

# Joanna Zach

---

## "Traktat moralny" : poezja jako "akt umysłu"

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (113), 180-187

---

2008

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Joanna ZACH

### *Traktat moralny: poezja jako „akt umysłu”*<sup>1</sup>

I.

*Traktat moralny* jest dla mnie utworem trudnym. Przede wszystkim dlatego, że jako manifestacja czynnej postawy poety wobec rzeczywistości nie poddaje się rygorom filologicznej analizy. Powiedzmy wprost: jest to najodważniejszy utwór polityczny Miłosza, a zważywszy czas powstania i okoliczności publikacji – ukazał się w 1948 roku, na kilka miesięcy przed Zjazdem Szczecińskim – wręcz zdumiewający śmiałością wyrazu. Pomijając „publicystyczny” aspekt *Traktatu*, pozbawiamy go zarazem jego poetyckiego nerwu, postępujemy jak przysłowiowy „badacz owadzich nogów”.

Trzeba zatem szukać takiego trybu lektury, który umożliwi konfrontację różnych porządków znaczenia. Być może właśnie spór, dyskusja, do której zaprosił nas profesor Markiewicz, okaże się najwłaściwszym sposobem interpretacji tej dynamicznej całości.

Przemiana, która dokonała się w poezji Miłosza w latach czterdziestych, miała charakter, by tak rzec, dwustopniowy: od *Świata* i *Głosew biednych ludzi* do poezji traktatowej. Wspólnym mianownikiem, odrębnych skądinąd, form wypowiedzi,

---

<sup>1</sup> Przywołane w tytule wyrażenie – „a poem as «an act of mind»” – pochodzi z eseju o twórczości Borysa Pasternaka *On Pasternak Soberly* (przedruk w: Cz. Miłosz *To Begin Where I Am. Selected essays*, ed., introd. by B. Carpenter, M.G. Levine, Farrar, Straus and Giroux, New York 2001, s. 409. Esej ten ukazał się wcześniej w zbiorze: tegoż *Emperor of the Earth. Modes of Eccentric Vision*, University of California Press, Berkeley 1977). Wydaje mi się ono pojemniejsze niż inne próby przybliżenia fenomenu poezji poddanej intelektualnej kontroli, które znajdujemy w eseistyce Miłosza.

## Zach *Traktat moralny*: poezja jako „akt umysłu”

jest pojawienie się nowego typu ironii artystycznej, która różni się od tradycyjnych postaci ironicznego stylu, nie ma też nic wspólnego z potocznym rozumieniem ironii jako *understatement* (choć tych innych, „konwersacyjnych” zwłaszcza jej odmian nie wyklucza). Oto jedno ze źródeł komplikacji i trudności, ale moje kłopoty z *Traktatem* polegają właściwie na czymś innym. Myślę, że wszyscy mamy problem ze zrozumieniem, czym jest poezja jako „akt umysłu” i mogły się do tego przyczynić wypowiedzi samego Miłosza, który próbował to zjawisko wyjaśnić, odpowiadając albo na konkretne zarzuty (*List półprywatny o poezji*), albo na pytania, domagające się jednoznacznych rozstrzygnięć. (Wyobrażam sobie zażenowanie poety, który czuje, że zawsze pozostaje nieredukowalna „reszta” i że ona to jest samym sednem poetyckiego odkrycia, energią wykluwającej się formy). Wypowiedzi te zawsze mają charakter raczej przybliżenia niż wyjaśnienia, zwykle też nie doceniamy dystansu, jaki je dzieli od praktyki poetyckiej. Najczęściej przytacza się zresztą – nie bez racji – zdanie Miłosza na temat wzorów odżywiających w poezji amerykańskiej:

Taka poezja – mowa o *Liście noworocznym* Audena – jest dziełem i n t e l i g e n c j i jako władzy umysłu, dzieli z inteligencją niebezpieczeństwa błyskotliwości i, rywalizując z prozą, może być pociągana przed trybunał rozumu: tu już nie tylko sens całego utworu, ale każde zdanie musi się logicznie, nie tylko artystycznie tłumaczyć. Zdania Audena wytrzymują próbę, gorzej jednak, gdy sięgnąć do ostatecznych wniosków poematu.

Ta wypowiedź, odniesiona do *Traktatu moralnego*, stanowi – na pierwszy rzut oka – wystarczającą podstawę dla zastosowania wobec tego poematu procedury badawczej zaproponowanej przez profesora Markiewicza w opublikowanym w czwartym numerze „Tekstów Drugich” z 2006 roku tekście *Czego nie rozumiem w „Traktacie moralnym”*? Muszę się jednak przyznać, że czytając ten bardzo skrupulatny protokół wątpliwości, odczuwałam niejasny niepokój. Dlaczego? Czy dlatego, że na wiele spośród postawionych tutaj pytań nie znajduję odpowiedzi? Zapewne. Ale także dlatego, że na inne nie umiem odpowiedzieć w trybie, w jakim zostały one sformułowane. W kilku przynajmniej punktach intencja pytającego rozmija się z czymś, co ja odczuwam jako zasadę, konstrukcję nośną poematu. I tak jest już na wstępie: dlaczego mamy domagać się jednoznaczności w tytule utworu? A skoro tak, to czemu wątpliwości wzbudza przymiotnik „moralny”, a nie rzeczownik „traktat” – równie daleki od dosłowności? *Traktat moralny*, *Traktat poetycki*, *Traktat teologiczny* – za każdym razem chodzi przecież o konstrukcję, której istotą jest napięcie pomiędzy członami tytułu i założona wieloznaczność. Wolno zatem powołać się na Jana Błońskiego, który w książce *Miłosz jako świat* pisał: „Bruździ trochę słowo «poetycki». Czy oznacza traktat o poezji – *ars poetica* albo *historia poesis* – czy też rozprawę napisaną wierszem? Mówiłby wtedy o innej niż poezja «dziedzinie wiedzy». O historii może? metafizyce? Epitet niesie oczywiście wszystkie te znaczenia”. Podobnie rzecz się ma z epitetem „moralny”. Niesie on przynajmniej kilka znaczeń, których hierarchiczne uporządkowanie zależy w znacznym stopniu od odbiorcy. (Odpowiedź, której Miłosz udzielił Renacie Górczyńskiej: „To jest

## Opinie

traktat na temat moralności” jest niewiele lepsza od: „Nie wiem, tak mi się napisało”. Jedna i druga jest w pewnym sensie unikami wobec zawiłości, o których nie zawsze można i nie zawsze warto dyskutować).

Powróćmy jeszcze na chwilę do wypowiedzi na temat Audena. Miłosz pisze, że „zdania Audena wytrzymują próbę, gorzej jednak, gdy sięgnąć do ostatecznych wniosków poematu”. Protokół wątpliwości zestawiony przez profesora Markiewicza zdaje się świadczyć, że z *Traktatem moralnym* jest dokładnie na odwrót: zbyt wiele zdań nie wytrzymuje próby logicznej spójności. Czy rzeczywiście? Zbliżam się do źródła moich niepokojów. *Traktat moralny* omijałam dotąd z daleka, ponieważ wydawało mi się, że nie mam dostępu do tego, co najgłębiej poruszało jego pierwszych czytelników, a co wiąże się z jego osadzeniem w konkretnej rzeczywistości. Chodzi o coś, co wyrywa się narracji historycznej, co jest żywym międzyludzkim „teatrum”, refleksem zdarzeń i odzwierciedleniem społecznych nastrojów w konkretnych zachowaniach i postawach. Może należałoby to nazwać s t y l e m, w znaczeniu obejmującym określony etap w życiu społeczeństw. Zdarzyło mi się słyszeć świadectwa lektury *Traktatu moralnego* czytanej w czasach stalinowskich – entuzjazm czytelników nie tylko mnie onieśmielał, ale wywoływał odczucie kompletnej obcości. I oto czytam tekst świadka epoki, z którego wynika, że dla profesora Markiewicza poemat Miłosza jest wyłącznie archiwalnym zabytkiem, egzemplarzem z muzeum historii literatury. I wobec takiej postawy – jeśli ją odczytuję trafnie – gotowa jestem się ośmielić: przecież jednak wyczuwam, między wierszami poematu, cały ten teatr cieni, a postawa podmiotu – szukanie równowagi umysłu pomiędzy fanatycznym racjonalizmem i fanatycznym irracjonalizmem – jest i dla mnie lekcją „trzeźwego zaangażowania”. (Obawiam się nawet, że *Traktat moralny* jako tekst „publicystyczny” zestarzał się mniej, niż byśmy sobie tego życzyli).

## 2.

*Traktat moralny* sytuuje się „w linii” *Głosów biednych ludzi* jako poezja „poddana redukcji elementarnego cierpienia”. Zapowiada *Zniewolony umysł* i zapoczątkowuje „poezję traktatową”, nawiązującą do tradycji Oświecenia i współczesnej poezji amerykańskiej. Poezja „poddana redukcji elementarnego cierpienia” ma być „aktem u m y s ł u”, ale także świadectwem p r z e z y c i a, doświadczenia historycznego, z którego wyrasta. Określony ładunek emocji sprawia, że myśl zostaje poddana nie tylko regułom logicznym, ale również „dramatycznym”, co wiąże się dialogizacją dyskursu i wielorakim uwikłaniem podmiotu. Jednym ze źródeł gatunkowych *Traktatu* jest monolog dramatyczny, reprezentowany przez twórczość Roberta Browninga. Taki monolog jest rozmową z milczącym interlokutorem wobec wyobrażonej publiczności. Jako połączenie słowa, mimiki i gestu zawiera jak gdyby projekt sytuacji teatralnej, która jest zarówno ramą, jak i wewnętrznym składnikiem wypowiedzi. Nie twierdzę, że Miłosz posługuje się tą formą *in extenso*, chodzi o to, że w poemacie Miłosza integralność wypowiedzi nie sprowadza się wyłącznie do spójności logicznej w obrębie zespołu zdań, a myśl nie zawsze daje się

„rozłożyć na czynniki pierwsze”. Zaryzykuję pewne przybliżenie: otóż ten poemat jest osobliwym połączeniem filozofii, publicystyki i teatru – przy czym każde z tych pojęć należałoby opatrzyć cudzysłowem. Są to jak gdyby różne, nakładające się na siebie perspektywy wypowiedzi. Razem tworzą one wykładnię „r u c h o m e j m ą d r o ś c i”, która jest istotą i „energiją” nowatorskiej formy poetyckiej.

O filozofii w *Traktacie* stosunkowo dużo pisano. Chodzi przede wszystkim o heglizm w interpretacji Tadeusza Krońskiego (problem zła moralnego w heglowskiej filozofii dziejów; sytuacja moralna jednostki w momencie dziejowego przesilenia). Ale bliższym określeniem stanowiska filozoficznego, do którego nawiązuje poeta, byłby zapewne „tygryszizm” (Miłosz używa tego określenia w *Rodzinnej Europie* w rozdziale zatytułowanym *Tygrys* – pseudonim Tadeusza Krońskiego) – z heglizmu wywiedziona filozofia działania. „Żeby ją uprawiać – pisze Miłosz – należało pielęgnować «humor historyczny», czyli raczej zręczność, taką jak pływanie lub bieg, niż umiejętność nadająca się do wyłożenia komuś w teorii”. Kroński – powiada Miłosz – „odtańczył filozoficzne systemy”, praktykował filozofię jako rodzaj żywej dramy. Miłosz mógł się mylić w ocenie swego przyjaciela, ważne jest jednak co innego, a mianowicie konstrukcja, jaką stworzył na własny użytek, posługując się jego przykładem. A rdzeniem tej konstrukcji jest przekonanie, że w studium wojen i łagrów nie wystarcza już mądrość stoicka ani uniwersalny „skład zasad”, że potrzebna jest jakaś „mądrość ruchoma”, przeniknięta świadomością dziejową<sup>2</sup>. Taka mądrość z jednej strony umożliwia działanie, z drugiej – dystans do teraźniejszości. Dystans nie oznacza wyzwolenia od niepokoju moralnego ani wyjścia poza czas historyczny. Znajomość dziejów pozwala jednak wybiegać myślą wprzód i patrzeć na bieżące wydarzenia z perspektywy przyszłości. Stąd liczne w *Traktacie* przykłady dawnych zdarzeń i wierzeń, na które dziś patrzymy „z ukosa”, z oddalenia. Do tego też, moim zdaniem, odnosi się seria obrazów; kokonprzędza-poczwarka. Przyszłość jest motylem, obecnym już pod postacią poczwark-

<sup>2</sup> Jest to wyrażenie obrazowe, tyleż enigmatyczne, co pojemne, które ja sytuuję w szerszym kontekście twórczości Miłosza, odnosząc je do problematyki czasu i wartości. Rozumiem, że profesor Markiewicz pyta o konkretne miejsce w poemacie Miłosza: „M e t o d a jednak nie wystarczy, / Nim ludzki ród nie będzie starszy / I wiedzą, rzekłbym, że muzyczną, / Osiągnie jakąś wielką styczną, / To znaczy mądrość tak ruchomą, / Jak sam mistrzowski sapiens homo”. Moje skojarzenia bieżą w kierunku zetknięcia się linii czasu i wieczności. Pojawia się tu jakieś geometryczne wyobrażenie („styczna”), które Miłosz – dość prawdopodobnie – zapożyczył od Audena. Występuje ono w *Liście noworocznym* („Two worlds describing their rewards, / That one in tangents, this in chords”), *notabene*, obok „akordów” („chords”). Po angielsku „tangent” może oznaczać styczną albo tangens kąta (czyli też styczną na wykresie geometrycznym). Idąc dalej, możemy wyobrazić sobie układ współrzędnych, na którym „styczna” oznacza punkt przecięcia się czasu i wieczności („moment wieczny” z *Bonu nad Lemanem*?). Skojarzenie muzyki i geometrii – nie dziwi.

ki, ale poczwarka osnuta jest kokonem. Nie dość dostrzec pod powłoką kształt poczwarki, trzeba jeszcze wyobrazić sobie jej metamorfozę. Zmysł historyczny pozwala patrzeć inaczej i widzieć głębiej, nie znaczy to, że można wyzuc się całkowicie z przemijającej otoczki. Ten ustęp *Traktatu* jest rozbudowaną metaforą i jej organiczny charakter – zderzenie wiedzy przyrodniczej z historyczną – ma dalsze konsekwencje: kokon jest nie tylko zasłoną, ale także kolebką czy wręcz „łożyskiem” wykluwającej się formy. Tu już wchodzimy w sferę arbitralnych skojarzeń. W każdym razie – nie widzę tutaj sprzeczności.

Sprzeczność pojawia się natomiast na głębszym poziomie: polega ona na jednoczesnej afirmacji i przeciwstawieniu się sytuacji historycznej<sup>3</sup>. W tym punkcie Miłosz oddala się od Hegla: „Kto dziejów doskonałość uzna, bezbroną śmiercią niechaj skona” (*Do Jonathana Swifta*). Myślę, że każdy czytelnik Miłosza jest z tą sprzecznością jakoś oswojony; inna rzecz, że jest ona źródłem nieporozumień czy wręcz niechęci wobec poety. Jak można mówić „Epoka nasza, czyli zgon / Ogromna die Liquidation” i zarazem tę epokę „cenić”? Już tutaj zarysowuje się Miłoszowska „filozofia sprzeczności”, która będzie się rozwijać w dalszych jego pismach, aż uzyska wykładnię metafizyczną, której w *Traktacie moralnym* jeszcze nie ma. Przypomnę jedno tylko zdanie Simone Weil, które wyraża – analogicznie – głęboką afirmację, a zarazem skrajnie krytyczną ocenę własnego czasu: „Nie mogłam urodzić się w lepszej epoce niż ta, w której wszystko zostało stracone”. Miłosz po-  
wie w *Rodzinnej Europie*: „Pochwalałem, pomimo wszelkich jego okrucieństw, mój czas i nie chciałbym żyć w żadnym innym”, dodając, że „zło jest sprawdzianem tego, co r z e c z y w i s t e.

„Mądrość ruchomą” rozumiem przede wszystkim jako dziedzinę *praxis*, która nie da się zamknąć ani objaśnić w ramach jakiegokolwiek logicznie zwartego systemu. Można ją porównać – choć zabrzmie to może dziwnie – z Norwidowskim „przybliżeniem”<sup>4</sup>. Nie widzę powodu, aby wiązać ten rodzaj praktycznej (i w jakimś sensie intuicyjnej) wiedzy z relatywizmem. Przeciwnie, jest to raczej roz-

<sup>3</sup> „Epoka nasza czyli zgon, / Ogromna Die Liquidation”, ale zaraz czytamy „ceń ją, bo przez nią świat się zmienia”.

<sup>4</sup> „Czy przez p r z y b l i ż e n i e [...], jak pierwotni czynili, czy jak (po-Arystotelejsy) przez s y s t e m otrzymuje się i udziela słusznej światło i dobro? – zapytuje Norwid w późnym esej *Milczenie*. Dalej, adaptując figurę przybliżenia do sytuacji współczesnego człowieka, pisze: „N i e m y ś l ę, a ż e b y wystarczyło człowiekowi, gdyby on wiedział wszystko! Myślę, owszem, że człowiek potrzebowałby zawsze więcej... (Jak to? więcej niż wszystko?!...) – Człowiek potrzebowałby (mówię) wiedzieć, każdej pory, doby, i chwili, i okoliczności, wszystko to, co w tych razach i względach wiedzieć on, jako on, powinien, i jako społeczeństwa ludzkiego członek” (C.K. Norwid *Milczenie*, w: tegoż *Pisma wszystkie*, t. 6, red. J.W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1971, s. 235).

paczliwa próba przewyciężenia relatywizmu w czasach, gdy wszystko zdaje się ku niemu popychać. Miłosz podejmuje w *Traktacie* trudną rozmowę o wartościach, tym trudniejszą, że działa już tutaj wewnętrzna cenzura. „Traktat” w słowniku Miłosza nie oznacza filozoficznej rozprawy, ale próbę „rozprawienia” się z jakimś zagadnieniem wprost, na miarę świadomości i środków, jakimi dysponuje poeta. Tymczasem o tym, co stanowi „publicystyczny” rdzeń poematu, autor nie mógł przecież – już czy jeszcze – mówić wprost. Konieczność kamuflażu zakłóca rozmowę o wartościach. Wyczuwamy jednak, że nie tylko o tego rodzaju ograniczenia tutaj chodzi.

*Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia* – tak zatytułował Adorno zbiór refleksji pisanych nieco później niż *Legends nowoczesności*. Program Miłosza z lat czterdziestych to również swego rodzaju *minima moralia*, precedzone przez doświadczenie „poharatanego życia”. Miłosz nie odwołuje się ani do wartości religijnych ani nawet do metafizyki<sup>5</sup>. To uderzające na tle jego eseistyki przedwojennej. Przede wszystkim poszukuje diagnozy. Dla mnie esencją tej diagnozy jest fragment o schizofrenii: „Ktoś mówi zło jest bezimienne, / A nas użyto jak narzędzi” / „Ma rację i ku zgubie pędzi”. Chciałoby się powiedzieć: „i straszno, i śmieszno”. Konkluzja, świetnie przytwierdzona rymem, wyraża zarówno klęskę systemów myślowych, w których wszystko tak bardzo zwarte, że ani szpilki wetknąć, jak i swoisty demonizm dziejów. Ukazuje dobitnie, co znaczy być w mocy zła. Chodzi o zło nowoczesne, zło, które posługuje się pragmatycznym, doskonałym zracjonalizowanym dyskursem, aby oddzielić sprawcę od jego czynu i poddać go bezosobowej machinie: „Dla mego pokolenia – pisze Miłosz w *Rodzinnej Europie* – człowiek był już igraszką demonicznych sił, lęgnących się nie w nim samym, ale w międzyludzkiej przestrzeni, wytwarzanej przez niego razem z podobnymi sobie”.

„O foolishness of man to seek / Salvation in an ordre logique” – powiada W.H. Auden w *Liście noworocznym*. U niego znajdziemy też motyw diabła – dualisty i schizmatyka<sup>6</sup>. Diabeł i u Miłosza jest ojcem rozdwojenia (jest „séparé de lui-même”): myśli poprawnie, ale działa na własną zgubę. Tu oczywiście poeta zasłania się ironią i humorem. Śmiech jest rodzajem egzorcyzmu, specyficzną reakcją na straszność świata. Milknie ten śmiech dopiero pod koniec poematu. Ładnie napisał Łukasz Tischner (w *Sekretach manichejskich trucizn*), że zakończenie przypomina nieco monolog Prospera w epilogu *Burzy*.

<sup>5</sup> Poeta podkreśla po latach, że była to słuszna decyzja: „W traktacie jest wyraźna orientacja w stronę historyzmu i w kierunku uchwycenia się za Balzaka, za konkretne ludzkie sprawy. Dlatego – moim zdaniem bardzo słusznie – autor nie wprowadzał żadnych elementów metafizycznych” (*Pokochać sprzeczność. Z Czesławem Miłoszem rozmawiają Aleksander Fiut i Andrzej Franaszek*, w: Cz. Miłosz *Traktat moralny. Traktat poetycki*, przyp. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 18).

<sup>6</sup> O diable mówi się tam również, że najmiłszy jest mu widok konsumentów alkoholu („Here’s where the devil goes to town, / Who knows that nothing suits his book / So well as the hang-over look”).

## Opinie

### 3.

Zdaję sobie sprawę, że poruszyłam w tym szkicu tylko niektóre kwestie, wzbudzające wątpliwości profesora Markiewicza. Obawiam się jednak, że badając pod lupą każdy szczegół, stracilibyśmy z pola widzenia tę dynamiczną całość, jaką jest poemat Miłosza. Narażam się tym samym na zarzut, że „przeskakuję milczkiem przez niezrozumiałe dla mnie fragmenty tekstu, «niczym żaba, która pokonuje mętny staw skacząc z liścia na liść»” (*Czego nie rozumiem...*, s. 212). Trudno taki zarzut odeprzeć. Czasem jednak ja z kolei nie rozumiem wątpliwości zasłużonego polonisty<sup>7</sup>. Zgadzam się, że nasza wiedza o *Traktacie moralnym* wymaga uzupełnienia i weryfikacji. Uzupełnienia – choćby o dokładniejszą analizę porównawczą poematu Miłosza i *Listu noworocznego* Audena. Nieprzypadkowa zbieżność wielu motywów – do wyżej wspomnianych dorzucić warto „noc długich noży”, „byt i ruch (stawanie się)” czy choćby „styl” jako „a given mode of thought” – nie sprowadza się tu bynajmniej do zapożyczeń. Chodzi raczej o pewien kod porozumiewania się, właściwy intelektualnym elitom w połowie ubiegłego stulecia, na który składały się zarówno „biegowe pojęcia”, jak i filozoficzne idee. To, w jaki sposób ów kod przenika do języka poetyckiego i staje się komponentem odrębnych i samodzielnym pod względem artystycznym całości, wydaje się problemem tyleż pasjonującym, co zaniedbanym. Oto temat na osobny artykuł, który chciałabym napisać.

---

<sup>7</sup> Na przykład sprawa „skarbu”. („Wnuk barbarzyńców, zamyślony / [...] / Myśli o tych, co zachowali / I poprzez ciemność skarb przenieśli, / O którym dziś się składa pieśń”). Wyrażenie enigmatyczne, zgoda. Ale czy rzeczywiście niezrozumiałe? Chodzi oczywiście o wartości: godność? współczucie? imponderabilia? Zważywszy na zniszczenia, jakie poczyniła wojna, odcinając ludzi od korzeni wspólnego dziedzictwa, pozostaje obrona elementarnych praw „natury ludzkiej”. Każde dookreślenie zabrzmi tutaj banalnie. Może więc lepszy nieco baśniowy „skarb”, przypominający o mitycznych wyprawach, niż „ludzkość”. Miłosz pisze w *Rodzinnej Europie* o przekonaniu, które dzielił z Tygrysem, że „naszym obowiązkiem jest przenieść cenne wartości europejskiego dziedzictwa na drugi brzeg, choćby dziesiątki lat miały nas otaczać tylko absurd, krew i ekskrementy”.



**Zach** *Traktat moralny*: poezja jako „akt umysłu”

## Abstract

**Joanna ZACH**  
**Jagiellonian University (Kraków)**

### *Traktat moralny*: Poetry as an ‘Act of Mind’

Milosz's *Traktat moralny* [‘The Moral Treatise’], as a manifestation of the poet's proactive attitude toward the reality, cannot be made subject to rigours of a philological analysis. This *Treatise* is Milosz's most daring political work. The author's argument is that if the ‘political-commentary’ aspect of this poem is neglected, the piece gets deprived of its poetic vein. Hence, a course of reading should be sought for which would enable confrontation of various orders of meaning.