

# Ewa Bieńkowska

---

## Poezja jako tożsamość osobowa u Czesława Miłosza

---

Colloquia Litteraria 2/11, 7-14

---

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

EWA BIEŃKOWSKA

**POEZJA JAKO TOŻSAMOŚĆ OSOBOWA  
U CZESŁAWA MIŁOSZA**

Leszek Kołakowski mawiał, że specyfika zawodu filozofa polega na tym, że do jego obowiązków należy refleksja nad samą tegoż zawodu istotą. Krawiec może spełniać swoją profesję nie zastanawiając się nad istotą krawiectwa – po prostu szyjąc. Natomiast filozof nie może uprawiać swojej, nie zadając sobie pytania: co to jest filozofia? Historia pokazuje, że nie jest on jedyny w swoim zapytywaniu o to, czym się właściwie zajmuje. Ta dociekliwość przydarza się również poetom; to prawda, nie wszystkim i nie w każdej epoce. Gdy zajmujemy się dziełem Czesława Miłosza, natrafiamy nieuchronnie na kwestię: co to jest poezja? Kim jestem ja, poezję piszący? Uprawianie poezji pozostaje dla niego w organicznym związku z pracą samowiedzy, z myśleniem o sensie tejże czynności.

To, co chcę przedstawić, to nie są wyniki pogłębionych badań, lecz zaledwie projekt, który – jak sądzę – warty będzie rozwinięcia. Miłosz przeżywał swoje poetyckie powołanie niezwykle serio, na podobieństwo romantyków. Nie był to dla niego wyłącznie problem rzemiosła poetyckiego czy uczestnictwa w pewnej kulturze literackiej. Dotyczył metafizycznych podstaw istnienia a nawet poczucia indywidualnej tożsamości. Ten, kto uprawia poezję, wchodzi w relacje ze światem – jeśli chcemy, bytem – i dotyczy to zarówno istoty świata i egzystencji, jak istoty języka, zdolności ludzkiej do docierania do rzeczywistości za pomocą mowy. Poezja jest dla niego zakorzeniona w ontologii i ma epistemologiczne – poznawcze – zadania. Co nie oznacza, że poeta musi dysponować własnym systemem filozo-

ficznym. Niemniej w jego wytworach zawiera się mniej czy bardziej świadomy obraz jego wizji świata. Często jej wyłuskanie jest sprawą czytelników i interpretatorów; niekiedy twórca sam poddaje nam temat, a nawet zapisuje swoje przekonania, mową wiązaną lub niewiązaną. Łączy się z tym przekonanie o bardzo wysokiej randze poezji pośród wszystkich ludzkich zatrudnień, o jej darze docierania do jądra rzeczy i stawiania człowieka przed tym, co w jego losie najistotniejsze. Dlatego, jeśli chcemy z nią mądrze obcować, powinniśmy posiadać jakieś pojęcie, czym jest poezja, do czego jest zdolna i gdzie są granice jej możliwości.

Miłosz od początku, w każdym razie od swego właściwego debiutu, jakim jest tom *Trzy zimy*, snuł takie rozważania. Zwłaszcza w formie poetyckiej, w wierszach *Ptaki*, *Hymn*, *O młodszym bracie*, *Powolna rzeka*. W czasach powojennych temat będzie podjęty w *Traktacie poetyckim* i w dalszych tomach wierszy. Trafi również do esejów Miłosza ze zbiorów *Prywatne obowiązki* i *Ogród nauk*, zanim zostanie potężnie zorkiestrowany w *Ziemi Ulro*, książce o sile zbawczej poezji i o czyhających na nią niebezpieczeństwach. I chociaż od Josifa Brodskiego oddziela go religijny kult piękna młodszego kolegi, obu przyjaciół, Polaka i Rosjanina, myślących i twórczych obserwatorów XX stulecia, łączy miejsce jakie przyznają poezji: na szczycie aspiracji i możliwości twórczych. Chciałoby się powiedzieć, że o ile źródła Brodskiego są historycznie bliższe, wypływają z rosyjskiego akmeizmu, źródła Miłosza są bardziej odległe. Romantyzm polski, do którego ma on stosunek ambiwalentny, chcąc nie chcąc poddaje mu ten rodzaj spojrzenia na zadania poezji i poety, gdzie da się również zauważyć powrót do platońskiej definicji poetyckiego powołania. Co znamienne, obu poetom, o których mowa, nawiązanie do przeszłości, odkopanie zasypanej studni, nie przeszkadza w uczestniczeniu we własnej epoce i swoiście przez nich pojmowanej „nowoczesności”.

Artysta najprościej określa siebie poprzez nakreślenie kręgu swoich sympatii i antypatii, wyznaczając bieguny, między którymi się porusza. Wiemy sporo o sympatiach Miłosza, o jego mistrzach. Poświęcił im prawie w całości książkę *Ziemia Ulro*, pomyślaną jako obrona zapomnianych wątków europejskiej wyobraźni – zapomnianych jako

rzekomo obumarła gałąź kultury. Cywilizacja racjonalistyczna (myślowo już przygotowana przez średniowiecznych scholastyków) straciła w ciemności zewnętrzne rojenia umysłów szybujących w przestrzeniach niesprawdzalnych i niedotykalnych, gdzie główną rolę odgrywa wizjonerstwo, symbole, zasada analogii, i gdzie przechowuje się inna wiedza, inne doświadczenie świata. Miłosz upomina się o tych – poetów, wizjonerów, teozofów – co w języku budowali most prowadzący do spraw rozumowo nieosiągalnych, lecz niezbędnych, stanowiących podstawę dla duchowej równowagi, podstawę dla nadziei w świecie coraz bardziej opanowanym przez rozwój nauk ścisłych i techniki. Zdaniem Miłosza (przynajmniej w okresie powstania *Ziemi Ulro*), w tak ukształtowanej cywilizacji tradycyjne religie nie pomagają dość skutecznie na uczucie alienacji, warto więc zwrócić się do innego, ukrytego nurtu mądrości, zawartej w słowach mędrców i poetów.

Wiemy też co nieco o Miłoszowych antypatiach. Są zawsze znaczące, wyrażone równie odważnie i energicznie, jak i admiraacja, jaką darzy mistrzów-inspiratorów. Ustawia to poetę „pod prąd” tych zjawisk w kulturze, które odwołują się do współczesnego przeżycia chaosu i zagubienia, przerażenia światem konstruowanym na naszych oczach przez ludzi, i do utraty złudzeń na temat jakiegokolwiek sensowności ludzkiej drogi przez życie. Dwa zjawiska określają dla Miłosza poezję współczesną, stanowią dla niego przedmiot krytyki i protestu – w imię własnego głodu sensu, w imię ocalenia moralnego. Nazwę je biegunem czystego piękna i biegunem rozpacz.

Wiemy, że szczególną niechęcią dażył Miłosz Stefana Mallarmé, do dziś jednego z patronów poezji współczesnej, co szczególnie jest wyczuwalne we Francji. Mallarmé to koncepcja poezji czystej, nieskałanej kontaktem z rzeczywistością, poezji, której дума płynie z wypracowania języka suwerennego, dumnie odciętego od świata. Hasło „oczyszczyć słowa plemienia” oznacza dość zuchwałe w sumie przedsięwzięcie przeniekania tradycyjnej definicji poezji. Nie ma ona wzruszać, pouczać, zabawiać, służyć jakimkolwiek zewnętrznym względem niej sprawom. Ma pozostać wyniosła i osamotniona, zaprzątnięta wynajdywaniem niezwykłych połączeń między słowami, by two-

rzyć z nich przedmioty niezależne, obdarzone blaskiem drogich kamieni. Przedmioty dźwięczne, wyszukane, zagadkowe, jak owa róża „nieobecna we wszystkich bukietach”. Nie istnienie kwiatu będzie tu obiektem zainteresowania, nie jego symboliczna funkcja, lecz byt czysto słowny, niesprowadzalny. Wiersze to klejnoty pełne blasku, wprawiające dobrze przygotowanego czytelnika w stan mentalnej egzaltacji, stan metafizycznego zawieszenia świata, gdzie obcuje z ideami bez odpowiedników, rozkoszuje się czystym tworem ludzkiego mózgu. Tutaj ma źródła nie tylko poezja lingwistyczna, również przeświadczenie o tym, że kultura jest całością zamkniętą w sobie, przejawiającą się w nieograniczonej ilości wariantów, konstrukcji równie pomysłowych jak pustych, to znaczy nieosiągających w żaden sposób rzeczywistości materialnej i duchowej. Konstrukcji, których walor intelektualny okazuje się wyłącznie hedonistyczny: przyjemność wzbudzana wciąż wymyślniejszym porządkiem słów, ich niespotykaną dotąd muzycznością, nowymi pobudzeniami zmysłu piękna. Wiersz to wytwór jubilerski, który składa się w podarunku osobom wykształconym i subtelnym, rozczarowanym wulgarnością zwykłego życia.

Nic nie jest Miłoszowi bardziej obce niż pokusa poetów-jubilerów, piewców czystego piękna. Jego twórczość jest zakorzeniona w kreaturalnym statusie człowieka: istoty psychofizycznej, zamieszkującej ziemię, posługującej się wszystkimi zmysłami do rozpoznania otaczającej go rzeczywistości. Człowiek Miłosza jest zanurzony w geografii i historii, stawia sobie zadania „budownika” i próbuje przedrzeć się do wymiaru ponadhistorycznego, w którym jest złożony sens ziemskiej peregrynacji. Inaczej mówiąc, wyrażająca się w jego poezji metafizyka jest świadomie tradycyjna, pochodzenia platońskiego, a zwłaszcza chrześcijańskiego. Transcendentny wymiar twórczości dotyczy zarówno nadziei ludzkiej, jak języka, którego znaczenia konstytuują się odsyłając do jakiejś rękoi mysli, próbując przekroczyć przemijający świat. A z drugiej strony wiersze Miłosza można nazwać wielką pochwałą zmysłów; wierszopis jest zachłanny na wszystko, co do zmysłów przemawia – zachłanny na widzenie, smakowanie, gryzienie, dotykanie, wachanie, słuchanie. Zmysłowość niesie ze sobą radość poznawczą, wiedzę, na ludzką miarę, o naszej rzeczywisto-

ści. Układanki językowe jubilerów świadczyłyby o jakiejś zdradzie, o przekreśleniu godności ludzkiej mowy i poetyckiego powołania.

Drugi biegun Miłoszowych idiosynkrazji to postawa, którą w braku bardziej adekwatnego odpowiednika słownego nazywam dwudziestowiecznym nihilizmem. W *Ziemi Ulro* reprezentuje go Samuel Beckett i Witold Gombrowicz; w wielu wierszach Miłosza mowa o poetach, których wytwory przypominają jęki i wrzaski dochodzące ze szpitala psychiatrycznego. Przedstawienie *En attendant Godot* w latach 50. w Paryżu było dla Miłosza doświadczeniem pełnym znaczenia: pokazywało stosunek wykształconych widzów do wstrząsającego widowiska rozpadu człowieka i zanegowania jego najistotniejszych aspiracji. Życie to wydać się na gnocie, na rezygnację z jakiegokolwiek nadziei. Miłosz zawsze pisał przeciw takiej „filozofii”, również w swej epoce „katastroficzej”, kiedy to apokalipsa historyczna i metafizyczna niszcząc zostawiała przecież szansę na duchową przemianę. *Ziemia Ulro*, jak i wiele wierszy, zawiera świadectwo: Miłosz całą swoją twórczością rzuca wyzwanie współczesnemu nihilizmowi (może lepiej nazywać go ateizmem radykalnym?). W jego strategii poezja stanowi najlepszą broń czy narzędzie, jest posłanką pewnej wiary, odbudowywaniem świata zredukowanego do stosu gruzów przez pesymistów. Można ją nazwać *capax hominis* – jeśli zbyt zarozumiałe byłoby określenie: *capax Dei*. Poeta jest przekonany, że stanowi ona niezbędny materiał dla dzisiejszych i przyszłych teologów, zmuszonych do spojrzenia w twarz współczesności i do przedefiniowania starych pojęć – o ile chrześcijaństwo ma zachować żywotność w świecie generalnych przewartościowań, w historii przewróconej do góry nogami.

Przy takim wyśrubowaniu definicji poezji palące staje się pytanie: a kim ma być sam poeta, czym jego głos wyróżnia się w bezmiarze słowa pisanego, zwanego literaturą. Tutaj dochodzimy do sedna problemu tożsamości. Miłosz zawsze określał się jako poeta i mocno podkreślał lekceważenie dla prozy, dla literackiej fikcji. Za bardzo rzadkie zjawisko uważał powieść udaną, to znaczy przedstawiającą całą złożoność człowieka i formułującą na swój sposób pytania filozoficzne. Ciekawe będzie prześledzić, jak ta identyfikacja z poetyckim powołaniem przebiega w chronologii dzieła poety, jakim przemianom ule-

ga w różnych epokach życia. Dramatycznym momentem zagrożenia stał się wybór emigracji w 1951 r., kiedy Miłosz zważył (nie na długo, na szczęście) w możliwość pisania wierszy poza granicami rodzinnego języka, w całkowitym odcięciu od żywego odbiorcy. Pisał wtedy o „samobójstwie” – być może przewidywał u siebie uwiad daru słowa i moralną schizofrenię, która bierze się z poczucia, że znalazł się „nigdzie”, poza czytelnikami w kraju a równocześnie poza kulturalnym Zachodem, mocno wtedy komunizującym. Wiemy, że wybrnął z tej pułapki.

Następny kryzys łączy się z pobytem w USA i jest szczególnie dotkliwy w latach 60. i pierwszej połowie lat 70. Znalezienie się na kontynencie, gdzie społeczeństwo, historia, przyroda są tak różne od Europy z jej porównawczo niewielką skalą i z jej ciężarem historii, wywołało poczucie obcości i wzmogło samotność, skądinąd starą towarzyszkę poety. W listach opisuje to jako kryzys egzystencjalny i metafizyczny, rodzaj alienacji, z której nie ma wyzwolenia, ponieważ jest ona wzmocniona przez jego społeczną funkcję w Ameryce. Jest tam szkolarzem, uniwersyteckim profesorem, jeśli jego nazwisko jest komuś znane, to jako autora pism politycznych, demaskujących wprowadzany przez Rosjan w krajach środkowej i wschodniej Europy system komunistyczny. Czesław Miłosz jako politolog! Wyobraźmy sobie jego wewnętrzną niezgodę na takie ujęcie jego pracy, gniew i bezradność wobec przyprawionej mu „gęby”, poczucie nieporozumienia i niesprawiedliwości. Przecież ma do zaoferowania ludziom coś innego, znacznie ważniejszego; przecież sam czuje się związany poetyckim paktem, zadziegniętym we wczesnej młodości, umacnianym z każdym tomem wierszy.

W wydanej niedawno korespondencji z Konstantym Jeleńskim, prowadzonej od roku 1953 do śmierci Jeleńskiego w 1987, znajdujemy opis tego dramatu w sferze najbardziej osobistej. Miłosz wybucha rozpaczą, pisze o niezdolności do utrzymania wewnętrznej spójności w nowych warunkach. Czytelnik znający wspaniałe wiersze amerykańskie, powstające równocześnie z Miłoszowymi lamentami, ma prawo być zaskoczony. Poeta wreszcie żyje w okolicznościach najkorzystniejszych dla niego i jego rodziny, zwiedza nowy fanscyning

kraj; powstają wiersze i poematy; na kontynencie amerykańskim jego nazwisko wyróżnia się coraz bardziej, w kontekście przekładów poezji polskiej i przekładów jego utworów. A tymczasem listy do przyjaciela są często wołaniem desperacji, której źródło nie jest dla nas jasne. Miłosz wydaje się dezorientowany, gubi siebie, własny wątek życia – i stawia niezwykle pytanie: „Ale, Kocie, kim jestem dla ciebie?”.

Teraz w zasadzie należałoby przypomnieć sylwetkę Jeleńskiego, jego eseistykę, cechy osobowościowe, jego wyjątkową rolę w komentowaniu twórczości Miłosza (i nie tylko Miłosza), w uspokajaniu i krzepieniu samego autora. Powiem tylko, że chodziło o rodzaj psychoterapii przez korespondencję, w której Kot okazał się ofiarny i pomocny. Dla Miłosza ta rola przyjaciela posiadała konieczny w tym wypadku fundament – uważał Jeleńskiego za czytelnika wyjątkowego, jak pisze: jedyne. Nikt tak jak on nie odbierał jego wierszy – w całej ich złożoności, we wszystkich warstwach, historycznych, społecznych, osobistych; w ich intelektualnej treści i w dobitności obrazów budowanych przez słowa. Czytelnik idealny, intuicyjny i przenikliwy, opierający się z jednej strony o wspólną z poetą znajomość Polski przedwojennej, z drugiej o wielostronną i wielojęzyczną kulturę, gdzie znalazło się miejsce nie tylko dla literatury, lecz i dla malarstwa, filozofii, nauk współczesnych. Odbiorca, który rozporządzał szeroką perspektywą, całościowym spojrzeniem i umiejętnością wydobycia szczegółu poetyckiego, w którym skupia się jak w soczewce doświadczenie i wyobraźnia. Temu rozmówcy Miłosz zadaje rozpaczliwe pytanie: „Ale, Kocie, kim jestem dla ciebie?”. Można długo medytować nad tymi słowami, nad psychiką twórcy, któremu niezbędne jest potwierdzenie z zewnątrz, akceptacja innych. O artyście, który w procesie twórczym z konieczności zakłada odbiorcę, ponieważ poezja, malarstwo, muzyka sprawdzają się trafiając do innych, konstytuując się jako przekaz dla czytelnika, widza, słuchacza. O sile i delikatności artystycznego wyrazu, który nie może przetrwać bez osiągnięcia innego, choćby w nieokreślonej przyszłości, a w teraźniejszości wymaga przejrzenia się w cudzych oczach. Pod groźbą paraliżu dla twórcy i skrzywienia sensu jego działań. Miłosz musi zoba-



czyć siebie w oczach „idealnego” czytelnika, który nie tylko odsyła mu jego obraz jako poety, ale też reaguje z wdzięcznością na przesyłane czy publikowane wiersze; czytelnika, który potrafi opowiedzieć o swoim sposobie ich odczytywania. Czy można sobie pomyśleć lepsze potwierdzenia dla poety?... Wplątanego w „międzyludzkie” a zarazem świadomego, że przychodzi do ludzi z kruchym darem, którego wartość sprawdza się w akcie akceptacji.

### **Abstract**

The author brings up the problem connected with the intersection (coherence) of „personal rightness” and „poetic rightness” in Czesław Miłosz’s literary output; she endeavours to interpret his poetry as a distinct mark of personal identity. In order to do so she refers to such crucial contexts of Miłosz’s writing, the author of „Ziemia Urlo” as, for instance, Polish romanticism and French writers. The sketch becomes concluded by the necessary – for the poet himself – acceptance by the others.

*Transl. Joanna Stolarek*