

Arent van Nieukerken

Czesław Miłosz wobec tradycji europejskiego romantyzmu

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3/4 (68/69), 39-56

2001

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.

Arent van NIEUKERKEN

Czesław Miłosz wobec tradycji europejskiego romantyzmu

Mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać, że Miłosz w początkowym okresie swego poetyckiego rozwoju był spadkobiercą jednej z głównych linii poezji romantycznej. Kiedy bowiem jako członek poetyckiej grupy „Żagary” zaczął swą karierę pisarską, musiał się ustosunkować do dwóch nurtów o romantycznym rodowodzie, które wspólnie z klasycyzującą Awangardą Krakowską i hybrydyczną poetyką Skamandra wyznaczyły poetycki krajobraz tej epoki. Chodzi oczywiście o nadrealizm i symbolizm, który w osobie Valéry’ego w latach trzydziestych wciąż był ważnym punktem odniesienia¹. Otóż oba te kierunki wywodzą się mniej lub bardziej pośrednio z hermetycznej, „sommambulicznej” linii poezji romantycznej, która łączy się z nazwiskami takimi jak: Novalis, Gérard de Nerval, Lautréamont *etc.*². Tona-

^{1/} Można tylko się zgodzać z Janem Błońskim, że „zapewne bezpieczniej byłoby powstrzymać się od podobnych uogólnień” (chodzi tu o „tradycje pośrednie”, jak symbolizm i nadrealizm). Jego zdaniem nie należy rozpatrywać wczesnej liryki Miłosza w ramach „poetyckiej doktryny”. Owa liryka „układa się [...] w rozpoznawalną wprawdzie, ale krótkotrwałą i niewyraźną konstelację nastrojów, stylów, tematów i ambicji” (J. Błoński *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 16). Ale problem polega na tym, że status twórczości Miłosza wobec tradycji nie daje się opisywać inaczej niż za pośrednictwem takich uogólnień, które jednak nie są ostateczne ani nie wyczerpują procesu historycznoliterackiego. Trzeba je traktować jako swoiste kategorie heurystyczne, które w konfrontacji z twórczością Miłosza same ulegają modyfikacji.

^{2/} Recepta tych wpływów przez młodego Miłosza była oczywiście całkowicie samodzielna. Nie ustosunkował się programowo do tych nurtów, ale brał to, co odpowiadało twórczym potrzebom danej chwili. Można by powiedzieć, że jego katastroficzna poezja stanowi raczej opcję równoległą do nadrealizmu (jako historycznoliterackiego prądu) niż konkretną na niego reakcję. Podobnie wygląda sprawa z wpływem symbolizmu. Ów wpływ był m.in. za pośrednictwem przez twórczość Apollinaire’a, którego twórcza postawa odznaczała się nie mniejszą hybrydycznością (uważano go za ojca nadrealizmu, ale

cja owej fantasmagorycznej i nieco mrocznej twórczości przypomina trochę poezję *Trzech zim*, zwłaszcza pod względem statusu podmiotu, który wydaje się często działać po przymusie sił demonicznych. Wpływ wspomnianej odmiany romantyzmu na Miłosza okazał się jednak krótkotrwały. W ostatnich latach wojny i pierwszych latach powojennych poeta poddał bowiem swą twórczość całkowitej rewizji, nawiązując m.in. do twórczego przykładu anglosaskiego modernizmu z jego koncepcją bezosobowości instancji autorskiej jako podstawy polifoniczności głosów. W tym samym okresie ożywił Miłosz niektóre gatunki oświeceniowe. Mamy tutaj więc do czynienia z prawdziwym przełomem antyromantycznym³. W okresie *Traktatu poetyckiego* poetyka Miłosza ulega kolejnej transformacji, polegającej między innymi na ponownym odkryciu instancji autorskiej jako formy osobowej, ale zachowując wielogłosowość poprzedniego etapu rozwoju, którego modelem realizacją były *Głosy biednych ludzi*. Pierwszymi w pełni zrealizowanymi przykładami tej nowej fazy⁴, są poematy *Kronika miasta Pornic* i *Po ziemi naszej*.

Otóż chciałbym tutaj wysunąć następującą tezę: różnica między katastroficzną poezją młodego Miłosza a jego twórczością, poczynając od lat sześćdziesiątych, wynika nie tylko z cezury spowodowanej przez odkrycie Eliota i innych anglosaskich modernistów. Wiąże się ona też z wyborem, może nie tyle jako wzoru, ile punktu odniesienia, innego modelu romantyzmu, opozycyjnego wobec hermetycznej linii Novalisa i Nerval'a, która została później podjęta przez symbolistów.

znajdujemy w jego poezji też elementy neoklasycystyczne) niż w przypadku Miłosza. Hybrydyczna poetyka wczesnego Miłosza przypomina też przedwojenną twórczość Audena, która czerpała natchnienie z tych samych źródeł (wydaje się wielce prawdopodobne, że ta właśnie okoliczność tłumaczy, dlaczego autor *Światła dziennego* w pierwszych latach powojennych, kiedy dokonywał się w jego poezji „przełom antyromantyczny”, z takim entuzjazmem nawiązywał do antyromantycznej poetyki swego angielskiego rówieśnika (innym pośrednim ogniwem tej wspólnoty wrażliwości jest oczywiście ich stosunek do poezji Eliota). U obu poetów doszło zupełnie niezależnie od siebie do ostrej cezury, która wiązała się z ich postawą wobec historii.

3/ Ów „przełom antyromantyczny” nie dokonał się oczywiście jako r e z u l t a t lektury ówczesnej poezji anglosaskiej. Trzeba jeszcze raz podkreślić, że to dopiero świadomość niewystarczalności jego dotychczasowej, hybrydycznej, „po”-symbolistycznej poetyki pozwalała Miłoszowi docenić skuteczność nowych propozycji gatunkowych Eliota, Audena i Karla Shapiro, które częściowo zbiegały się z jego własnymi poszukiwaniami w pierwszych latach wojny (myślę tutaj zwłaszcza o dążności do obiektywizmu poematu „opisowego”, która daje o sobie znać w utworach takich jak: *Rzeka*, *Książka z ruin* i *Podróż*).

4/ Od początku lat sześćdziesiątych poetyka Miłosza przechodziła jeszcze wiele kolejnych transformacji, ale wydaje mi się, że polifoniczna struktura tych dwóch poematów-cykli, przeplatająca różne perspektywy przestrzenno-czasowe leży u podstaw Miłoszowskiej poetyki aż do dziś. Granice między cyklami a tomikami (działami tomików), z jednej strony, i cyklami a poematami, z drugiej strony, wydają się w tej twórczości raczej płynne. Naczelną zasadą organizacyjną na wszystkich tych poziomach jest wieloperspektywiczna cykliczność wobec otwartego horyzontu „autobiografii w toku”.

Nieukerken Czesław Miłosz wobec tradycji...

Romantyzm ów starał się stworzyć poetykę stanowiącą (podobnie jak wcześniej klasycyzm) odzwierciedlenie metafizycznego porządku bytu, proponującą zatem całościową interpretację ludzkiego bycia-w-świecie, daleko wykraczającą poza księżycową (sommambuliczną) stronę egzystencji. Patronowie owej linii romantyzmu byli z założenia *major poets*. Nasuwają się natychmiast dwa nazwiska: Goethe (po przezwyciężeniu okresu Burzy i Naporu) i Wordsworth. Chciałbym w tym miejscu podkreślić, że chodzi mi tutaj o badanie intertekstualne z punktu widzenia pewnej ogólnej typologii romantyzmu, a nie o tropienie wpływów wspomnianych poetów na Miłosza⁵. Traktuję ich poetykę jako swoistą kategorię heurystyczną, by dookreślić strukturę późniejszej poezji największego polskiego poety XX wieku. Z punktu widzenia intertekstualności w węższym tego pojęcia znaczeniu struktura ta jest przede wszystkim (ale nie wyłącznie) osadzona w realiach polskiej tradycji literackiej. Otóż głęboka struktura poetycka, w jakiej wyrażają ci romantycy pewną summę doświadczeń życiowych, jest bardzo zbliżona do struktury dojrzałej poezji Miłosza, zwłaszcza jeżeli chodzi o relację między autorem a głosami wewnątrzwierszowymi. Zaciemnia je jednak do pewnego stopnia stosowanie przez autora *Traktatu poetyckiego* chwytów formalnych typowych dla poematu modernistycznego, np. technika *collage'u*⁶.

5/ Miłosz przełożył wprawdzie najsłynniejszy wiersz Wordswortha: „Lines composed a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour [July 13, 1798]”, ale brakuje w jego przekładzie zakończenia utworu („Z wierszy ułożonych kilka mil nad klasztorem Tintern, przy ponownym odwiedzeniu brzegów rzeki Wye podczas wycieczki, 13 lipca 1798 roku”, Cz. Miłosz *Mowa wiązana*, Warszawa 1986, s. 65 [podkreślenia moje, A. v. N.]). Przekład ten pochodzi z roku 1945, kiedy przebywający wówczas w Krakowie poeta nosił się z zamiarem przygotowania antologii poezji angielskiej (tamże, s. 7). Nie jest to jednak wcale dowodem fascynacji twórczością autora *The Prelude*, skoro dla tej samej antologii przełożył Miłosz utwory (lub fragmenty utworów) Milтона, Browninga, Cowpera i Crabbe’a, a w przypadku przynajmniej dwóch ostatnich poetów nie może być mowy o kongenialności. Relacja między Miłoszem a Wordsworthem daje się – jak za chwilę zobaczymy – tylko ustalić p o ś r e d n i o, w perspektywie wymowy egzystencjalnej pewnych struktur gatunkowych. Jeszcze bardziej zawiłe przedstawia się relacja między Miłoszem a Goethem (uwagę Jana Błońskiego, że „poetycki los powtarza jakby Mickiewiczowski, czasem nawet w szczegółach, jak droga Manna powtarzała – na pół świadomie – szlak Goethego, Błoński *Miłosz...* s. 115, można by uzupełnić o twierdzenie, że dynamika rozwojowa poezji Miłosza przypomina pod pewnymi względami poetycki rozwój wielkiego Weimarczyka; chodzi tutaj zwłaszcza o anegdotyczne, „autobiograficzne” inspiracje liryki maski i roli obu poetów (przykładem w przypadku Goethego byłby słynny *West-Östlicher Divan*) i ich predylekcja do poezji gnomicznej (tutaj nasuwa się oczywiście też kontekst Mickiewiczowskich *Zdań i uwag*). Tematyki tej nie mogę jednak rozwijać w niniejszej rozprawie.

6/ Por.R. Nycz *Tekstowy świat*, Kraków 2000.

Szkice

Odmienność dwóch romantyzmów w poezji Miłosza sprowadza się przede wszystkim do relacji osobowych. Przyjrzyjmy się wobec tego bliżej statusowi podmiotu w wierszach z okresu *Trzech zim*. Jan Błoński zwrócił uwagę, że np. w *Powolnej rzece* nie bardzo jasne jest, kto mówi⁷. Uważna lektura innych wierszy z tych lat ukazuje, że mocno wyeksponowana jest właśnie obecność drugiej osoby liczby pojedynczej. Poza tym spotykamy zarówno pierwszą osobę liczby pojedynczej (często zaznaczoną *implicite*) i pierwszą osobę liczby mnogiej. Po głębszej analizie okazuje się zazwyczaj, że druga osoba jest albo *alter ego* „ja” (zwrócił swego czasu na to uwagę Michał Głowiński w interpretacji wiersza *Roki*⁸), albo adresatem, niekoniecznie potraktowanym życzliwie, retoryki społecznie zaangażowanego poety (np. w drugim ogniwie *Poematu o czasie zastygłym*). Trudno tutaj o jednoznaczne podziały, ale ogólnie rzecz biorąc, można powiedzieć, że „my” stara się ustalić swe miejsce wobec epoki i cywilizacji („W czasach dziwnych i wrogich żyliśmy...”, t. 1, s. 22), „ja” natomiast określa się, wyłaniając stopniowo pod wielogłosowym naporem tego, co unieważnia zwykły czas historyczny, co jest nie- albo nawet przed-cywilizacyjne, co ma postać demoniczną lub żywiołową, jednym słowem: wobec e n e r g i i. Dobrym przykładem takiego „ja” jest podmiot *Hymnu*: „Nikogo nie ma pomiędzy tobą i mną, / a mnie jest dana s i ł a” (t. 1, s. 16).

Problem z katastroficzną poezją Miłosza polega na tym, że przestrzeń publiczna (poezja wobec dziejów) nie daje się w niej pogodzić ze sferą głębokiego „ja”. Historia nie może stać się integralną częścią jego poetyckiej autobiografii. Głębokiemu „ja” ze swojej strony brakuje siły, by wywikłać się z zamkniętego kręgu somnambulicznej demoniczności, gdyż wymagałoby to zobiektywizowania swej postawy wobec świata w strukturze pozwalającej przedstawić dystans między somnambulicznym „ja” a „ja” jako czynnikiem komunikacji pokoleniowej. Miłosz uświadomił sobie ów brak zintegrowania „ja” i „my” już w drugiej połowie lat trzydziestych, czyli jeszcze zanim poznał poezję anglosaskiego modernizmu. Wyrazem zmagania z wewnętrznym napięciem rozdzierającym podmiot jego ówczesnej poezji jest *Dytyramb* pochodzący z roku 1937. W przeciwieństwie do utworów z *Trzech zim*, „ja” liryczne w tym wierszu okazuje się zdolne do autorefleksji. Stara się uzyskać dystans do „ja” zanurzonego w wielogłosowości bytu i wypracować warunki poezji świadomie autobiograficznej, oddającej sprawiedliwość zarówno daimonionowi, jak i historii (wypowiada się jednak w pierwszej osobie liczby mnogiej, jako rzecznik pokolenia⁹).

7/ J. Błoński *Miłosz jak...*, s. 18.

8/ Cz. Miłosz *Trzy zimy – głosy o wierszach*, Londyn 1987, s. 132.

9/ Nowe pokolenie poetów próbuje, z jednej strony, „słowami czystymi” wypowiadać to, co jest żywiołowe i niepowtarzalne („poranne kołysanie mórz [...] pierwszy blask dnia”), z drugiej natomiast strony – nie zapomina „o tych, co cierpią – w węzeł gordyjski jesteśmy spleceni/ z krzywdą, a z pleców spływa nam królewski płaszcz, / podbity krwią złorzeczeń, skargą uciśnionych” (t. 1, s. 108). By pogodzić te sprzeczne perspektywy, trzeba zacząć „wędrówkę wspaniałą”, czyli pewnego rodzaju *Quest*. Nie wystarczy biernie czekać na „piękność, co powinna być widzialna/ i łatwa nawet dziecku”. Jednakże owa

Nieukerker Czesław Miłosz wobec tradycji...

Dytyramb wydaje się pierwszym szkicem poetyckiego projektu późnego Miłosza (od czasów *Kroniki miasta Pornic*), w którym autor, stwarzając swą autobiografię egzystencjalną, integruje się ze światem, nieustannie rozszerzającym się i objawiającym poprzez epifanie. W odróżnieniu jednak od późniejszej twórczości Miłosza, *Dytyramb*, mimo że adekwatnie formułuje ten projekt, realizuje go tylko połowicznie. „Realizowana” jest w nim bowiem tylko epifania, przerywająca i zawieszająca normalne trwanie podmiotu w świecie. Z ontologicznego punktu widzenia realizacja owego momentu nie leży jednak w gestii podmiotu. Można najwyżej powiedzieć, że epifania mu się zdarza¹⁰. Koniecznym, ale nie wystarczającym warunkiem epifanii jest natomiast uświadomienie sobie przez podmiot struktury bycia-sobą-a-nie-kim-innym-w-świecie, czyli autobiografii egzystencjalnej. Wizja jest darem, układanie autobiografii – zadaniem. Świadomość ta jest moralnym nakazem, który trzeba (n a m trzeba) zrealizować, ale zadanie to nie zostało w *Dytyrambie* podjęte. Poeta stoi na progu dojrzałości, ale próg nie został jeszcze przekroczony¹¹. Stwierdziłem już, że Miłosz przekroczył ów próg znacznie później, około roku 1960, w *Kronice miasta Pornic* i w poemacie *Po ziemi naszej*. Zanim jednak przystąpię do analizy tych utworów, muszę najpierw bliżej określić historycznoliteracki kontekst kilku form poetyckiej autobiografii i następnie odpowiedzieć na pytanie, dlaczego między zarysowaniem projektu autobiografii egzystencjalnej a pierwszymi próbami jego urzeczywistnienia upłynęło ponad dwadzieścia lat.

Archetypem zrealizowanej poetyckiej autobiografii wydaje się słynny poemat Wordswortha o dojrzewaniu duszy, *The Prelude*. Istotnym składnikiem tego poematu są epizody z dzieciństwa i lat młodości tego najważniejszego reprezentanta „poetów jezior”, które w swej anegdotyczności bardzo przypominają praktykę Miłosza, zarówno w poezji, jak i w prozie (np. *Dolinę Issy*). Dobrym przykładem takiego brzemiennego w treści „metafizyczne” epizodu jest fragment, opowiadający jak protagonista poematu idzie na orzechy (*nutting*). Znajdując się sam na sam

piękność, „ten nowy ład form odrodzonych, wyrażających chciwie prawdę”, jest też darem, epifanią, która „nadchodzi cicho”. Relacja między historią a wymiarem epifanicznym zakrawa więc na paradoks, a paradoks ten został tutaj sformułowany w sposób *quasi*-dyskursywny.

^{10/} Por. następujący fragment *Dytyrambu*: „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. 108).

^{11/} Stąd jego poczucie zmarnowanego czasu. Teraz, kiedy już uświadomił sobie ogrom zadania, ten czas nagle ulega przyspieszeniu: „Szybko, jak szybko idą biedne dnie. Szybko, jak szybko zmieniają się godziny/ ale nie darmo, ale nie na próżno [...] zanurzymy się raz jeszcze w czasie fale/ serc strudzonych dotkną nasze dłonie/ Gloria” (t. 1, s. 109-110).

z bezbronną świętością przyrody w odległym, przez nikogo wcześniej nie odwiedzanym zakątku, ulega on pokusie zdewastowania tej harmonii i odrywa gałęzie drzew (podobne pokusy nie są też obce dziecięcemu protagonistie *Doliny Issy*¹². Dzięki cudownej władzy pamięci scena ta staje się częścią autobiografii dojrzewającej duszy. Nabierając wymowy moralnej („with gentle hand/ Touch – for there is a spirit in the woods”), staje się ona jednym z etapów przygotowujących protagonistę do epifanii Ducha Wszechświata („The Spirit of the Universe”) w końcowym epizodzie *The Prelude*, kiedy protagonista wspina się na górę Snowdon. Nie mniej ważna dla autobiografii protagonisty jest (kolejna paralela z Miłoszem) jego rola świadka i uczestnika dziejów. Sam Wordsworth przebywał w pierwszych latach rewolucji we Francji i w *The Prelude* starał się odtworzyć swe ówczesne, wręcz mesjanistyczne nadzieje („Bliss was it in that dawn to be alive./ But to be young was very heaven”). Nadzieje te są jednak wspomniane z perspektywy późniejszych rozczarowań autora, co wprowadza do struktury czasowej poematu pewne pęknięcie. Bez owego pęknięcia nie sposób jednak opisać procesu rozwarstwiania się czasu, dzięki któremu podmiot odzyskuje dystans nie tylko do swego wcześniejszego „ja”, lecz też do siebie *hic et nunc*, w chwili pisania. Właśnie owa wielowarstwowość „ja” w relacji do wielowarstwowego świata leży u podstaw doświadczenia epifanicznego przerywającego normalne trwanie.

W podobny sposób wielowarstwowy, tzn. skupiający się wokół konkretnych doświadczeń, które można opowiadać w postaci anegdot, jest świat poetycki Miłosza. Jan Błoński pisał słusznie, że „poezja Miłosza jest w gruncie rzeczy anegdotyczna i autobiograficzna; odwołuje się stale do osobistych czy jednostkowych doświadczeń, zwłaszcza lektur i podróży, co zmusza do komentarza bardziej niż sięganie po stylizację i kostium historyczny”¹³. Ścisłej byłoby jednak powiedzieć, że anegdotyczność i stylizacja występują obok siebie i właśnie owa tendencja poezji Miłosza do przebierania „ja” w różne kostiumy (renesansowe, barokowe, oświece-

^{12/} Warto porównywać ten epizod z fragmentem *Doliny Issy*, w którym Tomasz wspina się na świerk, gdzie jest gniazdo sójek. W gnieździe znajduje on „cztery jajeczka blade-sine w rdzawe plamki”, ale, w odróżnieniu od zachowania protagonisty Wordswortha, „ich nie ruszył” (Cz. Miłosz *Dolina Issy*, Paryż 1980, s. 115). Nieco inną wymowę, bardziej przypominającą *Nutting*, ma fragment, w którym Tomasz w towarzystwie Romualda poluje na puchacza. Potrzeby poznawcze młodego Tomasza, chęć znalezienia wspólnego języka z I n n y m, powodują jego zniszczenie: „Uderzył piorun i zabił. A on Tomasz przebywał za piorunem, z drugiej strony, spotkali się jak mogli się spotkać i trochę żal, że nigdy inaczej, tylko tak. Właściwie tęsknił do porozumienia z różnymi żyjącymi istotami, takiego, jakiego nie ma. Czemu ta przegroda i czemu, jeśli się kocha naturę, trzeba zostać myśliwym” (tamże, s. 120). Podobnie więc jak protagonista *The Prelude*, po zniszczeniu harmonii w tym cichym zakątku zdaje on sobie nagle sprawę, że istnieje jakaś niewspółmierność między nim a naturą. Wordsworth próbuje w dalszym ciągu poematu stwarzać kontekst, w którym ów zgrzyt zostaje unieważniony. Miłosz poprzestaje na ogół na stwierdzeniu moralnie dwuznacznego statusu poznania.

^{13/} J. Błoński *Miłosz jak...*, s. 59.

Nieukerker Czesław Miłosz wobec tradycji...

niowe, romantyczne), które każą podmiotowi grać różne role, decyduje o specyficznym piętnie jej autobiograficzności. „Ja” konfesyjne jest jedną z tych ról, obok kilku innych, jak np. „ja” ekstazyjne, bezpośrednio doświadczające cudu bycia, i „ja” publiczne, które nie tylko spotykamy w traktatowej fazie Miłosza, ale też, w „sprywatyzowanej” formie, w późniejszych tomach (np. w wierszu *Oeconomia divina*) – nie jest więc tak, że wszystkie te role podmiotu są podporządkowane „ja” konfesyjnemu¹⁴.

Postaramy się teraz odpowiedzieć na drugie pytanie. Zobaczyliśmy przed chwilą, że już w roku 1937, w *Dytyrambie*, projekt autobiografii egzystencjalnej został przedstawiony jako postulat. Projekt ten był całkowicie zgodny z romantycznym w istocie światoodczuciem Miłosza. Jak można wobec tego tłumaczyć, że dopiero w dwadzieścia lat później przystąpił do realizacji tego projektu¹⁵? Więcej, dlaczego bezpośrednio po sformułowaniu owego projektu doszło do wspomnianego przełomu antyromantycznego w poezji Miłosza, każącego mu odstąpić od zamiaru integracji głębokiego „ja” z „ja” rzecznika pewnej formacji intelektualnej lub duchowej, lub „ja” będącego świadkiem pokolenia, na rzecz bezosobowości typowej dla Eliotowskiej odmiany modernizmu? Otóż kierunek dynamiki rozwojowej poezji Miłosza wydaje się mniej zaskakujący (abstrahując teraz od okoliczności historycznych, czyli doświadczenia grozy wobec zagłady całych narodów i społeczeństw), kiedy rozpatrujemy ją na tle poetyckiej ewolucji innego poety, który usiłował pogodzić romantyczną koncepcję podmiotu poezji, stanowiącej autobiografię duszy, z postulatem bezosobowości wysuniętym przez anglosaskich modernistów. „Ja” poezji Yeatsa jest w zasadzie niedokończona, a pragnąc scalić się, sięga ono do swojego przeciwieństwa (ciekawe, że antropologia autora teozoficznego traktatu *A Vision* bierze jako punkt wyjścia napięcie między *self* i *antiself*¹⁶). Chcąc dopełnić nastrojowość swej wczesnej poezji, podmiot kreowany przez Yeatsa w środkowym okresie jego twórczości jest oschły, stroniący od wyznań, mentorski (myślę o zbiorach *Responsibilities* i *The Wild*

^{14/} Można by paradoksalnie powiedzieć, że poezja konfesyjna Miłosza jest specyficzną odmianą liryki roli, pozwalającej nazywać jeszcze jeden aspekt „całości życiowego doświadczenia Miłosza”. Tamże, s. 93.

^{15/} Trzeba zresztą trochę zrelatywizować to twierdzenie. Zdarzają się i w latach czterdziestych, i na początku lat pięćdziesiątych, choć rzadko, wiersze, które – podobnie jak *Dytyramb* – są zapowiedzią i częściowo też realizacją autobiografii egzystencjalnej, a to, w odróżnieniu od *Dytyrambu*, już z perspektywy pierwszej osoby liczby pojedynczej. Myślę tutaj o trzech utworach: *Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku*, *Mittelberghelm* i *Notatnik: Bon nad Lemanem*.

^{16/} System Yeatsa przypomina pod wieloma względami poetycką mitologię Blake’a, ale wydaje się bardziej schematyczny. Ciekawe, że Miłosz, który znalazł czas, by się gruntownie zapoznać z mitologią Blake’a, w swojej poezji raczej stroni od tego typu systematyzacji. W *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* cytaty z *Jeruzalem* są tylko jednym głosem wśród wielu innych w poetyckiej strukturze, która łączy zalety Eliotowskiego poematu modernistycznego z „autobiografią w toku”.

Swans at Coole oraz o słynnym, przełożonym przez Miłosza cyklu *The Tower*). Wiersze z tego okresu cechuje też większa obiektywność opisów „zewnętrznego” świata, podobnie jak w wojennych poematach Miłosza (np. *Podróż* i *Rzeka*). Analogia jest oczywiście niepełna (wydaje się zresztą, że strategia sięgania do swojego przeciwnictwa cechuje twórczość większości wielkich poetów, tzn. takich, którzy wciąż się przeobrażają i których metamorfozy znajdują odbicie w dziele. Istotne jest jednak to, że bezosobowość tej poezji, jej swoisty klasycyzm, w kontekście dynamiki rozwojowej twórczości Miłosza i Yeatsa nie jest wartością samostanną. Zobaczmy za chwilę, że zwrot Miłosza w stronę romantycznej w istocie autobiografii egzystencjalnej był zapośredniczony przez jego modernizm. Na trochę odmiennym zasadzie (bo chodzi tutaj raczej o typologię niż określoną formację historycznoliteracką) można by powiedzieć, że modernizm Miłosza (konkretniej mówiąc: jego próby adaptacji Eliotowskiego modernizmu) był zapośredniczony przez romantyczność zarysowanego w *Dytyrambie* projektu stworzenia autobiografii egzystencjalnej.

Mediatyzacja ta tłumaczy do pewnego stopnia zainteresowanie Miłosza większymi formami. Problem polegał na tym, że Eliotowskie propozycje gatunkowe, tzn. typ polifonicznego poematu reprezentowany przez *Ziemię jałową* oraz wariacyjny poemat medytacji metafizycznej (*Cztery kwartety*) nie oddały sprawiedliwości podmiotowi, który, angażując się w historię, poszukuje swojego niepowtarzalnego przeznaczenia poprzez mnożenie perspektyw w zależności od metamorfoz „ja”. „Ja” *Ziemi jałowej* (Tyrezjasz) rejestruje tylko zdarzenia i nastroje, biernie im się poddając. Podmiot *Czterech kwartetów* zaś ocenia wszystko z punktu, który znajduje się *idealiter* poza czasem i przestrzenią¹⁷. Widzieliśmy, że nie udało się Miłoszowi w okresie katastroficznym połączyć wizyjności somnambulicznego „ja” z poczuciem przynależności do pokolenia mającego określone zadanie wobec historii. Propozycje gatunkowe Eliota nie zaradziły temu stanowi rzeczy. Poeta wybrał zatem inną drogę, stwarzając w oparciu o przykład Audena i Karla Shapiro nowoczesny odpowiednik poetyki traktatowej. Traktat pochodzi zawsze od konkretnego nadawcy i adresowany jest do określonej publiczności. Reguły porozumiewania się między nadawcą a odbiorcą są w zasadzie jasne. Nie ma tutaj miejsca dla niedomówień, które tak często występują w katastroficznym twórczości Miłosza. Autor traktatu jest ponadto zupełnie świadom swej roli jako rzecznika pewnej zbiorowości (np. pokolenia, społeczności, narodu) i zdaje sobie sprawę z mechani-

^{17/} Zob. następujące fragmenty z *Czterech kwartetów*: „the point of intersection of the timeless/ With time” (T. S. Eliot *Collected Poems 1909-1962*, London 1990, s. 212 – *Dry Salvages*) i „Only through time time is conquered” (tamże, s. 192 – *Burnt Norton*). Miłoszowi chodzi nie o (prze)-zwyciężenie czasu, lecz o jego „zbawienie”. W *Traktacie poetyckim* przeformułował Eliotowską koncepcję zniesienia czasu, nawiązując do fragmentu z „Kwartetu” *Little Gidding*: „Tu niedosięgalna/ Prawda istoty, tutaj na krawędzi/ Trwania, nietrwania. Dwie linie przecięte/ Czas wyniesiony ponad czas przez czas” (t. 2, s. 61) (por. „Here, the intersection of the timeless moment/ Is England and nowhere. Never and always”, Eliot *Collected...*, s. 215).

Nieukerker Czesław Miłosz wobec tradycji...

zmów, które nią rządzą. Jego zadaniem jest właśnie analizowanie owych mechanizmów i tłumaczenie ich grupie, której nie tylko jest rzecznikiem, lecz także nauczycielem. Jego przynależność do grupy zakłada więc pewien dystans nie tylko do niej, ale też do siebie jako członka tej zbiorowości. Widzimy, że poezja traktatowa pozwoliła Miłoszowi poczynić wielki krok naprzód, zarówno w stosunku do modelu poezji społecznej zaangażowania (*Poemat o czasie zastygłym*), jak i somnambulicznej fantasmagoryczności *Trzech zim*.

Zapłacił za to jednak dosyć wysoką cenę. Podmiot poezji traktatowej jest bowiem znacznie bardziej jednowymiarowy niż nawet somnambuliczne „ja”. Nie przebiega lądów w poszukiwaniu nowych doświadczeń, ani nie czuje się „w węzeł gordyjski spleciony z krzywdą” (*Dytyramb*, t. 1, s. 109), ale ogranicza się do opisu, przedstawienia przyczyn i skutków, ferowania ocen *etc.*, czyli zajmuje się właśnie tym, czego brakowało w dotychczasowej poezji Miłosza. Nie czyni tego jednak w ramach autobiografii egzystencjalnej. Ogólność tego projektu była od początku podszyta ironią, zważywszy skupienie wyobraźni autora wiersza na istnieniu poszczególnym przeciw uniwersaliom. Owa poezja traktatowa osiągnęła swe apogeum w *Traktacie moralnym*, a zaczęła w latach pięćdziesiątych stopniowo ulegać rozkładowi. Najważniejszy utwór Miłosza z tego okresu, *Traktat poetycki*, jest bowiem tylko częściowo traktatem w powyższym sensie, nawiązując w innej płaszczyźnie do dychotomii cechującej poezję przedwojenną.

W pierwszych, „historycznych” pieśniach poematu dominuje perspektywa przynależności pokoleniowej („Tam nasz początek”, t. 2, s. 32), ale inaczej niż w wierszach z lat trzydziestych, pierwsza osoba liczby mnogiej jest tutaj przebraniem „ja” nauczyciela, który nie tyle solidaryzuje się ze swoim pokoleniem, wzywając do wspólnego działania, ile uczy je odróżniać wartościowe od bezwartościowego, autentyczne od nieautentycznego, krótko mówiąc: dobro od zła. Ów nieco mentorski podmiot stroni od wszelkich uwag autotematycznych i jeżeli już zaznacza swą obecność, czyni to bardzo dyskretnie, w trzeciej osobie, jako przedstawiciel pokolenia młodych („Oto dlatego młode pokolenie/ Tamtych poetów polubiło w miarę [chodzi o skamandrytów],/ hołd im oddając, ale nie bez gniewu [...] Broniewski też nie znalazł u nich łaski”; t. 2, s. 40). Perspektywa ta zaczyna się zmieniać w trzeciej pieśni – *Duch Dziejów*, która, mimo że wyznaczniki osobowe występują w niej rzadko, wydaje się w wyrażeniu rozpacz i gniewu wobec okropności wojny bardziej nasycona osobowością niż pieśni o *Belle Epoque* i Dwudziestolecia Międzywojennym. „My” przeobraża się stopniowo w „oni” („Polami wtedy żywi uciekali [...] każdy z nich dźwigał do końca dni swoich/ Pamięć tchórzostwa, t. 2, s. 51), do których autor kiedyś należał, ale obecnie zdobył się w stosunku do nich na pewien dystans (znamienny jest w związku z tym cudzysłów modlitwy do „Króla stuleci, nieobjętego Ruchu”, t. 2, s. 51, w których „oni” proszą o zbawienie z niewiedzy, o uznanie „naszej wierności”, t. 2, s. 52).

Do prawdziwego przełomu dochodzi natomiast dopiero w ostatniej pieśni, pod znamiennym tytułem *Natura*. Ruch czasu ustępuje rozszerzającej się przestrzeni („Ogród natury otwiera się”; t. 2, s. 57). Otóż wydaje się początkowo, że wobec ob-

Szkice

cości i braku współczucia przyrody każda istota jest samotna („Brunatną kroplą poci się u pyska/ Na gwóźdz tarniny wbity konik polny,/ Ani tortury świadomy ni prawa”, t. 2, s. 58). Jediną uprawnioną perspektywą jest w związku z tym perspektywa pierwszej osoby liczby pojedynczej. Autor przemawia nagle tylko od siebie. Płynie łódką po środku amerykańskiego kontynentu („Ażeby wiosła w dulkach nie skrzypiały/ Zwijalem chustkę. Ciemność podchodziła/ Od gór skalistych, Nebraska, Nevady,/ Zgarniając w siebie lasy kontynentu”, t. 2, s. 59). Wiadomo, że Ameryka kojarzy się Miłoszowi zawsze z ahistorycznością, z ekstatycznym doznaniem inności natury. Taka Ameryka pozostaje całkowicie obca rządzonej „duchem dziejów” Europie. Mogłoby się więc wydawać, że *Traktatowi poetyckiemu* brakuje spójności na tej samej zasadzie co poezji przedwojennej. Podmiot historii wciąż nie daje się zintegrować z „ja” przeżywającym bezpośrednio przyrody. Okazuje się jednak, że Miłosz od czasów *Trzech zim* i *Dytyrambu* zrobił istotne postępy. Owo zanurzone w naturze „ja” ma bowiem bardziej intymny stosunek do przeszłości jako „prawdziwej”, przypominanej i przeżywanej obecności, niż nauczyciel-rzecznik pokolenia z pierwszych trzech pieśni, którego można traktować jako spadkobiercę poezji więzi pokoleniowej („W czasach dziwnych i wrogich żyliśmy [...]”), wzbogaconej o opisowy obiektywizm anglosaskiego modernizmu. Owo „ja” w ogrodzie natury „wszystko” pamięta dokładnie i potrafi uobecnić wszystkie najbardziej namacalne szczegóły przypominanej przeszłości, np. „Ten ślub w Bazylei/ Dotknięta struna wioli i owoce/ W misach ze srebra” (t. 2, s. 60). Obok słyhać „Pluśnięcie bobra w noc amerykańską”, ale jednocześnie ma on „pamięć większą niż jest moje życie” (t. 2, s. 60). Protagonista zaczął pisać swą autobiografię egzystencjalną, w której przeszłość staje się w istocie elementem terażniejszości. Jest to doświadczenie w pewnym sensie apokaliptyczne. Dzięki temu doznał przedsmaku równoczesności i pełni czasów w wymiarze przekraczającym perspektywę pierwszej osoby liczby pojedynczej. Odstąpił się wymiar epifanii.

Można się zastanowić, czy *Traktat poetycki*, mimo że z punktu widzenia artystycznego jest niewątpliwie wielkim osiągnięciem, nie jest jednak arcydziełem wewnątrznie pękniętym. Nie ulega jednak wątpliwości, że poemat ten stanowił ważne ogniwo w dążeniu Miłosza do wypracowania „formy bardziej pojemnej”. Rzuca się też w oczy, że to nie traktatowa poetyka pierwszych dwóch pieśni, ale właśnie perspektywa autobiografii egzystencjalnej z ostatniej pieśni decydowała o dalszej ewolucji Miłoszowskiej poetyki. Jej podstawą jest twórcza moc pamięci, która powoduje rozwarstwianie czasu, przeplatając przeszłość z terażniejszością w poszczególnych doświadczeniach „ja”, np. poprzez anegdoty. Otóż anegdotyczność późniejszych poematów Miłosza przypomina anegdotyczność tej odmiany poezji romantycznej, której mistrzem był autor *The Prelude*, i opiera się na podobnej jak u Wordswortha koncepcji czasu jako funkcji twórczej siły pamięci. Poemat „dojrzwania indywidualnej duszy” skupia się (parafrazując uwagi Thomasa Voglera w książce *Preludes to a Vision*) nie tylko wokół zapamiętanych przedmiotów lub scen z przyrody, ale zmierza do przedstawienia sposobu przypominania i przeżywania owych przedmiotów i scen jako elementów pewnych

Nieukerker Czesław Miłosz wobec tradycji...

ogólniejszych, albo może raczej pojemniejszych wzorów, łączących obraz z obrazem, scenę ze sceną¹⁸.

Chodzi więc o pewien całokształt doświadczenia, w którym postrzegający, to, co jest postrzegane, i akt postrzegania zachowują jednak swą odrębność. Podstawą tej jedności w odrębności jest przeżywanie chwili jako „pojemnika” rozwarstwionego czasu. Chwila mija, ale ponieważ przeżywający ją podmiot wspomina równocześnie z jej mijaniem przeszłe chwile, nie pójdzie owa teraz obecna chwila w zapomnienie. Zostaje ocalona, będzie bowiem kiedyś przypomniana, a w niej też wszystkie minione chwile, które zawiera. Typowe dla wierszy Wordswortha jest np. przypominanie bezpośredniego obcowania [„communion”] „ja” albo „ty” z przyrodą w nieludzkich, skazujących człowieka na samotność, miejscach, czyli w miastach z czasu rewolucji przemysłowej. Wspomnienie życia na łonie natury ma zawsze uzdrawiającą siłę: „But oft, in lonely rooms, and «mid the din/ of towns and cities, I have owed to them» [piękne formy natury]/ In hours of weariness, sensations sweet,/ Felt in the blood, and felt along the heart;/ With tranquil restoration” („Lines composed [...] above Tintern Abbey”). Ta sama uzdrawiająca moc pamięci, przypominającej sceny minionego, ale jednak obecnego, szczęścia, leży oczywiście też u podstaw *Pana Tadeusza* i staje się w epilogu do poematu nawet przedmiotem rozważań autotematycznych¹⁹, jednakże żaden z romantycznych poetów nie poświęcił tyle uwagi strukturalnym warunkom mocy pamięci, a to właśnie w kontekście autobiografii egzystencjalnej, jak Wordsworth.

Miłosz, samodzielnie rozwijając poetyckie struktury pozwalające odtworzyć autobiografię egzystencjalną, posunął się zresztą znacznie dalej niż Wordsworth. Dowodem tego są wspomniane już poematy *Kronika miasta Pornic* i *Po ziemi naszej*, które ujawniają po raz pierwszy cały potencjał artystyczny zrealizowanej autobiografii egzystencjalnej. Przyjrzyjmy się najpierw *Kronice*. Można powiedzieć, że wszystko, co było w traktatowym okresie Miłosza ogólne lub wynikało z poczucia przynależności pokoleniowej, staje się tutaj jednostkowe, skupiając się wokół różnych historycznych wydarzeń albo właściwie anegdot, które nie tylko są opowiedane przez autora, ale wiążą się także na różne sposoby z jego autobiografią. Pierwszym elementem autobiograficznym tego poematu jest osobista obecność autora w miasteczku. Wspomina on o tym wprost („Koło portu przechodzę uliczką Galipaud”, t. 2, s. 111), czasem też ową obecność sygnalizuje osobiście przeżywany charakter opisów („Masztów każdej łodzi/ Zmierzającej do portu w czas przyływu/ Dosięgnąć można strzałem z kuszy”, t. 2, s. 110), wreszcie zdarzają się sytuacje, gdzie jedno i drugie idzie w parze („Pod drobnym deszczem, który wsiąkał w strzyżone trawniki,/ Rząd za rzędem, czy imię, nazwisko i pułk,/ czy tylko krótko:

¹⁸/ Th. A. Vogler *Preludes to a Vision – The Epic Venture in Blake, Wordsworth, Keats and Hart Crane*, Berkeley 1971.

¹⁹/ „Dziś dla nas, w świecie nieproszonych gości,/ w całej przeszłości i w całej przyszłości/
Jedna już tylko jest kraina taka,/ W której jest trochę szczęścia dla Polaka,/ Kraj lat dziecinnych”.

Szkice

«Żołnierz, znany Bogu»./ Czytałem: «17 czerwca 1940», t. 2, s. 116). Decydująca dla kształtu autobiografii egzystencjalnej autora jest natomiast treść opowiadanych przez niego anegdot, która odnosi się, mniej lub bardziej pośrednio, do przeszłości autora. Owe anegdoty nabierają dopiero głębszego znaczenia w perspektywie jego autobiografii. Przeszłość miasta Pornic zmienia się w obecność wobec teraźniejszości przebywającego w mieście autora, niosącego ze sobą swą własną niepowtarzalną przeszłość. Kiedy autorowi nie udaje się ustalić owej więzi, to kronika zmienia się w katalog pozbawionych sensu wpisów rocznikowych. Dzieje się tak w pierwszym ogniwie poematu *Zamek Sinobrodego* o osławionym „Gilles’u de Laval, baronie de Retz”: „Ojciec jego zginął na polowaniu w 1415 roku [...] Miał lat szesnaście, kiedy poślubił Katarzynę de Thouars/I jeden z pierwszych wyruszył pomagać Joannie d’Arc [...] On to podtrzymał ją ranną w bitwie pod Tournelles [...] «pogwałcił wszelkie prawa boskie i ludzkie» jak powiada kronika,/ Tu, w zamku Pornic, oddając się rozpuście” (t. 2, s. 110). Wprawdzie nawet w tym przypadku utwór jest nasycony szczegółami („Bo kordelas nie trafił w mocne serce dzika”, t. 2, s. 110), ale owa poszczególnosc nie łączy opisanych scen w całość. Brakuje empatii. Czyny Gilles’a de Retza nie wiążą się w żaden sposób z autobiografią autora. Nie potrafi ich oswoić. Nie tyle opowiada, ile powtarza relacje innych. Ostatecznie przytacza wytłumaczenie „ze słyszenia”: „Mówią, że arcybiskup, księżę i rodzina/ zabili go, chciwi majątności” (t. 2, s. 110).

Zupełnie inaczej ma się sprawa w następnych ogniwach *Kroniki*. Zrelacjonowane w nich zdarzenia splatają się coraz bardziej z autobiografią egzystencjalną autora, który jest wychodźcą, emigrantem z kraju nawiedzonego przez wstrząsy historii, rewolucję, najazdy i nawet wojnę domową. Na tym tle można zrozumieć, dlaczego zależy mu na tym, by ocalić pamięć proboszcza Galipaud, który „nie był patriotą”, mimo że nawet jego przeciwnicy polityczni uważali go za zacnego człowieka: „Okazuje się tutaj sprzeczność pomiędzy szczególnem i ogólnem/ Bo kochali go ci nawet co tańczyli karmaniolę” (t. 2, s. 111). Galipaud jest szczególnie bliski autorowi, ponieważ zła ogólnosc ideologii zmusiła go do ucieczki i jego los („umarł na wygnaniu, w San Sebastian, tęskniąc”, t. 2, s. 111) mógłby też stać się losem autora. W tym samym kontekście można też interpretować wiersze *Dziedzice* i *Wandejczycy*. Wiąż między tymi historycznymi postaciami miasta Pornic a autorem jest naświetlona z innej strony w *Madonnie Ocalenia*. Wszyscy potrzebujemy ocalenia, nawet szary człowiek. Dlaczego jedni giną, a inni, może mniej na to zasługujący, są uratowani? Można tylko poprzestać na pytaniu i przejść nad tym do porządku („Potem pili, wrzeszczeli, kobiety poczynaly”, t. 2, s. 113).

W następnych ogniwach poematu wiąż między zdarzeniami w mieście Pornice a autobiografią egzystencjalną autora staje się jeszcze bardziej intymna. Pojawia się tematyka polska. Okazało się bowiem, że budząca grozę u Miłosza genezyjska filozofia Słowackiego była sformułowana właśnie w tym miejscu. Podobnie jak autor, spacerował ów samotny emigrant „tutaj”, gdzie „był wrzos i żarnowiec./ Małe czarne owce pasły się koło druidycznych głazów./ Notariusze i kupcy pobudowali wille” (t. 2, s. 114). Kontrast między metafizycznymi konstrukcjami stworzonymi

Nieukerken Czesław Miłosz wobec tradycji...

przez bujną wyobraźnię romantycznego poety a powszedniością otoczenia wprawia autora w zadumę, ale nawet świadomość pseudoreligijnych złudzeń, których Słowacki padł ofiarą („O smętny, o kochany/ Srodze ty oszukany”, t. 2, s. 114), jest pośrednią afirmacją jego obecności. Mniej ważne jest natomiast, że przyczyniły się do tego polemiczne zamiary autora. Słowacki pozostaje niezbywalną częścią tradycji polskości, którą autor jako emigrant nosi w sobie. Nie tylko łączy go ona z rodakami, ale też rzutuje na jego interpretację rzeczywistości.

Uwieńczeniem wieloperspektywności poematu jest jednak wiersz *British War Cemetery* (wyróżniony m.in. przez Błońskiego w ważnym esej *Miłosz jak świat*²⁰), gdzie wszystkie dotychczasowe wątki się przeplatają. Na cmentarzu tym spoczywają m.in. ofiary zatopionego 17 czerwca 1940 przez niemieckie lotnictwo statku „Lancastria”. Autor pamięta „ten dzień w Wilnie, na placu Katedralnym” (t. 2, s. 116). Wśród pochowanych jest też kapitan Henryk Makowski z Kruszewicy, spadochroniarz, który został schwytany w czasie jakiejś tajnej misji (autor dowiaduje się o tym od miejscowego „opiekuna cmentarza Mr. Richard”, t. 2, s. 116). Autor wyobraża sobie, że Polak ten, jego rówieśnik („lat trzydzieści”), chodził do liceum, gdzie bez entuzjazmu słuchał, jak „nauczyciel polskiego/ Szlachetnie recytował początek *Genesis z Ducha*” (t. 2, s. 116). Na pewno nigdy się nie spodziewał, że znajdzie wieczny spoczynek w tym miejscu, gdzie ten poemat o „łańcuchu żywotów” został ułożony, stając się „częścią tego właśnie krajobrazu” (t. 2, s. 117). Nie spodziewał się też, że na tym samym cmentarzu miała zostać pochowana jego przyjaciółka Muriel Tamar Byck („Women’s Auxiliary Air Force”), która, kiedy licealista słuchał wzniosłych słów Słowackiego, biegła po Londynie (o ich przyjaźni autor dowiaduje się znów od opiekuna cmentarza Mr. Richarda, a nie z mniej lub bardziej anonimowych kronik, jak w przypadku Gilles’a de Retza). Któż spodziewałby się, że Muriel miała być jego „dozgonną a pozgonną przyjaciółką (t. 2, s. 117)” (ta figura etymologiczna jest ironicznym konceptem, uwydatniającym cud równoczesności indywidualnych czasów Henryka i Muriel²¹). A dlaczego zginął Makowski, a nie autor (zob. *Madonna Ocalenia*). Istnieje jednak jeszcze większy cud, a mianowicie ten, że dzięki twórczej mocy pamięci wszystkie te zaplątane linie spotykają się w wierszu składającym się na ogniwo w autobiografii egzystencjalnej autora. Mamy tutaj do czynienia z *apokatastasis*, na razie tylko fragmentaryczną (nie można uniknąć owego *contradictio in terminis*), ale sam fakt, że tyle warstw czasowych może współistnieć w jednej chwili, wydaje się sugerować, że i autobiografia egzystencjalna autora jest częścią większej całości. Cały poemat ma w gruncie rzeczy charakter osobistego „rachunku życia” autora, który – jak

^{20/} J. Błoński *Miłosz jak...*, s. 101.

^{21/} Jan Błoński nazywa ten końcowy zwrot „lirycznym westchnieniem”. Konotacje tego określenia, przypominające potoczne wyobrażenia o romantyzmie, wydają się trochę mylące. Figura etymologiczna („d o-zgonne”, „p o-zgonne”) podważa jakby ostateczny charakter „zgonu”, śmierci (Błoński, tamże).

Miłosz zapowiedział już w *Dytyrambie* – „w węzeł gordyjski” jest spleciony z „krzywdą” innych ludzi, takich jak on.

Porównajmy teraz *Kronikę miasta Pornic* z poezją dojrzewania indywidualnej duszy Wordswortha (załączkiem polskiego poematu tego typu byłaby *Godzina myśli*; czy utwór ten przypadkowo tak bardzo Miłoszowi przypada do gustu? Zaznaczmy jeszcze mimochodem, że Słowacki, pisząc ten poemat, zaczerpnął natchnienie ze *Snu* Byrona, który był próbą, niecałkiem udaną, oswojenia poetyki Wordswortha²²). Otóż uderza w *Kronice* wielość perspektyw (Galipaud, Loukianoff, Makowski, Słowacki). Wielogłosowość poematu nie ustępuje wielogłosowości *Jalowej ziemi*. Podkreślałem już, że romantyzm Miłosza jest zapośredniczony przez anglosaski modernizm. Głosy te są jednak odbierane przez autorską instancję, która nie ma nic wspólnego z bezosobowością autora Eliotowskiego poematu. Posiadanie przez autora własnej biografii („ja” teraz w Pornic i 17 czerwca 1941 w Wilnie *etc.*), splecionej z wielogłosowością opowiadanych biografii I n n y c h, odróżnia *Kronikę* np. od wojennych *Głosów biednych ludzi*, które są bliższe duchowi anglosaskiego modernizmu. Najważniejszą innowacją Miłosza w porównaniu z romantycznym poematem dojrzewania indywidualnej duszy jest jednak zburzenie w zasadzie chronologicznej struktury autobiografii egzystencjalnej autora. Miłoszowski poemat składa się z fragmentów z różnych czasów. Pamięć przeszłości autora jest tak ściśle związana z pamięcią innych ludzi, z których każdy przynosi swój własny czas egzystencjalny, że owe perspektywy czasowe układają się w skomplikowaną strukturę rozwarstwionej równoczesności. Owa równoczesność nie daje się jednak sprowadzić do struktury „autobiografii w toku” (byłaby to odmiana sylwy współczesnej wg określenia Ryszarda Nycza), ale jest ze swej istoty objawieniem. Warunkują ją wprawdzie coraz bogatsze ramy struktury pozaczasowej poematu, ale nie wynika ona logicznie z nich (jak np. końcowa wizja wszechświata jako objawienia Ducha, stanowiąca kulminację epizodu wspinania się protagonisty na górę Snowdon w *The Prelude*, jest realizacją przebiysków rozsianych po całym tym poemacie). Bogaty spłot okoliczności w epifanicznych centrach poematów Miłosza (widzieliśmy to już w *British War Cementery*) nie jest bowiem dopełnieniem zapowiedzi niezrealizowanych w poprzedzających go epizodach. Każdy epizod stanowi odrębną całość, w której podmiot odnosi się do swojej sytuacji *hic et nunc*, przywołując głosy teraźniejsze i minione. Epifanię zaś charakteryzuje takie nawar-

^{22/} Byronowski *Sen* stał się częścią polskiej tradycji literackiej dzięki przekładowi dokonанemu jeszcze w latach dwudziestych XIX wieku przez samego Mickiewicza. Przeplatanie różnych wymiarów czasowych na tle twórczej mocy pamięci ma też istotne znaczenie dla struktury *Marii* Antoniego Malczewskiego i przesłania do pewnego stopnia Byronowską fabułę. Trudno więc się dziwić, że i ten poemat należy do wyróżnionych przez Miłosza utworów polskiego romantyzmu. W tym kontekście nasuwa się pytanie, dlaczego z tego załączka nie rozwinął się w Polsce pełnoprawny gatunek poematu pamięci? Wydaje się, że istotnym przełomem był tutaj rok 1830, który wyznaczył polskiemu romantyzmowi zupełnie inne niż romantyzmowi angielskiemu albo niemieckiemu tory.

Nieukerker Czesław Miłosz wobec tradycji...

stwienie perspektyw, że ramy chwili obecnej ulegają jakby rozbiciu, tak że sam autor jest zmuszony zadać sobie pytanie o naturę czasu, skoro jedna chwila może zawierać więcej rzeczywistości, niż uważał dotychczas za możliwe. Na skutek tego zdziwienia mniej skomplikowane epizody poematu, które odpowiadają bardziej potocznym (linearnym lub cyklicznym) wyobrażeniom o czasie, uzyskują nowy sens jako potencjalnie też otwarte na m o m e n t w i e c z n y. Najoryginalniejszy przykład tego stanu rzeczy znajdujemy w drugim poemacie z początku lat sześćdziesiątych: *Po ziemi naszej*.

Nie ma tutaj miejsca na wyczerpującą analizę tego pierwszego poematu amerykańskiego okresu Miłosza. Zwraca jednak natychmiast uwagę, że obecność „ja” w *Po ziemi naszej* jest w porównaniu z *Kroniką miasta Pornic* wręcz natrętna. O ile tam punktem wyjścia było życie innych ludzi, z perspektywą których przeplatała się stopniowo perspektywa autora, o tyle tutaj „ja” eksponuje, trochę na podobieństwo Whitmana (którego przykład jest przywołany na początku poematu: „Kiedy przechodziłem miastem ludnym «jak mówi Walt Whitman w przekładzie Alfreda Toma», t. 2, s. 124), bezpośrednio swego ekstazyjnego obcowania ze światem. Postawa ta też nie była obca romantycznej poezji pamięci i reprezentuje ją, w sposób wręcz modelowy, słynny wiersz Wordswortha o Tintern Abbey. Inaczej jednak niż w tym wierszu, gdzie w początkowych liniach jest już zapisana struktura pamięciowa całości, a mianowicie próba powrotu do przeszłości poprzez ponowne odwiedzanie miejsc, gdzie autor doznał kiedyś niezwykłych wrażeń („Five years have passed; five summers, with the length/ Of five long winters! And again I hear/ These waters, rolling from their mountain springs/ With a soft inland murmur”), w *Po ziemi naszej* przepaść między teraźniejszością i przeszłością oraz perspektywa jej pokonania pojawia się dopiero w piątym ogniwie w wizji sennej i to jako zadanie, które autor powinien wykonać: „Między chwilą i chwilą wiele przeżyłem we śnie,/ tak wyraźnie, że czułem zanikanie 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. 125). Nie chodzi tutaj o konkretny powrót do dawnych miejsc, lecz o stworzenie przez pamięć kontekstu umożliwiającego ocalenie przeszłości, do której już nie ma powrotu w zwykłym tego słowa znaczeniu. Poczucie obowiązku wobec innych wynika ze świadomości, że autorowi, który przyjechał do Stanów Zjednoczonych, życie jakoś się „dopełniło” („Wstyd czy nie wstyd,/ że tak mi się dopełniło”, t. 2, s. 124), czyli *implicitie* wychodzi on z założenia, że życie, jego autobiografia egzystencjalna ma jakiś cel, a celem tym jest zbawienie konkretnych istnień w ich poszczególności poprzez umieszczenie ich w szerszym kontekście, do którego należy i on z całym sensem swego życia. Nie wiadomo, czy koncepcja ta daje się teologicznie uzasadnić, ale na pewno jest moralnym postulatem. Jeżeli Bóg tych jednostkowych istnień nie zbawi, to autor będzie go w tym zastępował: „A jeżeli oni wszyscy, kłękający ze złożonymi dłońmi (jak np. Pascal)/ miliony ich, miliardy ich, tam kończyli się gdzie ich złudzenie?/ Nie zgodzę się nigdy. Ja dam im koronę” (t. 2, s. 126).

Jaka to będzie jednak korona, skoro godny opiewania jest tylko dzień, „Tylko to”, a pamięć o minionym i minionych wydaje się snem między dwiema realnymi chwilami, czyli „zanikaniem czasu” (t. 2, s. 125)? Trzeba więc przedstawić owo zanikanie czasu jako coś pozytywnego, zawierającego więcej treści niż ekstatycznie przeżywane chwile na jawie. Nie będąc mijającą chwilą ani tym bardziej bezruchem, musi ona być równoczesnością mijających chwil, tym, w czym to, co minęło, wciąż jest; w czym przedmioty i sytuacje, które kiedyś były, wciąż są. Z drugiej jednak strony, równoczesność czasów nie jest zamkniętym odcinkiem. Obecne w niej przedmioty i sytuacje są częściami wciąż rozszerzającego się splotu życia. W *Po ziemi naszej* Miłosz polemizuje z Wallace’em Stevensem²³, który w swym słynnym wierszu *Studium dwóch gruszek*²⁴ definiuje owoce te poprzez negację („Gruszki nie są skrzypcami”) i „fenomenologiczny” opis ich kształtu. Autor *Po ziemi naszej* zwraca uwagę, że nie ma gruszki w ogóle, ale są konkretne gruszki: cukrówki, sapieżanki, bery, bergamoty *etc.*, tam gdzie jest „zaraz pole/ za tym, nie innym, płotem, ruczaj, okolica” (t. 2, s. 125). Ów splot konkretnych przedmiotów związanych z równie konkretnymi i niepowtarzalnymi krajobrazami należy w pewnym sensie do pierwotnych danych wszelkiego doświadczenia. Jest on na tyle oczywisty, że zazwyczaj go przeoczymy, a jest on nierozłącznie związany z wewnętrznym rozwarstwieniem czasu. Pamięć zaś może wszystkie te sytuacje równocześnie odtworzyć.

Z podobnym doświadczeniem równoczesności czasów, jeszcze bardzo wyraźnie zrelatywizowanym do autobiografii egzystencjalnej autora, mamy do czynienia w jedenastym ogniwie poematu, gdzie autor, mieszkając już w Kalifornii, na początku lat sześćdziesiątych, przypomina sobie znajomą z lat młodości, Paulinę.

^{23/} Stevens jest ulubionym adwersarzem Miłosza, ponieważ jego poetyka wydaje się najlepszą egzemplifikacją ahistoryczności i wieczności (ale nie w sensie zbawienia czasu – chodzi tutaj o niezmiennosc artefaktu) sztuki. Utwór Stevensa *O nowoczesnej poezji* został umyślnie przełożony przez Miłosza (w latach pięćdziesiątych, w czasie pierwszego pobytu we Francji), by pokazać jałowość takiej poetyki. Zdaniem Miłosza, Stevens traktuje wiersz jako pewnego rodzaju „redukcję”. Metoda ta kojarzy mu się, raczej niesłusznie, z praktyką Awangardy Krakowskiej (Cz. Miłosz *Kontynenty*, Kraków 1999, s. 435).

^{24/} Polemikę ze Stevensem kontynuuje Miłosz w *Wypisach z ksiąg użytecznych*. Przedstawiony tam przekład *Studium dwóch gruszek* skłania go do następującego komentarza: „[...] Stevens żył całkowicie pod władzą światopoglądu naukowego swoich czasów i jego badanie świata widzialnego jest naznaczone wpływem metody naukowej (z sformułowań Miłosza wynika, że chodzi mu raczej o tradycję fenomenologiczną – A. v. N). Jeden z jego wierszy próbuje opisać gruszkę, jakby mieszkańcowi Marsa. Nie może to się udać, bo wkracza mnóstwo skojarzeń ziemskich, okazuje się też, że gruszka, może dla nas oczywista jako smak i zapach, analitycznie jest niemożliwa do opisania” (Cz. Miłosz *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994 s. 87). Problem zdaje się więc polegać na tym, że Stevens, chcąc trochę na podobieństwo Husserla (z tym, że narzędziem redukcji jest mowa poetycka) dotrzeć do „istoty” tematu wiersza, bierze swoje niepowtarzalne uwikłanie w strumień czasu („czasu fale” z *Dytyrambu*) w nawias, co jest objawem samozłudzenia.

Nieukerken Czesław Miłosz wobec tradycji...

Nie dowiadujemy się właściwie nic o tym, kim ona była dla niego. Wiersz traktuje bowiem o cudzie, że jakaś miniona obecność *jest hic et nunc*. Przypominając ją, autor nie może jednak pominąć (twórca moc pamięci jest też pewnego rodzaju przymusem) wszystkich zewnętrznych szczegółów, które ich łączyły. Rekonstruuje ich w s p ó l n y k r a j o b r a z: „Paulina, jej stancja za czeladną, z jednym oknem na sad,/ gdzie najlepsze papierówki zbieram koło chlewu/ wyciskając dużym palcem nogi ciepłą maź gnojowiska,/ z drugim oknem na studnię (lubię zapuszczać wiadro/ i ploszyć mieszkające tam zielone żaby)” (t. 2, s. 127). Komplikujący zdanie nawias utrwała na poziomie składni otwartość spłotu pamięci. Można by dodawać szczegóły w nieskończoność. Pamięć zatacza coraz szersze kręgi. Przypominając przeszłość, nie odtwarzamy jej jednak w czystej postaci. Przeplata się ona z terażniejszością w potocznym tego słowa znaczeniu, z konkretnym miejscem, gdzie osoba przypominająca przeszłość się znajduje. Zazwyczaj jednak wyobrażenie linearnej koncepcji czasu każe nam rozwikłać ów węzeł. Może jednak warto próbować patrzeć n a i w n i e i właśnie tak postępuje autor w wierszu o Paulinie. Zanim bowiem odruchowo dokona operacji rozplątywania spłotu, przeżywa on całkiem realnie, w sensie bezpośredniego postrzegania bodźców wzrokowych i słuchowych, symultaniczność treści różnych perspektyw czasowych: „Nad jej surową twarzą litewskiej chłopki/ furczy wrzeciono kolibrów i płaskie zdeptane stopy/ spryskuje woda szafirowa w której delfiny/ zginając karki płasają” (t. 2, s. 127)²⁵. Autor (Miłosz) w dwóch okresach jego życia i Paulina, Zatoka San Francisco i Litwa współlistnieją w przedsmaku m o m e n t u w i e c z n e g o. Ów naiwny sposób przeżywania rzeczywistości prowadzi autora do pewnego dalekiego od naiwności wniosku (paradoksalnie formułuje on najpierw ten wniosek, a dopiero potem przedstawia motywujące go doświadczenie – jest to więc w gruncie rzeczy akt wiary): „Paulina umarła dawno ale jest./ I jestem czemuś przekonany, że nie tylko w mojej świadomości” (t. 2, s. 127). Ostateczną rękojmią możliwości naiwnej wizji równoczesności czasów, a właśnie owa naiwność nadaje jej charakter epifanii (nie jest ona rezultatem wnioskowania), jest istnienie Boga, w którego świadomości świadomość równoczesności rozwarstwionego czasu autora i przypominanego czasu Pauliny wchodzi do jeszcze znacznie bardziej skomplikowanego spłotu równoczesności czasów, którą wiara określiłaby jako ich Pełnię. Na końcu drogi, wyznaczonej przez poetykę epifaniczną Miłosza, stoi pewien teologiczny postulat.

Postarajmy się teraz jeszcze raz sformułować, w jaki sposób Miłosz przeobraził romantyczny poemat dojrzewania duszy, którego wzorową realizacją jest *The Prelude* Wordswortha. Zwraca przede wszystkim uwagę okoliczność, że podstawą epifanicznych momentów u angielskiego poety jest zazwyczaj j e d n o m i e j s c e²⁶, do którego podmiot stale wraca. Miłosz skupia się zaś na ogół na j e d n e j c h w i l i, w której współlistnieją dwa, albo więcej, miejsca, związane z terażniej-

^{25/} „Ostry montaż” tego obrazu przypomina koncepty Norwida.

^{26/} Znamienny w tym kontekście jest tytuł wiersza *Yarrow Revisited*, nawiązujący do dwóch wcześniejszych utworów *Yarrow Unvisited* i *Yarrow Visited*.

Szkice

szością i przeszłością podmiotu. W pierwszym przypadku czynnikiem różnicującym, wprowadzającym do świata wieloperspektywiczność, jest czas, albo może raczej jego mijanie. W późniejszej poezji Miłosza czynnikiem takim jest przestrzeń, będąca z założenia wielocentryczna (Litwa, Ameryka, Paryż, Warszawa *etc.*), a czas – indywidualny czas podmiotu – jest czynnikiem integrującym. Inaczej mówiąc, przestrzeń się rozszerza, w miarę jak czas jednostki się kurczy do chwili, która *idealiter* okazuje się *m o m e n t e m w i e c z n y m*. W związku z tym nasuwa się nieodparty wniosek, że od czasów romantyzmu koncepcja czasu istotnie się zmieniła. Na czym polega owa zmiana? Chodzi chyba o to, że nowocześni poeci nie wierzą już w możliwość powtórzenia w czasie. Czy Miłosz, wracając na Litwę, uważałby, że widzi te same drzewa, te same pola, te same dworki, chaty *etc.*? Parafrazując fragment z *Po ziemi naszej*, powiedziałby może: „Między mną a Litwą [w oryginalnie „gruszką”] ekwipaże, kraje”. Zanurzając się w rzece Heraklita, w „fale czasu”, jak kazał autor *Dytyrambu*, odkrywamy, że nawet nie możemy powtórzyć samego siebie. Skoro jednak złudzenie linearnego czasu nie chroni ludzkiej tożsamości, trzeba składające się na nią wydarzenia postawić o b o k siebie (stąd m.in. preferencja Miłosza dla zabiegu *collage*’u). Każda sekunda („Mój dom sekunda: w niej świata początek”²⁷) poszczególnego istnienia zawiera bowiem całą naszą egzystencję, jej przeszłość, teraźniejszość i obietnicę przyszłości. Ostateczna wymowa Miłoszowskiego projektu autobiografii egzystencjalnej zakrawa na paradoks: chwila zawsze już minęła, a właśnie dlatego chwila wieczna równocześnie czasów nigdy nie minie.

r.

^{27/} Fragment ten pochodzi z wiersza *Na spiew ptaka nad brzegami Potomaku*. Utwór ten, w którym pobrzmiewają echa poezji Keatsa i Słowackiego, został napisany w roku 1948 i skupia się wokół przynajmniej dwóch centrów przestrzennych – jest jakby szkicem projektu autobiografii egzystencjalnej, realizowanej przez Miłosza od początku lat sześćdziesiątych.