Józef Olejniczak

Miłosz na miarę literatury

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 102/2, 99-111

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

JÓZEF OLEJNICZAK
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

MIŁOSZ NA MIARĘ LITERATURY

W roku 1969, a więc w roku wydania zbioru esejów *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Czesław Miłosz pisze w Berkeley szkic-wyznanie *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*. Wyrasta ten tekst – jak sądzę – z potrzeby uporządkowania dotychczasowego doświadczenia: świata, historii i literatury; jest rodzajem spowiedzi poety z dokonywanych przez niego ideowych, językowych i literackich wyborów[1]. Ale przede wszystkim źródło tego eseju stanowi, moim zdaniem, konieczność rozstrzygnięcia na nowo najbardziej podstawowych dylematów, które musiały się pojawić po doświadczeniu, jakim dla kultury Zachodu była wiosna 1968 roku. Rewolta studentów w zachodnich uniwersytetach, przeczuwana w społeczeństwie amerykańskim klęska w wojnie wietnamskiej i postępująca za tym rewolucja obyczajowa dokonana w ślad za masowymi ruchami kontrkulturowymi – to wszystko spowodowało, że po przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku kultura Zachodu była już inna. Dostrzegał to z wielką przenikliwością profesor literatury Uniwersytetu Kalifornijskiego, ważnego przecież ośrodka dokonującego się przewrotu, skoro w *Widzeniach* poddał wnikliwej analizie prace Herberta Marcuse'a, jednego z przywódców ideowych studenckiej rewolty i jednocześnie kolegi z tego samego uniwersytetu[2]. Dwa gesty inicjalne z *Widzeń* trzeba na początku niniejszego szkicu odnotować. Pierwszy to wyrażona w otwierających książkę zdaniach potrzeba, konieczność „twardego" umiejscowienia się w czasoprzestrzeni:

> Jestem tu. Dwa te słowa zawierają wszystko, co można powiedzieć, od nich się zaczyna, do nich się wraca. Tu – to znaczy na tej ziemi, na tym a nie innym kontynencie, w tym a nie innym mieście, w tej epoce, którą nazywam moją, w tym stuleciu, w tym roku[3].

Charakterystyczne, że podobna fraza wyrażająca potrzebę umiejscowienia się w czasoprzestrzeni rozpoczyna także wydany w 1977 roku esej *Ziemia Ulro*[4].

---

[1] Gestów konfesyjnych, często łączących się z poetyką wyznania, jest w twórczości Miłosza bardzo dużo; interesującą pracą na temat poetyki wyznania w poezji Miłosza jest książka J. Z a c h *Miłosz i poetyka wyznania* (Kraków 2002).

[2] Zob. Cz. M i ł o s z, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. W: *Dzieła zbiorowe*. T. 9. Wyd. 2. Paryż 1980, szkic *Odradzanie się utopii: Herbert Marcuse*.

[3] M i ł o s z, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, s. 7.

[4] Zob. Cz. M i ł o s z, *Ziemia Ulro*. Warszawa 1982, s. 21: „Kim byłem? Kim jestem teraz, po latach, tutaj na Niedźwiedzim Szczycie, w mojej pracowni nad Pacyfikiem?"

Drugi gest nazwę konfesyjnym, a pod piórem poety-profesora, poety-mędrca ma on charakter skandalu, gdyż jest wyznaniem niezrozumienia: „Może, kiedy zewsząd odzywa się zgiełk analiz i wniosków, nie całkiem bezużyteczne będzie świadectwo o niezrozumieniu?”[5] Szczególne to wyznanie, jeśli przypomnieć pozycję, jaką Miłosz w literaturze polskiej i literaturze Zachodu osiągnął, przede wszystkim dzięki *Zniewolonemu umysłowi* i *Zdobyciu władzy* – pozycję „specjalisty od historii”, co z wyjątkową nawet jak na wypracowane przez siebie standardy polemiczną pasją wypominał mu niewiele ponad 10 lat wcześniej Witold Gombrowicz:

> Miłosz jest pierwszorzędną siłą. To pisarz o jasno określonym zadaniu, powołany do przyśpieszenia naszego tempa, abyśmy nadążyli epoce – i o wspaniałym talencie, znakomicie przystosowany do wypełnienia tych przeznaczeń swoich. Posiada on coś na wagę złota, co nazwałbym „wolą rzeczywistości”, a zarazem wyczucie punktów drastycznych naszego kryzysu. Należy do nielicznych, których słowa mają znaczenie (jedynie co może go zgubić, to pośpiech).
>
> Ale pisarz ten przetworzył się obecnie w speca od Kraju, a zatem i od komunizmu. Tak jak rozróżniłem Miłosza Wschodniego i Zachodniego, tak też może należałoby zrobić rozróżnienie między Miłoszem, pisarzem „absolutnym”, a Miłoszem, pisarzem obecnego tylko momentu dziejowego. I właśnie Miłosz Zachodni (to jest ten, który w imię Zachodu osądza Wschód) jest Miłoszem mniejszego kalibru i bardziej doraźnym. Miłoszowi Zachodniemu można postawić szereg zarzutów, które dotyczą właściwie całego tego odłamu literatury dzisiejszej, żyjącej jednym tylko problemem: komunizm[6].

Prawda, że *Widzeniami* Miłosz jakby wyzwala się z surowego osądu Gombrowicza, ale też i ten osąd potwierdza... Wyzwala się, bo poświadcza trafność przypisywania mu „woli rzeczywistości” i to, że jest nie tylko „specem od Kraju i komunizmu”, skoro potrafi poddać analizie już w momencie dokonywania się najważniejszy – jak z perspektywy początku drugiej dekady XXI stulecia wyraźnie widać – przełom w kulturze Zachodu XX wieku. Potwierdza, bo przecież daje tą książką „świadectwo o niezrozumieniu” i bezradności: „Jeżeli jestem bezradny, dlaczego mam podawać się za kogoś, kto ma na podorędziu rady dla swoich współczesnych?”[7]

W eseju *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury* Miłosz zdaje się powracać do stylu i postawy, którą kontestował Gombrowicz, być może dlatego, iż sam w *Dzienniku* przejawiał wyraźne mentorsko-retoryczne skłonności. Ale przede wszystkim jest to tutaj powrót „do siebie”, „do własnego gospodarstwa” – do historii, kultury i literatury polskiej. Na początku wywodu, gdy roztrząsa pytanie „Czemu literatura?”, będące też tytułem jednej z części eseju, daje słynną definicję literatury:

> Literatura są to głosy ludzi przemawiających w jednym z ziemskich języków, utrwalone przy pomocy znaczków na papierze. Język składa się ze słów-symbolów, znaczki na papierze są więc symbolami symbolów. [PO 75][8]

– aby potem na jej podstawie konstruować wyrastającą z tradycji romantycznej wizję wspólnoty narodowej i literatury jako tej wspólnoty najważniejszego spoiwa:

> Historia literatury przekazuje legendy i mity narastające dokoła pewnych postaci, dzieł, miast, regionów. Im bardziej dana literatura jest splątana z historią, tym większa rola literackich legend i mitów, dlatego też tak wyspecjalizowały się w nich literatury słowiańskie. [...]

---

[5] M i ł o s z, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, s. 7.

[6] W. G o m b r o w i c z, *Dziennik (1953–1956)*. W: *Dzieła zebrane*. T. 6. Paryż 1982, s. 27–28.

[7] M i ł o s z, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, s. 7.

[8] Skrótem PO odsyłam do: Cz. M i ł o s z, *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*. W: *Prywatne obowiązki*. Wyd. 3. Paryż 1985. Ponadto stosuję skrót P, który oznacza wyd.: Cz. M i ł o s z, *Poezje*. 2. W: *Dzieła zbiorowe*, t. 2 (wyd. 3: 1987). Liczby po skrótach wskazują stronice.

> Kto czyta po polsku, obcuje z głosami wielu epok i wielu pokoleń równocześnie, ale nie może być tylko strażnikiem mitów, jakich go nauczono, choć to, czym nasiąkł w młodości, działa na niego silnie, tkwi głębiej niż świadomość. [PO 76]

Proweniencja takiego rozumienia narodowej wspólnoty jest romantyczna, romantyczna jest też tradycja, z której Miłosz wywodzi los XX-wiecznego emigranta:

> Patrząc na mapę Europy muszę zdobyć się na kilka elementarnych stwierdzeń. Nie urodziłem się w Polsce, nie wychowałem się w Polsce, nie mieszkam w Polsce, ale piszę po polsku. Nie jest to może tak niezwykłe, skoro się zważy, że największy polski twórca nigdy nie był w Warszawie ani w Krakowie i że Litwę obrał za swoją Muzę. [PO 80]

Jednak romantyzm wobec historii XX wieku i dokonujących się już po drugiej wojnie światowej cywilizacyjnych przemian, także wobec manichejskiego podziału świata na Wschód i Zachód, nie stanowi już bezpiecznego „schronienia" – tu autor *Ziemi Ulro* daje przykład poetów Skamandra, przede wszystkim Jana Lechonia[9]. Rola wieszcza w kontekście wspomnianego manichejskiego podziału nie jest możliwa[10], niezmienny jest tylko los poety, ale:

> gorycze emigracji są mniej więcej te same co dawniej, z lekką zmianą na gorsze. Zamiast ogłaszać książki po polsku, z równym powodzeniem można by było umieszczać rękopisy w dziuplach drzew. [PO 80–81]

Racjonalnym wyjściem z opisanego impasu mogłaby być zmiana języka, niemożliwa jednak, bo: „Jeżeli czyjeś utwory tkwią naprawdę głęboko w samej materii polszczyzny, co w nich najlepszego, jest nieprzetłumaczalne" [PO 81] – ale to udało się w XX wieku, pisze Miłosz, Vladimirowi Nabokovowi. Inne wyjście to rezygnacja z pisania, z literatury... Wyjście wszakże niemożliwe, jak bowiem twierdził Maurice Blanchot: „Pisać możemy tylko wtedy, gdy już piszemy. W tej sprzeczności mieści się istota pisania, trudność doświadczenia i skok natchnienia"[11]. Skoro „pierwszy ruch" – według Blanchota: gest odwrócenia się Orfeusza (nie jest, być może, przypadkiem, że ostatnim dłuższym utworem Miłosza jest poemat *Orfeusz i Eurydyka*) – został wykonany, to uzasadnienie trwania w literaturze staje się najprostsze z możliwych:

> Pisze się po polsku, bo taka fantazja. Nie najgorszy los, skoro ziemia jest pełna ludzi, którzy szaleją i skaczą z mostów, bo swojej fantazji nie mają. A może właśnie taka fantazja jest samym rdzeniem polskiej literatury, czyli że ktokolwiek na niej się wychował, umie pozwolić sobie na grę, której cały urok w tym leży, że prawie żadnej szansy na wygraną? Czy nie jest przypadkiem tak, że ta literatura niedo-ludzka w tym staje się ludzka, potwierdzając sobą transcendencję, czyli, według klasycznej definicji, „wykraczanie poza dany poziom i daną granicę"? [PO 102]

---

[9] Zob. PO 80: „Niektórzy poeci Skamandra naprawdę uwierzyli po 1918 roku, że Polska jest krajem »normalnym«, takim jak Francja. Zresztą widomym znakiem tej wiary w latach 1918–1939 było ufundowanie Polskiej Akademii Literatury, na wzór francuskiej. Upadek złudzeń zmusił do powrotu wstecz, do schronienia się, raz jeszcze, w romantyzmie. Lechoń był beznadziejnie zakochany w Polsce, ale wierzył tylko w Zachód. I w tym, ze został bardem »polskości«, i w jego samobójstwie – niezależnie od osobistych powikłań – można dopatrzeć się pewnej paradoksalnej logiki".

[10] Przekonuje jednak wywód J. J a r z ę b s k i e g o (*Być wieszczem*. W: *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984), że polemiki Miłosza z Gombrowiczem p o w t a r z a j ą XIX-wieczne spory o wieszcze przewodnictwo.

[11] M. B l a n c h o t, *Spojrzenie Orfeusza*. Przeł. M. P. M a r k o w s k i. „Literatura na Świecie" 1996, nr 10, s. 42.

W roku 1969 poza *Widzeniami nad Zatoką San Francisco* Miłosz opublikował jeszcze napisany po angielsku podręcznik *The History of Polish Literature* oraz tom wierszy *Miasto bez imienia*. Pięć lat później ukazał się tom *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, nad pomieszczonymi w nim utworami poeta zapewne już w 1969 roku pracował. Pytania, które warto chyba zadać, dotyczą śladów, jakie w późniejszej twórczości autora *Zniewolonego umysłu* pozostawiło doświadczenie kulturowej rewolty ze schyłku lat sześćdziesiątych minionego wieku, wyrażone w *Widzeniach*, oraz sposobu, w jaki po tym doświadczeniu można dalej – wbrew zdrowemu rozsądkowi – wypełniać „prywatne obowiązki wobec polskiej literatury". Tym bardziej że w wiele lat później, bo w 1994 roku, w hołdzie Allenowi Ginsbergowi, najważniejszemu chyba poecie kontrkulturowej rewolucji, Miłosz pisał m.in.:

> Byłem instrumentem, słuchałem, wyławiając głosy
> z bełkotliwego chóru, tłumacząc na zdania jasne,
> z przecinkami i kropką.
>
> Zazdroszczę tobie odwagi absolutnego wyzwania, słów
> gorejących, zaciekłej klątwy proroka.
>
> Wstydliwe uśmiechy ironistów zachowano w muzeach
> i nie są wielką sztuką, ale pamiątką niewiary.
>
> Podczas kiedy twój wrzask bluźnierczy dalej rozlega się
> w neonowej pustyni, po której błądzi ludzkie plemię
> skazane na nierzeczywistość.
>
> [. . . . .]
>
> Przyjm ten hołd ode mnie, który byłem tak inny, ale w tej
> samej służbie nienazwanej.
>
> W braku lepszych określeń podając ją jedynie za czynność
> pisania wierszy[12].

Zmiany w poetyce Miłosza zostały już dostrzeżone, docenione i opisane w niezliczonych pracach, prekursorskie były książki Ryszarda Nycza i Stanisława Balbusa, a w odniesieniu do ostatnich tomów – Joanny Zach[13]. Mnie w niniejszym szkicu interesuje inny aspekt dochodzenia poety do „formy pojemnej", nie przypadkiem w *Mieście bez imienia* umieszczone zostały napisane w 1968 roku wiersz programowy *Ars poetica?* oraz – zbudowany na nieostrej opozycji zwątpienia w język/mowę/poezję/logos i trwania przy polskiej mowie/poezji – utwór *Moja wierna mowo*[14].

---

[12] Cz. M i ł o s z, *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994, s. 31–32.

[13] R. N y c z, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984. – S. B a l b u s, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990. – Z a c h, *op. cit.*

[14] Chodzi przede wszystkim o zwrotki trzecią i ostatnią tego wiersza:

> Teraz przyznaję się do zwątpienia.
> Są chwile kiedy wydaje się, że zmarnowałem
> życie
> Bo ty jesteś mową upodlonych,
> mową nierozumnych i nienawidzących
> siebie bardziej może niż innych narodów,
> mową konfidentów,
> mową pomieszanych,
> chorych na własną niewinność. [P 155]
>
> Moja wierna mowo,
> może to jednak ja muszę ciebie ratować.
> Więc będę dalej stawiać przed tobą miseczki
> z kolorami
> jasnymi i czystymi, jeżeli to możliwe,
> bo w nieszczęściu potrzebny jakiś ład czy
> piękno. [P 156]

W dwudziestu paru wierszach tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* poprzedzających tytułowy sylwiczny poemat dominuje poetyka wyznania oparta na przekonaniu o konieczności podsumowania dotychczasowego dorobku autora i zmierzająca do rozstrzygnięcia dylematu pozostania wbrew zapadającej się w chaos cywilizacji w i przy mowie/poezji/logosie, trwania „na służbie" mowy/języka/poezji/logosu, wypełniania „prywatnych obowiązków wobec polskiej literatury". Wzmocnione w tych wierszach są Miłoszowe katastrofizm czy eschatologia, inne jednak – o czym jeszcze w tym szkicu napiszę – niż znane z międzywojennych *Trzech zim*:

> Przyjmowałem, co mnie sądzone. Niemniej byłem tylko człowiekiem,
> To znaczy cierpiałem dążąc do istot podobnych sobie. [P 160]
>
> Dwadzieścia wieków widzi jako dni dwadzieścia
> Kres mającego raz kiedyś eonu [P 163]
>
> Nie myślałem, że żyć będę w tak osobliwej chwili,
> Kiedy Bóg skalnych wyżyn i gromów,
> Pan Zastępów, kyrios Sabaoth,
> Najdotkliwiej upokorzy ludzi,
> Pozwoliwszy im działać, jak tylko zapragną,
> Im zostawiając wnioski i nie mówiąc nic. [P 164]
>
> Albo może o ziemskiej cywilizacji nic nie powiemy.
> Bo nikt naprawdę nie wie, co to było. [P 165]
>
> Późno dla rodu ludzkiego.
> [. . . . .]
>
> [. . . . .]
> To zbliża się na łapkach kota. [P 168]
>
> Zacznę teraz na nowo i dążyć będę na jawie i we śnie, tylko
> że tym razem, jak myślę, powie stop kończący się czas. [P 169]
>
> Sielankowy, dziecinny język, który wzniosłe zamienia w tkliwe.
> I rozpada się hymn albo psalm przewodnika chóru, zostaje kantyczka. [P 180]

Przekonuje wywód Aleksandra Fiuta, że Miłosz w gruncie rzeczy nigdy, także w Dwudziestoleciu międzywojennym, nie wyznawał światopoglądu katastroficznego, że w swojej twórczości nie przejął podstawowych wyznaczników historiozofii Oswalda Spenglera, Arnolda Toynbee'ego, Mariana Zdziechowskiego czy Stanisława Ignacego Witkiewicza[15]. W konkluzji szkicu Fiut określił funkcje odwołania się do chrześcijańskiej eschatologii w tej poezji:

> jest [...] usensownieniem istnienia w jego dziejowej zmienności, dalej – próbą sakralizacji historii współczesnej, wreszcie pośrednio – p r z y w r ó c e n i e m r a n g i p o e z j i: to ona przecie wysławia przeczucie odkupienia[16].

Zgadzam się z badaczem, że chrześcijańska eschatologia, doprecyzowana nawet w wielu miejscach poprzez kategorię *apokatastasis* Orygenesa[17], to kontekst

---

[15] Zob. A. F i u t, *W obliczu końca świata*. W zb.: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków–Wrocław 1985.

[16] *Ibidem*, s. 188. Podkreśl. J. O.

[17] Pisali o tym: A. F i u t, *Moment wieczny*. *Poezja Czesława Miłosza*. Paris 1987, s. 110–114.

trwający w tej poezji i światopoglądzie niezmiennie od debiutu po ostatnie wiersze, z jednym wszelako zastrzeżeniem: sądzę, iż po doświadczeniu przełomu kontrkulturowego osłabieniu ulega pierwsza z wymienionych funkcji („usensownienie istnienia w jego dziejowej zmienności"), niemal zanika druga z nich („próba sakralizacji historii współczesnej"), a rolę dominującą przejmuje trzecia („przywrócenie rangi poezji").

Zmiana, jeśli nie przełom w poezji Miłosza na granicy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych minionego wieku dokonuje się głębiej niż na poziomie retoryki, poetyki czy genologii[18], a nawet historiozofii. Tu stawką jest uwznioślenie czy raczej „udostojnienie" mowy, przywrócenie słowu/logosowi dystynkcji etycznej, powrót do świętych słów ksiąg objawionych, co dzieje się przeciwko bełkotowi cywilizacji kultury popularnej, która rodzi się przecież „tu i teraz" w trakcie kontrkulturowej rewolty. Jak reaguje wtedy Miłosz? Rozpoczyna pilną naukę języka hebrajskiego, by „za chwilę" podjąć się pracy nad przekładem fragmentów *Biblii*, co już w 1979 roku zaowocuje wydaniem *Księgi Psalmów*, we wstępie do którego poeta wyznaje:

> Tekstom biblijnym podołać mógłby zapewne tylko nowoczesny polski język „wysoki", hieratyczny i liturgiczny, który by miał źródła w całej przeszłości, a zarazem był przyjęty przez dzisiejszą językową wrażliwość.
>
> Czy taki język da się s t w o r z y ć? Jeżeli „stworzyć" ma znaczyć w danym wypadku najpierw postanowić, a następnie powołać do życia, to z pewnością nie. Odważam się wystąpić z moją próbą tylko dlatego, że o d d a w n a, o d m ł o d o ś c i, s z u k a ł e m w j ę z y k u b i b l i j n y m m i a r y i w z o r u d l a p o e z j i, tak że nie ma tutaj zaczynania od nowa[19].

Dobrze, spytać więc warto: co znaczy w tej poezji deklarowane „udostojnienie" języka, owo „poszukiwanie nowoczesnego języka »wysokiego«, hieratycznego i liturgicznego"?...[20] Jaki ma sens, ale w kontekście zwątpienia oraz podjętej decyzji o trwaniu w literaturze polskiej, decyzji wyrażanej w wielu eseistycznych, a także poetyckich tekstach napisanych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, „wzmocnionych" niejako studiami nad językiem biblijnym? Sięgnę do jednego z najważniejszych z tej perspektywy wierszy z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, do utworu *Tak mało*:

Tak mało powiedziałem.
Krótkie dni.

Krótkie dni,
Krótkie noce,
Krótkie lata.

– E. C z a r n e c k a [właśc. R. G o r c z y ń s k a], *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. New York 1983, s. 183. – J. O l e j n i c z a k, *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*. Kraków 1992, s. 210–214.

[18] Na temat problematyki genologicznej w twórczości Miłosza pisałem w innym miejscu – zob. J. O l e j n i c z a k, *Gatunek jako temat (przypadek Czesława Miłosza)*. W zb.: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000.

[19] *Księga Psalmów*. Tłum. z hebrajskiego Cz. M i ł o s z. Paris 1982, s. 47. Podkreśl. J. O.

[20] Interesującą próbę odpowiedzi na tak sformułowane pytanie przedstawiła Z a c h (*op. cit*., s. 197–213), za najważniejszy wiersz Miłosza przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku uznając *Zadanie* z 1970 roku.

Tak mało powiedziałem,
Nie zdążyłem.

Serce moje zmęczyło się
Zachwytem,
Rozpaczą,
Gorliwością,
Nadzieją.

Paszcza lewiatana
Zamykała się na mnie.

Nagi leżałem na brzegach
Bezludnych wysp.

Porwał mnie w otchłań ze sobą
Biały wieloryb świata.

I teraz nie wiem,
Co było prawdziwe. [P 181]

Gorzkie to wyznanie poety dokonującego niejako rachunku sumienia! Gorzkie i nie dające nadziei – ani poezji, ani poecie, ani światu. Poecie pożeranemu przez Lewiatana potwora, porwanemu w „świat" – „otchłań" – „białego wieloryba". Lewiatan to stwór biblijny, znany z *Księgi Hioba*, *Psalmów* i *Księgi Izajasza*, jednak w wierszu pojawia się zapewne za pośrednictwem poematu Williama Blake'a *Zaślubiny nieba i piekła*, w którym utożsamiony jest z Szatanem[21]. Jeśli tak, to już w wierszu z 1969 roku (to data napisania utworu *Tak mało*) pojawia się subtelna zapowiedź przynależności do mieszkańców Blake'owskiej „Ziemi Ulro", w następujący sposób opisywanej 8 lat później:

> Ulro jest słowem zapożyczonym od Blake'a. Oznacza ono krainę duchowych cierpień, jakie znosi i musi znosić człowiek okaleczony. Sam Blake nie mieszkał w Ulro, choć mieszkali tam już uczeni, zwolennicy fizyki Newtona i filozofowie tudzież prawie wszyscy malarze i poeci. Jak też ich następcy w dziewiętnastym i dwudziestym wieku, aż po dziś dzień[22].

„Okaleczenie", rana wprowadzają w „krainę duchowych cierpień", w sztukę po prostu – trzeba pamiętać, że to deklaracja „antyfreudysty" („Antyfreudysta, nigdy nie leżałem na kanapce psychoanalityka, ten na pewno znalazłby we mnie nie lada okaz, ale też chyba więcej wyrządziłby szkody, niż przyniósł korzyści"[23]).

We wszystkich dotąd przywołanych tu eseistycznych i poetyckich tekstach Miłosza krzyżują się dwa porządki – egzystencji poety i poezji samej. Ale też powtarza się w nich opozycja „było–będzie". Ich bohater/podmiot niezmiennie lokuje się w sytuacji granicznej, podsumowuje przeszłość, stawia siebie w obliczu moralnego w gruncie rzeczy wyboru trwania przy i w literaturze wbrew współczesnej kulturze (nie rozumiem jej, jestem bezradny – powiada), wbrew trudom egzystencji emigranta (Miłosz, „anty-Gombrowicz", w przeciwieństwie do swojego

---

[21] W twórczości Miłosza znaleźć można bardzo wiele deklaracji o ważności tradycji Blake'a, najistotniejsze z nich – w *Ziemi Ulro* oraz w autointerpretacji tomu *Ocalenie* z przeprowadzonego przez R. Gorczyńską wywiadu-rzeki *Podróżny świata*; takim świadectwem jest też zamieszczony w *Wierszach ostatnich* utwór *Niebiańskie*.

[22] Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 48.

[23] *Ibidem*, s. 29.

polemisty, niewiele korzyści w statusie emigranta znajduje[24]), wbrew pożytkom płynącym z wypełniania roli poety („Zamiast ogłaszać książki po polsku, z równym powodzeniem można by było umieszczać rękopisy w dziuplach drzew"). Każdorazowo dokonuje wyboru jednoznacznego: literatura/poezja/pismo/słowo/*logos* jest o b o w i ą z k i e m; zarówno w porządku etycznym, jak i egzystencjalnym. Sokratejsko-Platońska triada: prawda – piękno – dobro, staje się po dokonanym wyborze na powrót jednością, literatura jest miejscem/przestrzenią jej ocalania. W moim przekonaniu wybór dokonany przez Miłosza pod wpływem doświadczenia przełomu w kulturze Zachodu u schyłku lat sześćdziesiątych XX wieku znosi też – podobnie jak dychotomię egzystencja–poezja – opozycję między poetą a filozofem.

Uprawianie poezji jest filozofowaniem, jak filozofowanie jest „ćwiczeniem duchowym", a jego najbardziej wysublimowaną formę stanowi kontakt z pismem, czytaniem/pisaniem, bo pismo przechowuje i skłania do miłowania „starych prawd", których sens trzeba ciągle odnawiać:

> właśnie żeby ich [tj. „starych prawd"] sens zrozumieć, trzeba nimi żyć, trzeba bez ustanku ponawiać ich doświadczenie – każda epoka powinna podejmować to zadanie, uczyć się czytać i odczytywać na nowo „stare prawdy". Życie spędzamy na „czytaniu", czyli na dokonywaniu egzegez, nawet egzegez egzegez, [...] spędzamy swe życie na „czytaniu", lecz nie umiemy już czytać, czyli zatrzymać się, uwolnić od swych trosk, wrócić do siebie samych, odłożyć na bok swoje poszukiwania subtelności i oryginalności, medytować spokojnie, przetrawiać, pozwolić tekstom, by do nas mówiły. Jest to ćwiczenie duchowe jedno z najtrudniejszych.
>
> „Ludzie – mówił Goethe – nie wiedzą, ile czasu i wysiłku kosztuje, żeby nauczyć się czytać. Mnie trzeba było na to osiemdziesięciu lat, i nawet nie potrafię powiedzieć, czy mi się udało"[25].

I w tym miejscu warto chyba wrócić do eseju *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*, do fragmentu, w którym Miłosz anegdotycznie opowiada o trudzie nauki czytania[26]. Zanim Pierre Hadot w swojej analizie filozofii pojmowanej jako „ćwiczenie duchowe" dotarł do cytowanej poprzednio konkluzji, że „czytanie jest jednym z najtrudniejszych ćwiczeń duchowych", pokazał, że starożytni filozofowie (Sokrates, stoicy, Platon, Arystoteles, Marek Aureliusz...) uważali medytację filozoficzną za „ćwiczenie się w śmierci", gdyż:

---

[24] Sytuację pisarza emigracyjnego jako „niesłychaną podnietę dla literatury" określił G o m b r o w i c z w polemice z esejem E. C i o r a n a *Dogodności i niedogodności wygnania* (*nb*. przez Gombrowicza tłumaczonym), zamieszczonej w pierwszym tomie *Dziennika* (s. 55–59); ten fragment stał się jednym z istotnych impulsów do późniejszej polemiki między oboma pisarzami.

[25] P. H a d o t, *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*. Przeł. P. D o m a ń s k i. Warszawa 2003, s. 67–68; ostatni fragment to cytat z *Rozmów z Eckermannem* J. W. G o e t h e g o, z 25 I 1830.

[26] Zob. PO 75: „Spróbujmy wniknąć w umysł człowieka sześcioletniego i odtworzyć groźne zagadki, z jakimi boryka się ten umysł, kiedy musi znowu przetłumaczyć na głos rząd znaczków zawiadamiających, że »Ala ma kota«. Daszek połączony kreseczką oznacza dźwięk »a«, ale czy tylko tutaj, raz, czy też zawsze? Czy »k« należy tylko i wyłącznie do kota, czy też buja sobie gdzieś, niezależne, i pojawi się kiedyś później w innych rządkach znaczków? Ala? Kto to jest Ala? Skąd wiemy, że dziewczynka na obrazku nazywa się Ala? I czy każda Ala ma kota, czy tylko ta jedna Ala ma kota? Trudności tego rodzaju, właściwe posługiwaniu się symbolami symbolów, powtarzają się na różnych poziomach i usprawiedliwiają zaliczenie do literatury wszystkiego, co zapisano w danym języku, od elementarzy, podręczników, do kodeksów i utworów poetyckich. Polska literatura oznaczałaby więc po prostu wszystkie książki, jakie może czytać ktoś znający polski".

> „Ćwiczenie się w śmierci" łączy się [...] z kontemplacją całości i wyniesieniem myśli, przechodząc od subiektywizmu jednostkowego i emocjonalnego do obiektywizmu perspektywy uniwersalnej, czyli do ćwiczenia myśli czystej. Ta cecha filozofa otrzymuje tu [tj. w *Rozmyślaniach* Marka Aureliusza] [...] miano, które zachowa w całej tradycji antycznej: wielkość duszy. [...] Cała spekulatywna i refleksyjna praca filozofa staje się w ten sposób ćwiczeniem duchowym o tyle, o ile wynosząc myśl do wymiaru Całości, uwalnia ją ze złudzeń jednostkowości[27].

W innej zaś pracy pojęcie „ćwiczeń duchowych" definiował Hadot w następujący sposób:

> Mianem tym określam praktyki przynależne do porządku fizycznego – jak określony sposób odżywiania, czasem do dyskursywnego – jak dialog i medytacja, czasem intuicyjnego – jak kontemplacja, ale zawsze obliczonego na zmianę i przekształcenie tego, kto je uprawiał. Zresztą dyskurs mistrza filozofii mógł sam przybrać formę ćwiczenia duchowego, o tyle mianowicie, o ile uczeń mistrza – jako jego słuchacz, czytelnik czy rozmówca – był w stanie pod wpływem dyskursu rozwinąć się duchowo lub zmienić psychicznie[28].

Paradoksalnie do podobnej konkluzji w eseju *Życie na miarę literatury* dociera Michał Paweł Markowski: „gotowość do czytania świata to gotowość do przyjaźni, bez której o czytaniu literatury mowy być nie może"[29]. Paradoksalnie, gdyż przeciwnie niż Hadot, w opisie tego swoistego procesu apologii czytania podkreślający pozytywną rolę szkoły stoickiej, Markowski, w oryginalny sposób objaśniając sentencję Horacego „*Nil admirari prope res est una, Numici, / Solaque quae possit facere et servare beatum*", traktuje rolę stoików biegunowo odmiennie:

> Jest to zdanie, którym tłumaczy się stoicką filozofię wycofania ze świata. Tymczasem „*Nil admirari*" to także „niczego nie podziwiać". [...] Niczego nie podziwiać to niczego nie czytać. Niczego nie podziwiać to spadać w przepaść depresji, z której wyprowadzić może tylko melancholia – bliska siostra przyjaźni[30].

Paradoksalnie, bo jeśli dla Hadota czytanie, ćwiczenie duchowe, kontemplacja literatury są formą „ćwiczenia się w śmierci"[31], dla Markowskiego literatura jest miarą życia: „Życie bez literatury nie ma sensu" i choć „życie i literatura nadal trwają w odosobnieniu", to „życie nabiera wtórnego charakteru i stara się sprostać literaturze"[32]. Miłosz wydaje się bliższy egzegezy Hadota, co w jakimś stopniu wyjaśnia deklarowaną parokrotnie przez wybitnego przecież interpretatora, jakim jest Markowski, niechęć do twórczości autora *Trzech zim*[33].

Proces medytacyjny zdaje się jednak przebiegać w twórczości Miłosza w dokładnie odwrotnym, niż opowiedział o nim Hadot, kierunku! Od kontemplacji czytania/pisania, czyli po prostu pisma („Miłosz odnawia znaczenie sztuki jako bezinteresownej kontemplacji" – napisała Zach[34]), dociera on do duchowego „ćwiczenia się w śmierci", o czym świadczą ostatnie tomy i wiersze poety: *Na brzegu*

---

[27] Hadot, *op. cit*., s. 47.
[28] P. Hadot, *Czym jest filozofia starożytna?* Przeł. P. Domański. Warszawa 2000, s. 28.
[29] M. P. Markowski, *Życie na miarę literatury. Eseje*. Kraków 2009, s. 70.
[30] *Ibidem*, s. 71.
[31] Hadot, *Czym jest filozofia starożytna?*, s. 99.
[32] Markowski, *op. cit*., s. 71–72.
[33] Przywołałem sądy Markowskiego na temat twórczości Miłosza w książce *Powroty w śmierć* (Katowice 2009, s. 147–196).
[34] Zach, *op. cit*., s. 203.

rzeki, *To*, *Dalsze okolice*, *Druga przestrzeń*, *Orfeusz i Eurydyka*, *Wiersze ostatnie*[35]. Te późne utwory autora *Prywatnych obowiązków* poprzedził szereg utrwalonych w piśmie doświadczeń medytacyjnych; najistotniejszymi z nich były zapewne przyjaźń i korespondencja z Thomasem Mertonem[36], przyjaźń z księdzem Józefem Sadzikiem[37] i praca nad przekładem fragmentów *Biblii*, fascynacja myślą Emanuela Svedenborga i Williama Blake'a oraz *Ziemia Ulro*, *Nieobjęta ziemia* i *Traktat teologiczny*[38].

Docieram tu do pytania, które w niniejszym szkicu paść musiało: jak opisane zjawiska (owo „dążenie do formy pojemnej" i to, czego „nie zdążyłem / nie powiedziałem") ujawniają się w poezji Miłosza i w poetyce jego twórczości? Dostrzegam trzy zasadnicze tendencje: zbliżanie się do ideału tożsamości autora z podmiotem jego wierszy (tożsamość egzystencji i poezji), stopniowe zanikanie retoryki i „ozdobności" (osiąganie ideału powściągliwości języka) oraz rezygnację z dydaktyczno-mentorskiego stylu i gatunków wypowiedzi (*Traktat teologiczny* jest *de facto* „antytraktatem", późne elegie i hymny – antyelegiami i antyhymnami). Zwróciła na ten proces wcześniej uwagę Zach, pisząc:

> Zważmy na ostrożność poety: im bardziej utożsamia się on z podmiotem swoich wierszy – a sugestia utożsamienia jest istotą poetyki wyznania – tym bardziej ustępuje z roli autorytetu. I na odwrót: w gatunkach „dydaktycznych", w poezji o charakterze perswazyjnym Miłosz stosuje strategie oparte na wyraźnym dystansie pomiędzy podmiotem tekstu i autorem[39].

Oczywiście, należy zachować tu zasadę umowności i, jak sądzę, niezbyt dużego uogólnienia, bo przecież również w ostatnich tomach Miłosza znaleźć można utwory retoryczne, mentorskie, dydaktyczne (np. *Na pożegnanie mojej żony Janiny*, *Sześć wykładów wierszem*, *Odczyt*, *Do Allena Ginsberga*, *Do poety Roberta Lowella*); także w ostatnich tomach pojawiły się teksty respektujące klasyczny paradygmat gatunkowy (np. *Epitafium*, *Oda na osiemdziesiąte urodziny Jana Pawła II*); w końcu w niewielkiej liczbie tekstów można doszukiwać się nietożsamości poety i podmiotu (np. *Zdarzenia gdzie indziej*) – lecz to, jak myślę, nie przekreśla trafności wskazanej tendencji.

Ale – dobitniej powtórzę zgłoszone wcześniej zastrzeżenie – proces dokonujący się w ostatnim 30-leciu twórczości Miłosza nie jest procesem dotyczącym poetyki jego tekstów. Lub – ostrożniej – istota tego procesu nie jest osadzona na płaszczyźnie poetyki. Poetyki rozumianej jako sensotwórcza powierzchnia tekstu i jako jego zasady konstrukcyjne. Tożsamość egzystencji i poezji, tożsamość podmiotu i poety, jakie w twórczości Miłosza, co najmniej od tomu *To* (2000), znalazły spełnienie, to proces zdecydowanie głębszy, wobec którego wszelkie przejmowane z tradycji określenia typu „poeta *doctus*", „poeta mędrzec" są bezradne. „Późny Miłosz" przywraca poezji rangę, jaką miała w kulturze Zachodu u swoich początków, nim jeszcze Ateńczycy zaczęli niektórych z obywateli uważać za filo-

---

[35] O motywie śmierci i umierania w twórczości Miłosza pisałem obszernie w *Powrotach w śmierć* (*loc. cit.*).

[36] Zob. Th. M e r t o n, Cz. M i ł o s z, *Listy*. Przeł. M. T a r n o w s k a. Kraków 1991.

[37] Po śmierci ks. Sadzika Cz. M i ł o s z poświęcił mu esej *Śmierć Józefa Sadzika*, zamieszczony w tomie *Zaczynając od moich ulic* (w: *Dzieła zbiorowe*, t. 12 ⟨1985⟩).

[38] Świetnego wyboru „medytacyjnych" tekstów Miłosza dokonała J. G r o m e k, w interesujący sposób pisała też o medytacyjnym charakterze jego twórczości we wstępie do tego wyboru – zob. Cz. M i ł o s z, *Metafizyczna pauza*. Kraków 1989.

[39] Z a c h, *op. cit*., s. 212–213.

zofów (*philosophoi*), nim to, kim owi filozofowie są, uświadomił im Sokrates lub jego literacki obraz z *Uczty* i *Obrony Sokratesa* Platona[40]. Wśród ostatnich, konfesyjnych, testamentowych i pożegnalnych wierszy Miłosza są – jak opisała je Zach – zarówno ekstatyczne i wzniosłe hymny (np. *Niebiańskie*, *Alkoholik wstępuje w bramę niebios*), jak i utwory odwracające ekstatyczny i wzniosły porządek hymnu czy elegii (np. *W pewnym wieku*, *Po osiemdziesiątce*, *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*), sięgające do wzoru sokratejskiej ironii.

Kwintesencję, sens drogi medytacyjnej Miłosza znajduję w wierszu *Niebiańskie*, w którym „spotykają się", stając się jednością, dwa z najtrudniejszych – według egzegezy Hadota – „ćwiczeń duchowych": „ćwiczenie w śmierci" i „czytanie". Miłosz u progu śmierci raz jeszcze oddaje tu hołd Blake'owi:

> Poeta William Blake dożył osiemdziesiątki,
> a kiedy umierał, śpiewał triumfalne hymny.
>
> Bo wiedział, że przenosi się tylko do innej
> krainy, niewidzialnej dla oczu śmiertelnych[41].

Mieszkańcy krainy, w której po śmierci przebywa Blake, określeni są w dwóch kolejnych zwrotkach wiersza w następujący sposób:

> Jej mieszkańcy otrzymują ciała niematerialne,
> ale substancjonalne, takie, jakie miał Jezus
> zmartwychwstały, kiedy ukazał się uczniom
> i Tomasz mógł dotknąć palcem jego rany.
>
> Jest to kraina wiecznych intelektualnych łowów,
> pogoni za nieustannie odnawiającym się sensem rzeczy,
> i on, William Blake, będzie tam dalej
> uprawiać swoje rzemiosło poety, proroka i rytownika[42].

W postaci Jezusa krzyżują się dwa porządki późnej twórczości Miłosza – wzniosły i ironiczny. „Często porównywano Sokratesa z Chrystusem" – napisał Hadot[43] i dla uzasadnienia tego sądu przywołał szereg argumentów z porządku na poły legendarnych, utrwalonych przez uczniów jednego i drugiego, biografii Mistrzów; znalazł argumenty geo-socjo-polityczne; wskazał na promieniowanie ich nauk wśród uczniów oraz na to, że te nauki nie zostały przez Mistrzów utrwalone w piśmie, ale stały się tematem tekstów uczniów, przede wszystkim Ksenofonta i Platona w przypadku Sokratesa, a w odniesieniu do Chrystusa – autorów *Ewangelii*. Ale związek Sokratesa z Jezusem przejawia się też w „strukturze głębokiej", niecielesna substancjonalność Jezusa z wiersza Miłosza, czyli jego „nieobecna obecność" w świecie, w codzienności, ma swój odpowiednik w dostępnej nam wiedzy o Sokratesie i jego myśli:

> [...] Sokrates jest jednocześnie poza światem i na świecie; ponad ludźmi i rzeczami wskutek swych wymagań moralnych i wynikłego z nich zaangażowania, ale i wśród ludzi i rzeczy,

---

[40] Nawiązuję do opowieści o procesie kształtowania się terminu „filozofia" zawartej w książce H a d o t a *Czym jest filozofia starożytna?* (głównie s. 33–82).

[41] Cz. M i ł o s z, *Wiersze ostatnie*. Wiersze zebrała, przepisała i datowanie ustaliła A. K o s i ń s k a. Kraków 2006, s. 49.

[42] *Ibidem*.

[43] H a d o t, *Czym jest filozofia starożytna?*, s. 49.

bo prawdziwa filozofia może istnieć tylko w codzienności. Przez całą starożytność Sokrates pozostanie w ten sposób wzorcem filozofa idealnego, którego dzieło filozoficzne nie jest czymś różnym od jego życia i śmierci[44].

Jeśli tekst Miłosza traktować jako tekst medytacyjny, jako „ćwiczenie duchowe" w rozumieniu, jakie nadał współczesnej wiedzy na temat pierwszych filozofów Hadot, to stanowi on także „ćwiczenie w śmierci". W wierszu *Niebiańskie* wypowiedziane wprost jest odwieczne marzenie człowieka o nieśmiertelności:

> Ja też chciałbym wierzyć, że trafię do tej krainy
> i będę mógł tam dalej robić to, co zacząłem na ziemi[45].

Formuła „chciałbym wierzyć" nie jest tu konsekwencją ostrożności, raczej pokory – przypominam wcześniejsze „tak mało powiedziałem" – przynależy więc do porządku etyki. Miłosz – inaczej niż Gombrowicz w „dantejskim" fragmencie *Dziennika*, o czym za chwilę – nie domaga się za zasługi pracowitego życia nieśmiertelności, raczej marzy o niej, by móc kontynuować swoje „duchowe ćwiczenia".

Dlaczego Gombrowicz w obliczu własnej śmierci zwracał się do Dantego, by ten stał się rękojmią jego nieśmiertelności? Trudno rozstrzygnąć. Dziennikowy zapis wpierw powstał jako esej na zamówienie, w języku francuskim, a okazją były obchody 600-lecia Dantego. Więc przypadek? Wybór krainy Blake'a dokonany przez Miłosza jest oczywisty w kontekście przypomnianej już w niniejszym szkicu atencji, jaką darzył on angielskiego poetę. Następuje tu – ignorujące upływ czasu i historii – spotkanie Miłosza z Gombrowiczem i anty-Miłosza z anty-Gombrowiczem. Czy z tego wynika, że obaj, jakoś przecież zwaśnieni, byli – albo dokładniej: ich życie było – „na miarę literatury"? Markowski pisał:

> Co znaczy więc, że życie jest, czy może powinno być, „na miarę literatury"? Najpierw to, że życie samo, bez naszego udziału, nic nie mówi, a więc nie może być zrozumiałe. Życie samo pokazuje się w dwóch momentach, z których język jest wygnany: albo w depresji, albo w mistycznym uniesieniu. Odchodzenie od życia prowadzi nas nieuchronnie w stronę języka, a więc – egzystencji. Literatura podsuwa nam język, za pomocą którego możemy zawiązywać przymierza przeciwko bezsensowi[46].

Pomijam fakt, że w egzystencji emigranta – a był to los i Miłosza, i Gombrowicza, poddany zresztą w ich twórczości refleksji – owo „wygnanie języka" nabiera sensu dosłownego i że także w tym aspekcie obydwaj pisarze się spotkali. Gombrowicz w depresjach swoich, Miłosz w mistycznym uniesieniu, w swoim ekstatycznym zachwycie nad światem...

> Co nam do tego – jeżeli w naszej krainie milknie zgiełk świata
>
> I wchodzimy w Inne, poza czas i poza przestrzeń.
>
> Na próżno w obrzędzie Dziadów kuszą nas darem jadła i napoju.
>
> Nie odzywamy się, bo brak języka, żeby porozumieć się z żywymi.
>
> I więdną bezużyteczne kwiaty, złożone, kiedy byliśmy już daleko[47].

---

[44] *Ibidem*, s. 66–67.
[45] M i ł o s z, *Wiersze ostatnie*, *loc. cit*.
[46] M a r k o w s k i, *op. cit*., s. 77.
[47] Cz. M i ł o s z, *Co mnie*. W: *Wiersze ostatnie*, s. 53.

Abstract

JÓZEF OLEJNICZAK
(University of Silesia, Katowice)

MIŁOSZ WITHIN THE LIMITS OF LITERATURE

The title of the sketch is an allusion to Michał Paweł Markowski's essay *Life Within the Limits of Literature* (*Życie na miarę literatury*). Following Markowski's thesis, the author attempts to analyse selected pieces by Czesław Miłosz from the breakthrough of his creativity (the turn of 1960s and 1970s), when Miłosz more and more observably approaches a meditational model of poetry. The change was influenced by students' moral revolution in the year 1968 which he observed at the California University and by the decision to start translation of the *Bible* from its original languages. Miłosz was baffled by the changes that took place in culture at that time and admitted his failure to understand them; thus he saw his aforementioned translating activity as a means of finding a contemporary hieratic language. It led to simplification of poetic language devoid of embellishments and rhetorics, together with treatment poetry in a similar mode as Greek philosophers did, *i.e*. as a meditation over one's own fortune and ultimate matters.