry UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową” 2011, nr 25: *Między Miłoszem a Miłoszem*, red. M. Heydel, P. Próchniak, s. 142.

Wiersz Miłosza w niezamierzony sposób stał się głosem w wątpliwej jakości dyskusji o Ginsbergu, toczącej się w różnych polskich mediach. Pierwsze słowa utworu nie pozostawiają wątpliwości co do tego, jaki jest stosunek autora do adresata:

Allen, dobry człowieku, wielki poeto morderczego stulecia,
ty, który upierając się w szaleństwie doszedłeś do mądrości (t. 5, s. 33).

Rok później utwór został włączony do tomu *Na brzegu rzeki*. Nie była to bynajmniej okolicznościowa sympatia do Ginsberga. Ponad 20 lat wcześniej wyznał Miłosz w liście do Herberta: „myślę, że Ginsberg mimo całej swej hysterii ma rację, nie ty, i że jego *Howl* jest ważnym poematem” (Herbert–Miłosz, s. 95, 5 X 1967). Reagował w ten sposób na list Herberta. Nie na ten z 3 sierpnia, w którym autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* pisał o Ginsbergu – na swój sposób z aprobatą – z Londynu: „miły chłopiec z zupełną kapustą w głowie. Namawiał mnie na haszysze i orgie, ale jestem barbarzyńcą i wystarczą mi D. W. P. (dziwki, wódka i papierosy)” (Herbert–Miłosz, s. 85, 3 VIII 1967). Miłosz odnosił się do listu Herberta nadesłanego do Berkeley z Paryża 28 września 1967: „oburzają mnie różni Ginsbergowie i ich jeszcze ubożsi duchem bracia, którzy korzystają z dobrobytu społeczeństw na których pasożytują. Piekarz którego chleb żre Ginsberg, pilot który prowadzi samolot z Ginsbergiem nie może sobie pozwolić na haszysze i g ł u p i ą, b o n i e w y r a ż a l n ą, o h y d n i e wschodnią kontemplację świata” (Herbert–Miłosz, s. 92–93, 28 IX 1967). Ironia losu – polskiego, smutnego, na który zresztą autor strasznie utyskuje, posługując się w tym samym liście efekciarskim określeniem Polski jako 1000-letniego niemowlęcia (jest przecież rok po obchodach polskiego millenium) i dowodząc tym odrobienia Gombrowiczowskiej lekcji z tematem: polskie bezformie – polega na tym, że słowa te

wypowiada Herbert podróżujący po świecie za pieniądze różnych fundacji i państwowych agend programujących politykę kulturalną, a Ginsberg rok później osiadzie na trzydziestohektarowej farmie, na której będzie doił kozy i wykopie studnię. Któż rozstrzygnie spór, czy poeta zachowuje się moralnie, „skowycząc” i „żrąc” chleb piekarza, który nie pozwala sobie (być może) na haszysze?

Niemający bezpośredniej kontynuacji spór Miłosza z Herbertem o Ginsberga jest zapowiedzią późniejszego, ciągnącego się przez całe lata konfliktu pomiędzy poetami – dotyczącego innej, bardziej zasadniczej kwestii. Właśnie ona pojawia się w załączkowej postaci przy okazji wymiany opinii na temat Ginsberga. List Herberta zabrzmiał bowiem w uszach Miłosza szalenie prowincjonalnie:

jeżeli dynamice świata, która może być zwariowana i historyczna, przeciwstawia się fałszywą trzeźwość (domu, piekarza, etc.) to to jest co najmniej niepokojące i obawiam się, że Polacy, którzy czując swoją niewyraźną głębię formułują ją wreszcie jako „wszystko już było” albo „gównie te same, tylko się muchy zmieniają” jeszcze raz dają się wykiwać przez swoje umysłowe niedowarzenie (Herbert–Miłosz, s. 95, 5 X 1967).

Warto zauważyć, że Miłosz broni Ginsberga przeciwko Herbertowi chełpiącemu się swoim zdrowym rozsądkiem. Kiedy Herbert mówi: co za bzdury ten Ginsberg, już piekarz mądrzejszy, to Miłosz odpowiada: wolę deliryczne zrozumienie dynamiki świata niż polską pseudo-głębię. Broniąc Ginsberga przed Herbertem, nie bierze on jednak pod uwagę, że amerykański poeta tęskni za spokojnym życiem na farmie, a nie za wielkomiejskim wirem, w którym wyczuwa się wiatr dziejowych zmian. Nie bierze on tego w rachubę również w wierszu z roku 1993, zwracając się do Ginsberga słowami: „Podczas kiedy twój

wrzask bluźnierczy dalej rozlega się / w neonowej pustyni, po której błądzi ludzkie plemię skazane / na nierzeczywistość” (t. 5, s. 34). Autor *Skowytu* ma być tutaj prorokiem neonowej pustyni. Usprawiedliwiają Miłosza dwie okoliczności. Po pierwsze odwołuje się on w tym wierszu przede wszystkim do stereotypowego obrazu Ginsberga jako autora *Howl*, który jest poematem miejskim aż do bólu. Druga okoliczność – to rama, w której sytuuje się utwór Miłosza. Jest to rama poetyckiej autorefleksji. Obejmuje ona dwie ważne kwestie: egzystencjalny bilans drogi życiowej oraz autobiograficznie zorientowaną refleksję autotematyczną. Przyglądając się Ginsbergowi albo raczej projektując wyobrażenie o nim na podstawie dostępnych informacji, dochodzi on do wniosku, że jego własne życie było skażone nadmierną samokontrolą, od której wolny był poeta-skandalista:

„Tobie wyznaję, moje życie nie było takie, jak bym chciał. // I teraz, kiedy minęło, leży jak niepotrzebna opona na skraju drogi. // Było takie jak życie milionów, przeciwko któremu / buntowałeś się w imię poezji i wszechobecnego Boga. // Poddane obyczajom, z wiedzą, że są absurdalne, / i konieczności, która zrywa co ranka i każe jechać do pracy. // Z nie spełnionymi pragnieniami, nawet z nie spełnioną chęcią / krzyku i bicia głową w ścianę, z powtarzaniem sobie zakazem / »Nie wolno«” (t. 5, s. 33).

Miłosz składa tutaj wyznanie, które powtórzy w innym miejscu i czasie – innymi słowami: „Zapisy mego czucia że żyję, oddycham. Tym były moje wiersze więc hymnami wdzięczności. A razem z tym byłem świadomy nieszczęścia, skałczenia. I nic we mnie nie było spontaniczne, ale pod kontrolą woli” (t. 5, s. 277). Nie oznacza to, że gotów byłby pójść drogą kontestacji Ginsberga. Nie, słyszymy poetę, który pozostaje wierny rozpoznaniu: „w nieszczęściu potrzebny jakiś ład czy piękno”; „Byłem

instrumentem, słuchałem, wylawiając głosy / z bełkotliwego chóru, tłumacząc na zdania jasne, / z przecinkami i kropką” (t. 5, s. 34). Ten wybór ma swoje ograniczenia. Kto poszukuje ładu i jasności, traci możliwość, z której skorzystał autor *Skowytu*: „Zazdroszczę tobie odwagi absolutnego wyzwania, słów / gorejących, zacieklej klątwy proroka” (t. 5, s. 34). Wybór Miłosza jest inny – ład, rytm i formę „obrócić” poetycko przeciwko chaosowi i nicości. Odmienność wyboru nie zmienia faktu, że Miłosz postrzega Ginsberga jako swojego sojusznika – jest on przecież poetą, w którego rewolucyjnie i skandalizująco nowatorskim języku poetyckim myśl i obraz są stopione w jedno przez wysoką temperaturę uczuć, dzięki czemu skutecznie przekazuje czytelnikom sprawy najważniejsze.

Intencja szlachetnego dążenia – pozwolić językowi poetyckiemu komunikować myśli dotyczące spraw najważniejszych, spraw ducha upominającego się o prawo do wolności, z którego drwi społeczeństwo zaprogramowane na wzór maszyny naturalnych konieczności – rozgrzesza niepowodzenia autora wiersza *Do Allena Ginsberga*, jak i jego adresata: „Albowiem nie szukamy tego co doskonale, szukamy tego, / co zostaje z nieustannego dążenia” (t. 5, s. 35). Jest rok 1993. Miłosz rozmyśla o amerykańskim poecie-beatniku, a powtarza niemal te same słowa, które zapisał prawie pół wieku wcześniej, w wierszu *Pożegnanie*: „Jakie ocali się ziarno. // Synu mój, wierź mi, nie zostaje nic. / Tylko trud męskiego wieku, / Bruzda losu na dłoni. / Tylko trud, / Nic więcej” (t. 1, s. 228). O czym to świadczy? Zapewne również o tym, że nie tyle o Ginsberga tutaj chodzi, ile o samego Miłosza, o jego poetyckie samoutwierdzenie. To bardzo dobrze, dla Miłosza, że może w tym pomóc dzieło amerykańskiego poety – opromienionego splendorem skandalu, drażniącego polską wrażliwość (w sensie wyeksplikowanym Herbertowi).

Oczywiście, w tej sytuacji Miłoszowi bynajmniej nie przeszkadza modernizm Ginsberga. Jego stosunek do rzeczywistości – zindywidualizowany, a zarazem naznaczony kryzysem podmiotowości; rejestrujący epifanie w byle czym i byle gdzie – jest przecież wzorcowo modernistyczny. Problemu nie stanowi też specyficzna rama poematu Ginsberga – rama obrazu świata doznawanego po zażyciu haszyszu albo w stanie upojenia alkoholowego. W końcu – nie wypomina również Miłosz Ginsbergowi, że tak intensywnie skupia się na ludzkiej słabości i chorobie.

Kiedy się pamięta życzliwość Miłosza dla Allena Ginsberga, trudno zrozumieć skrajnie odmienny stosunek polskiego poety do Philipa Larkina. W tomie *To* umieścił Miłosz wiersz *Przeciwko poezji Filipa Larkina*. Była już o nim mowa przy innej okazji. Warto jednak do niego powrócić, choćby dlatego, że należy on do podstawowych argumentów krytyków Miłosza: „Życ nauczyłem się z moją rozpaczą. / A tu przychodzi ktoś, kto nieproszony, / Wierszem wylicza powody rozpacz. / Czy mam dziękować? Nie bardzo jest za co. / Skoro świadomość różne ma poziomy, / Na niższy spycha mnie, kto śmiercią straszy. // Ja też pamiętam, żałobny Larkinie, / Że śmierć nikogo z żywych nie ominie, / Nie jest to jednak temat odpowiedni / Ani dla ody, ani dla elegii” (t. 5, s. 136). Miłosz jest tutaj wyjątkowo stanowczy i jednoznaczny. Zdaje się mówić: nie zaakceptuję poezji, która powiększa udręki człowieka poddanego władzy konieczności, nieustannie trzymającej ludzi w okowach strachu przed śmiercią.

Ta stanowcza reakcja nie wytrzymuje krytyki ze strony znawców poezji Larkina – poety tęskniącego za angielską tradycją poetycką i źle się czującego w pochrześcijańskim świecie, określającego swoją postawę w tej niereligijnej rzeczywistości jako anglikański agnostycyzm. Pisał o tym wszystkim

przekonująco Jerzy Jarniewicz². Czy jednak z Larkinem nie jest podobnie jak z Ginsbergiem? Czy nie wykorzystuje Miłosz jego twórczości jako okazji do gwałtownego protestu przeciwko literaturze powiększającej udręki zadawane światu przez molocha konieczności? Gwałtowność tego protestu – ujętego w formę nieco frywolną, jakby sprawa była całkowicie oczywista i nie zasługiwała na powagę lirycznej refleksji – potwierdza, jak ważna jest dla Miłosza konsekwencja wyboru: ład, rytm, forma – przeciwko chaosowi i nicości.

Ten wybór jest u Miłosza projektem o wielkich ambicjach – wydaje się, że o wiele większych, niż ostatecznie zrealizowane. Na takie przypuszczenie pozwala esej *Przygody poezji nowoczesnej*, w którym Miłosz rekonstruuje zamyśl swojego kuzyna Oskara Miłosza – jego „mickiewiczowską skłonność do stawiania poezji żądań maksymalnych, do utożsamiania poety z widzającym, wtajemniczonym” (Obowiązki, s. 48). Oskar Miłosz dostrzegał problem poezji w czymś, co nazywał „zwężeniem” – rezygnacją z owych największych wyzwań. W eseju *Kilka słów o poezji* Oskar Miłosz pytał o tak zwaną „poezję czystą”: „może to poezja naszych czasów pozbawiona publiczności, poezja »nieuзнanych«, poezja przeciętnych, jakimi jesteśmy wszyscy bez wyjątku, nie czytający już nawet jedni drugich?” (Obowiązki, s. 54). Jak widać, koncept „respondystów” czytających samych siebie tutaj ma swoją genezę. Czesław Miłosz interpretował pokrewieństwo Oskara Miłosza i Mickiewicza jako wynikające z zainteresowania wiekiem iluminizmu i żywymi wówczas ideami ezoterycznymi oraz alchemicznymi. Czy należy traktować ten iluministyczny kontekst w kategoriach fanaberii albo ekstrawagancji? Poszukując odpowiedzi na to

2 Zob. J. Jarniewicz, *Dlaczego Miłosz nie lubi Larkina?*, [w:] *Poznanie Miłosza 3, 1999–2010*, red. A. Fiut, Kraków 2011, s. 372–381.

pytanie, warto zestawić uwagę Miłosza, precyzującego, że chodzi mu o budzące się na jego oczach zainteresowanie „wiekiem iluminizmu, »Rosae Crucis«, uczniów Jakuba Boehmego” (Obowiązki, s. 49) oraz żarliwe wyznanie Agaty Bielik-Robson umieszczającej „mesjańsko-maraniczne” pisma Jacques’a Derridy w kontekście długiej tradycji podtrzymywania płomienia wolnego ducha „niesionego przez tyle wieków sekretnie, w zmo-wie Różokrzyża i Illuminatów”³.

Chodzi tutaj zatem – u Oskara Miłosza czytanego jako lektura formacyjna przez Czesława Miłosza – o coś znacznie więcej niż kwestie poetyki: o wielki projekt nowego świata i nowego człowieka. *Kilka słów o poezji* kończy się przecież uwagami dotyczącymi majaczących poza horyzontem nadchodzącej wojny światowej widm owej nowości. Miłosz (Oskar) z prorockim patosem oznajmia, że już zaczęto odczytywać pismo iberyjskie, minojskie i etruskie, co pozwoli przeprowadzić wielką syntezę „odkryć fizyko-chemii, astronomii, jak również prehistorii i historii archaicznej” (Obowiązki, s. 56). Już widać, jego zdaniem, zapowiedzi wielkiego zjednoczenia ludzkości zdolnej połączyć intuicje ducha i rozumu. Czesław Miłosz relacjonuje te daleko-siężne koncepcje z dystansem zapewniającym minimum komunikacji z czytelnikiem spodziewającym się eseju o poezji, a nie przepowiedni, ale kiedy pięć lat później kończy *Ziemię Ulro*, ów dystans jest o wiele mniejszy. Eseista unosi się wówczas na tej samej fali prorockiej, zapisując marzycielską wizję szlachetnej teokracji, która doceni polską i litewską odrębność.

W opisie zjawisk poezji nowoczesnej Czesław Miłosz po-sługuje się wziętymi w cudzysłów pojęciami, które pojawiają

3 A. Bielik-Robson, *Gra w trzy ognie. Derridiańska trylogia o duchu*, [w:] J. Derrida, *O duchu. Heidegger i pytanie*, przeł. B. Brzezicka, Warszawa 2015, s. 9.

się także w innych jego tekstach: „zgęszczenie” i „zwężenie”. Nie są one całkiem czytelne w tekście dotyczącym zagadnień historii literatury oraz poetyki. Kiedy jednak weźmiemy pod uwagę ezoteryczny i alchemiczny kontekst rozważań obydwu Miłoszów, to „zgęszczanie” i „zwężanie” okażą się określeniami dużo bardziej „na swoim miejscu”.

W tym też kontekście – projektu poezji iluminacyjnej – odsłaniają się interesujące znaczenia Miłoszowych rozmyślań na temat fascynującej go od dawna tradycji poezji skoncentrowanej na opisie przedmiotu. Praktyka poezji dalekowschodniej w tym zakresie interesowała poetę przynajmniej od czasów wojennych. Fascynowała go zwłaszcza umiejętność takiego ustawienia poetyckiego głosu, że w efekcie uzyskiwało się skrócenie dystansu pomiędzy podmiotem i przedmiotem:

W dawnych Chinach czy w Japonii podmiot i przedmiot nie były pojmowane w kategoriach przeciwstawienia, ale identyfikacji. Stąd pewnie pochodzą pełne szacunku opisy tego, co nas otacza, kwiatów, drzew, krajobrazów, bo rzeczy widzialne są niejako częścią nas samych, ale przez to tylko, że są samymi sobą i zachowują swoją „takość” (*suchness*), żeby użyć wyrażenia buddyzmu zen⁴.

W rozmowie z Renatą Gorczyńską przypomniał Miłosz, że źródłem tych fascynacji była *Fletnia chińska* w przekładach Leopolda Staffa. Pod wpływem zgromadzonych w niej utworów polski poeta starał się osiągnąć „jakiś czysty, kaligraficzny rysunek” (*Podróżny świata*, s. 65). We wstępie do własnego przekładu kilkunastu utworów – *Zen codzienny* – mówi zaś:

4 C. Miłosz, *Przeciw poezji niezrozumiałej*, [w:] tenże, *Dzieła zebrane. Życie na wyspach*, wybór i oprac. J. Gromek, Kraków 2014, s. 113–114.

„Marzeniem każdego poety jest powiedzieć jak najwięcej w jak najmniejszej ilości słów. [...] Japońscy poeci Zen umieli [...]” (t. 4, s. 292).

Pochwycenie rzeczy za pomocą słów jest poetyckim marzeniem Miłosza. Wiersz *To jedno* dotyczy powrotu w konkretne miejsce: „Dolina i nad nią lasy w barwach jesieni” (t. 4, s. 148). W tym miejscu „wędrowiec”, o którym mowa w utworze, doznał kiedyś „radości, mocnej, bez przyczyny, / Radości oczu. Wszystko było rytmem / Przesuwających się drzew, ptaka w locie, / Pociągu na wiadukcie, świętem ruchu” (t. 4, s. 148). Zakończenie utworu stanowi poetyckie dookreślenie tytułowego „tego jednego”: „Chce jednej tylko, drogocennej rzeczy: / Być samym czystym patrzeniem bez nazwy, / Bez oczekiwań, lęków i nadziei, / Na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja” (t. 4, s. 148). Nietrudno się zorientować, że sam utwór jest ćwiczeniem się w umiejętności, o której w nim mowa – wędrowiec spogląda na siebie, na swoje doświadczenie z dystansu. Jest podmiotem utworu, a zarazem jego przedmiotem. Zaciera się różnica pomiędzy „ja” i „nie-ja”. Powrót po latach do owej doliny, którą wypadałoby dookreślić jako dolinę „mocnej radości”, ma być sprawdzeniem, czy możliwa jest restytucja owej radości, czy zadziała moc poezji zacierającej różnicę pomiędzy podmiotem i przedmiotem.

Wiadomo, że Miłosz wielokrotnie deklarował duży dystans wobec tradycji modernistycznej. W jednym z wywiadów mówił: „W Polsce istnieje niezrozumiały szacunek dla tak zwanego arcyzmu. Polega to na tym, że to, co nudne, uważa się – nie wiedzieć czemu – za atrakcyjne artystycznie. A wszystko, czego w ogóle zrozumieć się nie da, to postmodernizm. Sam siebie nazywam więc pisarzem antymodernistycznym” (Rozmowy polskie 1999–2004, s. 445). Miłosz postrzega siebie jako antymodernistę ze względu na niezdolność do zaakceptowania „czystości” poezji tak intensyfikującej poetycką funkcję języka, że

na nic poza samą językową istotą poezji nie zostaje już miejsca ani energii poetyckiej. Autor *Ziemi Ulro* kontestuje modernizm jako artystyczną postawę, której obce jest oczekiwanie, iż literatura odważy się na maksymalizm na miarę Mickiewicza.

Zarazem jednak trudno byłoby sytuować Miłosza całkowicie poza nurtem modernizmu. Stosunek do Mickiewicza jest tutaj dobrą perspektywą rozeznania tego problemu – postrzegając go on jako poetę „ustawiającego” głos polszczyzny. Jeżeli przyjąć, że pierwsza polszczyzna ukształtowała się około roku 1400 i pozostaje dla nas dzisiaj wielką niewiadomą, ponieważ ustąpiła przed drugą polszczyzną, której apogeum ma postać barokowego wielomówstwa, to trzecia polszczyzna wywodzi się z tradycji polskiego oświecenia. Mickiewicz jest szczytem tego nurtu, a jego reprezentantami – Ignacy Krasicki, Stanisław Trembecki i Aleksander Fredro. Juliusz Słowacki zaś okazuje się na tak zrekonstruowanej mapie recydywą baroku⁵. Tak wyposażony językowo Mickiewicz nie może pozostać kimś, kto naiwnie utożsamia się z bohaterem swoich utworów. Zarazem jednak jest przecież Mickiewicz dla Miłosza obrońcą perspektywy indywidualnej – „czucia i wiary”. Przyjmując prawdy „szkiełka i oka”, autor *Romantyczności* czytanej przez Miłosza poszukuje języka, w którym można by uwzględnić „czucie i wiarę”, nie popadając w egzaltację. Rozumiejąc ów skomplikowany splot podmiotowości, indywidualizmu i subiektywizmu, dowodzi Miłosz swojego zanurzenia w nurcie modernizmu.

5 Zob. esej Miłosza: *Mickiewicz* w tomie *Ogród nauk*.

ORFEUSZ

NIE BĘDZIESZ PŁACZKĄ ŻAŁOBNĄ

Tom *Ocalenie* – jeden z pierwszych opublikowanych w Polsce po wojnie kończy się wierszem *W Warszawie*. Padają w nim pamiętne słowa:

„Co czynisz na gruzach katedry / Świętego Jana, poeto, / w ten ciepły, wiosenny dzień? // Co myślisz tutaj, gdzie wiatr / Od Wisły wiejąc rozwiewa / Czerwony pył rumowiska? // Przysięgałeś, że nigdy nie będziesz / płaczką żałobną. / Przysięgałeś, że nigdy nie dotkniesz / Ran wielkich swego narodu, / Aby nie zmienić ich w świętość, / Przeklętą świętość, co ściga / Przez dalsze wieki potomnych / [...] // [...] To brzemię / Nie jest na moje siły. / Jakże mam mieszkać w tym kraju, / Gdzie noga potrąca o kości / Niepogrzebane najbliższych? / Słyszę głosy, widzę uśmiechy. Nie mogę / Nic napisać, bo pięcioro rąk / Chwyta mi moje pióro / I każe pisać ich dzieje, / Dzieje ich życia i śmierci. / Czyż na to jestem stworzony, / By zostać płaczką żałobną? / Ja chcę opiewać

festyny, / Radosne gaje, do których / Wprowadzał mnie
Szekspir. Zostawcie / Poetom chwilę radości, / Bo zginie wasz
świat” (t. 1, s. 229, 230).

Co ma uczynić poeta na gruzach zburzonej, dosłownie zrównanej z ziemią Warszawy? Jeszcze nie odprawiono pogrzebów, jeszcze nie zakończyła się żałoba po najbliższych, a tu ciepły wiosenny dzień i życie – a nie śmierć – domaga się uwagi. Ułożyć pieśń żałobną? Pozostać wiernym złożonej sobie przysiędze, że nie będzie się pełnić roli płaczki żałobnej? Sprzeczne emocje spoczywają na szalach pytań i wątpliwości, a jeżeli coś tutaj przeważa, to jednak niewierność przysiędze: nie będziesz płaczką żałobną. Dwa ostatnie wyrazy tomu to: prawda i sprawiedliwość. Poeta na gruzach katedry świętego Jana wie, że szaleństwem jest je powtarzać, ale przecież zostały one wypowiedziane.

Rok później, w roku 1946, już z Nowego Jorku, odpowiedział Miłosz Kazimierzowi Wyce – który w majowym numerze „Twórczości” z roku 1945 opublikował słynny tekst *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, dotyczący przede wszystkim tomu *Ocalenie – Listem półprywatnym o poezji*. Wyka, odnosząc się do retorycznego pytania Miłosza o przeznaczenie do roli płaczki żałobnej, zauważał z niepokojem, dopilnowując jako redaktor „Twórczości”, żeby ten fragment jego tekstu pojawił się w druku wyróżniony tzw. „rozstrzeleniem” czcionki: „Sens jasny: jest to szukanie nieprzystosowania w imię kontemplacji estetycznej, w imię piękna rzeczywiście. To nie tylko skarga, to zarazem program”¹. Wyka rozpoznawał w zakończeniu *Ocalenia* powrót „pogardliwego nieprzystosowania do świata” – porzuconego na progu wojny,

1 Cyt. za: K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, [w:] *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. nauk. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 34.

a teraz odżywającego na nowo. Miłosz – w odpowiedzi na ten fragment rozważań Wyki – wymienił cztery punkty, z których trzy pierwsze pośrednio potwierdzają obawy krytyka: są retorycznymi pytaniami o prawo do normalności po koszmarze wojennym. Punkt czwarty zaś jest pytaniem do Wyki: „Czy krytyk nie dostrzega ironii artystycznej, polegającej na przeciwstawieniu: poeta nie chce zostać płaczką żałobną, ale tą płaczką zostaje?” (Zacznając, s. 117). Uwaga Miłosza odpowiada prawdzie tekstu. Zarazem jednak i Wyka ma rację, dostrzegając związek pomiędzy wierszem *W Warszawie* oraz pierwszą w tomie *Przedmową*. Padają w niej słowa: „To, że chciałem dobrej poezji, nie umiając, / To, że późno pojąłem jej wybawczy cel, / To jest i tylko to jest ocalenie” (t. 1, s. 139).

W *Liście półprywatnym*... Miłosz myli tropy, umieszczając w kontekście mitu arkadyjskiego poezji zarówno wyrzeczenie się roli płaczki żałobnej, jak i przecucie, że ocalenie przyniosłaby dobra poezja, wyzwolona od obowiązków elegijnych czy funeralnych. Autor *Listu* – jakby nie pisał tych słów rok po najokrutniejszej z wojen, z widokiem na nowojorskie drapacze chmur – odpowiada przyjacielowi z Krzeszowic westchnieniem: „Wyznawanie mitu arkadyjskiego nie jest więc bynajmniej przestępstwem. Gdyby zabrakło poetów, którzy ciągle powtarzają, że ludzkość powinna tak żyć, żeby można było napisać: *Nec supplex turba timebat / Iudicis ora sui. Sed erant sine vindice tuti* zmienilibyśmy się w gatunek płazów” (Zacznając, s. 115).

Pierwsze słowa *Przedmowy* – „Zrozum tę mowę prostą, bo wstydę się innej. / Przysięgam, nie ma we mnie czarodziejstwa słów. / Mówię do ciebie milcząc, jak obłok czy drzewo” (t. 1, s. 139) – to jednak mocny głos poety, który poszukuje tonu odpowiedniego do scenerii powojennego cmentarzyska. Nawet jeżeli wiersz *W Warszawie* jest wyrazem niemożności

zrealizowania decyzji, żeby porzucić rolę „płaczki żałobnej”, to następne tomy nie świadczą o tym, że ta niemożność okazała się permanentna.

Kolejne książki Miłosza ukazują się już na emigracji. Urzędowo regulowana swoboda wypowiedzi nie przeszkadza więc wówczas powtarzać „[Dwóch ocalonych wyrazów]: / Prawda i sprawiedliwość”. Tom *Światło dzienne* – opublikowany w Paryżu, w roku 1953 – zawiera sporo utworów powstałych w Ameryce, podczas pełnienia przez poetę funkcji dyplomatycznych. Świadczą one o tym, że zastrzeżenia Wyki nie były bezpodstawne. Miłosz bowiem jest tutaj daleki od roli płaczki żałobnej. Wchodzi raczej w rolę sumienia narodu albo powiernika krzywego zwierciadła, w którym ogląda się grymasy rozżalonej wspólnoty. Najsłynniejszy wiersz z tego tomu – *Piosenka o porcelanie* – datowany: Washington D.C. 1947, to efektowny poetycko pokaz żalu z powodu rozjechanych przez czołgi precjozów skompromitowanej kultury. Nie ulega wątpliwości, że chodzi o czołgi zwycięskiej Armii Czerwonej: „Różowe moje spodeczki, / Kwieciste filiżanki, / Leżące na brzegu rzeczki, / Tam kędy przeszły tanki” (t. 2, s. 10). Miłosz mówił Renacie Górczyńskiej: „ten wiersz jest dwuznaczny. Z jednej strony precz ze wszystkimi zbytkami, odciąć się od nich, ale z drugiej – właściwie gniew, że tak się stało. Bardzo ambiwalentne” (*Podróżny świata*, s. 106). Tę ambiwalencję – w oczach samego Miłosza – osłabia jednak przekonanie, że „Porcelana w tym wierszu ma symbolizować kruche wartości kulturalne, te wartości, które wydawały się święte i chroniły człowieka od czasów horroru. Kiedyś przestały chronić – pewnie w czasie wojny okopowej, w czasie pierwszej wojny światowej” (*Podróżny świata*, s. 106). Skoro mowa o wartościach bezużytecznych, to i ambiwalencja utworu traci swoją intensywność. Trudno się zatem dziwić, że historyk literatury wyjaśnia sens *Piosenki o porcelanie*, bardzo już

osłabiając dwuznaczność postawy podmiotu: „Głos mówiący w wierszu żegna to, co mu drogie, nie bez żalu, ale jednocześnie zdaje się mówić: lament nad światem, który wpadł w historyczny niebyt, jest gestem nazbyt literackim i skażonym teatralnością – jeżeli ten świat zginął, widocznie nie był do życia... Wiersz ten należałoby rozpatrywać w kontekście ówczesnych przekonań autora urzeczzonego po heglowsku interpretowaną *historicité*”². To słuszna uwaga, którą potwierdza też pierwodruk utworu w „Odrodzeniu” (1948, nr 22) pod tytułem wyjawiającym tę heglowską intencję: *Szydercza piosenka o porcelanie*.

Jeżeli powojenna poezja Miłosza gdzieś kogoś żarliwie opłakuje, to w wierszu *Grób matki*. Nie jest on przy tym typową elegią. To nieduży poemat podzielony na siedem części, z których tylko trzecia dotyczy bezpośrednio postaci matki. Pozostałe części wypełnia pełne gorczy rozważanie na temat uniwersalnie rozumianego przemijania. Piąta część poematu dotyczy jakichś niewymienionych z imienia osób, o których mówi się tutaj z rzadko spotykaną w późniejszej poezji Miłosza furiją: „O psy przekłete, oprawcy człowieka, / Zapytujący ze śmiechem: cóż człowiek? / Albo wrzeszczący: człowiek, człowiekowi, / Z nogą opartą bliźniemu na gardle. / O nieszczęśliwi, co nie znają nawet / Chwili bojaźni pod obszarem nieba / I nie przyznają się nigdy przed sobą / Do wiedzy, którą mogą mieć o sobie” (t. 2, s. 65). Czy chodzi tutaj tylko o anonimowych wojennych zbrodniarzy? Zakończenie tej części pozwala na jeszcze inne przypuszczenie: „Któż jednak powie: jestem sprawiedliwy, / Kiedy z tchórzostwa rośnie obojętność, / Z obojętności o zbrodni milczenie, / Z milczenia tylko śmierć i oskarżenie?” (t. 2, s. 65). Trudno wykluczyć, że Miłosz odnosi się do okoliczności

2 M. Zaleski, *Piosenki niewinności i doświadczenia*, [w:] *Poznanie Miłosza 2*, cz. 1: 1980–1998, red. A. Fiut, Kraków 2000, s. 324–325.

śmierci matki – nieostrzeżonej, że w ramach akcji repatriacyjnej przybywa na tereny objęte epidemią tyfusu. W innym tekście poświęconym matce – w przywoływanym już wcześniej esej *Elegia* – traktował te okoliczności jako dowód polskiego braku litości, nieliczenia się z wartością ludzkiego życia, zawsze mniejszą niż wartość sprawy, za którą należy je oddać. Słowa dotyczące tchórzostwa i obojętności odnoszą się chyba jednak do rodaków, którzy swoją obojętnością na ludzkie dramaty doprowadzili – w ocenie Miłosza – do śmierci jego matki.

Motyw obojętności osób decydujących o życiu i śmierci innych w satyrycznym poemacie *Toast* – nielubianym potem przez autora – przybiera postać, jak on sam przyznawał po latach, „straszenie okrutnej rozprawy z AK” (zob. *Podróżny świat*, s. 112). Odpowiedni fragment *Toastu* brzmi tak: „Oto siedzi starszyczna. Grają sobie w karty / I koniak dobrej marki wążają otwarty. / »Ofiary muszą być« – rzecze jeden basem, / Kładzie kartę i stuka podkutym obcasem. / »Karo« – powiada na to in spe wojewoda – / »Lepiej, kiedy jednostka, co ginie, jest młoda. / Państwo na nią pieniędzy znacznie mniej wydało. / Wiemy, ile kształcenie kadr nas kosztowało. / Starszym trzeba coś mówić, chcą idej, dodatków«. No i była ta armia siedemnastolatków” (t. 2, s. 119). Oprócz tematów dobrze znanych z „nocnych Polaków rozmów” o sensie walki podziemnej, a zwłaszcza o jej apogeum w postaci powstania warszawskiego, porusza tutaj Miłosz kwestię mniej dzisiaj obecną w dyskusjach o polskim udziale w drugiej wojnie światowej – moralnego formatu dowódców. Poetycki obraz gry w karty przy butelce koniaku jest okrutny dla sportretowanych osób. Ostrą krytykę autora wzbudziła dezynwoltura dowódcza prowadząca do nieodpowiedzialnego szafowania ludzkim życiem. To zarzut podobny do uwag sformułowanych wprost w *Elegii* i w sposób zawołany w poemacie *Grób matki* – polski patriotyzm skażony jest brakiem ludzkiej litości.

Nie tutaj miejsce na ocenę tych opinii Miłosza. Co innego jest interesujące w tym miejscu refleksji nad jego rozgrywką z losem. Trudno przeoczyć fakt, że kilka przywołanych przed chwilą utworów rozwiewa złudne nadzieje na wystąpienie poety w roli „płaczki żałobnej”. Z takim bagażem doświadczeń i przemyśleń Miłosz był ostatnią osobą, po której można by się tego spodziewać. Właśnie w *Toaście* – w tonie satyrycznym, ale odnosząc się do faktów – o oplakiwaniu poległych mówi się: „A zresztą nie jest dla mnie okazja ni pora / Zgadywać, jaka buja na kolegach flora. / Ja nie jestem botanik, więc mchy i porosty / Zostawiam tam dokładnie, gdzie same wyrosły. / Nie będę w różnych krajach przekopywać darni. / Nikomu nic do tego, co myślą umarli” (t. 2, s. 110). Słowa te wypowiada ktoś dosyć dobrze znający siebie – w każdym razie dostrzegający, że różni się od kolegów z gimnazjalnej klasy mentalnym zerwaniem więzi z tradycją, którą w naturalny sposób przejęli od swoich ojców jego koledzy. Gdy oni uznali za swoje idee ojców, jego los potoczył się inaczej: „Żyłem, nie mając wzorów, a więc rosłem dziczką, / Postępując szaleńczo albo jezuicko. / Tyle błędów! Jednakże, gdyby mnie spytano, / Wolę tę moją drogę, głupstwami uslaną” (t. 2, s. 113). Zapłaciwszy cenę wyalienowania ze swojego środowiska – kompleksów jednostki społecznej, pozbawionej swobody bycia w towarzystwie – zyskał ów młodzieniec niezależność sądu. Bywał on zapewne nie zawsze sprawiedliwy, ale dyktowała go własna wrażliwość, a nie odziedziczony schemat myślenia.

Niezależność sądu miała duże znaczenie dla ukształtowania się poetyckiej tożsamości osoby mówiącej w *Toaście*: „[...] z odkryć moich mistrzów wyciągnąłem wnioski. / Tylko dlatego służy mi rym częstochowski, / Jak o poranku w górach, kiedy mgła się przetrze / I na radosne, jasne, wyglądasz powietrze, / Tak wchodzisz w nowy wiersz mój, może nie ognisty, / Ale

ostry, dobitny, krystalicznie czysty” (t. 2, s. 114). To bardzo interesujący fragment – współbrzmiący z kilkakrotnie już przywoływaną autorefleksją Miłosza postanawiającego w duchu „przygód artysty z czasów młodości” podążyć nową poetycką drogą: być ostrym jak diament tnący szybko. Warto zresztą zauważyć, że poetyckie sformułowanie posługuje się tutaj podobnymi obrazami: ostrości i czystości. Satyryczna rama poematu myli tropy, ale jedno pozostaje niewątpliwe i klarowne: postanowienie, by słabość obrócić w nową jakość. Tę strategię zastosował Miłosz wobec swojej kondycji outsidera w gronie rówieśników, a potem podczas wojny wobec swojego położenia „pod-człowieka” leżącego nisko na ziemi, żeby przeżyć pod ogniem karabinów maszynowych. Okazało się wówczas, że w takiej pozycji można nie tylko pielegnować swój paniczny strach, lecz także spojrzeć na świat z nowej perspektywy. Powojenne złośliwości i niechęci Miłosza są praktykowaniem bycia intelektualnie ostrym, dobitnym i krystalicznie czystym – to znaczy bycia sobą, oglądania świata na własny rachunek. Osobną sprawą jest odpowiedź na pytanie, czy to się udało, czy mogło się udać, zwłaszcza w powojennej Polsce poddanej stalinizacji?

Chociaż w rozmowie z Renatą Gorczyńską w roku 1979 Miłosz deklarował chęć zapomnienia o *Toaście*, którego brakuje w amerykańskim wyborze jego poezji w tłumaczeniu Lillian Vallee *Bells in Winter* z tego samego roku, to jednak już kilka lat później, w *Roku myśliwego*, w zapisie z 20 XII 1987 eseista powrócił do tego poematu, przywołując cztery jego wersy: „Przebrani w kozuch, idąc od wioski do wioski, / Chuchali na folklorysty itp. pierwszaki. / Aż namnożyli dziwnych nacjonalnych znaków. / To był haczyk – i sami wiszą na tym haku” (*Rok myśliwego*, s. 186; t. 2, s. 104). Cały zapis rozpoczyna się dwoma zdaniem pozornie niezwiązanymi z problematyką fragmentu *Toastu*: „Sauna i pływanie. W nocy sny ze znajomą fauną koszmaru lat

wojny” (Rok myśliwego, s. 185). Zaraz potem następuje jednak przejście do problematyki polskiej: „Dla Polski nie ma miejsca na ziemi” (Rok myśliwego, s. 186). Przedziwne stwierdzenie. Jego radykalizm osłabiony jest nieco przez oniryczny kontekst koszmaru sennego, a także refleksję historycznokulturową dotyczącą budzenia tożsamości narodowej przez romantyków oraz trudności polskiej sytuacji międzynarodowej w okresie obydwu wojen światowych. Miłosz zdaje się pytać: cóż z tego, że romantycy obudzili ducha narodowego, skoro Polska znalazła się w takiej sytuacji, że tylko łasce Stalina zawdzięczała swój kształt terytorialny? Kwestia terytorium państwa polskiego stanowi zasadniczy kontekst uwagi: „Dla Polski nie ma miejsca na ziemi”. Zarazem jednak – sformułowana w tak wyrazisty sposób – uwyrażnia ona wątpliwości Miłosza, mimo że w poemacie zacytowane w dzienniku słowa pochodzą z zapisków Edwarda Borowskiego, polskiego dyplomaty, przed wojną kolegi gimnazjalnego poety. W momencie powstawania poematu – w roku 1949 – Miłosz był dyplomatą Polski Ludowej w Waszyngtonie, a Borowski przedstawicielem rządu londyńskiego w ostatniej jego placówce dyplomatycznej, przy Stolicy Apostolskiej. Przypomniane po latach – jako własne – słowa przypisane pierwotnie komuś, kto w 1949 roku wyglądał na śmiesznego bankruta politycznego, mają potwierdzać sceptycyzm Miłosza co do polskiej tożsamości. W roku 1987 była to ciągle tożsamość Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Warto o tym pamiętać, zanim zarzuci się poecie brak miłości do ojczyzny i ukryte życzenie jej klęski, skoro i tak nie ma dla niej miejsca na ziemi.

Zarazem jednak ów kontekst stalinowskiej ludowości Polski nie wyjaśnia wszystkiego. Miłosz nosił w sobie mocną wątpliwość co do tego, czy patriotyzm, który ujawnił się podczas wojny, zasługiwał na gloryfikację. W wierszu *Legenda* zaś – napisanym w Waszyngtonie w roku 1949 – przemówił poeta pełnym

melancholii głosem pokolenia. Odzywa się on na gruzach zburzonego miasta, w sytuacji, gdy „[...] ocaleni / Na czoło brali piętno niewolników” (t. 2, s. 56). Czy jest to głos owych ocalonych, z piętnem niewolników? Uznali oni, że „Pamięć znieprawił wróg, sobie przypisał / Na równi dawną i przyszłą wspa- niałość” (t. 2, s. 56). W takich to okolicznościach – na ruinach dawnego świata, w poczuciu klęski, przesypując „piasek pust- kowi” – owi ocaleni mówią o sobie: „[...] odkryliśmy słodkie / Imię ojczyzny. Była tylko piaskiem / I szumem wiatru w piołu- nach. Bo niczym / Nie jest ojczyzna bez przeszłości. Słowem, / Które w połowie dźwięku traci sens, / Nietrwałą ścianą, którą niszczy płomień, / Echem zwierzęcych wzruszeń. W piasku był / Popiół stuleci zmieszany z krwią świeżą. / I odstąpiła nas pycha, i niski / Pokłon złożyliśmy ludziom minionym, / I dom swój odtąd mieliśmy w historii” (t. 2, s. 56–57). W sytuacji, gdy ojczyzna zginęła pod gruzami wojennej pożogi, a zwycięzcy objęli władzę nad pamięcią, pozostało zadomowić się w histo- rii. Z punktu widzenia rozważań nad miejscem Polski na ziemi jest to potwierdzenie intuicji, że tego miejsca nie ma. *Legenda* wskazuje je w porządku metahistorii.

Melancholijny namysł nad tym, co nam – w Polsce, w Europie – pozostało po wojnie najbardziej intensywny jest w wierszach, które powstały w czasie wojny albo tuż po niej, w Warszawie, w Ameryce i tylko wyjątkowo we Francji. Ów melancholijny ton poezji ruin wyznacza perspektywę żałoby w formie, której można się po Miłoszu-świadku wojny spodziewać. W wierszu *Dwaj w Rzymie*, poeta „tej epoki” – w geście protestu przeciw- ko próbom zatrzymania go przez kardynała w starych formach tradycji symbolizowanych przez fortyfikacje Zamku Świętego Anioła – wypowiada słowa: „Ja wiem, że za to nieme spojrzenie się płaci. / I kiedy skandując Owidiusza, zamarzyłem o laurach nad czołem, / Już wtedy na te wody ponure wpłynąłem, / Gdzie

na zakłęcie biegnie tłum biednych postaci” (t. 2, s. 26). Poeta mówi o Acheroncie – rzece rozdzielającej u Dantego krainę żywych i umarłych. Wyrywa swą dłoń z uścisku kardynała, który chętnie widziałby w nim pomocnika w martwych już dla poety rytuałach: „Czy chcesz, żebym wiecznie tu stał, / Pamięć mając zabitą przez obłąkaną piosenkę, / Do balsamowań gotowy / W pyłe złociń, w dymie aloesu?” (t. 2, s. 26). Oswobadzając się, poeta uwalnia się od rytmu życia kardynała, w którym „Jedną mową przemawiają żywi i umarli” (t. 2, s. 23), dla którego „Od kołyski dziecinnej do grobu jest nie więcej / Niż pięciominutowe, małe życie” (t. 2, s. 23). Poeta – to świadek żywotów złamanych przez los „tego wieku”: *„Kiedy stuka szczudło. / Kiedy pochód rozdartych szyneli, / Białek nieruchomych jak oczy z marmuru. / Kiedy kobiety sznurkami przewięzały opadające pończochy / I toboły są dźwigane z wysunięciem naprzód głowy”* (t. 2, s. 27; kursywa w tym fragmencie za oryginałem). Kiedy kardynał „[Stłumił] w sobie ból, [zgasił] rozkosz” (t. 2, s. 23), to poeta doświadcza intensyfikacji emocji i wzruszeń: „Sekunda w nim otwiera buchającą ranę” (t. 2, s. 25). Jego egzystencja toczy się na ponurych wodach. Stamtąd widać dramaty żywych i umarłych. Miłosz mówi o nim: „[...] nie odsłania twarzy, / Bo pokazałyby się rysy skurczone od grozy” (t. 2, s. 24). Groza świata dostrzeżanego z „ponurych wód”, w spojrzeniu chwytającym cały wiek dziejów w jednej sekundzie – to jedyna możliwa dla Miłosza perspektywa płaczu i żalu.

Gdy kardynał tkwi „W nieruchomym punkcie globu, gdzie nic się nie zmienia” (t. 2, s. 23), poeta żegluje po ponurych wodach, z niezagojoną raną, z mocnym postanowieniem: „Ja pójdę dalej, aby nieść na wicherze / Aurea aetas od serca do serca” (t. 2, s. 26). To postanowienie zawiesza los poety – a także zawisły od jego pieśni los biednych – w sytuacji, do której odnosi się w wierszu tajemniczy obraz poetycki: „Grom na

dłoni i w dolinach łomot boru, / Człowiek padający na cmentarz u skał. / I nie zostaje nic. I zawsze za mało” (t. 2, s. 25). Scena utkana została z motywów ostatniej części *Ziemi jałowej* Eliota: *Co powiedział Grom*: grzmot gromu, „ciszy nawet nie ma” (Przekłady poetyckie, s. 67), cmentarz z „rozwalonymi grobami” „pomiędzy górami” (Przekłady poetyckie, s. 69), wyczerpanie i niezaspokojone pragnienie. U Eliota pojawia się w końcu mglista perspektywa ukojenia. W wierszu Miłosza – na ruinach Watykanu, który „padnie przełamany”, rozlegnie się zakłęcie poety bez twarzy, z „buchającą raną”, udzielające głosu tym, których „[...] zapadłe twarze / Nieruchome, milion przy milionie, / Żujące skórkę od chleba znalezionej w kącie baraków” (t. 2, s. 26) upominają się o głos protestu i żalu.

ORFEUSZ W RUINACH

„Ponure wody”, na które wpłynął poeta w wierszu *Dwaj w Rzymie*, szeroko rozlewają się w jego twórczości. U Dantego Wergiliusz wyjaśnia swojemu podopiecznemu nad brzegiem Acherontu: „Nie siedł duch dobry nigdy po tej wodzie” (Piekło, III, 127, tłum. A. Kuciak), prowokując niejako tymi słowami wstrząs w zaświatach: „Gdy rzekł te słowa, cała nieszczęśliwa / ziemia zadrżała tak, że z przerażenia / dziś jeszcze pamięć potem mnie pokrywa. / Z tej zapłakanej ziemi zaś westchnienia / wiatr dziwny powstał i zapłonął jasno, / i zgasił we mnie zdolność rozumienia” (Piekło, III, 130–135, tłum. A. Kuciak). Ziemia u Miłosza, choć „nieobjęta” i budząca ekstatyczne uniesienia pozostaje zarazem nieszczęśliwa, pełna goryczy – ziemią wygnania, padołem łez. Krajobraz „po wygnaniu” przechodzi u Miłosza płynnie, jak nastrój pogłębiającej się depresji, w krajobraz po wojennej ruiny.

Piąty z sześciu wykładów im. Charlesa Eliota Nortona na Harvardzie w roku akademickim 1981/1982 Miłosz zatytułował

Ruiny i poezja. Świadczy on o głębokim przejęciu się przez poetę stanem zachodniej kultury i cywilizacji – doświadczonych wojenną katastrofą: „Gdyby chcieć jednym słowem określić, co się stało, należałoby powiedzieć: rozpad” (Świadectwo, s. 82). Rozpad dotyczył nie tylko sfery materialnej, ale i delikatnej sfery znaczeń tworzących kulturę: „Głównym zarzutem pod adresem kultury, najpierw zbyt trudnym, żeby go sformułować, następnie sformułowanim, było utrzymywanie przez nią siatki znaczeń i symbolów jako fasady, za którą przygotowywało się ludobójstwo. Tym samym religia, filozofia i sztuka stawały się podejrzanym jako współniczki w ludzeniu człowieka podniosłymi ideami, byle przesłonić brutalną prawdę istnienia” (Świadectwo, s. 82–83). Miłosz przywołał w swoim wykładzie utwory Tadeusza Różewicza, Anny Świrszczyńskiej, Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta i Aleksandra Wata – jako świadectwa poszukiwania nowego głosu w poezji, głosu spod ruin, a może na ruinach. Interesujące, że jeden z przykładów zaprezentowanych wówczas słuchaczom na Harvardzie powtórzył Charles Taylor w książce, której pierwodruk ukazał się w roku 1989. Omawiając zjawisko „surowości” w poezji powojennej, zauważył on, iż: „Wynika ono z wglądu, że uchwycenie w poezji rzeczywistości najbardziej zdegradowanej i zniszczonej wymaga transfiguracji, w której i poprzez którą dopiero duch ludzki byłby w stanie się z tą rzeczywistością zmierzyć”³. *Exemplum* jest dla Taylora – tak samo, jak dla Miłosza – *Kamyk* Zbigniewa Herberta. Dla Taylora jest on fascynującym przykładem poszukiwania przez ducha ludzkiego miejsca na „granicy epifanii”,

- 3 Ch. Taylor, *Epifanie modernizmu*, przeł. Ł. Sommer, [w:] tenże, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in., oprac. nauk. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 894.

miejsca, gdzie można „stać wobec najdoskonalszej pustki”⁴. Pytanie o epifanię, o jej możliwość w warunkach powojennych ruin – wyeksplikowane przez kanadyjskiego filozofa – fascynowało również Miłosza, który prezentował amerykańskim słuchaczom utwory polskich poetów jako świadectwa umiejętności konstruowania poezji „z resztek znalezionych w ruinach” (Świadectwo, s. 100).

Miłosz potrafił tę umiejętność rozpoznać u innych, ponieważ sam ją posiadał. Jeden z waszyngtońskich wierszy – *Koncert*, z roku 1948 – to mało znany czytelnikom przykład zastosowania tej umiejętności. To poetycka wizja koncertu wykonywanego przez muzykantów ze świata podziemnego: „Kto są te karły z twarzą leśnej kory / Wydobyte z jaskiń pod korzeniem drzewa, / Wsparte o brzeg nogą pasikoników, / Przechylone rzędami, kiedy ręka lewa / Unosi pudłem targający poryw, / Prawa pracuje w armii leśnych smyków? // Z szeptu myszy w suchych liściach starej zimy, / Z dziupli ekskrementalnych, rodzinnego pisku, / Zbiegli się i wykonują rzecz, co nie istnieje / W muszli nieba ani w grotach morza. / Dźwiękiem gnane otwierają się równiny / I śpiewaczki głos to źródło, co jaśnieje, / Kiedy w trawie niską iskrą idzie pożar” (t. 2, s. 39).

W autokomentarzu poeta wyjaśniał, że wiersz zrodził się z fascynacji fenomenem orkiestry, grupującej ludzi o bardzo różnym wyglądzie, a jednoczących się w dziele wykonania utworu. Zarazem zaś orkiestra wykonująca utwór muzyczny była dla Miłosza symbolem zaspokojonego pragnienia, żeby dopełniła się potrzeba wyrazu czegoś, co ma być wyrażone, a co z trudem poddaje się ekspresji (zob. *Podróżny świata*, s. 108). *Koncert* kończy się jednak obrazem tanatycznym – oto śmierć zasiada na widowni: „Z żółtej gliny pod ciemnością fundamen-

4 Tamże, s. 895.

tów / Kości w strojach z późnych dni Cesarstwa / Przez szkło podłóg oglądają widowisko: / Widzą karłów rozkraczonych z pudłem w rękę, / Kontrabasy, złote stopy i śpiewaczkę” (t. 2, s. 39). To obraz interesujący z kilku powodów. Po pierwsze: dlaczego zmarli pochodzą akurat z późnych dni Cesarstwa? Prawdopodobnie są oni reprezentantami pokoleń przełomu. W wykładach Nortona mówił Miłosz o pokoleniu rewolucji i wojen napoleońskich, że jest przykładem doświadczenia świata, w którym upadają obiegowe pojęcia i kryteria decydujące o kształcie kultury (zob. Świadectwo, s. 82). Na koncert przybywają zatem wyjątkowo wymagający widzowie – szkielety abnegatów, nieuznających niczego za pewnik. Przybywają – i z uwagą słuchają. W zasadzie nie powinni być tym koncertem zainteresowani. Można by się po nich spodziewać raczej kontestacji. Muzykantami są jednak istoty podziemne. Ich tożsamość odpowiada chyba wymaganiom szkieletów. Podziemni, poddrzewni muzykanci gwarantują słuchaczom nie starą pieśń, której szkielety „z późnych dni Cesarstwa” mają już dość, ale coś zupełnie specjalnego, odpowiadającego ich rewolucyjnym gustom. Wykonują rzecz, „co nie istnieje” – można by powiedzieć: całkowitą nowość, chociaż skrojoną na miarę szkieletów.

Okoliczności *Koncertu* – muzyki wykonywanej dla mieszkańców świata umarłych przez kogoś, kto sam sytuuje się na granicy obydwu światów (bo przecież karły na takiej granicy egzystują) – to oczywiście wariant motywu z mitu o Orfeuszu schodzącym do Hadesu, by odzyskać ukochaną. W kulturze europejskiej XX wieku konkretyzację tej mitycznej opowieści narzucił siłą poetyckiej sugestywności Rainer Maria Rilke – wierszem *Orfeusz. Eurydyka. Hermes*. Późny poemat Miłosza *Orfeusz i Eurydyka*, napisany po śmierci drugiej żony poety, Carol Thigpen potwierdza, że i Miłosz należał do dłużników Rilkego. Dwa przykłady – u Miłosza: „[...] drobny tupot / Jej

nóg spętanych suknią jak całunem” (t. 5, s. 273); u Rilkego: „A ona z ręką w rękę boga szła / krokiem ścieśnionym wstęga-
mi całunu” (tłum. L. Lewin); u Miłosza: „Stroma ścieżka pod
górzę fosforyzowała / W ciemności, która była jak ściany tune-
lu” (t. 5, s. 273); u Rilkego: „błąda się wstęga drogi ukazała / jak
gdyby długi ciągnący się bielnik”. Przełamująca opory najwy-
bredniejszych koneserów sztuki sugestywność – uznawana, jak
widać, również przez Miłosza – wiersza Rilkego nie ulega wąt-
pliwości. Siła ujęcia mitu przez Rilkego polega jednak przede
wszystkim na potędze wyobraźni ukazującej świat podziemny.
Jest on u niego porażająco wiarygodny jako samodzielne króle-
stwo żyjące własnym życiem, bezkresne, przemieniające dusze
zmarłych tak, że nie pragną już one powrotu do świata żywych.
Rilke okazał się prorokiem nadchodzących czasów – stawiają-
cych poetów wobec konieczności zejścia do Hadesu w poszuki-
waniu ukochanych zmarłych. Orfeusz Rilkego – poeta skazany
na śpiew w świecie śmierci: „[...] lira więcej płaczu / wydała
z siebie niżli wszystkie płaczki; / [...] z płaczu cały świat się po-
czął, w którym / wszystko się powtarzało: las, dolina, / ścież-
ka, osada, pole, rzeka, zwierzę; / [...] wokół tamtej Ziemi ciche
słońce / krążyło i gwiazdziste niebo: niebo / płaczu z gwiaz-
dami przeznaczonymi” (tłum. A. Pomorski) – okazał się wizją
poetycką, której prawdzie nie sposób się było oprzeć. Nie oparł
się jej i Miłosz. Orfeusz śpiewa w jego poemacie pochwałę zie-
mi „przeciw otchłani” – przed Persefoną, która zna uroki życia
w blasku słońca.

Od Rilkego pochodzi też sugestywny obraz Hadesu – „ko-
palni dusz”: „Jak one szły w jej mroku niby ciche / żyły srebrnego
kruszcza. Wśród korzeni / tryskała krew, co dalej w ludzi spły-
wa, / w mroku jak ciężka porfirowa bryła” (tłum. A. Pomorski).
Orfeusz Miłosza podąża wśród umarłych, poddając się rytmowi
Hadesu. Zarazem Miłosz mówi o nim: „[...] Czuł rytm swo-

jej krwi” (t. 5, s. 272). Industrializacja Hadesu-kopalni, której częścią jest krwiobieg zasilający dusze, stające się korzeniami porfirowego pokładu – nawet Eurydyka jest u Rilkego „korzeniem” właśnie w takim sensie – budzi dreszcz grozy; skojarzeń jest dzisiaj tak wiele, że ciśnie się na usta Conradowskie: „horror”. Trzeba też oddać Miłoszowi sprawiedliwość – jego poetyckiej przenikliwości i darowi profecji – trafnie diagnozował zagrożenia wynikające z totalizacji państwa, która na niespotykaną w dziejach skalę dokonała się na jego oczach. Ów moment pojawienia się na ziemi „państwa doskonałego” został poetycko uchwycony w poemacie *Dawno i daleko*: „Państwo jest doskonałe, kiedy odejmuje / Każdemu jego imię, płeć, strój, obyczaj / I nieprzytomnych ze strachu uwozi o świecie / Dokąd, nie wiadomo, na stepy, pustynie, / Po to, żeby objawiona była jego moc / I w nieczystościach własnych umazani, / Głodni, pokorni, wyrzekli się swego prawa” (t. 4, s. 271). Obojętność, bezpłciowość, bezimiennność, niemożność zlokalizowania miejsca pobytu w nieskończonej otchłani – wszystko to są cechy przebywających w podziemnym „Nigdzie”.

Miłosz ma swoje powody, głównie wynikające z lektury Oskara Miłosza, żeby podkreślić w opisie Orfeusza czucie przez niego rytmu krwi. A jednak i u polskiego poety mechanizacja Hadesu nie budzi wątpliwości – jest on nowoczesnym przedsięwzięciem z rozbudowaną podziemną infrastrukturą. Cóż może lira poradzić na potęgę podziemnego molocha? Orfeusz ostatecznie przegrywa. O jaką jednak stawkę toczyła się cała gra? Na pewno bowiem nie okazał się on śmiesznym, anachronicznym przybyszem z innego świata. Poezja zachowała swoją moc, niespodziewanie – nawet jeżeli nie przywróciła życia, ale pozwoliła wieść żywot na gruzach utraconej miłości.

Właśnie na tym polega wielkość Orfeusza z poematu Miłosza – potrafi ocenić warunki, w których przychodzi mu się

zmierzyć z wyzwaniem. Nie oczekuje niemożliwego, ale się nie poddaje. Warto pamiętać uwagę wykładowcy słusznie unaczynającego słuchaczom na Harvardzie przewagę polskich poetów powojennych nad mistrzem Mallarmé – walczącym z hydrą struktur społecznych, która musiała śmieszyć każdego, kto przeżył niemiecką okupację w Polsce. Potwierdza się tutaj zasada: „Akt poetycki zmienia się zależnie od tego, ile rzeczywistości jako tła obejmuje świadomość poety” (Świadectwo, s. 100).

Miłosz przeżył okupację niemiecką w miejscu, które prowadziło do tego, żeby poszerzać obraz „rzeczywistości jako tła” świadomości. Największe zbrodnie Niemców – niepraktykowane w innych podbitych przez nich rejonach Europy – współistniały z koniunkturą gospodarczą tzw. czarnego rynku, umożliwiającą robienie interesów. W *Rodzinnej Europie* eseista daje przykłady tej operatywności. Ujmując rzecz bliżej związku z samą poezją, trudno przeoczyć fakt, że Orfeusz w Hadesie wykazał się nie tylko żarliwością kochanka, lecz także sprytem. Jego strategia się sprawdziła – trafił w czuły punkt kierownictwa podziemnego przedsiębiorstwa i uzyskał trudno wyobrażalną zgodę Persefony na powrót Eurydyki do świata żywych.

Używam tutaj języka negocjacji biznesowych, żeby uwyraźnić ważną cechę strategii poetyckiej Miłosza – pilnowanie własnej „przewagi”. Ujawnia ją późny wiersz *Przewaga*, już z dwudziestego pierwszego wieku. Powraca w nim Miłosz – nie pierwszy raz – do wakacji w Krasnogrudzie, do swoich kompleksów młodzieńca odrzuconego przez towarzystwo letników: „Więc teraz władam wami, nieszczęśnicy. / Rzec można, jestem kapelanem cieni. / Ani tu plotek, ni dotknięć miłosnych, / Kiedy słuchacie mojej gorzkiej mowy” (t. 5, s. 175). „Kapelan cieni” – tak, to trafne określenie. Orfeusz okazuje się „kapelanem cieni” – ma nad nimi tę przewagę, że ciągle żyje, więc znając koleje

ich losu, może ze swoim losem prowadzić grę. Polega ona na tym, że zabezpiecza się sobie obydwie możliwości: wzgardzić pospolitymi uciechami ciała i zbudować sobie trwalszy od spiżu pomnik ze słów, a zarazem zachować dystans do swojej dumy i zanurzyć się w rozkoszach tego świata.

Wiersz *Przewaga* kończy się konkluzją: „I co mi z tego, że nie-
cały zginę? / Że pozostawię dzieło, jeżeli rachunek / Niepewny.
Nie wiem, może było warto. / Ale naprawdę nie tego ja chcia-
łem” (t. 5, s. 175). Miłosz poetycko inwestuje w obydwie opcje:
ekstacyjnej pochwały świata oraz niezgody na jego okropność.
Dwa wiersze – to kwintesencja tej dwoistości. *Rozmowa z Jeanne*
– zapis wspólnej podróży z dawną przyjaciółką i wybitnym filo-
zofem, Jeanne Hersch, na egzotyczną wyspę, w okolicznościach
usposabiających do radosnej pochwały świata: „Nieprzetłuma-
czalny na słowa zamieszkałem w Teraz, / W rzeczach tego świa-
ta, które są i dlatego cieszą: / Nagość kobiet na plaży, mosiężne
stożki ich piersi, / Hibiskus, alamanda, czerwona lilia, pochła-
nianie / Oczami, usta, język, sok guawy, sok *prune de Cythère*, /
Rum z lodem i syropem, liany-orchidee / W mokrym lesie, gdzie
drzewa stoją na szczudłach korzeni” (t. 4, s. 261) – skonstrasto-
wana została z *Wierszem na koniec stulecia*, zawierającym wy-
znanie: „Ja, nie wiadomo czemu, / Obłożony księgami / Proro-
ków i teologów, / Filozofów, poetów, / Szukałem odpowiedzi /
Marszcząc się, wykrzywiając, / Budząc się w środku nocy, / Wy-
krzykując nad ranem. / [...] / Do kogo mam się zwrócić / Z tą
całkiem ciemną sprawą / Bólu i razem winy / W architekturze
świata, / Jeżeli tutaj nisko / Ni tam w górze wysoko / Żadna
moc nie obali / Przyczyny ni skutku?” (t. 4, s. 262, 263). Miłosz
pozwala sobie na niekonsekwencję – pomny, że nadmierna kon-
sekwencja okazuje się często śmieszna, wydrwiona za sprawą
gwałtownego przyśpieszenia historii, która zasadniczo zmienia
tło świadomości poety. Zresztą nie trzeba chyba dowodzić, jak

wielka jest siła artystyczna poetyckiej pochwały „rzeczy tego świata” – tak pochwalonych, by brzmienie słów: *alamanda, lilia, prune de Cythère* przedłużyło trwanie tych ulotnych chwil rozkoszy. Niczego one nie zmieniają w doświadczeniu bólu świata ani nie pomniejszają bezradności wobec tępicielea pilnującego żelaznej konsekwencji przyczyn i skutków.

Miłosz komponuje zatem orficką nutę poetycką na miarę nowej sytuacji – powojennych ruin. Jego Orfeusz zasypia na ziemi, zachwycającej zapachem ziół, brzęczeniem pszczoł i rozgrzewającej swoim rozkosznym ciepłem, pamiętając, że w trzewiach tej samej ziemi pozostała jego ukochana, wśród otępiałych cieni, w niemającym dna kombinacie śmierci. Konkretną sytuację historyczną – doświadczenie wojny w wyjątkowo okrutnej postaci, którą przybrała ona na ziemiach polskich – poezja autora *Dalszych okolic* uniwersalizuje, traktując ją jako jedną z odsłon horroru świata.

Ten sam sens ma formuła, którą Miłosz lubił powtarzać za japońskim poetą Issą: „Chodzimy nad piekłem, / Oglądając kwiaty” (Przekłady poetyckie, s. 412). Nie było przypadkiem znalezienie się wiersza *Dar* w antologii Gary’ego Gacha *What Book!? Budda Poems from Beat to Hip-hop*, wydanej w Berkeley, a więc w mieście, w którym Miłosz spędził jako profesor uniwersytetu wiele lat: „Dzień taki szczęśliwy. / Mgła opadła wcześniej, pracowałem w ogrodzie. / Kolibry przystawały nad kwiatem kaprifolium. / Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć. / Nie znałem nikogo, komu warto byłoby zazdrościć. / Co przydarzyło się złego, zapomniałem. / Nie wstydzilem się myśleć, że byłem, kim jestem. / Nie czułem w ciele żadnego bólu. / Prostując się, widziałem niebieskie morze i żagle” (t. 3, s. 121).

Ten wiersz poruszył wielu różnych krytyków i historyków literatury. Sugestywność jego pełnej afirmacji klarowności i prostoty domaga się bowiem przyświadczenia. Warto jednak

zauważyć, że jego struktura nie jest całkowicie klarowna, lecz podporządkowana została modelowi zaprzeczeń. Szczęście charakteryzowane jest przez brak nieszczęść duchowych, emocjonalnych i fizycznych: pożądania, zazdrości, złych doświadczeń, odrzucenia siebie, w końcu bólu. Również zasadnicza rama myślowa wprowadza pewien niepokój – chodzi przecież o jeden dzień, można by dodać: tylko jeden dzień. Byłaby to przesadna ostrożność i szukanie dziury w całym, gdyby nie chodziło o Miłosza. Dlatego, kiedy kończy on ten utwór niewinną obserwacją: „Prostując się, widziałem niebieskie morze i żagle”, uważny czytelnik łatwo przypomni sobie z jego twórczości sytuacje, w których na horyzoncie pojawiały się całkiem inne widoki. Co na przykład mógł ujrzeć po wyprostowaniu się człowiek w momencie dla twórczości Miłosza formacyjnym, to znaczy leżący pod ogniem niemieckich karabinów maszynowych? Stawiam te pytania, ponieważ *Dar* nie jest głosem radosnego hippie na Grizzly Peak, praktykującego wolną miłość na egzotycznych wyspach, ale westchnieniem ulgi „kapelana cieni” – kogoś, kto potrafi wsłuchać się z zachwytem w rytm życia, ale wie, że śmierć czai się tuż. Zresztą koliber nad kwiatem kapryfolium to widok nie tylko idylliczny, skoro kapryfolium jest rośliną trującą, o czym przyrodnik znad Niewiaży zapewne wiedział, nawet jeżeli w dolinie tej pięknej rzeki ten gatunek nie występował.

W roku 1992 Miłosz odbył podróż na Litwę, odwiedzając miejsce, w którym stał niegdyś dwór jego dziadka – Szetajnie. Na jego miejscu zastał kępę chwastów, otoczenie zaś zdobyte zostało przez zdziczałą roślinność. Dwoje starych ludzi zbudowało sobie skromną chałupę, śmiało wykorzystując jako materiał opałowy resztki uschniętego sadu i ogrodu. Wędrowiec schodzi do rzeki i widzi – zamiast zapamiętanych z dzieciństwa wielkich liści lilii wodnych – oleisty, rdzawy nurt, z samotnym dzikim łabędziem pośrodku. W eseistycznym zapisie tej

podróży zatytułowanym *Szczęście* pojawia się sformułowanie bardzo podobne do tego z wiersza *Dar*: „Nie czułem żalu ani gniewu, ani nawet smutku” (O podróżach, s. 330). Świadomość historyczna eseisty pozwala mu oczywiście zracjonalizować przyczyny zastanej sytuacji. Refleksja nie podąża jednak tym utartym i przewidywalnym torem:

„Wiele się działo w moim wnętrzu, uderzyła mnie siła tego prądu, do którego nie pasowała żadna nazwa. Czułem się, jakbym się zbudził po długim śnie i stał się ponownie człowiekiem, którym nigdy nie przedstawiałem być. Długie życie, ucieczki w ostatniej chwili, moje dwa małżeństwa, dzieci, moje klęski i triumfy, wszystko to migotało mi przed oczyma w przyspieszonym tempie, jak na taśmie filmowej. Nie, to nie jest odpowiedni obraz, gdyż to wszystko było wielką masą odrębną ode mnie, istniejącą we własnym wymiarze czasu, a ja odkrywałem ponownie ciągłość, która łączyła mnie, dziecko, ze mną, starym człowiekiem. [...] Nagle zdałem sobie sprawę, że podczas długich lat moich wędrówek na próżno szukałem takiej kompozycji liści i kwiatów, jaką tu znalazłem, i że zawsze marzyłem o powrocie. Lub, mówiąc dokładniej, zrozumiałem to dopiero wtedy, gdy pochłonęła mnie wielka fala uczuć, którą mogę nazwać tylko jednym słowem – szczęście” (O podróżach, s. 331, 332).

Łąka szczęścia w piekle historii – tak można by ująć sens rozważań Miłosza. Widok miejsc otoczonych najczulszą pamięcią – zniszczonych i zbezczeszczonych – nie staje się motywem złości i gniewu, ale radości i szczęścia. Miłosz zapisuje w tym eseju pewien ulotny stan duchowo-emocjonalny. Na pewno swoją rolę w jego zaistnieniu odgrywa wzruszenie po długiej nieobecności w rodzinnych stronach, a przy tej okazji jakiś rozrachunek ze sobą, w pokojowym nastrojeniu do świata – na ten ulotny stan emocji i myśliłożyło się wiele różnych czynników, czasami zapewne irracjonalnych. Zarazem jednak swoją

rolę odgrywa tutaj również z pewnością intelektualna postawa wypracowana i praktykowana wcześniej, nawet jeżeli jest ona w tym konkretnym momencie, na okoliczność tego konkretnego zapisu nieuświadomiona. Strategia „przewagi” realizuje się tutaj podobnie jak w innych Miłoszowych potyczkach z niełatwymi doświadczeniami – atutem w pojedynkach z nieubłaganyymi wyrokami historii staje się ludzki brak konsekwencji. Nie rozpamiętując swoich krzywd doznanych od pomocników ducha dziejów, można – jak się okazuje – doznać ukojenia, a nawet szczęścia, przyjmując ulotne pocieszenie, pojawiające się niespodziewanie i poza regułami wyroków historii.

Najmocniejsze poetyckie odwołanie się do mitu Orfeusza nastąpiło w poezji Miłosza – starego poety. Orfeusz w jego poemacie „Zatrzymał się przed oszklonymi drzwiami, niepewny, / Czy starczy mu sił w tej ostatniej próbie” (t. 5, s. 271). Dlaczego „ostatniej”? Sformułowanie jest wieloznaczne, ale subtelnie ujawnia się w nim również ów senilny aspekt całej sytuacji lirycznej. W każdym razie taka perspektywa dobrze współgra z wyrazistą w poemacie motywiką wyczerpania: lira Orfeusza w drodze z Hadesu „milczała”, on sam zaś utracił wiarę i poruszał się w stanie „odrętwienia”. Taką kondycję Orfeusza trudno byłoby traktować u Miłosza jako jedynie przejaw porażenia nicością świata zmarłych, jako poznanie dotknięte skazą jakiegoś defektu. Jest inaczej – w szerszym kontekście tej twórczości dojrzałość Orfeusza stwarza możliwość poznania uprzywilejowanego.

Jeżeli Miłosz bywa Orfeuszem, pozwalającym w swojej poezji trwać rzeczom skazanym na przeminięcie w otchłani niepamięci, to jest to Orfeusz, który przeszedł przez krainę śmierci. Jego konsolacje są zatem chwilowe. Choć kraina śmierci nie zatrzymuje go, nie pozbawia woli marszu ku słońcu, to jednak czyni jego drogę uciążliwą, ruchy skrępowane, a jego wiarę osłabia.

HERETYK W PANTEONIE

JESTEM BARDZO MAŁO POLSKI

Tak zwana „sprawa Miłosza” – wywołane jego decyzją o emigracji oskarżenia ze strony zarówno środowisk krajowych, jak i emigracyjnych – odżyła na nowo po śmierci poety, w związku ze sporem dotyczącym miejsca jego pochówku¹. Argumenty przeciwników Miłosza i uhonorowania go pogrzebem na krakowskiej Skałce nie różniły się zasadniczo od krytyki pod jego adresem formułowanej przez środowiska emigracyjne w latach pięćdziesiątych.

W dziesiątym numerze „Twórczości” z roku 1981, a więc już po Noblu Miłosza i po śmierci Jarosława Iwaszkiewicza, wieloletniego redaktora naczelnego czasopisma, a tuż przed wprowadzeniem w Polsce stanu wojennego opublikowany został blok korespondencji pomiędzy Melchiorzem Wańkowiczem

1 P. Czapliński, *Pogrzeb założycielski*, [w:] tenże, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 253–266.

i Czesławem Miłoszem. Do druku podała ją Aleksandra Ziółkowska, opiekunka spuścizny Wańkowicza, który wówczas już od siedmiu lat nie żył. Listy pochodziły z początku lat pięćdziesiątych – następowały po decyzji Miłosza o pozostaniu na zachodzie, a poprzedzały powrót Wańkowicza z amerykańskiej emigracji do Polski.

Konstanty Jeleński – 9 października 1982 r., a więc rok po publikacji w „Twórczości”, napisał do Miłosza obszerny list, w którym mocno skrytykował jego postawę ujawnioną w listach do Wańkowicza. Opublikowany tom korespondencji obydwu pisarzy nie odnotowuje odpowiedzi na te zarzuty. Prawdopodobnie jej nie było, skoro w *Roku myśliwego*, w zapisie z 19 marca 1988 roku Miłosz zanotował: „Przeczytałem odnaleziony osobno list Kota Jeleńskiego z 1982 roku, który mnie przejął jako posłanie z za grobu. [...] Kot miał rację. Moje argumenty były fałszywe, ukrywały moje prawdziwe motywy, albo dlatego, że te motywy były nie do wyznania, albo dlatego, że wymagałyby zbyt zawilej samoanalizy. [...] Wyjazd za granicę od początku stał pod znakiem kłamstwa, bo przecie kierowałem się jedynym pragnieniem: wyjechać. A potem się zobaczy” (*Rok myśliwego*, s. 277, 278).

Zarzuty Jeleńskiego zostały wyłożone w pięciu punktach. Dwa z nich dotyczyły ujawnionej w listach postawy zadufania kogoś, kto „zawsze ma rację” oraz zdradza tzw. *self-pity*, rodzącą nieodparte wrażenie, że uzalanie się nad sobą człowieka, który jako dyplomata korzysta z komfortu zachodniego bogactwa, jest „naprawdę żenujące, jeżeli się myśli o losie tylu ludzi w Polsce w tym okresie” (Miłosz–Jeleński, s. 270, 9 X 1982). Trzy pozostałe uwagi odnosiły się do kwestii merytorycznych. Miłoszowe wywody na temat dobrodziejstw płynących z faktu znalezienia się Polski w zasięgu intelektualnego oddziaływania materializmu dialektycznego Jeleński określił mianem „całkowitej

bzdury”. „Idiotą” nazwał duchownego, na którego powoływał się Miłosz, w trybie rewelacji dzielący się z Wańkowiczem informacją, że uciekinierzy przedostający się do Berlina Zachodniego nawracają się na komunizm, ponieważ zastają na Zachodzie jedynie konsumpcjonizm idący w parze z intelektualnym marazmem, podczas gdy komunizm oferuje intelektualną przygodę. Jeleński był bezlitosny – owe pięć punktów potraktował jako jedynie „parę impresji”. W listach Miłosza dostrzegał bowiem wiele innych równie kompromitujących wypowiedzi. Co więcej, Jeleński zestawiał poglądy wyrażone przez Miłosza w tych listach z jego tekstami literackimi pochodzącymi z tego samego czasu. To zestawienie prowokowało do postawienia pytania: skąd takie poglądy, aż tak rozbieżne na przykład z *Traktatem moralnym* i *Traktatem poetyckim*?

Według edytorki korespondencji z Wańkowiczem nie wszystkie listy były datowane. Tak jest między innymi z najobszerniejszym z nich, liczącym 12 stron, pochodzącym najprawdopodobniej z roku 1952. Tzw. „sprawa Miłosza” – jego „ucieczki na Zachód” – była wówczas jeszcze ciągle żywo dyskutowana. Sam zainteresowany zaś, jak się okazuje, traktował ją jako niezamkniętą. We wspomnianym liście Miłosz pisze na przykład: „Pyta Pan, wierzyłem czy nie. Nie w stalinizm. Ale oczywiście wierzyłem. Wierzyłem, że da się coś zrobić, bo to jest etyka prawdziwa i uczciwa, a nie słowa. Czy dawało się coś zrobić? Oczywiście. Niech Pan pamięta, że żyjemy w epoce demonologii, a przede wszystkim, jeszcze bardziej demonizowania. Polski lat 1945–1951 nie wolno traktować en bloc, bo to prowadzi do karygodnych błędów”². Miłosz wyjaśniał Wańkowiczowi motywy owej „wiary”, przywołując świadectwo bliskich ze Żmudzi repatriowanych w „Prusach Wschodnich”,

2 „Twórczość” 1981, nr 10, s. 101.

w miasteczku Orneta. Pierwsze lata były dla nich bardzo pomysłne, a dopiero po roku 1948 zaczęli odczuwać uciążliwości ideologicznego nacisku.

W tym samym liście pojawia się wyznanie: „Czy myśli Pan, że nie wiem, co się działo w roku 1945 czy nie wiem, co robili z akowcami? Albo co się działo na naszej Litwie? Czy myśli Pan, że nie chciałem zerwać w 1946 zaraz po swoim wyjeździe?”³. Zwłaszcza fragment dotyczący akowców wywołuje tutaj pewien dysonans poznawczy, jeżeli się pamięta powtarzane później przez Miłosza wyznanie, że dopiero widok lekko ubranych więźniów eskortowanych w zimną noc przez strażników w kożuchach przesądził o jego rozstaniu z Polską Ludową. Było to w roku 1949. Tutaj, w liście do Wańkowicza, Miłosz mówi, że już w roku 1945 widział, co się dzieje z akowcami, a o „zerwaniu” myślał już w roku 1946. Bez wnikania w szczegółowe motywacje tej niekonsekwencji warto skonstatować, że świadczą one nie tylko o emocjonalnym stanie świadka we własnej sprawie, ale i o trudnościach w uporaniu się z problemem, jakim było pytanie o Polskę.

Listy do Wańkowicza przynoszą kilka ważnych wyznań Miłosza na ten temat. Pierwszy z nich, z 7 stycznia 1952 r., kończy się przejmującym świadectwem: „Napisałem do żony, że chcę, żeby moi synowie umieli po polsku, niech im opowiada o Litwie i Polsce i o rzece Niewiaży, nad którą się urodziłem, ale niech pamiętają, że każdy Polak jest śmiertelnym niebezpieczeństwem i niech wiedzą, co Polacy zrobili ich ojcu”⁴. 22 stycznia 1951 r. urodził się drugi syn Miłoszów, Piotr. W roku 1952 Miłosz nigdy jeszcze go nie widział, ponieważ donosy denuncjujące poetę przed Amerykanami jako agenta sowieckiego uniemożliwiły

3 Tamże.

4 Tamże, s. 94.

mu uzyskanie wizy amerykańskiej. W rezultacie jego żona z dwójką małych dzieci pozostała w Ameryce w bardzo trudnej sytuacji finansowej. Rozżalenie i złość emigranta znajdującego się w takich okolicznościach nietrudno zrozumieć.

Na tym żarliwie przeżywanym konflikcie z rodakami poeta nadbudował jednak swoje poczucie tożsamości. We wspomnianym już obszernym liście do Wańkowicza zanotował: „[...] jestem bardzo mało polski w sensie, jaki temu słowu zwykle było się nadawać, standardy obowiązujące wśród szlachejnych Polaków są mi najzupełniej obce. Mój umysł jest żydowski i byłem w ostrym konflikcie ze swoim środowiskiem przed wojną, sądząc, że to mój konflikt jednostkowy, a potem się okazało, że takich jak ja jest mnóstwo”⁵. Szerszy kontekst tej wypowiedzi stanowi refleksja historiozoficzna – przypuszczenie, że powojnie to czas konfliktu światowego o znaczeniu porównywalnym z wyłonieniem się chrześcijaństwa w Rzymie. Biorąc pod uwagę przejęcie się Miłosza intelektualnym czarem tzw. diamentu, można się domyślać, że rozważa on tutaj kwestię wpływu komunizmu na zmianę porządku ogólnoswiatowego; zmianę nieprzeczuwaną przez Polaków na emigracji, skłonnych widzieć w sowieckich komunistach jedynie azjatyckich barbarzyńców, podczas gdy „Na kontynencie europejskim [...] traktuje się komunizm poważnie, nie w kategoriach szpiegów i agentów, jak Polacy to robią. Bo komuniści we Francji mają najwybitniejsze umysły i dyskutują problemy, o których nigdy się nie śniło polskim emigrantom. Bo wśród studentów Sorbony jak kto nie jest komunistą, to traktuje się go jak biednego matofka”⁶. Te wyznania budziły szczere zażenowanie Jeleńskiego.

5 Tamże, s. 107.

6 Tamże, s. 105.

Określając swoją postawę intelektualną i duchową jako umysł żydowski, a nie polski, sytuuje się Miłosz po stronie myślenia uniwersalistycznego, czujnie wypatrującego nowego porządku świata, który unieważni dotychczasowe podziały. Jego postawa estetyczna – być ostrym jak diament tnący szybę – rozciąga się na sferę polityczną. Miłosz poszukuje swojej tożsamości poza kanonem wartości uznanych przez emigracyjnych patriotów za nienaruszone, bo uświęcone ofiarą życia poniesioną przez miliony Polaków podczas wojny.

Te poglądy pisarza nie były kwestią chwili, która nakazywała gwałtownie się sprzeciwić niesprawiedliwym atakom. Uwagi na temat modelu polskiego patriotyzmu sformułowane w eseju *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*, z roku 1969 – w eseiistycznej książce *Prywatne obowiązki*, nagrodzonej w plebiscycie słuchaczy Radia Wolna Europa na najlepszą książkę roku 1972 – utrzymują się w nurcie krytyki polskiego polonocentryzmu: „Kto pisze po polsku, musi sobie powiedzieć trzeźwo, że polscy czytelnicy tylko udają, że interesują ich jakiekolwiek ludzkie problemy. Naprawdę interesuje ich tylko jedno: »bycie Polakiem«. Natomiast »bycie Polakiem« jest to: 1) Siedzenie na sobie i pilne baczenie, czy ktoś się aby nie wychyli. 2) Rozglądanie się, czy ktoś nie nadaje się do spożycia, to jest, czy może rozślawić polskie imię w świecie” (*Obowiązki*, s. 113–114). Autor *Prywatnych obowiązków* powtarza tutaj za Gombrowiczem, że Polacy mają tendencję do zbijania się „w kłęb”, że cechuje ich nieufność wobec przejawów indywidualizmu.

Być może – zastanawiał się w tym samym eseju Miłosz – Polacy to „dobry naród niedobrych ludzi” i właśnie dlatego tak silna jest w nich potrzeba kolektywności, ponieważ spodziewają się, że poza kolektywem odsłoniłyby się deficyty poszczególnych jednostek (zob. *Obowiązki*, s. 113). Ta krytyka dociera aż do znajomo dzisiaj brzmiących zarzutów o nekrofilii, o zbioro-

wą *delectatio morosa*. Pretekstem jest co prawda sztuka Ernsta Brylla *Rzecz listopadowa*, ale i poza jej kontekstem polskie kompleksy uznane zostały za przesadne. Miłosz przekonuje, że nie ma powodu traktować polskich cierpień – sybirackich, a potem wojennych – jako wyjątkowych, ponieważ na tle historii narodów europejskich wypadają one całkiem zwyczajnie. Co więcej – twierdzi eseista – w czasie, gdy narody ogarnięte falą rewolucji przemysłowej doznawały nędzy i pogardy niesprawiedliwych stosunków społecznych, Polacy pozostawali w ramach ustroju feudalnego, całkowicie nieprzygotowani na zetknięcie z okrucieństwem politycznie ugruntowanym. Idylliczni Polacy – odsuwający od siebie myśl o okrucieństwie istnienia – zostali niemile zaskoczeni przez okrutników wyhodowanych w społeczeństwach bardziej zaawansowanych.

Jak to możliwe, że tak surowa krytyka polskości spotkała się z przychylnością słuchaczy Radia Wolna Europa? Nietrudno zgadnąć, że odnosili ją oni do Polski Ludowej. Miłosz zresztą wspominał w swoim tekście o „politycznej rentowności” martyrologii narodu umęczonego przez Niemców, a przemilczającej cierpienia na wschodzie. Krytyka owej „politycznej rentowności” jest też kontekstem objaśniającym, skąd się tutaj bierze narzekanie na zbyt długą pamięć o wojennych ofiarach: „Podtrzymywanie pamięci za wszelką cenę, tak żeby odległe wypadki były ciągle żywe, jakby zdarzyły się wczoraj, może łatwo prowadzić do czegoś w rodzaju zbiorowej psychozy” (Obowiązki, s. 115). Nie ulega jednak wątpliwości, że zasadnicze tezy tego rozpoznania pozostały dla Miłosza aktualne również po upadku Polski Ludowej.

Ważną okolicznością tych krytycznych rozważań pozostaje dla Miłosza doświadczone podczas wojny poczucie wyczerpania, zawieszenia w stanie jakiejś straszliwej pustki: „Przyszłe lata, dziesiątki lat, przybierały dla mnie, kiedy szedłem ulicą,

czujny i napięty, wygląd zupełnej daremności i cokolwiek przeżyłem dotychczas, spiętrzyło się po krótkim okresie ulgi czy samoobrony, zgęstniało, tak że gotów byłem twierdzić, przyznając się szczerze, że nad tym właśnie kawałkiem Europy ciąży przekleństwo, że nie ma żadnej rady. I być może, gdyby mi dano sposób, wysadziłbym ten kraj w powietrze, żeby matki nie opłakiwały już zabitych na barykadach siedemnastoletnich synów i córek, żeby trawa nie rosła na popiołach Treblinki, Majdan-ka i Oświęcimia, żeby na koszmarnych, zdeptanych wydmach przedmieścia nie rozlegał się dźwięk ustnej harmonijki pod karłowatą sosną. Bo jest gatunek litości, którego nie można udźwignąć, i wtedy wysadza się jej przedmiot w powietrze przy najmniej subiektywnie, tj. owłada nami jedyne pragnienie, żeby nie patrzeć” (Rodzinna Europa, s. 289). Kumulacja cierpienia tak przytłacza, że przekształca się w pokusę destrukcji, która usunęłaby przyczynę bólu. Intensyfikacja tego uczucia jest incydentalna, ale ono samo cechuje się stałością. Inne teksty Miłosza potwierdzają, że refleksja nad dziejami Polski budziła w nim uczucie litości. Niewiara w możliwość wyrwania się z kołowrotu przekłętogo losu splata się z instynktownym buntem przeciwko zwycięstwu rutyny ruchu nad nieszczęściem ofiar. Trawa zarastająca Treblinkę i Majdanek to obrazy nawiązujące do pełnej goryczy i czarnego humoru rymowanki, którą Miłosz przytacza w *Traktacie poetyckim*, z kolejnych jej wersów czyniąc swego rodzaju interludium trzeciej części poematu: „Minie zima [...] Przyjdzie wiosna [...] Będzie na nas [...] Trawa rosła” (t. 2, s. 224, 225).

W *Intermezzu* zdaje się zatem mówić eseista: nie, nie może być zgody na to, żeby przeczucie stało się rzeczywistością. Oznaczałaby ona bowiem kapitulację przed prawem konieczności – przyjęcie normalności pochodzącej z jej łaski byłoby oddaniem hołdu „tępicielowi” w naszym jniku z „nieobeschłych głów”.

Polskie idiosynkrazje Miłosza mają nierzadko podłoże w takiej właśnie litości, która jest wewnętrznym krzykiem: nie patrzeć. Cóż zrobić, że „nie patrzeć” oznacza: „wysadzić w powietrze”? Kiedy bowiem Miłosz wzdraga się przed wizją normalności przedmieść, na których pod karłowatą sosną słyszać dźwięk harmonijki, to jego wyobrażenia odtwarza ten sam obraz, który w wierszu *Przedmieście* pojawił się w nieco tylko zmienionej wersji, z mandoliną: „Jedna sosna za żydowskim domem, / Sypkie ślady i równina aż do końca. / Pył wapienny, toczą się wagony, / A w wagonach czyjaś skarga skamlająca. / Weź mandolinę, na mandolinie / Wygrasz to wszystko” (t. 1, s. 217). Destrukcyjna litość jest zatem u Miłosza niezgodą na jałowość normalności, na normalność jałowej ziemi, na której zakrólowało „Nic”.

Stosunek Miłosza do Polski jawi się jednak nieco inaczej w perspektywie pewnej znaczącej sytuacji, która miała miejsce w roku 1968, tuż po tzw. wydarzeniach marcowych w Polsce. Jedna ze stron wewnątrzpartyjnego konfliktu posłużyła się wówczas retoryką i praktykami antysemickimi, żeby zapewnić sobie przewagę i usunąć przeciwników. Miłosz w maju tego roku radził Giedroycowi publikację w „Kulturze” *Króla Ubu* Alfreda Jarry. Zapamiętał tę sztukę jeszcze z lat przedwojennych jako proroczo zapowiadającą degrengoladę władzy ujawnioną w marcu 1968 roku. Po kilku dniach jednak, sięgnąwszy nie tylko do pamięci, ale i do samego tekstu sztuki, Miłosz uznał swój błąd: „Analogii z obecną sytuacją w Polsce nie widzę, a poza tym, jak jestem antynacjonalistą i honoru narodowego nie bronię, to jednak robienie sałatki z całych dziejów Polski w celach naśmiewania się jest ze strony francuskiego szczeniaka po prostu głupawe i dlatego tylko, że ten szczeniak był Francuzem, robi się z tego głupstwa utwór wysławiony w historii awangardy etc. [...]” (Giedroyc–Miłosz 1964–1972, s. 179, 17 V 1968). Ostatecznie Miłosz doszedł do wniosku, że wydanie

tej sztuki byłoby „przykre i krzywdzące” dla „całej polskiej młodzieży” (Giedroyc–Miłosz 1964–1972, s. 179, 17 V 1968).

W grudniu roku 1980 zaś, odbierając Nagrodę Nobla, laureat odważnie przypomniał: „Antologie poezji polskiej podają nazwiska moich przyjaciół, Władysława Sebyły i Lecha Piwowara, oraz datę ich śmierci, 1940. Jest absurdem, że nie wolno napisać, jak zginęli, chociaż każdy w Polsce zna prawdę: podzielili los wielu tysięcy oficerów polskich, rozbrojonych i internowanych przez ówczesnego współnika Hitlera, i są pochowani w masowym grobie. I czyż młode pokolenia na Zachodzie, jeżeli w ogóle uczą się historii, nie powinny wiedzieć o dwustu tysiącach ludzi poległych w 1944 w Warszawie, mieście skazanym na zagładę przez obu współników?” (Zaczynając, s. 487). Dzisiaj – w czasach, kiedy kształtowanie sfery *public relations* uchodzi za największą sztukę – jeszcze bardziej doceniamy zasługę Miłosza dla polskiej sprawy. Dzięki poecie spotkała się ona z życzliwym zainteresowaniem ze strony bardzo wielu osób na całym świecie.

Zaraz po powrocie z noblowskiej podróży do Sztokholmu i Paryża Miłosz zwierzał się Giedroycowi: „Naprawdę nie nadaję się do roli promotora polskiego nacjonalizmu, a na to się kroi, tym co piszą do mnie listy i zbierają moje autografy do głowy nie przychodzi, że ktoś może być czymś innym niż Polak-katolik. [...] Mnie się wydaje, że nastał dla »Kultury« i dla mnie też, czas zwrotny, w tym sensie, że tak dalej nie można: nie można stwarzać złudzenia, że »cały Naród« itd., podczas kiedy jasno i ostro sprecyzowane stanowiska są zdrowiem wszelkiej prawdziwej demokracji” (Giedroyc–Miłosz 1973–2000, s. 302, 303, 15 I 1981). Przeczytawszy listy, które zostały do niego wysłane przez rozentuzjasmowanych rodaków, Miłosz zorientował się, że sprawy zaszły bardzo daleko, że wchodzi w rolę, na której odgrywanie nie ma najmniejszej ochoty. Nie miał jej nigdy.

W wierszu *Na pewną książkę*, włączonym do tomu *Ocalenie*, Miłosz zawarł uwagę: „Nieszczęsne narody łagodne, które w myślach stawiają pół kroku, / A za to granic nie znają w szafowaniu krwią” (t. 1, s. 214). Ta myśl – przypominająca słynne Norwidskie: „Kraj! – gdzie każdy-czyn za wcześniej wschodzi, / Ale – książka-każda... za późno!” z ody *Do współczesnych* – powraca potem z dużą intensywnością właśnie przy okazji wizyty Miłosza w Polsce w roku 1981, przypadającej na tzw. karnawał „Solidarności”. Jest kilka wymownych świadectw obaw poety, który w licznie zgromadzonej publiczności swoich spotkań autorskich dostrzegał nastroje rewolucyjne, a sam odczuwał narzucanie mu roli przywódcy czegoś na kształt nowego powstania.

Zarazem jednak więź ze wspólnotą pozostała. Była to więź niepodlegająca doraźnym koniunktynom politycznym – ugruntowana na fundamencie pamięci: „Być może jest tak, że nie ma innej pamięci niż pamięć ran, jak tego dowodzi Biblia, kronika ciężkich prób Izraela” (Zaczynając, s. 488). To właśnie „pamięć ran” uzasadnia obecność słynnej inskrypcji na pomniku poległych stoczniovców – fragmentu *Psalmu 29* w przekładzie Miłosza: „Pan da siłę swojemu ludowi. Pan da swojemu ludowi błogosławieństwo pokoju”. Miłosz nigdy się tej więzi nie wyrzekł. Kształt nadaje jej język polski: „ma się dużo do powiedzenia tylko, jeżeli słowa wymusza na nas jakiś nasz demonizm, jakaś wewnętrzna udręka, jeżeli niosą one ze sobą cały brud naszych lęków i wstydu. Mocą indywidualnych, geograficznych, historycznych rządzeń, cały mój demonizm ogniskuje się w oporze przeciwko polskiemu zacieśnieniu, w oporze, nie w ucieczce, a tym samym batalia może toczyć się w obrębie tylko jednej, polskiej mowy” (Obowiązki, s. 106). Napięcie decydujące o energii Miłoszowej poezji jest również spoiwem trudnej więzi wspólnotowej, która umacnia się w językowym eksplorowaniu tego, co naznaczone lękiem i wstydem: „Stosunki moje z obcymi są

zbyt płytkie, zbyt powierzchowne, żeby został ugodzony żywy nerw i żeby odezwał się ten niepokój, do jakiego daje powód nasza przynależność do ludzkiego gatunku. Natomiast u Polaków wystarczy mi drobny znak, a już odtwarzam wszystko, co w nich siedzi, bo to nie jest tylko w nich, poza mną, ale także we mnie, jako część *le moi haïssable*. Ich zachowanie się mnie drażni, ponieważ demaskuje skłonności, jakie w sobie samym staram się rozumem i wolą ujarzmić” (Obowiązki, s. 107). Rodzimy język staje się więc dla poety impulsem do odsłonięcia i wyjawienia prawdy o sobie.

Z tego punktu widzenia jest też zrozumiałe, że więź Miłosza ze wspólnotą koncentruje się na gospodarstwie polskiej literatury. Tutaj kumulują się jego pozytywne i negatywne emocje w stosunku do Polaków. Czasami są tak pozytywne, że poeta nie unika utożsamienia ze wzorcem, który wielokrotnie wcześniej postponował: „Z dumą mogę o sobie powiedzieć, że dbałem o gospodarstwo polskiej poezji i w tym sensie byłem patriotą” (Rok myśliwego, s. 128, 4 XI 1987). 11 listopada 1987, a więc w Święto Niepodległości, Miłosz zanotował: „Podtrzymało mnie latami zaangażowanie w gospodarstwo nie tylko polskiej poezji, bo całego polskiego piśmiennictwa, czyli śledziłem intelektualne przemiany odbywające się w ciągu dekad. Czytając dużo, w kilku językach, pierwszeństwo dawałem polskim lekturom, dlatego że były najciekawsze” (Rok myśliwego, s. 136).

Obydwa zapisy mają swoje niuanse, komplikujące ich pozorną jednoznaczność. Deklaracja patriotyczna opatrzona jest trzeźwą uwagą dotyczącą okoliczności, w których znalazł się polski poeta w roku 1945. Co miałyby oznaczać słowo „patriotyzm” wówczas, gdy Polską rządili „drobni agenci, jak Bierut” (Rok myśliwego, s. 136), a szersza perspektywa historyczna nakazywała wzięcie pod uwagę, że „od siedemnastego wieku to

terytorium było dojrzałe do działań agentów z zewnątrz” (Rok myśliwego, s. 136)? Z kolei kontekstem uwagi „gospodarskiej” jest namysł nad *Poematem dla zdrajcy* Gałczyńskiego – wierszem, który miał być potępieniem Miłosza-zdrajcy socjalistycznej ojczyzny. Miłosz docenił kunszt Gałczyńskiego, wieloznaczność jego propagandowego w zamyśle utworu.

O tym, że Miłosz potrafił się uwolnić od osobistych niechęci w imię odpowiedzialności za gospodarstwo polskiej poezji, świadczy też jego stosunek do Zbigniewa Herberta. Po Noblu dla Szymborskiej odpowiedział faksem Giedroyciowi, zwierającemu się Miłoszowi, że widziałby w roli nagrodzonego raczej Różewicza: „Obiektywnie rzecz biorąc, na Nobla zasługiwał Herbert, ale chyba nie był na liście kandydatów [...]” (Giedroyc–Miłosz 1973–2000, s. 455, 30 XII 1996). Był koniec roku 1996, a więc nie wygasł jeszcze spór obydwu poetów, a jednak Miłosz nie zawahał się uznać wielkości poetyckiej swojego adwersarza. W tekście *Szlachetność, niestety* z roku 1984 – przygotowanym na poświęconą sytuacji w Polsce konferencję w Yale University, a będącym refleksją nad nastrojami osobście odczutymi w kraju kilka lat wcześniej – Herbert jest dla Miłosza artystą, który poetycko potrafi wytrzymać napięcie pomiędzy ciśnieniem ze strony społeczeństwa domagającego się głosu poety i ściśle poetyckimi imponderabiliami. Potrafi, a czasami chyba – zdaniem Miłosza – nie potrafi, skoro w *Roku myśliwego* autor *Pana Cogito* zestawiony został z Anną Świrszczyńską, aby tworzyli parę poetów połączonych „ślepyim przywiązaniem do jednego imponderabilium: ojczyzny” (Rok myśliwego, s. 61).

Z pewnością zaś Miłoszowi bardzo zależało na ocaleniu niezależności poezji, stąd jego obserwacja odnosząca się do doświadczeń okupacyjnych: „Przy pewnym nasileniu społecznego demonizmu sztuka jest w niego wpatrzona niby królik

w węża, jak to miało miejsce za okupacji hitlerowskiej”⁷. Jest ona przestrożą dla poetów mających za sobą doświadczenie stanu wojennego, formalnie już w roku 1984 nieobowiązującego, ale przecież radykalnie zmieniającego nastroje społeczne. Poezja „zahipnotyzowana” może się okazać – zdaje się przestrzegać Miłosz – jedynie odmianą poezji powstającej pod dyktando „króla-szczura”, którego nadejście przeczuwał Leśmian.

Miłosz-„patriota” nie przestawał zatem być sobą – poszukiwaczem własnej drogi, niechętnie zgadzającym się na „spożycie” przez wspólnotę Polaków-katolików. Czy nie obchodziły go ich zarzuty i ataki? Z pewnością, obchodziły. Z tak nie bardzo odległej perspektywy jak dzisiejsza można oczywiście zgodzić się z tymi, którzy – jak Dariusz Gawin – twierdzą, że „Miłosz, grając rolę herezjarchy, apostaty w *kościółce ludzkim Polaków*, wpisuje się w dzieje polskości”⁸. Z tego punktu widzenia protesty przeciwko pochówkowi Miłosza na Skałce – podające w wątpliwość polskość poety – Gawinowi jawią się jako „żałosne”. Czy da się jednak pogodzić tę obserwację z inną uwagą obserwatora pogrzebu poety: „Przez piętnaście lat wolnej Polski wykorzystywano autora *Ziemi Ulro* do tego, by rozmiękczyć nacjonalizm polski, oddzielić patriotyzm od katolicyzmu, przekształcić patriotyzm z powrotem w chrześcijaństwo... W chwili jego śmierci okazało się jednak, że właśnie do negowanych postaw (i podstaw) trzeba było się odwołać, aby zyskać akceptację. I dlatego zwolennicy kanonizacji poety musieli udowadniać, że Miłosz dobrym katolikiem był”⁹? Jeżeli przeciwnicy Miłosza są „żałośni”, to dlaczego zwolennicy jego kanonizacji posłużyli się

7 C. Miłosz, *Szlachetność, niestety*, „Kultura” 1984, nr 9, s. 12.

8 D. Gawin, *Miłosz i Polacy*, [w:] tenże, *Polska, wieczny romans. O związkach literatury i polityki w XX wieku*, Kraków 2005, s. 188.

9 P. Czapliński, *Pogrzeb założycielski*, s. 256–257.

ich argumentami? A może ich argumenty nie są żalosalne? Może powagi dodaje im splendor sztuki literackiej czyniącej z nich poważne tematy i dylematy? Może cały ten protest przeciwko uhonorowaniu Miłosza – zapewne: przeciwko jakiegokolwiek uhonorowaniu – potwierdza, że nie walczył on z wiatrakami, że dręczący go problem był realny i słusznie się obawiał, że dla rodaków dobry jest przede wszystkim ten poeta, którego da się „spożyć”.

NA OBRZEŻACH HEREZJI

W wakacyjnej „Kulturze” z roku 1991 ukazał się tekst Miłosza *Państwo wyznaniowe*? Był on przedrukiem z majowej „Gazety Wyborczej”, która tym artykułem przygotowywała zapewne swoich czytelników na mającą się odbyć za kilkanaście dni czwartą pielgrzymkę Jana Pawła II do Polski. Przedruk w „Kulturze” mógł zaś służyć jako podsumowanie pielgrzymki, a także – przed rozpoczęciem roku szkolnego – jako głos w debacie na temat powrotu religii do szkół, ponieważ tej sprawie poświęcono w nim sporo uwagi.

Myślową ramą artykułu Miłosza jest refleksja nad erozją wyobraźni religijnej – ocena szans przetrwania religii poddanej potężnej presji ze strony nauki. Tytułowe pytanie ma wzmocnić wrażenie, jak bardzo nieadekwatne wobec tej presji muszą się okazać pewne formy religijnych zaangażowań obserwowane w Polsce:

„Religijność horyzontalna na kontynencie amerykańskim korzysta z zaangażowania społecznego, z teologii wyzwolenia na przykład. Natomiast w naszej części Europy jest sprzęgnięta z gwałtownością uczuć narodowych, tak że polskość czy słowackość są utożsamiane z katolicyzmem rzymskim, ukraińskość z katolicyzmem greckiego obrządku, rosyjskość z prawosławiem itd. To sprzęgnięcie może działać przez czas dłuższy,

osobiście jestem jednak sceptyczny. Może się tak zdarzyć, że kler będzie celebrować obrzęd narodowy, kropiąc, święcąc, egzorcyzmując, ośmieszając się zarazem swoim tępieniem seksu, a tymczasem będzie postępowało wydrażanie się religii od wewnątrz i za parę dziesiątków lat Polska stanie się krajem równie mało chrześcijańskim jak Anglia czy Francja, z dodatkiem antyklerykalizmu, którego zacieklność będzie proporcjonalna do władzy kleru i jego programu państwa wyznaniowego”¹⁰.

Zaprezentowane tutaj ujęcie problemu sytuacji religii w kulturze współczesnej daje dobre wyobrażenie o sposobie myślenia na ten temat przez Miłosza. Obydwie kwestie – lokalna: pułapki nacjonalizacji doświadczenia religijnego; uniwersalna: erozji wyobraźni religijnej – określają zasadnicze ramy jego refleksji w tym zakresie. W obrębie tego samego jej modelu sytuują się również problemy wyznaczające linię „ataku” Gombrowicza – kwestionującego istnienie świata, podejrzanie mocno, według niego, zależne od samowmówienia narzucanego jednostce przez zbiorowość, do której ona przynależy: „mój spór z Gombrowiczem [...] obraca się wokół jego »sporu o istnienie świata«, to jest jego upartego negowania twierdzeń o istnieniu czegokolwiek poza naszymi percepcjami” (Rok myśliwego, s. 279). Co więcej, więź wspólnotowa w ujęciu Miłosza niepokojąco przypomina „kłąb”, splot powstający jako bezmyślne uspołecznienie.

Przed iluzją „samowmówienia” pod wpływem presji wspólnoty chroni doświadczenie bólu. Tak jest u Miłosza nie tylko w dziedzinie religijnej. W przywoływanym już wcześniej artykule *Nie*, tekście-manifeście emigranta, to właśnie ból świadczy o wolności artysty żyjącego i tworzącego jeszcze w warunkach niepodlegających rewolucyjnej tendencji do organizacji „no-

10 C. Miłosz, *Państwo wyznaniowe?*, „Kultura” 1991, nr 7–8, s. 10.

wego wspaniałego świata”, w którym nie ma miejsca na żadne niedogodności życia: „Źródłem ich siły był ból z powodu niedoskonałości świata. Rewolta przeciwko losowi ludzkiemu była ich racją istnienia”. Również żarliwa lektura Simone Weil przynosiła pociechę potwierdzenie, że ból to komponent egzystencji przywracający poczucie rzeczywistości.

Miłosz uważał, że odkrywając swoją indywidualną linię losu, rozpoznaje się równocześnie prywatną formę sprzeciwu wobec jego wyroków. W sobie dostrzegał imperatyw, żeby zachować dystans w stosunku do tradycyjnego modelu więzi narodowej, anektującej również sferę religijną. Ów sprzeciw kształtował jego dystans do polskości. Czytelnik może go posmakować w eseju *Gorliwość*, w którym Miłosz zawarł kilka uwag na temat Cypriana Norwida, odnajdując w jego dziele swego rodzaju kustodię narodowej tożsamości: „jeżeli istnieje jakaś esencja polskości, to zawarta jest w Norwidzie, podobnie jak esencja rosyjskości zawarła się w Dostojewskim” (*Ogród nauk*, s. 17). Norwid jest jednak dla autora *Ogrodu nauk* wybrednym arystokratą, który „nie chce dotykać ani zgłębiać zła i podłości, choć poeta według niego powinien zebrać w sobie »chór ludzkich współ-lęz i współ-jęków« całej planety” (*Ogród nauk*, s. 17). Esencję polskości współtworzy – według Miłosza – arystokratyczna wzgarda dla zła budząca się w poczuciu, że stanowi ono skazę innych. Równocześnie obowiązkiem poety jest doświadczyć wszystkiego, co zgotuje mu los. Nie należy się więc dziwić, że określenie własnej tożsamości odbywa się w twórczości Miłosza w opozycji do postawy, która spełnienie tego obowiązku uniemożliwia.

Deklaracje polskiej „idiosynkrazji” – dotyczącej obydwu aspektów więzi wspólnotowej określanej przez Miłosza za pomocą formuły „Polak-katolik” – można odnaleźć w różnych miejscach jego twórczości. W *Traktacie teologicznym* przybrała

ona postać poetyckiego wyznania: „Nie jestem i nie chcę być posiadaczem prawdy. // W sam raz dla mnie wędrowanie po obrzeżach herezji. // Żeby uniknąć tego, co nazywają spokojem wiary, / a co jest po prostu samozadowoleniem” (t. 5, s. 220). Najbliższy kontekst całości trzeciej sekwencji *Traktatu teologicznego* zatytułowanej *Nie jestem* wyraźnie wiąże myślowo tę deklarację z refleksją dotyczącą „polskich współwyznawców”, którzy „[...] lubili słowa kościelnego obrzędu, / ale nie lubili teologii. // Może byłem jak mnich w śródleśnym klasztorze, / który patrząc przez okno na rozlewiska rzeki, / pisał swój traktat po łacinie, w języku niezrozumiałym / dla wieśniaków w baranich kozuchach” (t. 5, s. 220). W ten sposób aspiracja do kontrolowanej heretyckości staje się u Miłosza kwestią określenia własnej tożsamości w obrębie wspólnoty narodowej.

Fragment mówiący o posługiwaniu się „niezrozumiałym językiem” okazał się dla Miłosza samospełniającą się przepowiednią. Ustalenia dotyczące miejsca jego pochówku rozbudziły bowiem takie emocje, że sięgnięto po środki nadzwyczajne, aby przywrócić możliwość komunikacji w obrębie skonfliktowanej wspólnoty. „Gazeta Wyborcza” w dniach poprzedzających pogrzeb informowała, że w krakowskim magistracie rozdawano oświadczenie spowiednika Czesława Miłosza, w którym potwierdzał: noblista „odszedł z tego świata zaopatrzony sakramentami świętymi, pojednany z Bogiem i Kościołem. Sakramenty otrzymał od spowiednika, który towarzyszył Mu przez ostatni rok, kiedy to regularnie przystępował do sakramentu pojednania. Gdy stan jego zdrowia nie pozwalał już na wychodzenie do kościoła (jeszcze za życia żony wspólnie chodzili do kościoła św. Idziego w Krakowie), przyjmował Najświętszą Eucharystię w domu”. Dodatkowym argumentem rozstrzygającym ten spór i przywracającym możliwość komunikacji był telegram Jana Pawła II żegnający zmarłego z szacunkiem należ-

nym wielkiemu poecie i współwyznawcy właśnie. Papież przypominał w nim swoją odpowiedź na list Miłosza sprzed paru miesięcy: „Pisze Pan, że przedmiotem Jego troski było »nieodbieganie od katolickiej ortodoksji« w Pańskiej twórczości. Jestem przekonany, że takie nastawienie Poety jest decydujące. W tym sensie cieszę się, że mogę potwierdzić Pańskie słowa o »dążeniu do wspólnego nam celu«”¹¹. Te niezwykle również z dzisiejszej perspektywy wydarzenia pozwalają dostrzec komplikację, splątanie, tworzące ów „kląb”, na który utyskiwał Gombrowicz – „klębią się” tutaj nie tylko współwyznawcy, lecz także los Poety.

Papieski telegram kondolencyjny zawierał przypomnienie odpowiedzi na prośbę o błogosławieństwo, które potwierdzałoby zasadność przekonania poety wyrażonego w liście napisanym 2 kwietnia 2004 roku: „w ciągu ostatnich lat pisałem wiersze z myślą o nieodbieganiu od katolickiej ortodoksji i nie wiem, jak w rezultacie to wychodziło”¹². Trudno byłoby odnaleźć w twórczości autora *Traktatu teologicznego* proste potwierdzenie tych starań. Bez trudu można natomiast wskazać w niej liczne świadectwa żarliwego potraktowania tematyki religijnej. „Nieodbieganie od ortodoksji” rzadko bywa jednak zmartwieciem autora owych zapisów. Nie sposób rozstrzygnąć, które ze swoich późnych tekstów włącza Miłosz do niejawnego katalogu przejawów własnej katolickiej ortodoksyjności. Zresztą czy na pewno ortodoksyjności? W liście jest mowa o pisaniu „z myślą o nieodbieganiu” od niej. Są to zaś słowa, które czytelnikowi Miłosza wypada potraktować jako ciąg dalszy dialogu rozpoczętego kilkanaście lat wcześniej, kiedy to w prywatnej rozmowie o *Sześciu wykładach wierszem* Jan Paweł II powiedział ich

11 Cyt. za: A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 743.

12 Tamże, s. 742–743.

autorowi: „Robi pan zawsze krok naprzód i krok w tył”. Odpowiedź Miłosza brzmiała: „A czy dzisiaj można inaczej pisać poezję religijną?” (Rok myśliwego, s. 34, 18, 19 VIII 1987).

Ów progresywno-regresywny ruch myśli poetycko ustanawia zamyśl, który można by w twórczości Miłosza zrekonstruować jako „nową ortodoksję”. Interesujące, że to określenie pojawia się nie tylko w liście do Biskupa Rzymu, lecz także w zapisie z roku 1987: „Że nauka i technika przebudowują człowieka od wewnątrz, zmieniają jego wyobraźnię, to niewątpliwe. I dlatego zamykać oczy, wbrew oczywistości udawać, że Rzym starożytny jeszcze raz nie pada, tym razem nie Rzym pogański pod ciosami chrześcijaństwa, ale Rzym Boga monoteistów? Skoro to, nie co innego, jest nie wyznany temat dzisiejszej poezji w różnych językach, widocznie ten konflikt tkwi tuż pod progiem powszechnej świadomości. [...] Być może zostanie tylko jeden Kościół Nauki i po przejściowych wahaniach wróci do zasadniczo mechanistycznej ortodoksji. Albo otworzą się nowe perspektywy w niczym nie podobne do zapowiedzi tamtych proroków. Tylko że nie powinien o tym rozmyślać poeta piszący w języku kraju, w którym kościoły są pełne” (Rok myśliwego, s. 108–109).

Rozmyślanie o majaczącej na horyzoncie cywilizacji zachodniej perspektywie nowej religii nauki z „mechanistyczną ortodoksją” i – zapewne – z niemechanistycznymi herezjami prowadzi eseista przekonany, że dla jego polskich współwyznawców te troski są oderwaną od rzeczywistości mrzonką. Stojąc w pełnym kościele, nie myśli się o takich sprawach. Dla Miłosza jednak są to problemy żywe, nie zaś wymaginowane. Jego refleksja religijna wybiega naprzód ku przyszłości zwiastowanej już przez pewne sygnały, a także witanej przez autorów wyglądających z nadzieją pojawienia się tych zmian. Autor *Roku myśliwego* spodziewa się, że w niedalekiej przyszłości może się

okazać, iż chrześcijaństwo przejdzie przez proces rezygnacji z posiadania wpływu na władzę świecką i pozostanie domeną głębi ludzkiej egzystencji. Buddyzm i szintoizm w Japonii są tutaj dla Miłosza dowodami, że taka głębিনowa pozycja religii jest we współczesnej kulturze możliwa.

Pojawienie się takiej formy religii rozwiązywałoby niepokojący Miłosza splot „Polak-katolik”, ponieważ byłaby to religia z bardzo osłabioną zdolnością regulowania spraw należących do jej polskiego opłotu. Miłosz spodziewa się nawet, że byłaby ona tak uniwersalna, iż teista chrześcijański i a-teista buddyjski bez trudu porozumieliby się w sprawie swoich mistycznych poszukiwań. Kulturowe podłoże dla takiej religii przygotowuje się – rozmyślał Miłosz w roku 1988 – w głowach nowej „kasty wiednej” Zachodu. Ugodzona, jak mówi Miłosz, „śmiercią Boga” (Rok myśliwego, s. 272) porzuciła ona troskę o prawdy teologiczne podawane do wierzenia. Przestała się z nimi spierać, poszukując duchowego wzmocnienia nie w religii, ale w poezji, potraktowanej jako jej następczyni: „Nie przesadą może byłoby szukać analogii w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, kiedy wskutek ogromnych nawarstwień umysłowego wyrafinowania (grecka filozofia, ówczesny światopogląd naukowy etc.) nowa religia wykształconym nie wystarczała i dlatego szerzyły się wśród nich różne rodzaje gnozy. Gnostycyzm byłby wtedy tym, czym dzisiaj jest dla wykształconych poezja, która bynajmniej nie może być sprowadzona do »przeżyć estetycznych«. W swoich najważniejszych utworach jest eksploracją miejsca człowieka w kosmosie. Jej konkurentką byłby różne rodzaje historiozoficznej gnozy” (Rok myśliwego, s. 273).

O współczesności przełomu wieków dwudziestego i dwudziestego pierwszego myśli Miłosz jako o sytuacji w kulturze analogicznej do jej stanu w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Wymownym tego świadectwem jest *Liturgia Efraima*,

opublikowana po raz pierwszy w paryskiej „Kulturze” w roku 1968 (nr 8–9), a potem przedrukowana we fragmentach w „Zeszytach Literackich” z roku 2000, opatrzona komentarzem autora: „Nie myślałbym o udostępnieniu tego tekstu czytelnikom krajowym, gdyby nie jego aktualność. Gdyż należy on do gatunku literatury antycypacji, jak powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza, a opisywana tam przyszłość tak przybliżyła się do nas w ciągu kilku dziesięcioleci, które upłynęły od chwili jego napisania, że stała się niemal teraźniejszością”¹³. Miłosz przypomniał wówczas również pochodzący z roku 1968 list Jerzego Stempowskiego będący reakcją na tamtą pierwszą publikację *Liturgii Efraima*. Korespondent z pełną aprobatą przyjął diagnozę poety – jako doświadczony czytelnik licznych tekstów z czasów św. Efrema Syryjczyka.

Efraim jest w eseju założycielem nowej wspólnoty religijnej. Rodzi się ona w czasach, gdy nadzieje pokładane w sztuce jako następczyni religii zawiodły. O czasach Efraima opowiada narrator posiadający wiedzę Miłosza. Formuluje on tezę – powtórzoną potem w *Ziemi Ulro* – o wadze doktryny korespondencji Emanuela Swedenborga. Jej wpływ na artystów ujawnił się w języku sztuki starającej się komunikować „momenty olśnień, otarcia się o nieprzenikalny rdzeń bytu”¹⁴. Sztuka stawiająca sobie takie zadanie – biorąca na siebie zastąpienie religii – stworzyła jednak chaos świadczący o stanie wyczerpania. W tej sytuacji Efraim „chciał komunikować się z innymi poza dziedziną doszczętnie skompromitowanych, najwyżej tu i ówdzie jeszcze bronionych przez fanatyków, doznań estetycznych. Przeciwdziałał milczeniu jakie narzucał wszystkim rozkład mowy na głoski, mruknięcia i okrzyki. Obecność mężczyzn i kobiet zbie-

13 C. Miłosz, *Komentarz*, „Zeszyty Literackie” 2000, z. 2 (70), s. 8.

14 C. Miłosz, *Liturgia Efraima*, „Kultura” 1968, nr 8–9, s. 7.

rających się żeby wspólnie doznać własnej kruchości, nietrwałości w czasie, swojego człowieczeństwa, to było dużo, ale należało włożyć im w usta mowę, a ta mogła być tylko przepisana obrzędem. Liturgia katolicka od chwili zniesienia łaciny coraz wyraźniej zwracała się w stronę lokalnych zabytków folkloru przechowujących język prosty i ogólnie zrozumiały, aż wreszcie jej podstawą stały się Negro Spirituals. Nie odmawiając im zalet, Efraim, który swoje rzemiosło pojmował jako umiejętność kształtowania danego, gotowego, materiału, podobnie jak to czynili niegdyś malarze ikon, sięgał do zapomnianych liturgicznych tekstów łacińskich czy starocerkiewno-słowiańskich a także bezpośrednio do Biblii¹⁵.

Z Miłoszem łączy Efraima miłość do tekstów biblijnych. Wiadomo, że praca nad ich tłumaczeniem – w latach siedemdziesiątych bardzo intensywna, poprzedzona nauką języków starożytnych – była dla poety czymś znacznie więcej niż robotą filologiczną. W *Liturgii Efraima* teksty biblijne są jedynym „pełnobrzmącym głosem człowieka”¹⁶. Powrót do nich daje nadzieję, że wyobraźnia na nowo odnajdzie sposób, by wyrazić doświadczenia religijne. Chodziłoby tutaj jednak o doświadczenia szczególne – te, o których Miłosz wspomina w zapisie z roku 1988, zastanawiając się nad losem religii rezygnującej z panowania nad powierzchnią świata i ograniczającej się do wyrażenia głębinowego, esencjalnego aspektu egzystencji. Ta potrzeba pozostaje aktualna 20 lat po opublikowaniu tekstu o Efraimie. Nową, quasi-religijną funkcję poezji dostrzegł Miłosz już w latach pięćdziesiątych, notując w eseju *Poezja amerykańska*: „Zdaje się, że z chwilą kiedy filozofia na uniwersytetach zajęła się zadawaniem sobie śmierci i przyznała otwarcie, że jest

15 Tamże, s. 8.

16 Tamże, s. 7.

tylko filozofowaniem, na poetów spadły nowe obowiązki. To oni ostatecznie są świadomością współczesnego człowieka” (Kontynenty, s. 412). Problematyka ta była więc stałym tematem refleksji i twórczości autora *Ziemi Ulro*.

Liturgia Efraima to nie tylko dyskursywny opis okoliczności, w których działał Efraim, lecz także fragmenty tekstów stosowanych w liturgii. „Kazanie” z „Mszy katechumenów” daje wgląd w rytuał inicjacyjny. Przewodniczący zgromadzenia objaśnia przypowieść o drzewie oliwnym nieprzynoszącym owoców: „My przecie kochamy drzewa, cześć im nawet oddając / zawsze gotowi spotkać figlarne dryjady / i żal nam kiedy jak w ogniu zwija się, trzaska zieleń. / Jednakże nie Natura zbawi nas. To wiemy, / choćbyśmy w niej odgadli tęsknotę i pamięć. / Spoza Natury i poza Naturę siedł wzywając nas / do uczestnictwa w sile tej samej modlitwy. / Cóż z tego, bracia i siostry, że słaba jest nasza wiara / i ani gór nie przenosi, ani ratuje od śmierci / jeżeli dano nam znak, zapowiedź naszej istoty / w pierwszej jawności niespełnionego królestwa? / Jak zbieramy się tutaj, oddzielną a przecie jedno, / tak obcować będziemy ze sobą kiedy skończy się czas i przestrzeń. / Niechaj cyfra nie kazi nam ręki ani czoła / bo każdy byt szczególny znajdzie potwierdzenie. Amen”¹⁷. Zamiast wtajemniczenia w teologię, katechumeni otrzymują wprowadzenie w misterium „każdego bytu szczególnego”. Trudno nie pomyśleć, że Efraim wyklada w tym kazaniu prawdy wiary samego Miłosza: zachwycaj się pięknem Natury, ale nie miej co do niej złudzeń; za nic ma ona twoje niepowtarzalne istnienie, jesteś dla niej tylko kolejną liczbą w łańcuchu bytów; nie trać jednak wiary, że sens twojego istnienia znajdzie potwierdzenie poza jej porządkiem i pomimo niego.

17 Tamże, s. 12.

Nie jest wykluczone, że właśnie o takiej wierze myślał Miłosz, pytając o ortodoksyjność. Negatywnym punktem odniesienia była bowiem dla niego przyszłość, w której religia ulega pokusie uznania władzy konieczności – zasady regulującej działanie Natury. Z aprobatą przywoływał niepokojące go wizje antychrysta, który sprawnie posługuje się mocami naturalnymi właśnie dlatego, że uznaje władzę konieczności. W takim duchu interpretował na przykład *Legendę o Wielkim Inkwizytorze*: „[...] Wielki Inkwizytor, który chce uszczęśliwić ludzkość (>poprawiając< Jezusa), decyduje się działać rozumnie, tj. w zgodzie z prawami i Natury, i natury ludzkiej. Te jednak są w zarządzie potężnego Ducha Niebytu” (Ulro, s. 150).

Z jednej strony autor *Ziemi Ulro* z millenarystyczną nadzieją – świadom jej naiwności – przywoływał optymistyczny sąd Oskara Miłosza: „Konflikt pomiędzy nauką i religią jest zjawiskiem historycznym, właściwym pewnej fazie w historii ludzkości, mniej więcej od szesnastego do dwudziestego wieku włącznie. Gwałtowny zwrot, jaki przygotowuje się w nauce, ten konflikt usunie” (Ulro, s. 248). Z drugiej zaś – Miłosz traktował podejrzliwie aktualny stan relacji pomiędzy nauką i religią, doradzając unikanie złudnej koncyliacyjności ze strony religii: „Ktokolwiek traktuje religię poważnie, powinien starać się jak najbardziej zaostrzyć jej konflikt z obrazem świata narzuconym przez zwycięską naukę i technologię, zamiast łączyć pęknięcia i utrzymywać na zewnątrz, a nawet wewnętrzny użytek, że nie są one niebezpieczne” (O podróży, s. 30). Był w tej kwestii dosyć stanowczy, skoro w jednym z esejów wyznał: „Nie bardzo rozumiem, jak Watykan mógł uznać teorię ewolucji, skoro nauki biologiczne są ukoronowaniem oświecenia i stwarzają najokropniejsze trudności, zacierając linię oddzielającą człowieka od innych istot żywych” (O podróży, s. 41).

Miłosz dobrze zdawał sobie sprawę, że postawa ludzi religijnych, a nawet teologów, którą lubił określać jako „kłanianie

się świata”, stwarza niebezpieczeństwo polegające na tym, że prowokuje się silniejszego partnera, jakim jest nauka w rękach władzy, do wykorzystania partnera słabszego, jakim jest religia. W liście do Leszka Kołakowskiego z roku 1971 ubolewał nad tym, co zaobserwował w Ameryce: „Rozumiem, że Kościoły zawsze stosowały mimetyzm, dostosowując się kolorem do otoczenia, ale jak dotychczas było to specjalnością protestantów przeważnie. Monteskiusz przepowiadał, że protestantyzm zniknie, a czym był protestantyzm, tym stanie się katolicyzm. No i wygląda na to. Katolicy tu tak zaczęli ociekać *peace and love*, że rzygać się chce od tej ich pacyfistycznej słodyczy [...]”¹⁸. Tą profetyczną uwagą Monteskiusza posłużył się Miłosz – w dziele, które wskazuje na realne zagrożenie flirtem religii z bezwzględną koniecznością w atrakcyjnym kostiumie onnipotentnej nauki – w niedokończonej powieści *science fiction* *Góry Parnasu*. Powstawała ona w Ameryce pod koniec lat sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych. Giedroyc odradził wówczas Miłoszowi jej publikację, która doszła do skutku dopiero w roku 2012. Powieść nie ma regularnej fabuły, składa się z kilku opowieści, luźno się fabularnie ze sobą zazębiających. To wizja przyszłości, w której świat ma jeden zarząd – jak łatwo się domyślić – opresywny wobec obywateli i dysponujący bezwzględnie skutecznymi środkami przymusu, w tym degradowującą osobowość procedurą tzw. oprzędzenia. W tym świecie religia została spacyfikowana zgodnie z najgorszymi przewidywaniami Monteskiusza i Miłosza. Jeden z bohaterów powieści, stary kardynał Vallerga, w swoim testamencie zanotował taki obraz porażki ludzi Kościoła, wyrażonej już za jego życia: „Nie raczyli pamiętać, co przepowiedział Monteskiusz i co się spraw-

18 L. Kołakowski, C. Miłosz, *Listowny dialog 1968–2003*, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 1 [specjalny]: Leszek Kołakowski. *Mądrość prawdziwa*, s. 135.

dzało: że protestantyzm zniknie, a czym był protestantyzm, tym stanie się katolicyzm. Sami trudzili się nad spełnianiem tej przepowiedni, nie obyczaj narzucając, ale wyznanie roztapiając w obyczaju, wyznanie z koncesji księcia. Ów książę, zbiorowymi pragnieniami przywołany, miał być dobry, ale niejaki wątpliwości co do jego cnót nie mogły też oszczędzić współpracujących z nim jego koncesjonariuszy. Kiedy poszczególnego człowieka nie zachwyca ani racja stanu, ani retoryka społecznego obyczaju, słabą pociechą jest zostawiony mu wybór między lekcjami obywatelskiego wychowania i Kościołem jako drużyną skautów ćwiczących się w dodatkowej, użytecznej władzom grzeczności. Po cóż ma wybierać, jeżeli i tu, i tam będzie równie bezdomny?¹⁹ W świecie zarządzanym przez skutecznych półbogów, którzy niczym rycerze Jedi ćwiczą w wolnych chwilach umiejętność samokontroli, by skuteczniej sprawować władzę, religia oficjalna okazuje się już tylko akcją charytatywną.

Miłoszowe spekulacje na temat przyszłości religii właśnie tę perspektywę – religii jako akcji charytatywnej w świecie przemocy – biorą w rachubę. Poszukiwania autora *Gór Parnasu* lokują się zatem całkiem świadomie w rejonach specyficznie pojętej gnostycyzmu. Dlaczego „specyficznie pojętej”? Miłosz bywał określany jako gnostyk *sensu stricto*. Jeden z krytyków pisał o tym aspekcie jego dzieła: „To religia »kosmicznego bólu«, w której porządek przyrodzony może być jedynie albo dziełem diabła, albo katastrofy kosmicznej. Ta religia nie zna pojęcia Opatrzności²⁰. Ta diagnoza pozostaje w zgodzie z rozpoznaniem Harolda Blooma, zauważającego w *Omens*

19 C. Miłosz, *Góry Parnasu. Science fiction*, wstęp S. Sierakowski, przygotowanie do druku i posłowie A. Kosińska, Warszawa 2012, s. 58–59.

20 P. Lisicki, *Miłosza powrót do ziemi jałowej*, [w:] *Od Brzozowskiego do Kołakowskiego. Polscy pisarze XX wieku wobec religii*, red. P. Nowaczyński, Lublin 2001, s. 191.

of Millenium: „Kto potrafi zaakceptować Boga, który istnieje obok obozów zagłady, schizofrenii i AIDS, ale pozostaje wszechmocny i jakoś dobrotliwy, ten wierzy. Kto uważa, że pozostaje związany z obcym Bogiem odcięty od tego świata, jest gnostykiem”²¹. Twórczość Miłosza nie mieści się jednak w tym modelu identyfikacji z powodu istotnego komponentu ujawniającej się w niej postawy – prawdy o Upadku²²: „Gdyby tortury, obóz koncentracyjny, komora gazowa były czymś z zewnątrz, zakłóceniem zwykłego porządku rzeczy. Ale, podobnie jak rak piersi u dwudziestosześcioletniej kobiety, jak zawał serca, jak powolne dogorywanie upośledzonych na umyśle, przemoc zgadza się z tym, co wiemy o losach wszelkiej materii żywej. Dlaczego więc czytamy, że Bóg stworzył człowieka na swój obraz i podobieństwo? A znaczy to ni mniej, ni więcej, że Bóg ma twarz człowieka, że w nim jest Logos ludzki, Adam Kadmon. Z tej sprzeczności nie można wyjść. Chyba tylko wierząc w Upadek i w ludzką nieskończoną zdolność powrotu do boskiego człowieczeństwa” (t. 4, s. 77). Perspektywa Upadku wprowadza tutaj ważną korektę, zaburzając klarowność alternatywy skonstruowanej przez Blooma.

Religijne poszukiwania Miłosza lepiej natomiast komponują się z formułą gnostycyzmu zaproponowaną przez Jacoba Taubesa. Dostrzegł on w kulturze mechanizm rodzący się w reakcji na odracanie się paruzji, która dla pierwszych chrześcijan była czymś spodziewanym w możliwie nieodległej perspektywie. Im dłużej jednak nie nadchodziła, tym większa była determinacja, żeby uwewnętrznić to eschatolo-

21 H. Bloom, *Omens of Millennium*, London 1996, s. 252. Przekład za: S. Žižek, *Gnostycyzm? Nie, dziękuję*, [w:] tenże, *O wierze*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 50.

22 Poświęciłem tej kwestii obszerną rozprawę *Po Upadku. O twórczości Czesława Miłosza*, Lublin 2013.

giczne oczekiwanie i przetransponować je na doświadczenie jakoś do paruzji analogiczne. Przeniesienie jej z porządku historycznego i publicznego do porządku doświadczenia indywidualnego – dla Taubesa stanowiące podstawę nowoczesnej gnostyczności²³ – było, jak widzieliśmy, w tekstach Miłosza deklarowane niekiedy wprost.

Zarazem jednak poezja nie traci znaczenia uniwersalnego. W wierszu *Sens* dzieje się nawet na odwrót: „Kiedy umrę, zobaczę podszewkę świata. / Drugą stronę, za ptakiem, górą i zachodem słońca. / Wzywające odczytania prawdziwe znaczenie. / Co nie zgadzało się, będzie się zgadzało. / Co było niepojęte, będzie pojęte. // – A jeżeli nie ma podszewki świata? / Jeżeli drozd na gałęzi nie jest wcale znakiem, / Tylko drozdem na gałęzi, jeżeli dzień i noc / Następują po sobie, nie dbając o sens, / I nie ma nic na ziemi, prócz tej ziemi? // Gdyby tak było, to jednak zostanie / Słowo raz obudzone przez nie-trwałe usta, / Które biegnie i biegnie, posel niestrudzony, / Na międzygwiazdne pola, w kołowrót galaktyk / I protestuje, woła, krzyczy” (t. 4, s. 285). Osobiste pragnienie sensu – wątle, niepewne skutku, zakładające całkowitą porażkę – rezonuje we wszechświecie.

Zarazem zaś to „przeniesienie” jest dla „wybrańca losu” wybiegiem, ucieczką – stamtąd, gdzie tępicieł, duch dziejów, upatruje swoich ofiar, pragnąc zagarnąć całe narody. „Wybraniec” chroni się na dnie, na „głębokościach” egzystencji. Właśnie tam przebywając, woła – „de profundis”. Jest to wołanie pełne protestu i nadziei – odnoszących się tyleż do świata, ile do życia samego człowieka.

23 Zob. J. Taubes, *Mit dogmatyczny gnozy*, przeł. A. Serafin, [w:] tenże, *Apokalipsa i polityka. Eseje mesjańskie*, przeł. P. Graczyk i in., wybrał, wstępem poprzedził i przekład oprac. P. Nowak, Warszawa 2013, s. 73–74.

Zdzisław Łapiński we wspomnianym tutaj kilkakrotnie wstępie do *Poezji wybranych* w ramach serii Biblioteka Narodowa zauważył: „Z perspektywy czytelnika, bez względu na to, jakiego jest wyznania lub czy jest agnostykiem – większość wierszy religijnych Miłosza stanowi żywe poetycko przesłanie, podobnie jak wiersze religijne Jana Kochanowskiego, Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego czy Cypriana Norwida” (s. XLIII).

Dostrzeżona z perspektywy zmagających się z losem religijność dzieła Miłosza jawi się nieco inaczej niż mogłoby to sugerować czytelnicze przyzwyczajenie, wzmacnione znajomością tradycji polskiej poezji religijnej. Ono bowiem skłania do zadawania pytań o zgodność i niezgodność literackich rozpoznań z prawdami wiary. Mogą być one uprawomocnione: albo w duchu Williama Jamesa (czytanego przez Miłosza z zainteresowaniem) – na użytek konkretnej osoby, za pomocą jej indywidualnych przeświadczeń, albo tradycyjnie – z myślą o wspólnocie wyznawców, za pomocą argumentów objawienia słabiej albo mocniej zinterpretowanego. „Religijne wiersze” Miłosza doczekały się interpretacji mieszczących się w obydwu wariantach lektury. W powietrzu, którym oddychamy, unosi się przestroga: nie przesądzaj, który z nich jest bardziej przekonujący – ani w odniesieniu do Miłosza, ani w ogóle.

W *Traktacie teologicznym* zostało wypowiedziane żarliwe pragnienie: „Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość / To znaczy sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia” (t. 5, s. 218). Było ono przyjęte z entuzjazmem przez tych, którzy oczekiwali powrotu literatury do swoich esencjalnych korzeni. Sztuka uznająca, że je posiada, nie unika pytań o rzeczy ostateczne. Warto jednak dostrzegać nieoczywistość znalezienia się tej autotematycznej deklaracji w *Traktacie teologicznym*. Czy na

pewno entuzjaści „powrotu rzeczywistości do mowy” identyfikują się z przeczuciem poety, że ów powrót mógłby oznaczać sytuację podobną do opisanej w *Liturgii Efraima*? Miłosz bowiem poszukuje przede wszystkim takiej formy poetyckiej, która pozwoliłaby obronić pojedyncze istnienie przed jego prześladowcą – „tępicielem”.

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

TWÓRCZOŚĆ CZESŁAWA MIŁOSZA

Czesław Miłosz. Bibliografia druków zwartych, oprac. A. Kosińska, przy współpracy J. Błacha i K. Kasperka, Kraków–Warszawa 2009.

Czesław Miłosz w wydawnictwach Instytutu Literackiego w Paryżu. Bibliografia, pod kierunkiem J. Czachowskiej oprac. A. Szlendak, Warszawa 2007.

ROZPROSZONE

„Żeby dawać te rady, sam musiałem przejść ewolucję”. *Listy Czesława Miłosza do Krzysztofa Myszkowskiego*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 3, s. 31–46.

Listy od Czesława Miłosza, [w:] A. Wat, *Pisma zebrane*, t. 4: *Korespondencja*, cz. 2, wybrała, opracowała, przypisami i posłowiem opatrzyła A. Kowalczykowa, Warszawa 2005, s. 188–310.

Listy niepublikowane Czesława Miłosza i Janiny Miłoszowej, oprac. A. Kowalczykowa, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 185–204.

- Listy Czesława Miłosza do Aleksandra Fiuta*, oprac. A. Fiut, „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 4, s. 5–13.
- C. Miłosz, *Listy do rodziny*, „Kwartalnik Artystyczny” 2008, nr 3, s. 5–55.
- C. Miłosz, O. Watowa, *Listy o tym, co najważniejsze*. Z aneksem zawierającym wiersze Aleksandra Wata, szkice i wiersze do portretu Oli Watowej, mowę Józefa Czapskiego *Nad grobem poety*, dokumenty oraz fotografie, zebrała i ułożyła w tom B. Toruńczyk, współpr. J. Zieliński, M. Nowak-Rogoziński, Warszawa 2009.
- C. Miłosz, *Elegia*, „Dekada Literacka” 2009, nr 4, s. 76–80.
- C. Miłosz, K. A. Jeleński, *Korespondencja*. Z faksymiliami listów i wierszy oraz fotografiami zamieszczonymi w książce i na stronie internetowej www.zeszytyliterackie.pl, Warszawa 2011.
- C. Miłosz, J. Iwaszkiewicz, *Portret podwójny*, red. B. Toruńczyk, oprac. i przypisy R. Papieski, Warszawa 2011.
- C. Miłosz, T. Venclova, *Powroty do Litwy*, wybrała, oprac. i ułożyła w tom B. Toruńczyk, współpr. M. Nowak-Rogoziński, Warszawa 2011.
- Listy Oli Watowej do Czesława Miłosza*, oprac. A. Dziadek, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2, s. 171–189.
- Listy Czesława Miłosza do Karola Kuryluka: 1946*, oprac. A. Marchewka, J. Błach, T. Cieślak-Sokołowski, „Dekada Literacka” 2011, nr 1–2, s. 110–115.
- J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1964–1972*, oprac. i wstępem opatrzył M. Kornat, Warszawa 2011.
- J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1973–2000*, oprac. i wstępem opatrzył M. Kornat, Warszawa 2012.
- J. Andrzejewski, C. Miłosz, *Listy 1944–1981*, oprac. i przypisami opatrzyła B. Riss, Warszawa 2012.
- L. Kołakowski, C. Miłosz, *Listowny dialog (1968–2003)*, oprac. A. Papieska, „Zeszyty Literackie” 2012, nr spec., s. 117–166.

OPRACOWANIA TWÓRCZOŚCI CZESŁAWA MIŁOSZA

- R. Volynska-Bogert, W. Zalewski, *Czesław Miłosz. An International Bibliography*, preface by S. Barańczak, Ann Arbor 1983. Zawiera: bibliografię przedmiotową za lata 1930–1980 oraz wybór prac powstałych po przyznaniu poecie Nagrody Nobla.
- Czesław Miłosz w wydawnictwach Instytutu Literackiego w Paryżu. Bibliografia...* Zawiera bibliografię przedmiotową w każdej z trzech części książki: *Miłosz w miesięczniku „Kultura”* (s. 72–93), *Miłosz w Bibliotece „Kultury”* (s. 112–114), *Miłosz w „Zeszytach Historycznych”* (s. 120).
- Obszerne wybory bibliografii przedmiotowej zawierają tomy *Dzieł zebranych Czesława Miłosza*. Obfita jest ona w tomie 5 *Wierszy*, Kraków 2009, s. 391–412.
- Wybrana bibliografia przedmiotowa*, [w:] A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 914–928.

PODSTAWOWY KORPUS ROZPROSZONYCH TEKSTÓW MIŁOSZOLOGICZNYCH W CZTERECH TOMACH POZNAWANIA MIŁOSZA

- Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. nauk. J. Kwiatkowski, Kraków 1985.
- Poznanie Miłosza 2*, cz. 1: 1980–1998, red. A. Fiut, Kraków 2000.
- Poznanie Miłosza 2*, cz. 2: 1980–1998, red. A. Fiut, Kraków 2001.
- Poznanie Miłosza 3*, 1999–2010, red. A. Fiut, Kraków 2011.

POZOSTAŁE OPRACOWANIA KSIĄŻKOWE O TWÓRCZOŚCI CZESŁAWA MIŁOSZA W PORZĄDKU CHRONOLOGICZNYM

- B. Chrzastowska, *Poezje Czesława Miłosza*, Poznań 1982, wyd. 2 zm., Warszawa 1993.
- D. Davie, *Czesław Miłosz and the Insufficiency of Lyric*, Cambridge 1986.
- „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1987, z. 61: *Czesław Miłosz*.

- S. Bereś, *Ostatnia wileńska plejada. Szkice o poezji kręgu Żagarów*, Warszawa 1990.
- A. Walicki, *Zniewolony umysł po latach*, Warszawa 1993.
- J. Dudek, *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Kraków 1995.
- Studia i szkice o twórczości Czesława Miłosza*, red. A. Staniszewski, Olsztyn 1995.
- B. Tarnowska, *Geografia poetycka w powojennej twórczości Czesława Miłosza*, Olsztyn 1996.
- A. Zawada, *Miłosz*, Wrocław 1996.
- Ks. J. Szymik, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996.
- J. Olejniczak, *Czytając Miłosza*, Katowice 1997.
- K. Zajas, *Miłosz i filozofia*, Kraków 1997.
- B. Karwowska, *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna w krajach anglosaskich*, Warszawa 2000.
- E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000.
- M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.
- Ł. Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków 2001.
- B. Grodzki, *Tradycja i transgresja. Od dyskursu do autokreacji w eseistyce i „formach pojemnych” Czesława Miłosza*, Lublin 2002.
- J. Zach, *Miłosz i poetyka wyznania*, Kraków 2002.
- E. Bienkowska, *W ogrodzie ziemskim. Książka o Miłoszu*, Warszawa 2004.
- K. van Heuckelom, *„Patrzeć w promień od ziemi odbity”. Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004.
- A. Kopiński, *Ludzie z charakterami. O okupacyjnym sporze Czesława Miłosza i Andrzeja Trzebińskiego*, Warszawa 2004.

- R. Matuszewski, *Moje spotkania z Czesławem Miłoszem*, Kraków 2004.
- L. Banowska, *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji*, Poznań 2005.
- M. Bernacki, „Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro”. *Szkice o twórczości Czesława Miłosza*, Bielsko-Biała 2005.
- J. Breczko, *Dawno i prawda. Wprowadzenie w historiozofię Czesława Miłosza*, Białystok 2005.
- M. K. Siwiec, *Los. Zło. Tajemnica. Ku twórczym źródłom poezji Aleksandra Wata i Czesława Miłosza*, Bydgoszcz 2005.
- Wspominając Miłosza... Czy zamknięta epoka?*, red. J. Banaszak, W. Trzeciakowski, Bydgoszcz 2005.
- M. Zaleski, *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005.
- Czesław Miłosz: *Conversations*, ed. C. L. Haven, Jackson 2006.
- Z. Fałtynowicz, *Wieczorem wiatr. Czesław Miłosz i Suwalszczyzna*, Gdańsk 2006.
- I. Grudzińska-Gross, *Miłosz i Brodski. Pole magnetyczne*, wstęp T. Venclova, Kraków 2007.
- B. Kopka, G. Majchrzak, *Operacja Poeta. Służba bezpieczeństwa na tropach Czesława Miłosza*, Lublin 2007.
- T. Skubalanka, *Sztuka poetycka Czesława Miłosza*, Lublin 2007.
- E. Tuz-Jurecka, *Natura w poezji Czesława Miłosza*, Jelenia Góra 2007.
- Ks. W. Felski, *Biblijne przekłady Czesława Miłosza. Studium filologiczno-egzegetyczne*, Pelplin 2008.
- Ł. Front, *Recepcja Williama Blake’a w twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2008.
- P. Kulas, *Problematyka tożsamości w twórczości Witolda Gombrowicza i Czesława Miłosza*, Katowice 2009.

- M. Dzień, *Człowiek w perspektywie eschatologicznej w poezji Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Studium analityczno-interpretacyjne*, t. 1–2, Bielsko-Biała 2010.
- A. Kosińska, *Rozmowy o Miłoszu*, Warszawa 2010.
- An Invisible Rope. Portraits of Czesław Miłosz*, ed. C. L. Haven, Athens 2011.
- J. Błoński, *Miłosz jak świat*, wyd. 2 poszerzone, Kraków 2011.
- A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, wydanie przejrane i poszerzone, Kraków 2011.
- A. Fiut, *Z Miłoszem*, Sejny 2011.
- A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011.
- Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*, Gdańsk 2011.
- Miłosz – Czechowicz. Lektury paralelne*, red. A. Tyszczyk, U. Wieczorek, A. Zińczuk, Lublin 2011.
- Miłosz listy pisze*, red. J. Wolski, il. G. Frydryk, Rzeszów 2011.
- Miłosz. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, [red. Zespół KP, K. Szroeder-Dowjat], Warszawa 2011.
- Miłosz. Tematy*, red. J. Wolski, Rzeszów 2011.
- E. Pasierski, *Miłosz i Putrament. Żywoty równoległe*, Warszawa 2011.
- Po Miłoszu*, red. W. Browarny, J. Orska, Kraków 2011.
- „Postscriptum Polonistyczne” 2011, z. 1 [numer poświęcony Miłoszowi].
- Rodzinna Europa. Pięć minut później*, red. A. Kałuża, G. Jankowicz, Kraków 2011.
- J. Salamon, *Plus minus Atlantyda albo ukłony parzyste. Rzecz o Wisławie Szymborskiej i Czesławie Miłoszu*, Kraków 2011.
- A. Szawerna-Dyrzka, *Blizsze i dalsze okolice Miłosza*, Katowice 2011.
- Ł. Tischner, *Miłosz w krainie odczarowanej*, Gdańsk 2011.

- Czesława Miłosza „*północna strona*”, red. nauk. M. Czermińska, K. Szalewska, Gdańsk 2011.
- Wenecja Miłosza, red. F. Fornari, Kraków 2012.
- M. Woźniak-Łabieniec, *Obecny nieobecny: krajowa recepcja Czesława Miłosza w krytyce literackiej lat pięćdziesiątych w świetle dokumentów cenzury*, Łódź 2012.
- Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza, red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2012.
- T. Garbol, *Po Upadku. O twórczości Czesława Miłosza*, Lublin 2013.
- J. Olejniczak, *Miłosz. Autobiografia. Cztery eseje*, Warszawa 2013.
- Warszawa Miłosza, red. M. Zaleski, Warszawa 2013.
- Miłosz i Miłosz, red. A. Fiut, A. Grabowski, Ł. Tischner, Kraków 2013.
- Z. Łapiński, *Wstęp*, [w:] C. Miłosz, *Poezje wybrane*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Wrocław 2013, s. V–LXXXI.
- Z. Zarębianka, *Wtajemniczenia w Miłosza. Pamięć – duchowość – wyobrażenia*, Tyniec 2014.
- E. Kołodziejczyk, *Amerykańskie powojnie Czesława Miłosza*, Warszawa 2015.
- A. Kosińska, *Miłosz w Krakowie*, Kraków 2015.
- M. Antoniuk, *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza. Próby czytania*, Kraków 2015.

INDEKS OSÓB

A

Adorno Theodor W. 37
Andrzejewski Jerzy 44,
188
Antoniuk Mateusz 193
Antonius Brother, właśc.
William Everson 109
Arystoteles 26

B

Badiou Alain 50, 51
Baka Józef, ks. 40
Banaszak Józef 191
Banowska Lidia 191
Barańczak Stanisław 45,
189

Beck Julian 120
Beckett Samuel 39, 40,
114
Bereś Stanisław 190
Berman Marshall 51
Bernacki Marek 191
Białoszewski Miron 143
Bielik-Robson Agata 45,
51, 127, 143
Bieńkowska Ewa 190
Bierut Bolesław 166
Blake William 45, 96, 191
Bloom Harold 181, 182
Błach Jacek 187, 188
Błoński Jan 34, 192
Boehme Jakub 127

Borowski Edward 139
Bosch Hieronim 115
Brautigan Richard 120
Breczko Jacek 191
Browarny Wojciech 192
Bryll Ernest 161
Brzezicka Barbara 127
Buber Martin 94

C

Cabeza de Vaca Álgvar
Núñez 65, 68
Celan Paul 29
Cézanne Paul 59–61
Chrzęstowska Bożena
189
Cieślak-Sokołowski To-
masz 188
Cohn-Bendit Daniel 47
Conrad Joseph 67, 68,
147
Czachowska Jadwiga 187
Czapliński Przemysław
155, 168
Czapski Józef 188
Czermińska Małgorzata
193

D

Dante Alighieri 14, 141,
142
Davie Donald 86, 189

Derrida Jacques 127
Dostojewski Fiodor 171
Dudek Joanna 190
Dzień Mirosław 192

E

Eliot Thomas Stearns 35,
118, 119, 142

F

Faltynowicz Zbigniew 191
Felski Wiesław, ks. 191
Fiut Aleksander 7, 70, 71,
80, 93, 126, 135, 188, 189,
192, 193
Fornari Francesca 193
Frasaszek Andrzej 14,
173, 189, 192
Fredro Aleksander 130
Front Łukasz 191
Frydryk Grzegorz 192

G

Gach Gary 150
Gadacz Tadeusz 143
Gałczyński Konstanty
Ildefons 167
Garbol Tomasz 193
Gawin Dariusz 168
Giedroyc Jerzy 8, 13, 14,
45–47, 49, 50, 53–55,
163, 164, 167, 180, 188

Ginsberg Allen 49, 120–126
 Goethe Johann Wolfgang von 51
 Gombrowicz Witold 30, 31, 48, 112, 113, 121, 160, 170, 173, 191
 Gorczyńska Renata 7, 21, 58, 128, 134, 138
 Grabowski Artur 70, 93, 193
 Grodzki Bogusław 190
 Gromek Joanna 7, 59, 128
 Grudzińska-Gross Irena 191
 Gruszczyński Maciej 143

H

Haven Cynthia L. 191, 192
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 38, 44, 104
 Heidegger Martin 72, 127
 Herbert Katarzyna 9
 Herbert Zbigniew 9, 72, 116, 117, 121, 122, 124, 143, 167
 Hersch Jeanne 149
 Heuckelom Kris van 190
 Heydel Magdalena 7, 120
 Hitler Adolf 164
 Huxley Aldous 99

I

Iwaszkiewicz Jarosław 9, 12, 18, 66, 76, 155, 188

J

James William 184
 Jan Paweł II, papież 50, 71, 169, 172, 173
 Janicka Anna 193
 Janion Maria 16, 85
 Jankowicz Grzegorz 192
 Jarniewicz Jerzy 120, 126
 Jarry Alfred 163
 Jeffers Robinson 103, 104, 106, 107, 109, 112, 113, 119
 Jeleński Konstanty Aleksander 9, 14, 30, 31, 47, 48, 71–76, 100, 108, 156, 157, 159, 188

K

Kałuża Anna 192
 Karwowska Bożena 190
 Kasperek Kamil 187
 Kawafis Konstandinos 119
 Kerouac Jack 120
 Kisielewski Stefan 108
 Kiślak Elżbieta 190
 Kochanowski Jan 184
 Kołakowski Leszek 46, 180, 181, 188

Kołodziejczyk Ewa 193
 Kopiński Aleksander 190
 Kopka Bogusław 191
 Kornat Marek 8, 188
 Korotkich Krzysztof 193
 Kosińska Agnieszka 40,
 181, 187, 192, 193
 Kotarbiński Mieczysław
 60, 61
 Kowalczykowa Alina 187
 Krasicki Ignacy 130
 Królak Sławomir 51
 Kuciak Agnieszka 142
 Kulas Piotr 191
 Kunat Gabriela 80
 Kuroń Jacek 48
 Kuryluk Karol 188
 Kwiatkowski Jerzy 132, 189

L

Larkin Philip 39, 40, 125,
 126
 Lennon John 120
 Leśmian Bolesław 119,
 168, 190
 Lewin Leopold 146
 Lisicki Paweł 181

Ł

Łapiński Zdzisław 16, 76,
 184, 193
 Ławski Jarosław 193

M

Majchrzak Grzegorz 191
 Mallarmé Stéphane 51, 148
 Marchewka Anna 188
 Marcuse Herbert 45–47
 Marks Karol 38
 Matuszewski Ryszard 191
 Meader, traper 56
 Mickiewicz Adam 19, 58,
 126, 130, 184, 190, 191
 Milton John 77
 Miłosz Carol, z d. Thig-
 pen 14, 33, 145
 Miłosz Janina 74, 187
 Miłosz Oskar 12, 17, 27,
 126, 127, 147, 179
 Miłosz Piotr 13, 56, 61, 158
 Miłosz Weronika, z d. Ku-
 nat 26, 27, 80, 83
 Modzelewska Natalia 21
 Modzelewski Karol 48
 Monteskiusz 180
 Morgan Bill, 49

N

Norton Charles Eliot 75,
 142, 145
 Norwid Cyprian 165, 171,
 184
 Nowaczyński Piotr 181
 Nowak-Rogoziński Mi-
 kołaj 188

O

Olejniczak Józef 190, 193

Orska Joanna 192

Orwell George 99

P

Papieska Agnieszka 188

Papieski Robert 9, 188

Pasierski Emil 192

Piwowar Lech 164

Pol Pot, właśc. Saloth Sar
54

Pomorski Adam 146

Pruszyński Ksawery 11

Przybyszewski Stanisław
109

Pudowkin Wsiewołod 66

R

Rilke Reiner Maria 145–
147

Riss Barbara 188

Różewicz Tadeusz 143,
167, 192

S

Sade Donatien-Alphon-
se-Francoise de 66, 99

Sadzik Józef, ks. 14

Salamon Joanna 192

Sartre Jean-Paul 108

Sebyła Władysław 164

Sęp-Szarzyński Mikołaj
184

Sierakowski Sławomir 181

Siwiec Marek Kazimierz
191

Skubalanka Teresa 191

Skwarnicki Marek 9

Słomczyński Maciej 77

Słowacki Juliusz 130, 184

Sommer Łukasz 143

Sommer Piotr 120

Staff Leopold 128

Stala Marian 58, 90, 190

Stalin Józef 139

Staniszewski Andrzej 190

Stawiarska Agnieszka 7

Swedenborg Emanuel 72,
108, 176

Szalewska Katarzyna 193

Szawerna-Dyrszka Anna
192

Szyborska Wisława 167,
192

Szymik Jerzy, ks. 190

Ś

Świrszczynańska Anna 143,
167

T

Tarnowska Beata 190

Taubes Jacob 182, 183

Taylor Charles 143
Tischner Łukasz 70, 93,
190, 192, 193
Toruńczyk Barbara 9, 188
Trembecki Stanisław 130
Trzebiński Andrzej 190
Trzeciakowski Wiesław
191
Turowicz Jerzy 32
Tuz-Jurecka Edyta 191
Tuszczczyk Andrzej 192

U

Urbanowska Zofia 90

V

Vallee Lillian 138
Venclova Thomas 188, 191
Volynska-Bogert Rimma
189

W

Wajda Andrzej 44
Walicki Andrzej 190
Wałęsa Lech 50
Wańkowicz Melchior
155–159
Waszkiewicz Jadwiga 74

Wat Aleksander 143, 187,
188, 191
Weil Simone 114, 171
Wergiliusz, właśc. Publius
Vergilius Maro 142
Whitman Walt 119
Wieczorek Urszula 192
Witkiewicz Stanisław Ig-
nacy 176
Wolski Jan 192
Wyka Kazimierz 132–134
Wyspiański Stanisław
109
Wyszomirski Jerzy 11

Z

Zach Joanna 190
Zagórska Aniela 68
Zaleski Marek 70, 135,
191, 193
Zalewski Wojciech 189
Zamiatin Eugeniusz 99
Zarębianka Zofia 193
Zawada Andrzej 190
Zieliński Jan 188
Zińczuk Aleksandra 192
Ziółkowska Aleksandra
156