

Aleksander Fiut

Czy tylko katastrofizm? : o przedwojennej poezji Czesława Miłosza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/3, 75-112

1978

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

ALEKSANDER FIUT

CZY TYLKO KATASTROFIZM?

O PRZEDWOJENNEJ POEZJI CZESŁAWA MIŁOSZA

Byłże Miłosz naprawdę katastrofistą? Postawienie tego pytania wydać się może nieporozumieniem. Teza o katastroficznym profilu przedwojennej twórczości autora *Trzech zim* jest przecież pewnikiem, który z niezmałym spokojem powtarzają kolejne generacje badaczy. Tymczasem jeśli problem rozpatrzeć na nowo i bez uprzedzeń, zacznie się on przedstawiać wcale nie tak prosto. Na początek zastanawia recepcja Miłosza w krytyce dwudziestolecia. Zabrzmi to może niewiarygodnie, ale wśród wszystkich recenzentów tego poety bodaj tylko jeden, Seweryn Pollak, znajdował w jego wierszach „kliniczne objawy katastrofizmu”¹. Inni pisali o pesymistycznej postawie Miłosza, nazywali jego poezję „poezją metafizycznego niepokoju, trwogi kosmicznej”, wskazywali w niej na „fenomen irracjonalnego pesymizmu integralnego” bądź wręcz twierdzili, że poeta „wyrzeka się łatwego katastrofizmu; w sobie samym znajduje źródło siły”². Przypadek? Powszechne przeoczenie? Doprawdy dziwne, że choć termin „katastrofizm” zdobył sobie wówczas powszechne prawo obywatelstwa, nie łączono go jakoś z nazwiskiem jednego z „pierwszych katastrofistów w polskiej literaturze”³... Publicystyka „Żagarów” pobrzmiewała ostrą krytyką ówczesnego społeczeństwa oraz dziarskimi wezwaniami do czynu. Tylko jeden raz, w artykule czołowego ideologa grupy, Henryka Dembińskiego, pojawia się akcent, który można by uznać za katastroficzny, ale pojawia się w jakże znamienym kontekście: „Zbliżają się czasy wielkiej pożogi nagromadzonych nienawiści, nowych podbojów Czyngischana [...]” — ostrzega

¹ Sp [S. Pollak] *Apokalipsa w cuglach*. „Nowa Kwadryga” 1937, z. 3.

² S. Napierski, rec. „Ateneum” 1938, nr 1. — K. Troczyński, *Pesymizm integralny*. „Dziennik Poznański” 1937, nr 173. — L. Fryde, rec. „Życie Literackie” 1937, nr 2.

³ J. Kwiatkowski, *O poezji Czesława Miłosza*. „Poemat o czasie zastygłym”. „Twórczość” 1957, nr 12.

autor, lecz zaraz dodaje: „bądź też czasy wielkiej epopei, wielkich przemian”⁴ (rewolucyjnych, rzecz jasna). Sam zaś Miłosz pisał wówczas:

Jest pychą i uzurpacją wierzyć, że na nas kończy się albo zaczyna jakaś epoka i że do nas należy spełniać wizje proroków. Los cywilizacji nie rozstrzyga się w ciągu kilku lat. [...] Każdemu pokoleniu uczestniczącemu w burzliwych wypadkach jego czas wydaje się czasem ostatecznym i apokaliptycznym.

I dalej:

Liczy się tylko czyn — czyn oręża, czyn pióra, czyn dłuta. Katastrofizm, zaślanianie się gorączkową epoką po to, aby pisać te jednodniowe utwory, od jakich roją się dzisiaj pisma literackie — to dowód nie tyle „marszu z krokiem historii”, ile słabości i rozprężenia. Najgroźniejsza zawierucha nie powstrzyma drzew od wydawania owoców, zbóż od kwitnienia i narodów od rozwoju — chociażby wycięto wiele drzew, zniszczono wiele pól i uśmiercono wiele milionów jednostek⁵.

Miłosz dowodził tak dosłownie w przeddzień wojny: 29 czerwca 1939.

Ani opinie krytyki, ani publicystyczna wypowiedź poety nie mogą być, rzecz prosta, argumentem rozstrzygającym. Wypada zatem sprawdzić, czy sama poezja Miłosza dostarcza przekonujących dowodów na jego katastrofizm.

kłamstwem są wszelkie wzniesienia na wysokość
pustka nad nami króluje
i pęd ku losom dalekim

(*Podróż*)⁶

A my ciągle myślimy o wicherze surowym,
Który kiedyś te wieże nieprawości złamie,
O ludziach, którym dane będzie wyhodować
Powagę życia twardą i prostą jak kamień.

A my już upadamy. I jeszcze do wschodu
Obracamy swe oczy. Ale przecie ziemia
Zaspokoić naszego nie potrafi głodu.
Z przekłętogo jesteśmy bowiem pokolenia.

(*Wam*)⁷

Między opustoszałym niebem a jałową ziemią jest miejsce Miłosza. Od pierwszych wierszy poczynając, pojawia się w jego poezji świadomość powszechnego kryzysu uniwersalnych wartości oraz wręcz romantyczna pogarda dla rzeczywistości. Liryczny bohater czuje się wydzie-

⁴ H. Dembiński, *Defilada umarłych bogów*. „Żagary” 1931, nr 3.

⁵ Cz. Miłosz, *Dystans spojrzenia*. „Zaczn” 1939, nr 26.

⁶ *Podróż*. „Alma Mater Vilnensis” 1930, z. 9. Inne wiersze Cz. Miłosza tutaj cytowane, a pozbawione osobnej informacji bibliograficznej, pochodzą z dwóch tomów: *Poemat o czasie zastygłym*. Wilno [1933] — oznaczany skrótem P, oraz: *Ocalenie*. Warszawa 1945 — O (cyfra po skrócie podaje stronicę).

⁷ *Wam*. „Żagary” 1931, nr 2.

dziczony podwójnie: z tradycji, która nie może już sprostać jego porywom, oraz ze współczesności, rażącej go swą pospolicznością. Jego pierwszym odruchem jest więc cynizm, podminowany jednak bardziej młodzieńczym rozczarowaniem do świata i bezradną rozpaczą niż zimnym wyrachowaniem. A zatem sprawca, który

[...] staje przed niebem
pięści ku niemu wznosząc złączone, ściśnięte.
Wierzący upadają plackiem, bo myślą, że monstrancja tak świeci,
a to świecą palce, palce ostre świecą, przyjaciele.

[.]

Podziwia czaszkę brata, z kształtu podobną do jaja,
co dzień odgarnia z czoła spieniony, czarny włos,
aż wreszcie pewnego dnia zakłada wielki nabój dynamitu
i dziwi się, że potem wszystko wybucha niby wodotrysk.
Z otwartą gębą śledzi chmury. W nich zawisły
globusy, kodeksy karne, martwe koty przewrócone na wznak, lokomobile.

Krażą w kłębie obłoków, jak śmiecie w kałuży,
(Sprawca, P 6)

Świat, któremu zabrakło transcendentnego punktu oparcia — utracił właściwie rację swego istnienia. Zmienił się w gigantyczny śmietnik. Przestały obowiązywać jakiegokolwiek podziały i hierarchie wartości; nauka, prawo, życie — nic już nie znaczą. Każdy czyn stał się moralnie dozwolony. Pograżona w chaosie rzeczywistość wydana została na pastwę pozbawionych skrupułów prowokatorów, by wreszcie stać się królestwem Złego:

Jeżeli nie wierzę w Boga, który miłosiernie
Zakrywa oczy dłonią,
To na pewno wierzę w Szatana, ostre ciernie
Przydającego skroniom.

(Wiersze dla opętanych)⁸

Budzi się więc nostalgia za nowym ładem, gruntownym przeobrażeniem świata. Za rewolucją? Tak by można sądzić: „do wschodu obracamy swe oczy”. Ale takiemu domysłowi przeczą od razu następne słowa: „ziemia zaspokoić naszego nie potrafi głodu”. Ten nowy porządek musi być zatem „nie z tego świata”. Dość zabawnie w takim kontekście wygląda fakt, że wspomniane w tym samym wierszu owe „wieże nieprawości” to... panie, które

Gładzą senne pośladki i czasem językiem
Po wargach zapieczonych niespokojnie lizną
Albo nam pocałunki nużące jak likier
Sączą [...]

⁸ Wiersze dla opętanych. Jw.

[.]
 I sidlają nas młodych w ostrożniutkie pęta
 Krążymy w ich salonach ubrani we fraki
 Oklaskują nam wiersze i chwałą talenta
 Prowadzą po sypialniach zdobionych ze smakiem.
 (Wam)

Następna, cytowana już przedtem zwrotka, zaczyna się od słów: „A my ciągle myślimy o wicherze surowym”. Bunt wobec świata byłby zatem w istocie buntem wobec wygodnego życia, łatwej kariery i „słodkiej niewoli”? Buntem wobec mieszczaństwa? Zapewne także, choć nie tylko. Co innego bardziej zwraca uwagę w przytoczonym cytacie: stosunek do kobiet. Jest to problem w poezji Miłosza niezwykle ważny, a zarazem bardzo trudny do rozwikłania, czego dowodzą choćby następujące słowa:

że pozostaje tylko materia do badania
 i tylko jej ciekawa tajemnica
 któż mógłby powiedzieć: dobrze to czy źle?
 Na szczęście jeszcze niebo skórą i mięsem przesłania
 kobieta wzdłuż rozdarta
 Usta moje ssie
 pijawka ziem, która natychmiast po zgonie
 spadnie w wody nicości przerażającej mózg.
 (Brzytwy)⁹

Erotyce poezji Miłosza nie zawsze towarzyszą tak drastycznie wyrażone obrzydzenie, niesmak czy wręcz fizyczny wstręt. Ten wiersz jest właściwie wyjątkiem. Zazwyczaj jednak kobieta kojarzy się poecie przede wszystkim z cielesnością, fizjologią, bezrefleksyjnym trwaniem. Role zostały wyraźnie podzielone: jej udziałem jest istnienie w jego najbardziej elementarnej postaci, rolą mężczyzny — refleksja nad materialnym kształtem rzeczy; on to intelekt, ona to zmysły, ona jest egzystencją, on esencją. Słowem, kobieta jest bliżej Natury, mężczyzna — Kultury. Nie jest przypadkiem, że w napisanym później, podczas okupacji, *Świecie* matka właśnie, stojąc w ogrodzie, z roślin i kwiatów odczytuje prawa rządzące kosmosem, którymi są — paradoksalnie! — wiara, nadzieja i miłość — gdy ojciec tymczasem, nachylony nad książkami, objaśnia położenie miast w Europie¹⁰. Dlatego miłość stanowi dla Miłosza przede wszystkim akt fizycznego zespolenia. Jest ona pokusą — grzeszną — oddalenia zagadki świata i ponownego zanurzenia się w nieświadomość, roślinną wegetację; pokusa schronienia się przed naporem wrogiej rzeczywistości — w łono matki? Ale akt miłosny nie przynosi ukojenia, przeciwnie, po chwilowym odurzeniu następuje jakże przykre przebudzenie:

⁹ *Brzytwy*. „Linia” 1933, nr 5.

¹⁰ Zob. Cz. Miłosz, *Świat. Poema naiwne*. W: O.

Jakby naprawdę pomóc komu zdołał
 Na chciwość mózgu ten cielesny prąd,
 Przelatywali nad ziemią aniołem,
 Co miał dwie głowy, czworo nóg i rąk.
 A może jednak zabrakło mu skrzydeł,
 Dlatego rankiem w którejś wiosce spadł.
 Cichnie w pościeli. Przez okno patrzą, widzą:
 Czerwone pnie. Topory. Dym idzie z chat.
 (*Daina*)¹¹

Erotyka kojarzy się poecie raczej z cierpieniem i bólem niż z rozkoszą, a obcowanie z kobietą nie zaspokaja głodu prawdy i nie koi metafizycznej nostalgii. Nie znaczy to jednak, by kobieta została zdegradowana. Stanowi ona, owszem, przeszkodę w badaniu materii rzeczywistości, ale zarazem zbliża do jej ukrytych praw:

Ty jesteś noc. W miłości leżąc z tobą
 odgadłem los i bojów przyszłych zło.
 Ominie plebs, a sława przejdzie obok
 i pryśnie muzyka jak butem tknięte szkło.
 (*Ty, silna noc...*, O 34)

Bo uczucia — jak wszystko — a więc także powodzenie i sztukę, rozproszy upływający czas. Udręką świadomości bohatera lirycznego staje się ulotność i nietrwałość wszechrzeczy, która także i los ludzki czyni kruchym i przypadkowym. Na pytania:

Czy przeminie ziemia? Czy przeminie olbrzymi nieboskłon?

— odpowiedź jest jednoznaczna, a zarazem tragiczna:

Nie. Przeminąć trzeba nam.
 (*Dom młodzieńców*, P 20)

Oczywiście, obiektywnie rzecz biorąc, jest to wniosek banalny. Ale wyskandowany został tak dramatycznie nie bez przyczyny. Motywy przemijania, znikomości, rozpadu i śmierci atakują wyobraźnię młodego przecież poety ze zbyt wyraźną natarczywością, by można było je zlekceważyć¹².

Tak nam znaczone, żeby piękność sławić
 I minąć w blasku którejś z nocnych łun.
 (*2 strofy*)¹³

— stwierdza bohater z goryczą w jednym z wczesnych wierszy. Po kilku latach dodaje:

Miłości moja, gdzież są, dokąd idą
 Błysk ręki, linia biegu, szelest grud —
 Nie z żalu pytam, ale z zamyślenia.
 (*Spotkanie*, O 58)

¹¹ *Daina*. „Kamena” 1934, nr 7.

¹² Motywy te trafnie analizował Kwiatkowski (*op. cit.*).

¹³ *2 strofy*. „Alma Mater Vilnensis” 1933, z. 11.

Konieczność cielesnego rozpadu przeraża najbardziej w okresie młodości:

Patrzą na ręce swoje, dziś crawlęm po wodach pracę,
Na nogi — skrzydła biegaczy. To wszystko stanie się próchnem.
(*Na śmierć młodego mężczyzny*, P 21)

Obawę budzi już choroba:

Sledzisz ruch swego ciała, a kaszel napętnia serce twe przerażeniem. Jeżeli gruźlica rozerwie twe kurczowo zwarte szczęki, wtedy będziesz pasem transmisji, który opadł z kół. [*Teatr pcheł*] ¹⁴

Dotkliwa jest również myśl o nieuchronnej starości, wyrażona jakże przejmująco w *Świtach* ¹⁵. Kobieta, która „O sukniach i podróżach w swoich snach myślała. / Przed czarne lustro idzie”. Uświadamia sobie, że minęła jej młodość, pozostało zmęczenie i pustka wewnętrzna. Myśli więc o tym, by „Uda zasłonić, niech nie wspominają / kłębami cienkich fioletowych żył”. Patrzy na swe dziecko, które „wszystko na nowo pozna / i drogą olbrzymią, pustą, mroźną, / pójdzie”. A potem „Przed lustrem nago stojąc, dwie łzy — lekko wyciera kobieta chusteczką / i farbą przyciemnia brew” (O 32—33).

Pojawia się śmierć. Najpierw w konfiguracji makabrycznej groteski:

Czeszą, czeszą fryzjerzy włosy czarne i lepkie,
Gołą zakrzepłe bruzdy i gorączkowo szepczą.

Możecie spokojnie, panowie. Możecie nawet zaciąć.
Zupełnie grzeczny, łagodny, jest ten wasz pacjent.

(*Fragmenty z poematu — buffo*) ¹⁶

Ma rację Jerzy Kwiatkowski twierdząc, że groteska jest tutaj sposobem rozładowania, obezwładnienia lęku przed śmiercią. Wypada dodać, że temu lękowi towarzyszy także wyraźna fascynacja, przewrotna chęć otarcia się o ostateczność; mroczny urok śmierci budzi podniecający dreszcz:

Siłę ogromną śmierci, jej urok i przerażenie
Zrozumieć tylko ci, którzy są piękni, mogą.

(*Na śmierć młodego mężczyzny*, P 21)

Dumne wyzwanie nie pozbawione jest zatem akcentu pewnej kokieterii. Przeważa jednak rezygnacja oraz zgoda na nieuniknione:

O Boże, jak niepewne nasze losy,
Jaka potężna siła nami toczy,
Ile złych godzin serca nam spustoszy,
Zanim ty, wierna, zamkniesz moje oczy,

¹⁴ *Teatr pcheł*. „Zet” 1932, nr 3.

¹⁵ Pierwodruk w: *Trzy zimy*. Wilno 1936.

¹⁶ *Fragmenty z poematu — buffo*. „Żagary” 1931, nr 1.

Ty, przychodząca do mnie szarym rankiem,
 Jak matka senna z kopącym kagankiem.
 (Postój zimowy, O 62)

Śmierć ucisza na zawsze niepokój, goi wszelkie rany, przynosi ostateczne wyzwolenie:

[...] Ja, wierny syn czarnoziemiu, powrócę do czarnoziemiu,
 jakby życia nie było,
 jakby pieśni i słowa tworzyło
 nie moje serce, nie moja krew,
 nie moje trwanie,
 ale głos niewiadomy, bezosobowy,
 sam łopot fal, sam wiatrów chór, samo wysokich drzew
 jesienne kołysanie.

(Hymn, O 24)

Zgon — to ponowne zmieszanie się z ziemią; przypomina się: „z prochu powstałeś...” Konieczność ostatecznego odejścia uświadamia przy tym kruchość ludzkiej egzystencji wobec wiecznego i obojętnego trwania Natury. Jest ona w poezji Miłosza bardziej macochą niż matką człowieka, podporządkowuje go swym prawom bez pytania o zgodę i bez szansy odmowy. A przecież, mimo wszystko, ona właśnie stanowi — zauważył Kwiatkowski — jedyne oparcie poety w konfrontacji z Historią:

Tragizm biologiczny, metafizyczny jest dla niego [tj. Miłosza] przygotowaniem, zaprawą. Heroiczna — powiedzmy po prostu: męska — postawa wobec problemu: życie—śmierć, zostaje przeniesiona w dziedzinę historii¹⁷.

Wyroki Natury są okrutne, to prawda, ale zarazem — oczywiste i zrozumiałe. Historia zaś zawiera nieprzeniknioną zagadkę. Przeraża swym krwawym absurdem. Częste są u Miłosza wyznania poznawczej bezradności:

Myślicielowi ciemno. Jego ciężka głowa opada w tył.
 Błędy, które popełnił, na oczach leżą jak na oczach umarłego monety.
 (Ląd <wizje>, P 17)

[...] idzie pusta noc, na naszych oczach leży ślepa noc symboliczna,
 a z magnetycznych pól, jak martwy posąg na koniu,
 cwałuje wśród chrzęstu lat
 prawda nielogiczna.

(Na cześć pieniądza, P 4)

ja nie pojmuję początku ni celu.

(Wcielenie)¹⁸

Liryczny bohater Miłosza staje więc samotnie wobec obojętnego kosmosu i okrutnych dziejów. Opanowany obsesją przemijania, rozpadu i śmierci, z pustką w sercu, dotkliwie doświadcza absurdalności istnienia:

¹⁷ Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 83.

¹⁸ *Wcielenie*. „Pion” 1938, nr 3.

Nagle wiadomo, czym jest tutaj nisko
to trwanie: niby brzęk na głuchej strunie
(*Wcielenie*)

Podobnie jak bohaterowie Sartre'a czy Camusa — wrzucony w egzystencję, która zamyka go w lodowatej próżni. Kosmiczna trwoga, życie jako byt ku śmierci, samotność, alienacja... W kręgu jakiej tradycji myślowej się znajdujemy? Chyba gdzieś między *Księgą Eklezjasty* a *Obcym* Camusa. Takie skojarzenia nasuwają się nieodparcie. Miłoszowi bez wątpienia bliższy jest ten nurt filozofii chrześcijańskiej, który od Pascala, przez Kierkegaarda, prowadzi do egzystencjalizmu. Można też się domyślać, iż do późniejszych rozwiązań egzystencjalistycznych zbliżyły poetę wnioski wysnute z lektury gnostyków, których czytał w młodości, jak wyznaje w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. „Obcość” jest przecie w gnozie jedną z kategorii fundamentalnych, określających położenie jednostki we wszechświecie.

Miłoszowskiego bohatera męczy głód wartości, pragnienie afirmacji, potrzeba oparcia. A zostaje mu tylko wielkie nienasycenie, któremu towarzyszy pełna świadomość, że nigdy i niczym nie zostanie ono wypełnione. W jednym z wierszy powiada wprost: „Ale ja niczym siebie nie nasycę” (*Postój zimowy*, O 63). A w innym:

Dziedzictwo moje. Pragnienia granica.
Wiedzy zdobytej jaki wczesny kres.
Litość i czułość, która nie nasyca.

(*Wiersze*)¹⁹

Szczęście, miłość, litość, czułość — są zimne, pozbawione swej władzy. Spustoszone wnętrze nie może więc ofiarować żadnego oparcia. Wynaję bohater:

[...] nic nie ma we mnie prócz przestרחu,
(*Pieśń*, O 19)

gdzie indziej zaś:

Wszystko, co z twojej głębi może być poczęte,
nim granicę narodzin przejdzie, martwe jest.
(*Ptaki*, O 16)

Nie można ocalić się przed zagładą, nawet „zastępczo”, zostawiając po sobie sztukę, jedną z form unieśmiertelnienia:

Wawrzyn jest niedostępny nam, świadomym kary,
jaką czas tym wyznacza, którzy pokochali
doczesność, ogłuszoną hałasem metali.
Więc sławę nam znaczone stworzyć — bezimienną,
jak okrzyk pożegnalny odchodzących — w ciemność.
(*O książce*, O 31)

Śmierć zatem — bądź zapomnienie, które jest rodzajem śmierci — stanowi karę za zbytne przywiązanie do życia. W jego elementarnej,

¹⁹ *Wiersze*. Jw., 1937, nr 16.

pierwotnej postaci. Taka sfera była, jak wiemy, przeznaczana kobiecie, męczyznę usytuował Miłosz inaczej. A mimo to bohater jego, ogołocony ze wszelkich wartości, porzucony w zimnym kosmosie, nie może wyrzec się przywiązania do życia. Ono jest dlań naczelną wartością, oparciem — jakże chybotliwym — w heroicznym mierzeniu się z losem. Wbrew pozorom nie ma tu żadnej sprzeczności. Przeznaczeniem kobiety jest bowiem tylko przetrwanie, przechowanie życia; rolą mężczyzny jest nie tylko trwanie, lecz tworzenie wartości.

Tam, w świata głuchych, wystygłych pałacach,
donikąd wrócić nie będziesz się starał
wiedząc, że słuszna nastąpiła kara
za młodość bujną, sztukę wiarołomną,

(Dialog, O 38)

— przestrzega Przewodnik swego Ucznia. Dlaczego sztuka, jaką uprawiał, była „wiarołomna”? Bo — można się domyślać — sprzeniewierzyła się swemu posłannictwu i służyła celom egoistycznym, głosząc w sposób nieskrępowany radość biologicznego istnienia twórcy:

Muza, muzyka. A sztuka wiersza
wiernie mi służy
i lekko biegnie za stukiem serca
jak deszcz po burzy

(Dialog, O 38)

— wyznawał Uczeń. Tymczasem zadaniem poezji jest przede wszystkim opiewać urodę świata, odkłamywać rzeczywistość oraz głosić objawione twórcy prawdy wieczne. Bo dany mu został niezwykle dar przewidywania, w sposób wyjątkowy dokonało się wtajemniczenie w wyroki losu. Jest nawiedzonym, prorokiem, wieszczem, znającym utajone ścieżki dziejów ludzkości. Tak, to właśnie krąg wyraźnego oddziaływania na Miłosza tradycji romantycznej²⁰. Bo jakże blisko *Wielkiej Improwizacji* znajduje się ta strofa:

[...] Tobie panowanie,
tobie obłoki w złożonych pierścionkach
grają, na drogach sława szepczą klony,
od każdej żywej istoty przebiega
do twoich dłoni niewidzialna uzda —
targniesz — i wszystko zakręca w półkole

(Powolna rzeka, O 39)

Dumne poczucie niezwyklej władzy, „rządu dusz”, wyrażone zostało jeszcze gdzie indziej:

²⁰ Oddziaływanie to od razu wykryli krytycy przedwojenni, zob. Sp, op. cit. — Napierski, op. cit. — K. W. Zawodziński, *Nowi poeci Ojczyzny*. „Przegląd Współczesny” t. 40 (1932), s. 391—394. — K. Wyka, *Płomień i marmur*. „Pion” 1937, nr 21. — M. Promiński, *Wiersze Miłosza*. „Sygnały” 1937, nr 26.

Nie mam ani mądrości, ani umiejętności, ani wiary,
ale dostałem siłę, ona rozdziera świat.

(*Hymn*, O 24)

Po trzykroć winno się obrócić koło
ludzkich zaślepień, zanim ja bez lęku
spojrzę na władzę, śpiącą w moim ręku,

(*Powolna rzeka*, O 40)

Umieszczenie się ponad ziemią, ogarnięcie jej swym spojrzeniem niemal Boskim pozwala przekroczyć mroczny horyzont ludzkich przeznaczeń:

Historio lat następnych
w spazmie
jak konający otwierając i zamykając palce rąk
przystaje nagle
ten
kto ciebie pojął.

(*Pora*, P 12)

— pisał Miłosz już w pierwszym tomiku swoich wierszy. Później zaś, w *Liście*, stwierdzał:

czyż to jest pycha, kiedy wiara nam się odsłania
i łaska nie widzenia, ale dotykania
do prawd i dziejów które w ludziach śpią?

(*List I/I 1935*)²¹

Powyższe cytaty wyznaczają ramy dramatycznej ewolucji duchowej poety. Świadomość posiadanego talentu oraz poznania tajemnicy wyraziła się we wczesnych utworach Miłosza poczuciem własnej wyższości, a nawet pogardą dla tłumu, który pogrążony w codziennej wegetacji nie dostrzega drogi swego przeznaczenia:

Jak oni żyją? Oczy pięścią trą,
skuleni wstają nad jeziorem świtu
i kolumnami idą w głąb błękitu,
aż wszystko czarną wypełni się mgłą.

(*Wiersze*)

Słusznie zauważył Kazimierz Wyka:

Jeżeli [...] ów motyw psychologiczny przydaje ówczesnemu świadectwu poetyckiemu Miłosza pewien dosyć drażniący i zgrzytliwy podźwięk moralny, dzieje się to nie dlatego, by sam ten motyw zawsze tak brzmieć musiał. Dzieje się dlatego, ponieważ poeta z ostentacją podkreśla tę pogardliwą odrębność²².

Trzeba przecie dodać, że owa postawa wpływała również z obawy przed utraceniem własnej niezawisłości, przed roztopieniem się w masie. Oceniając z perspektywy lat swoje dawniejsze stanowisko Miłosz pisze:

²¹ *List I/I 1935*. „*Srody Literackie*” 1936, nr 5.

²² K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*. „*Twórczość*” 1946, nr 5, s. 139.

Mój pierwszy tom wierszy był śladem takiej surowości wobec siebie, próbą samozniszczenia i przemiany w człowieka tłumy [...]. Zamiast miłości ku sobie i pogardy dla innych ludzi miała być pogarda dla siebie i miłość nieszczęśliwej rasy. A naprawdę jako wynik otrzymałem pogardę dla siebie i pogardę dla wszystkich, co mnie otaczali.

I konkluduje:

Tajemnica miłości do człowieka polega nie na poniżeniu siebie, ale na potędze rozwoju własnej osobowości i na sztuce dopatrzenia się w każdym napotkanym przechodniu osobowości tak samo ważnej, podobnej, a zarazem różnej, bo obdarzonej własnym, rozciągającym się na wieczność zadaniem i jej tylko właściwą ścieżką prób²³.

Powyższy cytat pochodzi z artykułu napisanego w 1938 roku. W tym czasie poeta znajdował się pod wyraźnym wpływem katolickiego personalizmu spod znaku Maritaina²⁴. Stamtąd zaczerpnął postulat dyscypliny wewnętrznej oraz heroizmu moralnego. Stamtąd też pochodzi teoria sztuki, która łączy estetyczne z etycznym, a poprzez swą zobiektywizowaną formę wyraża moralną postawę twórcy²⁵. Teoria poezji, która nie rezygnując ze swej niezależności wyraża zarazem litość i współczucie dla dzielących wspólny los Syzyfa. Tę myśl eksponują szczególnie *Wcielenie* oraz *Dytyramb*²⁶. Ale zapowiedź wewnętrznego przełomu znaleźć można wcześniej:

Obłoki, straszne moje obłoki,
jak bije serce, jaki żal i smutek ziemi,
chmury, obłoki białe i milczące,
patrzę na was o świcie oczami łez pełnemi
i wiem, że we mnie pycha, pożądanie
i okrucieństwo, i ziarno pogardy
dla snu martwego splatają posłanie,
a kłamstwa mego najpiękniejsze farby
zakryły prawdę. [...]

(*Obłoki*, O 43)

— a jego finałem jest wyznanie:

Obudziłem się na twoim dnie, żywiolo pokory
i nie wstydząc się ziemi ni nieba z głową w tył odrzuconą płakałem.
(*Brama poranku*)²⁷

²³ Cz. Miłosz, *Zejsście na ziemię*. „Pion” 1938, nr 1, s. 23. Na marginesie trzeba zauważyć, że cytowany wyżej wiersz *Wcielenie* jest poetycką repliką tego artykułu.

²⁴ Zob. także Cz. Miłosz, *O milczeniu*. „Ateneum” 1938, nr 2; *Obrona rzeczy nie uznanych*. „Apel” 1938, nr 46; odpowiedź na ankietę *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w r. 1937?* „Prosto z mostu” 1938, nr 10.

²⁵ Nie można też pominąć oddziaływania na Miłosza poezji francuskiej, zwłaszcza Oskara Miłosza oraz Patrice’a de la Tour du Pin — zob. Cz. Miłosz: *Tajemnica Miguela Manary*. „Pion” 1938, nr 17; *Radość i poezja*. Jw., 1939, nr 17.

²⁶ *Dytyramb*. „Ateneum” 1938, nr 2.

²⁷ *Brama poranku*. „Marchoń” 1938, nr 3.

W tym kontekście wyraźniej zarysowują się sensy pierwszych wierszy Miłosa. To „puste niebo” (*Podróż*) było prawdopodobnie wyrazem kryzysu religijnego, który został częściowo zażegnany ustępując miejsca dramatycznej co prawda, ale akceptowanej więzi z transcendencją. Bohater liryczny przeszedł drogę od buntowniczego wysadzenia ziemi w powietrze i arystokratycznej wzdargy dla człowieczej mierzwy — do pogodzenia się ze światem, który nie przestał go przerażać, oraz uświadczenia sobie związku z innymi ludźmi. Po buntowniczej młodości nadchodzi dojrzałość, która jest mądrością zgody i rezygnacji:

— Otoś jest mąż dojrzały, krynico boleści,
w każdym człowieku widzisz znak boga żywego,
i milczeć umiesz tak, że w obojętność zmienia się milczenie,
i znasz lęk, i znasz czynów niewiernych zwątpienie,
i gorycz, że nie jesteś tym, kim być byś chciał.

(*Brama poranku*)

Więc to jest ta wielka dojrzałość,
Trochę mądrość, trochę żałość,
Życia własnego niedbałość?

(*Piosenka na jedną strunę, O 59*)

Najbardziej zaś poraża myśl o bezradności, zupełnej bezużyteczności posiadanej tajemnicy; zbyt szybkie i zbyt łatwe pogodzenie się z własnym losem. Zdarzają się u Miłosa momenty radosnego olśnienia urodą życia, rychło wszakże ustępują pod naporem myśli o rozpadzie i przemijaniu, które w zarodku gaszą wszelkie upojenie.

Co w końcu stanowi tę zawieszoną bohaterowi Miłosa tajemnicę, jeśli prawa Natury są tak oczywiste, a mechanizm dziejów nieprzenikniony? Odpowiedź jest prosta: podobny finał. Tak jak na końcu każdego życia czeka śmierć, tak też historia skończy się zagładą ludzkości. Przeciwwstawienie Natury dziejom okazuje się więc pozorne. Miłosz odbiera tym ostatnim ludzki charakter, uprzedmiotawia historię każąc jej działać ze ślepym fatalizmem przyrodniczego żywiołu, jej wyrok zaś ma się według poety wypełnić w czasie współczesnym. Wbrew cytowanej wyżej własnej wypowiedzi publicystycznej wielokrotnie — zazwyczaj w sposób umowy — podkreśla przełomowy charakter naszej epoki:

Odyseja dobiegała końca

(*4 wymiary*)²⁸

Wielkie jastrzębie lecą nad krainą czystą.

(*List I/I 1935*)

Niech się wypełni wreszcie południe pogardy.

(*Ptaki, O 17*)

i to, co przygniecione trwało — naprzód runie,
co naprzód szło — upadnie wstecz.

(*Roki, O 47*)

Odczytana wyżej, a raczej — grubą kreską naszkicowana duchowa

²⁸ *4 wymiary*. „*Żagary*” 1931, nr 4.

biografia lirycznego bohatera Miłosza jest w zasadzie notatnikiem jego psychicznej udręki. Z konieczności złożyły się na rekonstruowany tutaj notatnik wiersze o bardzo różnej wartości artystycznej, a próba całościowego ujęcia problematyki zatarła diachronię rozwoju sztuki poetyckiej Miłosza. Tym silniej wypada więc podkreślić, iż owego bohatera nie można identyfikować z osobą poety, zwłaszcza że ten w sposób bardzo wyraźny dystansuje się wobec przedstawianego świata. Nie sposób jednak nie zauważyć, iż ta tak dalece zdialogizowana, rozpisana na tyle różnych głosów, stale posługująca się liryką maski i roli poezja jest niesłuchanie jednolita w sferze emocjonalnej. Pod różnymi przebrańiami, w zmieniających się dekoracjach inscenizuje poeta wciąż ten sam dramat o nienasyceń, lęku przed rozpadem i śmiercią, przeczuciu rychłej zagłady świata. Wszystkie te reakcje składają się na obraz psychiki — powiedziałby psycholog — przeżywającej głęboką depresję; psychoanalityk doszukiwałby się pewnie źródeł obsesji poety w jego przeżyciach z dzieciństwa... Ale ponieważ poezja nie jest psychologicznym testem, a warsztat badacza literatury gabinetem psychiatrycznym — wypada szukać genezy odczuć bohatera lirycznego gdzie indziej: w otaczającym go świecie poetyckim.

Jak zatem wygląda rzeczywistość, w której żyje ów bohater? Pierwszy obraz nie przedstawia się zbyt zachęcająco:

Rana
 zieleniącego świata
 co dzień pulsuje
 białym wrzodem słońca
 (Tabu)²⁹

Niebo pękało o świecie, ukazując bezwstydnie mięso słońca.
 Ziemia, poryta tunelami, wstrząsana drżeniem pierwszych pociągów,
 syczała.

(Opowieść, P 3)

Kosmos jest jak śmiertelnie chore zwierzę lub człowiek. Odwołanie się do pojęć związanych z chorobą i biologicznym rozpadem doprowadza animalizację przyrody do silnej, brutalnej ekspresji. W tym kontekście kolory zmieniają swój sens emocjonalny: biel i zieleń stają się oznaką zgnilizny.

Ostro dymiły równiny, wklęsłe jak sine misy. Na ich krawędziach
 ognie, salwy, reflektory.

(Pora, P 11)

Tu także widać dbałość o silną ekspresywność obrazu; każdy wyraz służy spotęgowaniu wrażenia. W ostatnim zdaniu: „słońce siarczane” budzi już wystarczająco dużo niemiłych skojarzeń, a poeta dorzuca jeszcze epitet „przeróżająco”; sformułowanie „Słońce [...] przebiegało pola”

²⁹ Tabu. Jw., nr 3.

wnosi element niepokoju, ale i to autorowi nie wystarcza, wzmaga więc napięcie określeniem „szybko”. Końcowy efekt potęgują ponadto mieszające się w opis rekwizyty wojenne.

Wszystko minione, wszystko zapomniane,
tylko na ziemi dym, umarłe chmury,
i nad rzekami z popiołu tlejące
skrzydła i cofa się zatrute słońce,
a potępienia brzask wychodzi z mórz.

(*Roki*, O 46)

Pod rozpalonym słońcem milczenie popiołów,

(*Ptaki*, O 15)

* W powyższych cytatach wizja zniszczenia wydobyta zostaje innym już zespołem środków: obrazy chorego świata są zastępowane przez — jakże dla Miłosza charakterystyczne — wypalone krajobrazy, nad którymi świeci słońce... „przerażająco siarczane”, „zatrute”, „rozpalone”. Słońcu odebrana więc zostaje życiodajna moc: staje się ono sprawcą śmierci, a nie dawcą istnienia. Pozostawia po sobie spopielałe pejzaże bądź — pod postacią zimnego (charakterystyczne!) światła — przepala utwory *Trzech zim*: „Od światła wszystko, co żywe, umiera” (*Bramy Arsenalu*, O 22). Ogniste znaki, które Miłosz rozpalił w swojej poezji, układają się w oryginalną semantyczną konstelację. Nie tutaj miejsce, aby o niej szerzej mówić: zawarta w tej poezji fenomenologia ognia wymaga osobnego studium. Teraz wypada tylko nadmienić, że wspomniany żywioł staje się w twórczości Miłosza synonimem zniszczenia, ale także — oczyszczenia. Ogień jest tam raczej narzędziem kary w rękach Boga lub ludzi niż ciepłodajnym darem Prometeusza.

I jeszcze jeden przykład:

Piekła żądałeś? Oto się odsłania
[.]
Zakrzepłych dolin blade rewerbery,
pogasłe okna, zamknięte garaże,
nad kominami chmur zgrzybiałe twarze,
noc milcząc w górze obraca swe stery,
dzwonek zabrzęczy u blaszanych bram.

Nad krwawe stacji benzynowej smoki
podnosi głowę kasztan osiwiwały,
zbryzgany dymem węglowej posoki.

(*Wiersze*)

Ten pejzaż byłby całkiem banalny: jakaś pogrążona we śnie ludzka osada... gdyby nie zespół silnie nacechowanych epitetów i metafor. Koją się one ze starością („zgrzybiałe twarze chmur”, „kastan osiwiwały”) bądź ze śmiercią, zbrodnią („zakrzepłych”, „blade”, „pogasłe”, „krwawe” etc.). Jak dalece wyobraźnia poety przekształca w określonym kierunku pospolity widok, świadczą owe „stacji benzynowej smoki” i „kastan [...] zbryzgany dymem węglowej posoki”! Na tym przykła-

dzie można odtworzyć „receptę” na katastroficzną wizję: Weź pusty (koniecznie!) krajobraz, dorzuć do niego dużo ekspresywnych epitetów, kojarzących się ze starością, śmiercią lub przynajmniej chorobą, i podmaluj całość ostrymi barwami...

Właśnie! Doborowi kolorów należy się osobna uwaga. Trudno przeprowadzać tutaj drobiazgową analizę, to znów temat na osobne studium. Ograniczę się zatem do wniosków. (Poezja Miłosza nie jest zanadto kolorowa, rozporządza za to znakomitą grą światła, która towarzyszy opozycji dzień—noc. Bo należy zauważyć, że poeta woli noc bądź zmierzch i poranek, a więc brak światła albo oświetlenie niepełne³⁰. Główne kolory Miłosza to czerń, biel, czerwień (z dużą ilością odcieni), błękit (uzupełniony o odcień siny), złoto i zieleń. Zupełny brak fioletu! Ponadto dosyć często — co wiąże się z upodobaniem do zamglonego światła — występują barwy niepełne w rodzaju: niebieskawa, żółtawa, złotawa, rdzawa itp. Operuje więc Miłosz paletą kolorów, które mają ustalone znaczenie symboliczne. I tak ich też zazwyczaj używa. Można u niego oczywiście spotkać określenia w rodzaju:

[...] gromady kóz
białe brody nurzają w pieszczotliwym dzbanie
zielonego wąwozu [...].

(*Bramy Arsenалу*, O 21)

— a zatem zgodne z rzeczywistością, przeważają jednak zdecydowanie inne funkcje koloru, np.: „złota łaska” (*Postój zimowy*, O 63), „ruń czarnych wiosen” (*Roki*, O 46), „białym próchnem układa się zima” (*Ptaki*, O 17), „Czerwona puszcza rozdarta przez sine płomienie” (*List*) — słowem, jego funkcje symboliczne podporządkowane indywidualnemu zamysłowi poety. Na jeszcze jedną rzecz warto tutaj zwrócić uwagę: na łączenie gry światła i koloru z innymi doznaniem, zwłaszcza — zimna. Z wielu przykładów jeden, jakże charakterystyczny:

światło najczystsze niebieskiego stropu
mnie przepaliło. Jesteśmy oboje
jak dwie w ciemności leżące równiny,
dwa czarne brzegi zmarzłego potoku
w przepaści świata.

(*Posąg małżonków*, O 41)

Piekłem nie jest więc ziemia, lecz wyobraźnia poety, który swoje obrzydzenie światem przenosi na zewnątrz w postaci przerażających wizji o kosmicznej rozpiętości. Przedstawianą rzeczywistość zanurza on uprzednio w swej chorej wyobraźni, zatruwa ją obsesjami i lękiem. Co zatem w końcu sprawia, że bohater liryczny stale owładnięty jest strachem — czy przecucie wojny? Tak to dotychczas interpretowano.

³⁰ Na tę cechę obrazowania zwrócił już przed wojną uwagę A. Pleśniewicz (*Poezje Czesława Miłosza*. „Gazeta Polska” 1937, nr 80).

Nie można zaprzeczyć: wojna przewija się w poezji Miłosza natrętnym refrenem:

[...] czołgów miarowy stuk
I warkot samolotów niosących chwałę złego
(*Fragmenty z poematu — buffo*)

patrzę, słucham, ulicami toczą się ubrane w narodowe barwy czołgi,
może za kilka lat gaz zielone pola popłami,
może za kilka lat spłoną miasta od Renu do Wołgi.
(*Dysk, P 9*)

Tutaj wojna, a raczej jej zapowiedź, wyraża się dosyć konkretnie, przeważają jednak u Miłosza obrazy inne:

Z portów ruszają powietrzne okręty,
A żołnierz w hełmie i krótkim szynelu
Żegna wał kwiatów. To, co kiedyś było
Krótką przygodą, staje się klasyczne.
(*2 strofy*)

Wyżej szła chmura, a nad nią spienione
stada gwiazd gnały i parły motory
trójmigłych statków. Złoty krzyż wieziono,
jedwabny sztandar i hełmy z żelaza.
(*Wieczorem wiatr, O 36*)

Wojna jest w tych wierszach królestwem synekdoch, które pozwalają na jej odhistorycznienie i swoiste odrealnienie. Rekwizytów wojennych występuje tutaj niewiele: powraca metafora samolotu-statku, hełm, sztandar, krzyż. Są przy tym na tyle niekonkretne, by stać się emblematami wojny w ogóle. Ponadto — w drugim przykładzie: poruszony kosmos wchłania je, jakby odbierając im przez to swoistość i odrębność. W lutym 1939 pisze Miłosz wiersz, który uznać można za proroczą zapowiedź wrześniowej klęski:

Zamknij okno, tam idą germańskie Junony
I skaczą w moje rzeki, senne tonie burzą,
Gdzie przedtem tylko rybak nad siecią niedużą
Stał w czajek i jaskółek goniących się kole.
Czarne wojenne wozy zorały pastwiska,
Lecą ognie chorągwi, aż czerwono błyska
Ściana nad łóżkiem, szklanki dygocą na stole.
(*Siostró, podaj mi wody*)²¹

Ale przecież i tutaj obraz wojny zostaje odrealniony przez wyszukane i osobliwe określenie Niemców oraz przez peryfrazę czołgów. Nawiasem mówiąc — Miłosz miał dobrą „militarną” intuicję: broń pancerna i lotnictwo odegrały w ostatniej wojnie decydującą rolę.

Podobnemu odrealnieniu ulega też niesprawiedliwość społeczna, którą poeta dobrze dostrzegał. Znajdujemy się w kraju, gdzie

²¹ *Siostró, podaj mi wody*. „Słowo” 1939, nr 56.

jest krzyk głodnych mas

(*Przeciwko nim*, P 7)

krzyk ludzi, szum transparentów [...]

Kompanie policji przechodzą. Lufy o hełmy łomocą,
rewolucyjne wezwania ktoś na murach wypisuje nocą
nauczyciele co rano mówią o czci dla ojczyzny — o chwale niepod-
ległości

wieczorem jęczą w barach rozważając gorycz swej małości

(*Dysk*, P 9)

Wychodzi patrzeć na defilady

wśród powiewających flag obywatel polskiej Rzeczypospolitej

(*Pora*, P 11)

Jesteśmy, słowem, w Polsce sanacyjnej, przeżywającej dotkliwie skutki kryzysu gospodarczego, państwie wzrastających napięć społeczno-politycznych, z jednej strony, a oficjalnej fasadowej pompy — z drugiej. Nie przypadkiem wszystkie cytaty pochodziły z *Poematu o czasie zastygłym*, pisanym w dużej mierze na zamówienie kolegów z „Żagarów”. W następnych wierszach Miłosza argumentację polityczną zastąpi moralna, zatrą się przedziały klasowe, a ludzie oglądani z perspektywy egzystencjalnej będą już tylko niezróżnicowaną gromadą, która podąża w nicość. Ale również w przytoczonych wierszach zauważyć można wyraźną tendencję do odebrania obrazom ich historycznej konkretności. Napisane w poetyce Majakowskiego *Przeciwko nim* kończy się słowami:

Niebo ciche jak przed lat tysiącem
na twarz sypie reflektory światła.
Pod tym niebem, w XX wieku
życie trudne i prawda niełatwa. [P 8]

Dysk:

Patrzę, słucham.
Aby wynaleźć formy, godne czasu moich synów,
aby w dłoni odważać lśniący dysk najpiękniejszych hymnów
I rzucić...
W pola mgły, w huk wodospadów przyszłości. [P 9]

Pora:

jak konający otwierając i zamykając palce rąk
przystaje nagle
ten
kto ciebie pojął. [P 12]

Wedle znakomitej formuły Kazimierza Wyki:

ta poezja jest w pewnym sensie najbardziej okolicznościowa, najbardziej czuła na zmienne, nastrojowo-myślone wyglądy chwili, a równocześnie najmocniej i stale sublimuje je w zagadnienia losu, treści zjawisk, sensu historii³².

³² Wyk a, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, s. 135.

Historia ma u Miłosza jak gdyby dwa stany skupienia: pierwszy — to jej incydentalna przemienność dostrzegana na co dzień w aktach politycznych, konfliktach społecznych, wojnach; drugi stan skupienia występuje głębiej i wykryształizowuje się we wciąż te same kształty, wbrew burzliwej i zmaconej powierzchni³³. Można ten obraz streścić banalnym wnioskiem: nic nowego „pod tym samym, nieruchomym, / asyryjskim, egipskim i rzymskim / księżycem” (*Hymn*, O 25). Upadają imperia, powstają nowe cywilizacje, walczą ze sobą ideologie, ale cena jest wciąż ta sama: pot, krew i ból. Można też powiedzieć bardziej uczenie: historia potoczna wpisuje się w oczach moralisty, nie polityka, w wieczysty porządek; czas historyczny przeobraża się w czas mityczny.

Dlatego Miłosz woli oglądać ludzkość z niebotycznej perspektywy:

A tłumy idą błyskające skronią
za ręką prawą i za ręką lewą
jakby ruszyło w ślad za drzewem drzewo
w puszczech huczących nieznaną pogonią

(*Wcielenie*)

Gigantyczny pochód ludzki, przekształcający się w las, to pierwszy obraz losu — jakby pogłos *Hymnów* Kasprowicza.

Jakież to dziwne fenomenów trwanie,
czyj, nie wiadomo, głos w ich ustach woła,
a oni łączą się w miłosne koła
i rozkosz mają taką jak konanie.
Widać w ciemnościach wparte w siebie czoła,
głowę zwałoną, która jeszcze ślini,
w chmury rzucając zarys swój olbrzymi.

(*Wcielenie*)

Opis karnawałowego balu, przytoczony tutaj we fragmencie, balu, który bardziej przypomina średniowieczny taniec śmierci niż beztroską zabawę — staje się metaforą człowieczego życia, kojarzącego miłość z konaniem i zamykającego ludzkość w zaklętym kole przeznaczeń. Zwraca uwagę niesłychanie subtelne i precyzyjne operowanie światłem tego obrazu. Poetycki reflektor stopniowo wydobywa z mroku poszczególne elementy, w ten sposób unieruchamiając je, by następnie, szybkim ruchem wyobraźni — rzucić je w niebo. Podobna wizja pojawi się raz jeszcze:

z rękami związanymi, kopno, na lawetach,
pod nieruchomym wichrem, to na niemych fletach
dmący, krążą podróżni, mijając się kołem,

³³ Warto przypomnieć tutaj słowa J. Błońskiego (*Aktualność i trwałość*. „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 1, s. 42): „Pod »historycznością« nie rozumie jednak poeta ani aktualności, ani praw, których słuchają dzieje. Raczej substancję doświadczenia ludzkości, która osadza się w regułach międzyludzkiego obcowania, w najszerzej pojętej kulturze”.

ukazując nawzajem usta mrozem skute,
wykrzywione w wołaniu, albo brwi rozprute
mądrością, albo palce szukające żeru
w piersi odartej z wstążek, sznurów i orderów.

(*Bramy Arsenatu*, O 21)

Jak w *Błędnym kole* Jacka Malczewskiego: zastygłe w pełnym ruchu postacie, narysowane wyraziście, plastycznie, wręcz wyrzeźbione, wykonują symboliczne gesty, które wyrażają daremność wszelkich naszych poczynań, marzeń i doświadczeń. Znieruchomiały wiatr... Czy mogłyby być bardziej oczywisty symbol unicestwienia w przenikniętej niespokojnym wichrem poezji Miłosa?

I ostatni już obraz ludzkiego losu:

czymże oni są, czymże są,
już opadają w dół z krzykiem nieświadomości,
jak robactwo przepowiedziane przez Michała Anioła —
w ich oczach szklane światło, w ich rękach osłabłe bronie,
ich głowy w dół odwrócone na dno wiekustość woła,

(*List I/I 1935*)

W tym wierszu chyba po raz pierwszy pojawił się w naszej literaturze współczesnej symbolizujący egzystencję obraz spadania, spopularyzowany później przez Różewicza, Mrożka i Konwickiego.

Powiada Kwiatkowski, że zapowiedź wojny, wizja bezsensu i zagłady, obsesja śmierci i rozpadu — to słowo katastrofisty³⁴. Zgoda, ale pod warunkiem, że owo słowo zostało sformułowane według jednego tylko, historiozoficznego kodu. Czy funkcjonowanie tego kodu daje się stwierdzić u Miłosa?

Wpierw kilka uściśleń. We współczesnej praktyce badawczej „katastrofizm” zdążył stać się terminem wyjątkowo wieloznacznym i rozciągliwym. Określa się więc nim przekonanie o kryzysowym charakterze obecnej cywilizacji, które znalazło swój wyraz w literaturze polskiej końca XIX w. (Kasprowicz), nabrało wyjątkowej siły w latach trzydziestych w. XX — w twórczości żagarystów, a poza ich kręgiem w niektórych wierszach m. in. Jastruna, Sebyły, Tuwima i Gałczyńskiego oraz w powieściach Witkacego, by powrócić następnie podczas okupacji w poezji Baczyńskiego, Gajcego i Borowskiego. Jak łatwo spostrzec, miano to szczególnie mocno przyłgnęło do poezji Drugiej Awangardy. Z jej opisu wywiódł przecie swą definicję Wyka:

[katastrofizm to] zjawisko ideowo-artystyczne w poezji polskiej drugiego dziesięciolecia tzw. literatury międzywojennej [...], które polegało na symboliczno-klasycystycznym, niekiedy z nalotami nadrealizmu bądź ekspresjonizmu podawaniu tematów, jakie sugerowały i zapowiadały nieuchronną katastrofę

³⁴ Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 80.

historyczno-moralną zagrażającą ówczesnemu światu, tematów o osnowie przeważnie filozoficznej, a także społeczno-politycznej³⁵.

Powyższa definicja, bez wątpienia celnie rozpoznająca cechy owej poezji, wydaje się mało przydatna jako narzędzie badawcze. Jest bowiem zbyt ogólna, bo nie precyzuje światopoglądowych przesłanek przecucia zagłady, a zarazem zbyt wąska, ponieważ występowanie zjawiska ogranicza do małego tylko wycinka dziejów literatury. Mało operatywna jest również propozycja Zdzisława Jastrzębskiego, by katastrofizmu doszukiwać się w sferze poetyki wierszy żagarystów³⁶. Dlatego w dalszej analizie posługiwać się będę pojęciem katastrofizmu w sensie zawężonym, nadanym owemu terminowi przez badaczy ostatnio zajmujących się badaniami nad twórczością Witkacego.

Katastrofizm uznany został w pracach tych badaczy za postawę światopoglądową, która głosi nieuniknioną zagładę wartości uważanych za szczególnie cenne. Małgorzata Szpakowska uściśla: chodzi tu jedynie o wartości kulturowe dla określonego systemu konstytutywne oraz mające charakter elitarny³⁷. Trafnie zauważył Jan Błoński:

w wieku XIX i XX ta „nieuchronna zagłada” jawi się przede wszystkim jako zjawisko historyczne, nie zaś kosmiczne czy nadnaturalne. Jeśli nawet sznurki katastrofy pociąga Bóg czy Natura, to za pośrednictwem Historii, którą uprzednio trzeba sprowadzić do Ducha Świata albo Mechanizmu Kosmosu... Inaczej mówiąc, nowożytny katastrofizm utożsamia się — przynajmniej w pokaźnej mierze — z refleksją nad upadkiem cywilizacji³⁸.

Powstaje zatem szereg pytań: Gdzie należy szukać źródeł tego upadku? Jak przedstawia się proces, który do niego prowadzi? Wreszcie — jak będzie wyglądał świat po katastrofie? Odpowiedzi były rozmaite.

W cytowanym wyżej eseju, poświęconym analizie katastrofizmu Witkacego, dokonał Błoński typologii aktualnych w dwudziestoleciu doktryn historiozoficznego pesymizmu wskazując, że w ówczesnej refleksji nad dziejami przejawiały się trzy style myślenia: zakorzeniony w romantycznym utopizmie, nawiązujący do XIX-wiecznego scjentyzmu oraz operujący metodami współczesnej analizy socjologicznej. Te trzy szkoły myślenia — bardzo ogólnie tutaj streszczam subtelne wywody Błoń-

³⁵ K. Wyka, *Wspomnienie o katastrofizmie*. W: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 347.

³⁶ Z. Jastrzębski (*Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1969, s. 145) twierdzi, że „katastrofizm literacki drugiej fazy nie opiera się [...] na temacie ani na dyskursywnych sformułowaniach, lecz na wtrąceniach, rozbijaniu krajobrazu, wprowadzaniu dysonansu w efektach lirycznych, na sugerowaniu, niedopowiedzeniach”. Opis poetyki jest trafny, ale wniosek całkiem mylny. W tak szerokiej definicji zmieściłoby się z powodzeniem wiele niekatastroficznych wierszy.

³⁷ M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1976, s. 39.

³⁸ J. Błoński, *Trzy apokalipsy w jednej*. „*Twórczość*” 1976, nr 10, s. 68.

skiego — dostrzegały załóżki zagłady, każda gdzie indziej: albo w odejściu od pierwotnego modelu społeczeństwa, cementowanego szacunkiem dla wartości metafizycznych, albo w bezwzględnej prawie biologicznej ewolucji, która wyklucza słabsze gatunki bądź doprowadza do porażenia selekcji w obrębie jednego gatunku, wreszcie — w rosnącej dysharmonii kultury współczesnej, rezultacie nie uzgodnionego i coraz bardziej konfliktowego współistnienia odmiennych systemów wartości. Dla pierwszej szkoły najcenniejsza była metafizyczna wartość, dla drugiej — biologiczne istnienie, natomiast dla trzeciej — nieskrępowana twórczość. Najogólniej można powiedzieć, że katastrofizm jest rodzajem historiozoficznej diagnozy postawionej współczesności, a prowadzącej nieodmiennie do pesymistycznego wniosku. Ale głosi on — co ważne — zagładę niektórych tylko wartości, a nie wartości w ogóle; unicestwienie historycznie określonego społeczeństwa, a nie całej ludzkości. Jedna cywilizacja ustępuje miejsca następnej, ginąca kultura staje się nawozem pod nową... Bo za wyobrażeniem historycznych przemian stoi cykliczna koncepcja czasu.

U podstaw katastrofizmu następuje zderzenie się dwóch wykluczających się wzajemnie systemów wartości. W tym miejscu przychodzi na myśl definicja tragizmu sformułowana przez Maxa Schelera — i nie przypadkowo: katastrofizm jest przecie poglądem tragicznym. Katastrofista bowiem staje się zawsze świadomym obrońcą przegranej sprawy, identyfikuje się z wartościami, których zniszczenie uważa za nieuniknione. Przykład Witkacego może być tutaj pouczający. Pisarz ten przeciwstawił wartości jednostkowe społecznym, a zatem po jednej stronie, przez siebie aprobowanej, umieścił: przeżycie metafizyczne, które staje się podstawą religii, sztuki i filozofii, dalej — piękno, wolność, intelekt oraz prawdę absolutną; po drugiej stronie: szczęście powszechne, wyrażające się w zaspokojeniu elementarnych potrzeb, bezpieczeństwo, sprawiedliwość i równość³⁹.

Te dwa systemy wartości znajdują podstawę w dwóch odmiennych systemach społecznych: elitarnym, który istniał przed Rewolucją Francuską w nieokreślonym geograficznie miejscu, oraz egalitarnym, który pojawił się w Europie po Rewolucji, prowadząc do rosnącej mechanizacji oraz zaniku przeżyć metafizycznych. Dualizm aksjologiczny Witkacego rzutuje zatem na jego interpretację historii, stając się przesłanką stworzenia „mitu pierwotnej jedności kulturowej”. Bożena Danek-Wojnowska stwierdza:

W interpretacji Witkiewicza ów mit „pierwotnej jedności kulturowej” [...] wyraził się najpełniej w przeświadczeniu, iż wartości absolutne uosobione w sztuce, religii i filozofii stanowiły niegdyś zarówno realne podłoże więzi społecznej, jak zasadę, która organizowała metafizyczną osobowość jednostek.

³⁹ Na ten temat pisze obszernie Szpakowska (op. cit., rozdz. 3) oraz M. Król (*Witkiewicza kłopoty z przeszłością*, „Dialog” 1969, nr 9).

Dalej badaczka zauważa, iż

[tę] konstrukcję mitotwórczą można by odczytać jako próbę intelektualnego przezwyciężenia, rodzaj pozytywnej odpowiedzi na zjawisko alienacji i rozpadu tradycyjnych wartości kulturalnych.

Lecz Stanisław Ignacy Witkiewicz ów „raj utracony” uznał za utracony na zawsze.

Katastrofizm pisarza przekreślał wiarę romantycznych i postromantycznych utopii w możliwość osiągnięcia przez ludzi stanu doskonałego⁴⁰.

Można powiedzieć inaczej: czasy, które nadejdą po katastrofie, wyobrażał sobie Witkacy w postaci „utopii negatywnej”, czyli prostego odwrócenia utopii pozytywnej. Dzielił więc historię ludzkości na cztery zasadnicze fazy: utopię pozytywną — okres jej stopniowej degradacji — katastrofę — utopię negatywną.

W świetle powyższych uwag trudno doprawdy uznać Miłosza za katastrofistę. Gdy się zestawi jego światopogląd poetycki z zaprezentowanymi wyżej stylami katastroficznego myślenia, które były przecież składnikiem świadomości epoki współczesnej poecie i mogły do niego docierać niekoniecznie w postaci dzieł naukowych, lecz w wersji spularyzowanej i potocznej — uderza szereg rozbieżności. Powie ktoś, że trudno rozliczać artystę z filozoficznej precyzji. Oczywiście! Zabieg rekonstrukcji genezy składników jego światopoglądu jest jednak uprawniony, rozjaśnia bowiem całość myślową dzieła. Konfrontując zatem światopogląd Miłosza z pierwszym z wymienionych wyżej stylów myślenia, łatwo zauważyć, że problemy metafizyczne mają dla poety wymiar przede wszystkim osobisty. Z „wysadzenia” znikczemniałej planety nie wyciąga on ostatecznych konsekwencji myślowych, jeśli zaś pogardza tłumem, to nie dlatego, że ten nie dba o wartości absolutne, lecz raczej ze względu na jego ślepotę wobec wyroków przeznaczenia. Wydawać się może, iż bliski jest Miłosz drugiej szkole myślenia, transponuje przecież prawa Natury na Historię. Potrzebne jest jednak uściślenie: w jego myśleniu brak ewolucyjnej przemienności; nadaje on sens modelowy jednemu tylko wycinkowi łańcucha ewolucji, eksponując szczególnie jego fazę schyłkową. Innymi słowy: życie jednostki bądź gatunku staje się dla poety matrycą całych dziejów, bo one — tak jak owo jednostkowe istnienie — przeżywają kryzys i zacierają ku nieuchronnej zagładzie. Miłosz dostrzega wreszcie, dosyć powierzchownie, konflikty społeczne, ale nie szuka ich genezy na ziemi, lecz rzutuje je, jak wskazywano, na płaszczyznę ponadczasową, pisze o „kraju pełnym cierpień, które się nie zmieniają” (*Ląd (wizje)*, P 15). Jeśli zatem można u niego odnaleźć pewne wątki katastroficznego myślenia, zwłaszcza we wczesnej fazie twórczości-

⁴⁰ B. Danek - Wojnowska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficzych*. Wrocław 1976, s. 158—160.

ci, to trudno je złożyć w spójny system. Nie dlatego bynajmniej, że rządzą nimi prawa artystycznej ekspresji. Powód jest znacznie głębszy.

Każda z wymienionych wyżej szkół, niezależnie od przyjętej argumentacji — metafizycznej, przyrodniczej czy socjologicznej — z analizy czasów sobie współczesnych wyprowadza wnioski historiozoficzne. Miłosz odmiennie: całe dzieje widzi w perspektywie ponadczasowej. Głosi zniszczenie wszystkich wartości oraz całej ludzkości. Dlatego też pojawiające się w jego poezji wartości nie dają się ułożyć w dwa przeciwstawne systemy. Wystarczy porównać jego opozycje z opozycjami Witkacego. Z jednej strony: życie, młodość, dobro, prawda, miłość idealna, pokora, piękno; z drugiej: śmierć, starość, zło, kłamstwo, miłość zmysłowa i pycha. System aksjologiczny Miłosza jest więc systemem monistycznym. Istnieje tylko jeden rodzaj wartości — uniwersalnych i wiecznych, opozycje zaś wskazują na ich degradację bądź przeciwstawiają im antywartości. Poeta nie zakłada, jak katastrofiści, zastąpienia tych wartości przez inne, lecz przywrócenie utraconej siły tym właśnie wartościom. A ponieważ ich chrześcijańska proveniencja nie ulega wątpliwości — zastanawia fakt umieszczenia w jednym szeregu wartości witalnych, etycznych i estetycznych. To bardzo znamienne, że Miłosz nie przeciwstawia ziemi niebu, grzesznych pokus ciała mistycznym wzlotom ducha. Wierzy oczywiście w absolutne dobro, piękno i prawdę, lecz nie znaczy to, by życie uważał za nieistotną i godną odrzucenia kładkę ku transcendencji. Nie znaczy również, aby sztuka była dla niego jedynie formą kontaktu z Absolutem. Owa sztuka nie-„wiarołomna” spełniać ma, według niego, funkcję mediatywną; powinna bronić przed przemijaniem głosząc piękno świata i pochwałę istnienia, a zarazem — odsłaniać prawdy odwieczne. Trochę tak, jakby w Miłoszu poeta chciał pogodzić człowieka z moralistą. Bo sztuka sama nie jest wartością, lecz nośnikiem wartości — etycznych i estetycznych zarazem. Byłoby więc nieporozumieniem uznać, że obsesja śmierci i rozpadu zawładnęła bez reszty wyobraźnią Miłosza. Przeczy temu „jasny nurt” jego poezji, słabszy co prawda od „ciemnego” — ale przecież ciągle powracający. Nieraz też te nurty płyną obok siebie w tym samym wierszu:

Bo chociaż zwisa nad nami śmierci olbrzymi młot,
Wiemy, że nigdy śmierć jak życie nie jest wspaniała.
(*Na śmierć młodego mężczyzny*, P 22)

Radość wszelka jest z ziemi, nie masz prócz ziemi wesela,
człowiek jest dany ziemi, niech ziemi tylko pożąda.
[.]
[...] Ty, Boże, miłościw mnie bądź.
Od ust ziemi chciwych odłącz mnie.
Od pieśni jej nieprawdziwych oczyść mnie.

(*Pieśń*, O 18—19)

przemieniają się formy, rozpada się to, co wydawało się niewyciężone.

Ale pomiędzy państwami powstającymi z dna mórz,
 pomiędzy zgasłymi ulicami, na miejscu których
 wzniosą się góry ze spadłej zbudowane planety,
 wszystkiemu, co minęło, wszystkiemu, co minie,
 broni się młodość, czysta jak słoneczny kurz,
 (Hymn, O 25)

Nie ma potrzeby cytować dalej. Miłosz stale operuje antytezą, lubuje się w ambiwalencji, bawi się dialektyką. Tę charakterystyczną cechę jego wyobraźni — przemilczaną dotychczas dla większej przejrzystości wywodu — zauważył już przed wojną Wyka⁴¹. Należy jej się szczególna uwaga. Nie można bowiem sądzić, że antynomiczność poetyckiego świata Miłosza stanowi jedynie projekcję sprzeczności występujących w świecie rzeczywistym. Takie wyjaśnienie nazbyt by problem upraszczało. Źródło sprzeczności tryska bowiem gdzie indziej, w samym centrum wyobraźni poetyckiej. Głównym problemem, obsesją, tematem — zaryzykuję twierdzenie — całej poezji Miłosza jest filozoficzne i artystyczne poskramianie zmienności. Dostrzeganej nie tylko na powierzchni zjawisk: w kruchości ludzkiej egzystencji, następstwie epok historycznych czy wiecznym cyklu Natury, lecz również w strukturze głębokiej całej kultury: w ciągłych przemieszczeniach znaków, sensów, wartości. Z uporem i wysiłkiem wznosi poeta na heraklitejskiej rzece tamę swej poezji, którą ciągle podmywa wartki nurt przemiany. Dlatego właśnie poezja ta jest równocześnie emocjonalnie napięta i intelektualnie opanowana, pełna dynamizmu, a zastygająca w hieratyczne formy, wyczulona na codzienność, ale szybująca ku uogólnieniom, rozpisana na wiele głosów, a komunikująca stale te same problemy, klasycznie kryształiczna, a zarazem romantycznie zmacona.

Dogłębne przeżycie zmienności świata stało się przesłanką heroiczej postawy moralnej oraz dało impuls do stworzenia programu poetyckiego, którego głównym założeniem jest waloryzacja istnienia we wszelkich jego przejawach. Przeżycie to także ogniskuje własne, oryginalne rozwiązania artystyczne Miłosza, o których szerzej mówić nie tutaj miejsce. Wypada natomiast powrócić do jednego z zasadniczych wątków myślowych poety, do jego pytania o cel dziejów. Wpierw jednak powtórzmy raz jeszcze: Czesław Miłosz nie może być nazwany katastrofistą, ponieważ, po pierwsze — jego refleksja nad współczesnością sytuuje się na planie metafizycznym, a nie historiozoficznym; po drugie — dopuszcza on istnienie jednego tylko, uniwersalnego systemu wartości; po trzecie wreszcie — operuje linearną, a nie cykliczną koncepcją czasu: historia zmierza do swego kresu, po którym... Właśnie, na to pytanie należy odpowiedzieć.

⁴¹ Wyka, *Płomień i marmur*. Na marginesie warto zauważyć, że sam poeta doskonale uświadamia sobie tę cechę swojej wyobraźni — zob. Cz. Miłosz, *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej awangardzie*. „Oficyna Poetów” 1967, nr 4.

Jedno jest pewne: po owym finale nie będzie nowej cywilizacji. Napomknięcia o „drugim brzegu” są skąpe, ale do takiego wniosku upoważniają:

Patrzę, słucham.

Aby wynaleźć formy, godne czasu moich synów,
aby w dłoni odważać lśniący dysk najpiękniejszych hymnów.
I rzucić...

W pola mgły, w huk wodospadów przyszłości.

(*Dysk*, P 9)

Już rośnie nasz towarzysz, dziecinny i nieznany,
następca wszystkich dzieł młodości prawie ślepej,
a jeśli na nas grom — ocali, co kochamy,
i będzie dalej szedł — ślepego brat poety.

(*O młodszym bracie*, O 28—29)

Te słowa mówią raczej o potrzebie dania świadectwa czasom, niż kreślą wizję przyszłości.

Trudno

Zrozumieć, że życie twoje tylko drobny pył.
W wieńcach, wstęgach powieje wiatr przyszłości,
Miasta w słońcu zieleni będą rosły,
Ziemia stanie się najszczęśliwszą planetą,
Ale wtedy już nie będziesz żył.

(*Wiosna 1932*, O 11)

Powyższa zaś wizja szczęśliwości na tyle jest ogólnikowa, że nie bardzo wiadomo, kiedy i gdzie owa szczęśliwość powszechna nastąpi. Zdecydowanie natomiast przeważają obrazy, które nie pozostawiają wątpliwości, iż nadciągająca katastrofa mieć będzie charakter ostateczny i nieodwracalny:

Po trzykroć muszą zwyciężyć kłamliwi,
zanim się prawda wielka nie ożywi,
i staną w blasku jakiejś jednej chwili
wiosna i niebo, i morza, i ziemię.

(*Powolna rzeka*, O 40)⁴²

[...] My, jak blask pochodni
jesteśmy, drżący pod blaskiem słonecznym.
Jak ptaków głos o świcie — ostatecznym.

(*Siena*, O 56)

Pogodzeni jesteśmy po długim skłóceniu,
wiedząc, że z szczęścia ludzi kamień na kamieniu
nie zostanie.

Ziemia usta rozewrze, w jej dudniącej katedrze
chrzest odbiorą ostatni poganie.

(*Do księdza Ch.*, O 49)

⁴² Fragment ten skłania K. Dybciak (Poezja mitu katastroficznego. „Twórczość” 1974, nr 3, s. 85) do nazwania koncepcji czasu w poezji żagarystów teorią czasu skończonego cyklicznego, „cyklicznością względną”. W stosunku do Miłosza to określenie, jak sądzę, nie znajduje zastosowania.

Katastrofa ta rozgrywać się będzie w skali kosmicznej. Za dziecinną igraszkę uważać by można tak bardzo przerażający Witkacego ów „zmechanizowany tłum”, który wkracza na scenę w finale jego dramatów, kładąc kres współczesnej cywilizacji — w porównaniu z rozpętaniami elementarnych żywiołów. Ktoś mógłby przypuszczać, że w tym monumentalnym wymiarze Miłosz wyobrażał sobie zbliżającą się wojnę. Ale takiej hipotezie najwyraźniej zaprzecza sam poeta:

Módl się, Jerzy. Dziękuj, że ci przeczuwać dano
to, co nadejdzie, jak noc nadchodzi po dniu.
Na wielkiej pomorskiej równinie będziesz sanitariuszem umarłych,
pod prześcieradłami spalone twarze przyjaciół znajdować będziesz,
pod zasłonami utkanymi z lnu, polskiego lnu.

Wbrew wszelkim pozorom nie jest to wizja okrucieństw nadchodzącej wojny, dalej bowiem czytamy:

A to nie będzie zdarzenie, jakiego boją się kobiety, aby im towarzyszy nocy nie zabrano,
ani nieszczęście narodów, którego lękać się trzeba.
Ale wielkich tajemnic wyjaśnienie,
czerwona puszcza rozdarta przez sine płomienie,
ażeby spełnił się ogień, dotychczas niewytłumaczony,
ten, co we śnie nas dogania.

(List I/I 1935)

Nie będzie to zatem zagłada kultury, narodu czy cywilizacji, lecz — całego świata. Świata, który zawieszony został między niebem a piekłem i którym na przemian rządzą Bóg i Szatan. Motywy sakralne pojawiają się u Miłosza od początku, by wspomnieć tylko monstrancję ze *Sprawcy* czy krzyż z *Elegii*. System moralny poety ciągle balansuje, jak wskazywano, między grzechem a łaską, wiersze zaś odwołują się nie raz do form modlitewnych i litanijnych (stylizacja na litanie w *Bramach wieczoru*) oraz nasycają się kryptocytatami z *Biblii*; przytoczone wyżej fragmenty są chyba dowodem wystarczającym. Metafizyka, podniosłość, patos przenoszą współczesność w wymiar wieczny, a słowa: „kamień na kamieniu nie zostanie”, dokładnie wskazują kierunek — katastrofizm zastąpi eschatologia.

Eschatologię tak określa Hering:

zespół przeświadczeń, które wyrażają nadzieje religijne, dotyczące nadejścia świata uważanego za idealny, przy czym świat ten przedstawia się jako poprzedzony przez Sąd (ten zaś zakłada zniszczenie rzeczywistości aktualnej bądź mocy, którym została ona podporządkowana)⁴³.

⁴³ J. Hering, *Le Royaume de Dieu et sa venue*. Strasburg 1937. Cyt. za: P. Ricoeur, *Finitude et culpabilité. II. La Symbolique du mal*. Paris 1960, s. 247.

Mity o końcu świata są tak stare jak ludzkość i zmieniają swe kształty zależnie od miejsca, w którym powstały⁴⁴. To jasne, inaczej będzie sobie wyobrażał swój ostateczny kres plemię zamieszkujące wyspę na Atlantyku, inaczej mieszkańcy wioski przyklejonej do skalistego zbocza wysokiej góry, odmiennie Eskimosi, odmiennie Aztekowie. Koniec świata kojarzy się w wyobrażeniach pierwotnych albo z potopem, albo z kataklizmem kosmicznym, wywołanym bezpośrednio przez ludzkie grzechy lub przez kaprys bogów. Sama zaś katastrofa bądź to stanowi wstęp do nowej kreacji świata, bądź też otwiera tylko nowy cykl jego rozwoju. Słowem — mity o końcu świata powtarzają archaiczne wyobrażenie kosmosu, który podlega procesowi stopniowego „upodlenia”, w związku z czym wymaga od czasu do czasu zniszczenia oraz ponownej odbudowy. Pomędzy tymi mitami — zauważa Mircea Eliade — mit judeo-chrześcijański zajmuje miejsce całkowicie odrębne, wprowadza bowiem zasadniczą innowację:

Kosmos, który pojawi się ponownie po katastrofie, będzie tym samym Kosmosem stworzonym przez Boga na początku Czasów, ale będzie on oczyszczony, odrodzony i odnowiony w swej chwale pierwotnej. Ten ziemski Raj nie zostanie już więcej zniszczony i nie będzie miał końca. Czas nie jest zatem czasem kołującym w Wiecznym Powrocie, lecz czasem linearnym i nieodwracalnym⁴⁵.

Eschatologia wyraża ponadto triumf Świętej Historii, gdyż koniec świata odsłoni metafizyczny walor ludzkich czynów. A zatem nie będzie już, jak w innych mitach, odnowienia całej społeczności ludzkiej, lecz nadejdzie Sąd Ostateczny, po którym jedynie sprawiedliwym przypadnie w udziale szczęście wieczne. Zarówno judajska jak chrześcijańska wersja zakłada przywrócenie początkowego Raju, gdzie nie będzie już śmierci, cierpienia i chorób, a ludzie i zwierzęta żyć będą w przykładowej zgodzie⁴⁶. Zanim to jednak nastąpi, świat oddany zostanie w ręce Antychrysta, który zniszczy wszelki ład moralny, społeczny i religijny, pograżając ziemię w powtórnym chaosie.

Albowiem powstanie naród przeciwko narodowi i królestwo przeciwko królestwu, i będą głody i mory, i trzęsienia ziemi miejscami. [Mateusz, 24 7]⁴⁷

Wszystkie te klęski budzą jednak nie tylko lęk, lecz również nadzieję, zapowiadają bowiem rychłe nadejście Chrystusa, który przywróci światu utracony porządek, otworzy bramę do nowej, idealnej rzeczywistości

⁴⁴ Pisz na ten temat obszernie M. Eliade (*Aspects du mythe*. Paris 1963, rozdz.: *Eschatologie et cosmogonie*). Dalsze wywody streszczają ten rozdział.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 83.

⁴⁶ O paralelizmie wyobrażeń początku i końca świata interesująco pisze Ricoeur (*op. cit.*, rozdz. 3).

⁴⁷ Tu i dalej cyt. według Biblii Gdańskiej. Ten bowiem przekład towarzyszył poecie w dzieciństwie.

stości. Dzieje ludzkości dają się zatem przedstawić w postaci następującego cyklu: chaos — Raj — stopniowy upadek i powrót do chaosu — Sąd Ostateczny — przywrócenie Raju.

Paralelizm tego cyklu z przedstawionym wyżej cyklem katastroficznym jest więc wyraźny. Ale wyłania się również jedna zasadnicza różnica: mit eschatologiczny, w przeciwieństwie do katastrofizmu, projektuje w przyszłość utopię pozytywną, spełnia więc funkcję konsolacyjną. Tak więc obydwie wyobrażenia dziejów wychylone są w przeszłość, ale w jednym wypadku jest to przeszłość, której nie można zaakceptować, w drugim — jest ona oczekiwana i pożądana. Postawę eschatologa cechuje zgoda, katastrofisty — bezsilny bunt, rozpacz i negacja, które mogą wyrazić się gestem ostatecznej i tragicznej odmowy, jaki wykonał Witkacy we wrześniu 1939.

Przypominam tutaj te wszystkie, oczywiste w końcu, sprawy, by jak najwyraźniej zarysować różnicę między katastrofizmem a eschatologią. Bo jak łatwo zauważyć, światopogląd eschatologiczny posiada wszystkie te ogniwa, które przeciwstawiają go światopoglądowi katastroficznemu: perspektywę metafizyczną, monistyczny system wartości, linearną koncepcję czasu oraz przyszłościową projekcję utopii pozytywnej. Ich występowanie w poezji Miłosza zostało chyba dostatecznie udowodnione. Z wyjątkiem ostatniego ogniwa. Jemu zatem wypada poświęcić więcej uwagi.

Powstaje pytanie: jak przedstawiają się w tej poezji owe cztery fazy w historii ludzkości?

Stosunkowo najmniej mówi poeta o utraconym raju niewinności. Jego istnienie, a raczej — brak wyraża nostalgia za światem prostych i niepodważalnych wartości. Wyraża go także idealizacja ziemi rodzinnej:

Nad brzegami niebieskiego Niemna
I Niewiaży o wodzie czarnej
Zasiewają jasnowłosi chłopci
Ciężkie pszenicy ziarna.
Koszą łąki, których zieleń jest
Największą radością świata,
I wierzą, że dobry Bóg
Jak jastrząb w niebiosach lata.

(*Jeszcze wiersze o Ojczyźnie*)⁴⁸

Ten Raj nie jest wcale, jak u Brueghla, krainą lenistwa i obżarstwa, lecz radosnej zespołowej pracy, która ułatwia harmonijne współzycie z przyrodą. To niekłamane szczęście istnienia połączone z zachwytem nad pięknem świata oraz ufną wiarą w Opatrzność. Raj — to zbiór wszystkich wartości, których brak odczuwał stale bohater liryczny Miłosza.

⁴⁸ *Jeszcze wiersze o Ojczyźnie*. „Żagary” 1931, nr 2.

Drugą fazę wyrażają cytowane już sądy o współczesności rządzonej przez Szatana, porażenie złem moralnym, infernalne krajobrazy oraz świadomość zbliżającego się Sądu. Trzecią fazę zwiastują nawiązania do obrazowania biblijnego, zwłaszcza w opisie końca świata. Wyraża on się przede wszystkim zburzeniem porządku kosmicznego:

I widziałem, gdy otworzył szóstą pieczęć, a oto stało się wielkie trzęsienie ziemi, a słońce zczerniało jako wór włosiany, i księżyc wszystkich stał się jako krew;

A gwiazdy niebieskie padały na ziemię, tak jako drzewo figowe zrzuca z siebie figi swoje niedożalone, gdy od wiatru wielkiego bywa zachwiane.

A niebo ustąpiło jako księgi zwinione, a wszelka góra i wyspy z miejsca się swego poruszyły. [*Apokalipsa*, 6, 12—14]

Plastyczność tego — jakże znakomitego! — poetyckiego obrazu zostaje podniesiona zabiegiem swego rodzaju oswojenia kosmicznego kataklizmu przez odwołanie się do potocznych doświadczeń rolniczego ludu. I — paradoksalnie — zbliżenie to wcale nie ujmuje opisowi jego grozy, na odwrót, czyni ją zrozumialszą i przez to bardziej dotkliwą...

Podobny zabieg stosuje Miłosz:

Widział na piaskach rzucone postacie
pod światłem planet lecących ze stropu,
(*Powolna rzeka*, O 40)

Słowo „strop” ma dwa znaczenia: jest synonimem sufitu, ale metaforycznie oznacza również firmament niebieski. Wali się zatem Dom-Świat.

Przebiegną dołem gwiazdy, obcych światów szpiegi,
I nagle runie wszystko, ledwo dzień zaświta.
(*Powrót*, O 61)

Ten obraz z kolei jest wzbogacony pokopernikańskim spojrzeniem, niedostępnym przecie nowotestamentowemu prorokowi.

Jakby minęły lata i zakwitły krzyże,
kłębi się przemieniony ogień czworga nieb
i tli się złotą trawą ziemia [...]
(*Ptaki*, O 17)

To jakby aluzja do innego fragmentu *Apokalipsy*:

I zatrąbił pierwszy Anioł, i stał się grad i ogień zmieszany ze krwią; i zrzuciono to na ziemię, a trzecia część drzew zgorzała, i wszelka trawa zielona spalona jest. [*Apokalipsa*, 8, 7]

Raz jeszcze pojawia się ogień jako synonim zniszczenia. Tak dalece opanował on wyobraźnię poety, że również koniec świata wyobraża on sobie w postaci gigantycznego pożaru. Jak pisze Eliade, motyw oczyszczenia przez ogień jest pochodzenia irańskiego i raz tylko pojawia się w *Nowym Testamencie*, pełni natomiast ważną funkcję w przepowiedniach Sybilli, w stoicyzmie oraz późniejszej literaturze chrześcijań-

skiej⁴⁹. Zaiste, dziwnymi drogami chadza poetycka wyobraźnia... Bo Teodor Bujnicki — przeciwnie — wyobrażał sobie ziemię pochłoniętą przez nowy potop⁵⁰. Miłosz natomiast upodobał sobie wyraźnie dwa żywioły: ogień i powietrze (wciąż powracające motywy obłoków i wiatru!). A jeśli już pojawi się wizja potopu, to w bardzo znaczącym kontekście:

Niech się wypełni wreszcie południe pogardy.
Pianą białą wre morze, twoje stopy liże,
(*Ptaki*, O 17)

Tak mógłby zaczynać się opis potopu, tymczasem następna zwrotka (cytowana już wyżej) przynosi obraz pożaru kosmosu.

I jest szum, przyływ morza dotychczas nie znanego,
morza nicości. Pod białą pianą jego
utoneły zwierzęta i lądy.
Ciesz się, triumfatorze. Obu przyjęło morze.
W jego głosie zagłady grzmiały trąby.
(*Do księdza Ch.*, O 49)

W tym zaś przypadku opis potopu zdaje się nie ulegać wątpliwości, a przecie następna z kolei zwrotka (także już cytowana), zaczyna się od słów: „Pogodzeni jesteśmy po długim skłóceniu”, kończy się zaś obrazem pochłaniającej wszystkich ziemi. Czy zatem „morze nicości” nie jest tylko metaforą rzeczywistości przed katastrofą? Natomiast po niej:

[...] rzeczywiste nagle się obnaży
i tarczą nowej, nieznanym twarzy
spojrzy kwiat polny, kamień polny.
(*Pieśń*, O 19)

Królestwo Boże, które nastąpi po Sądzie Ostatecznym, będzie więc odkłamaniem świata, ale nie tylko:

Wychodzimy naprzeciw sobie i widzimy naszą złotą nagość,
wiecznie piękni i młodzi, wiecznie sprawiedliwi,
skaza, co była w nas, nie była naszą istotą,
wszystko już zapomniane, tylko mądrość nie została zapomniana.
Stado mężczyzn i kobiet wiecujących po zmartwychwstaniu,
gdziekolwiek spojrzeć, nadchodzą w tę dolinę niesłyszanych fraz
muzycznych,
jedno dla drugiego ma miłość, jakiej dotychczas nie znali kochan-
kowie,
miłość tak wielką, że nie pragnie nasycenia.
I dotykają do siebie z takim drżeniem zachwytu,
i otulają rękami piersi małe i ostre,
nie po to, aby budzić pożądanie,
ale z samej radości, że tu w braterstwie żyją,
że są, że wszystko jest, czego tak długo wyglądali:
słońce, rąbek księżycy, trawa wiosen, pomykanie polnego zwierza,
(*Brama poranku*)

⁴⁹ Eliade, *op. cit.*, s. 85.

⁵⁰ Motyw ten analizował W. P. Szymański (*Neosymbolizm*. Kraków 1973, s. 216—217).

Tak obszerny cytat pozwoliłem sobie przytoczyć w nadziei, że potwierdzi on najlepiej uprzednią sugestię: Raj to dla Miłosza pełna realizacja wartości, które uważa on za najważniejsze — witalnych, moralnych i estetycznych — realizacja w całkowitej harmonii z Naturą i innymi ludźmi. Jest trochę tak, jakby owe wartości odzyskały swą utraconą formę. Takie przekonanie wypowie poeta wprost, lecz znacznie później, w sposób filozoficznie pogłębiony, w wierszu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, wyznając swą wiarę w *apokatastasis*. Ale podobną myśl znaleźć można już wcześniej. Będzie dany:

[...] nowy ład
 form odrodzonych, wyrażających chciwie
 prawdę, od której łądy winny drzeć [...]
 Bo oto spada błysk i ziemski dom rozdziela:
 dobro jest tu i zło jest tu. I czeka nieśmiertelność.
 (Dytyramb)

W poezji Miłosza są więc zawarte wszystkie podstawowe wątki mitu eschatologicznego. Należy jednak podkreślić, że nie funkcjonują one oddzielnie, nie stanowią jedynie kryptocytatu z *Biblii*, lecz zestrzajają się w spójną strukturę, która zbudowana jest oraz funkcjonuje na tych samych zasadach co w micie. Inaczej mówiąc, dokonuje Miłosz poetyckiej transpozycji struktury mitycznej. Nie należy rozumieć tego w ten sposób, że ów mit stanowi temat jednego wiersza bądź ich cyklu. Jego struktura wpisana jest w poezję ujmowaną całościowo, stając się konstytutywnym składnikiem myślenia twórcy o świecie. Wynurza się ona z wierszy z większą lub mniejszą wyrazistością, ale jeśli w pojedynczym utworze pojawi się jej element, to występuje on zawsze w funkcji generalnie zgodnej z tą, jaką pełnił w macierzystym micie, jakby odwołując się do pozostałych jego składników, nie uwidoczniionych. W ten przynajmniej sposób może ów mit zobiektywizować badacz, poeta zaś formuje go, zwłaszcza na początku, bezwiednie, na poły świadomie docierając do swych głęboko zakorzenionych wewnętrznych przeświadczeń religijnych. Dlaczego wszakże posługuje się tutaj pojęciem mitu, które obrosło w tyle rozmaitych skojarzeń, a nie np. toposu literackiego?

Mit, który funkcjonuje w społeczeństwach pierwotnych, ale którego elementy odnaleźć można również w myśleniu współczesnym, jest, jak twierdzi Eliade, pewnym sposobem wyjaśnienia istnienia oraz początku świata. Mit relacjonuje historię działań Bytów Nadprzyrodzonych, uznaną za prawdziwą, ponieważ dotyczy ona rzeczywistości, oraz świętą, gdyż pozostaje ona w sferze *sacrum*. Opowieść mityczna, odsłaniając akt początkowej kreacji, konstytuuje paradygmat wszystkich znaczących ludzkich zachowań, a czas historyczny przenosi w wymiar wieczny. Główną funkcją mitu jest w konsekwencji nadanie sensu rzeczywistości

oraz ludzkiej egzystencji⁵¹. Otóż wydaje się, że podobną rolę pełni mit eschatologiczny w poezji Miłosza: jest, przede wszystkim, u s e n s o w n i e n i e m istnienia w jego dziejowej zmienności; dalej — s a k r a l i z a c j ą historii współczesnej; wreszcie pośrednio — p r z y w r ó c e n i e m rangi poezji, bo to ona przecie głosi wyroki przeznaczenia. Eliade zwraca uwagę, że mitu nie wyjaśnia się intelektualnie, lecz jego istnienie i sens utwierdza się przez słowo lub obrzęd, które naśladują sakralny paradygmat⁵². To jasne, aby mit „żył” i stał się podstawą jakiegokolwiek religii, musi mieć swoich wyznawców, którzy z wiarą powtórzą przekazane im przez tradycję gesty i zdania. Akt poetyckiej kreacji jest także gestem na poły magicznym, którym twórca zaklina swoje ulotne istnienie w kształt wieczny. Zwłaszcza dla Miłosza. Pisał kiedyś arcytrafnie Stefan Napierski:

✧ Jest [...] Miłosz lirykiem nawiedzonym, by nie rzec: opętany, a twórczość jego przypomina egzorcyzmy, dokonywane nad samym sobą⁵³.

Jaka jest formuła tych „egzorcyzmów”? Aby znaleźć odpowiedź na to pytanie, należy powrócić do trzech ostatnich cytatów.

Pominięto w nich celowo — jakże znaczący — kontekst, który wyjaśnia, iż w pierwszym przypadku na ową upragnioną chwilę czekałby spokojnie bohater, gdyby było w nim „choć jedno ziarno bez rdzy”, ale ponieważ dręczy go poczucie grzechu, jest tylko „pyłkiem dmuchawca ✧ na czarnych łąkach świata” (*Pieśń*, O 19). W drugim przypadku wizję szczęśliwości kreują jacyś goście z zaświatów, którzy mówią przez podmiot liryczny:

Ten głos, co wyrywa się z ust, nie jest moim własnym głosem,
przychodzą do mnie czoła, z których uczyłem się pragnąć i wierzyć,
wołają, jakby były w wielkiej dalekości.

(*Brama poranku*)

Wreszcie w trzecim wypadku ów „nowy ład” jest składnikiem poetyckiego olśnienia, artystycznej kreacji. A zatem wyobrażenie Raju nie ma tej siły i oczywistości, które gwarantuje jej mit. Tam bowiem sankcję istnienia Raju stanowi wiara zbiorowości, tutaj — podszyte zwątpieniem wewnętrzne przekonanie poety, właściwiej byłoby powiedzieć: jego niepewna tęsknota za epifanią. Wypada przy tym zauważyć, że dwa z cytowanych wierszy, *Brama poranku* i *Dytyramb*, poeta pominął w swoich zbiorowych wydaniach, co nie pozostało pewnie bez wpływu na recepcję jego twórczości. Może dlatego recenzując *Ocalenie*

⁵¹ Zob. Eliade, *op. cit.*, s. 30—32. Nie zajmuję się tutaj mitem jako rodzajem wypowiedzi, ujmowanej w jej aspekcie strukturalnym, ani też jako typem wmówienia, spełniającego funkcje ideologiczne (zob. R. Barthes, *Mit dzisiaj*. W: *Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne J. Błońskiego. Warszawa 1970 (tłum. W. Błońska)).

⁵² Eliade, *op. cit.*

⁵³ Napierski, *op. cit.*, s. 166.

pisał Wyka o Miłoszowym świecie „zburzonym bez nadziei” i o „apokalipsie, po której nie będzie Królestwa Bożego”...⁵⁴

Mit poetycki, jeśli można go tak nazwać, jest mitem niepełnym, zdegradowanym, zawieszonym między niebem a ziemią. Zachowuje jeszcze swój religijny charakter, ale zarazem wyraźnie go osłabia zderzając się ze światem fikcji literackiej. Inaczej mówiąc, zasadnicza różnica pomiędzy mitem a mitem poetyckim polega na zmianie sytuacji komunikacyjnej oraz kodu, w którym zostały one wyrażone. Miłosz przynosi bowiem sytuację, w jakiej funkcjonuje mit pierwotny, w obręb tekstu poetyckiego, stając się zarazem nadawcą i odbiorcą tego mitu. Traci on zatem swój walor społeczny i staje się osobistym mitem poety. Zmienia też częściowo funkcje: wyrażony językiem poezji — musi podporządkować się jego regułom i stać się elementem wizji artystycznej, równocześnie jednak zachowuje w pewnym stopniu swe funkcje religijne, ponieważ ich znaczenie i aktualność utwierdza wiara poety. Krócej: jest to mit, który prawdziwym mitem być nie przestał, lecz pełnym mitem już być nie może. Tym właśnie różni się od toposu. Topos bowiem, tak jak rozumie go Ernst Robert Curtius, to mit, bądź jego fragment, spetryfikowany, na zawsze zamieniony w literaturę⁵⁵. Jak zakłęcie, które tracąc swą moc stało się tylko obrazem, gestem, słowem. Przykład toposu arkadyjskiego, stanowiącego przecie jedynie krystalizację mitu o raju, może być tego wymownym dowodem. Mit poetycki taki, jaki pojawia się u Miłosza, jest mitem jak gdyby na przedprożu toposu, przysługuje mu bowiem, choć w mniejszym stopniu, walor religijny; taki mit może jeszcze, choć tylko połowicznie, usensownić rzeczywistość. Mówiąc jeszcze inaczej: chcąc przezwyciężyć alienację, dezaprobatę wobec współczesności oraz ukoić nostalgię za wartościami absolutnymi, swą biografie duchową przełożył Miłosz na język pradawnych wyobrażeń mitycznych. Ale przekład ten mógł się udać tylko częściowo, ponieważ został nadwątlony zwątpieniem w posłannictwo twórcy. To zwątpienie obce było poezji romantycznej i dlatego właśnie Mickiewicz mógł się uważać za wieszczą i głosić nadejście Królestwa Bożego. Nastąpiło bowiem wówczas jak gdyby rozszerzenie sfery *sacrum*: *Księgi Narodu* stawały się w tej sytuacji nową *Biblią*, *Księgą Świętą*, poeta — rewelatorem wyroków Bożych, a Litwa, jak zauważył Miłosz w *Romantyczności* — modelem Raju, światem-ogrodem. To wszystko, oczywiście, niedostępne już jest dla współczesnego poety. Ale czyż nie można zaryzykować konfrontacji?

Tradycja romantyczna przywołana tutaj została nieprzypadkowo. Stanowi ona bowiem stały punkt odniesienia poetyckiej teorii i praktyki Miłosza. Na marginesie wypada nadmienić, że obok mitu eschatologicznego pojawiają się jeszcze u niego dwa mity poetyckie: mit ziemi ro-

⁵⁴ Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, s. 138.

⁵⁵ E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin*. Paris 1956.

dzinnej oraz mit poety-wieszczka. Główną funkcją mitu pierwszego ma być, jak się zdaje, ponowne zadomowienie w kosmosie, drugiego — przywrócenie poezji jej rewelatorskiego charakteru. Wszystkie trzy — jak łatwo się domyślić — mają romantyczną genealogię i nawiązują bezpośrednio do Mickiewicza (to znowu temat na osobne studium). Bo całe dzieło Miłosza powstaje niejako w cieniu wieszczka. Jest ono indywidualną próbą zmierzenia się z legendą Mickiewicza, i to nie tylko z jego wielkością artystyczną, lecz również ze wzorcem osobowym wyrażonym w trzech wcieleniach: życia, sztuki i profesji. Jest próbą sprawdzenia, czy ideały poezji romantycznej dają się zrealizować w epoce współczesnej Miłoszowi. Jest więc oryginalnym dialogiem z najważniejszą częścią naszej tradycji kulturalnej.

Ostatecznie zatem w procesie dowartościowywania własnej biografii duchowej oraz nadawania sensu współczesnej historii poeta musi przebyć jakby trzy strefy: swojej twórczości artystycznej, romantycznej tradycji, pierwotnych mitów wreszcie. Pierwszą strefę przekracza najłatwiej, tworząc poezję bardzo osobistą, a równocześnie — zobiektywizowaną; pisząc cały czas rodzaj dziennika poetyckiego, ale „cudzymi” głosami. Druga następuje więcej trudności, wymaga bowiem generalnej rewizji utrwalonych stereotypów literackich; z tej konfrontacji rodzą się oryginalne rozwiązania artystyczne Miłosza. Wreszcie ostatnia strefa: wpisanie własnej biografii w paradygmat mityczny. Odbywa się ono za pośrednictwem poezji i poprzez tradycję romantyczną — a zatem strefę pierwszą usensownia, drugą wzbogaca o nowe znaczenia, trzecią zaś ożywia. Mity spełniają swą funkcję kompensacyjną, tradycja literacka odzyskuje aktualność, poezja własna rozszerza się semantycznie, a życie i historia nabierają głębszego sensu — oto ostateczny rezultat wspomnianego procesu.

Nie we wszystkich równocześnie utworach, rzecz jasna, wszystkie te sfery występują, a w ich obrębie można dokonać dalszego rozwarstwienia i uszczegółowienia. Ponadto strefy te przenikają się wzajemnie: wprowadzone w ruch sensory i wartości stale się przemieszczają, zderzają i łączą tworząc w sumie tę, tak trudną do opisanego, semantyczną strukturę poetyckiego świata Miłosza. To właśnie miałem m. in. na myśli pisząc, że tematem jego poezji jest poskramianie zmienności. Poskromić znaczy bowiem zarazem opanować i podporządkować. Poeta zatem opanowuje ten ruch sensów i wartości, który niesie im wyniszczenie, oraz podporządkowuje go własnym zamysłom artystycznym, przeciwstawiając mu ruch wzbogacający te sensory o coraz to nowe konotacje i przywracający im utracony walor. W rezultacie końcowym osobisty manewr poety staje się zabiegiem kulturotwórczym. Jest wiersz, który w sposób prosty, niemal modelowy, demonstruje opisaną wyżej zmienność sensów. W tym miejscu niezbędny się staje dłuższy cytat:

W czasach dziwnych i wrogich żyliśmy, wspaniałych,
nad głowami naszymi pociski śpiewały

i lata nie mniej groźne od rwących szrapneli
 nauczyły wielkości tych, co nie widzieli
 wojny. W pożarze sucho płonących tygodni
 pracowaliśmy ciężko i byliśmy głodni
 chleba, cudów niezemskich zjawionych na ziemi
 i często, spać nie mogąc, nagle zasmuceni
 patrzyliśmy przez okna, czy nad noc sine
 nie przyplývają znowu stada zeppelinów,
 czy nie wybucha sygnał nowy kontynentom,
 i sprawdzaliśmy w lustrze, czy na czole piętno
 nie wyrosło, na znak, żeśmy już skazani.
 W tych czasach nie dość było zawodzić słowami
 czystymi nad patosem świata wiekuistym,
 była epoka burzy, dzień apokalipsy,
 państwa dawne zburzono, stolice wrzecionem
 kręciły się pijane pod niebem spienionem.

(O książce, O 30)

Od tego momentu w semantycznej przestrzeni wiersza pojawia się ruch odwrotny: sensory wyrażen, które do tej pory, w procesie odbioru, nawarstwiały się na siebie, powracają jakby wstecz, rewaloryzując całą wypowiedź. Piętno skazania i nienasycenie metafizyczne stają się wskutek tego nie tylko oznaką pewnej epoki historycznej, lecz zarazem — czasu mitycznego, wyjaśnia się również ów niezrozumiały z początku oksymoron: „W czasach dziwnych i wrogich żyliśmy, wspaniałych”. Cały wiersz zaczyna więc opalizować semantycznie, jest i zarazem nie jest opisem ostatniego dnia naszej planety. Biografia indywidualna poety, przyjmując formę pokoleniowej liczby mnogiej (cecha romantyczna!), zostaje upatetyczniona i zmonumentalizowana, historia współczesna nabiera godności, mit zaś staje się zaskakująco aktualny. Wypada przy tym zauważyć, że występujące w wierszu epickość, podniosłość i religijność mogłyby obejść się bez dookreślenia, iż oznaczają eschatologię, ale wówczas wypowiedź w dużym stopniu utraciłaby swą zmienność semantyczną. Dlaczego? Łatwo spostrzec, że Miłosz odwołuje się tutaj — gdzie indziej również — do znaczeń o walorze utrwalonym i nie odrzuca go wprost, jak poeci awangardowi, lecz oparłszy się na nim dokonuje zabiegu, który wytrąca z martwoty ów walor. W opisywanym przypadku takim impulsem początkowym jest apelowanie do skojarzeń, jakie budzi powszechnie *Apokalipsa*, oraz arbitralne przyznanie epoce współczesnej statusu dnia ostatecznego. Inaczej mówiąc, powstawanie sensu w tym wierszu budują dwa zabiegi: odwołanie się do użycia utrwalonego przez tradycję oraz jego przekształcenie poprzez zderzenie go z nowym kontekstem — zatem te same zabiegi, które dają się wysledzić na wszystkich poziomach tekstów poetyckich Miłosza⁵⁶. Wypada przecie zauwa-

⁵⁶ Porównując poezję Miłosza i Przybosa bardzo trafnie zauważył E. Balcerzan (*Polaryzacje sztuki poetyckiej*. „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 1, s. 46): „U Miłosza dominuje ruch znaków, przemienność struktur gatunkowych, kunszt wielorakich stylizacji. U Przybosa — ruch podskórny znaczeń, gra napięć w obrę-

żyć, że semantyczne poruszenie świata poetyckiego będzie się u Miłosza coraz bardziej komplikować i pogłębiać. Istotnym zaś *novum* artystycznym stanie się *demonstracja* procesu rodzenia się i kształtowania sensu wypowiedzi, a więc operacja metajęzykowa będąca ważkim elementem poetyckiej ekspresji⁵⁷.

Na koniec trzeba postawić pytanie: dlaczego miano katastrofisty przyłgnęło tak mocno do Miłosza? Wydaje się, że zaważyła na tym ta sama legenda katastroficzna, która otaczała Witkacego, a swój ostateczny kształt przybrała podczas okupacji⁵⁸. Stworzyli ją przede wszystkim młodzi poeci warszawscy, którzy ostatnią wojnę uznali za spełnioną *Apokalipsę*. Nie kwestionując niebywałego barbarzyństwa tej wojny, trudno jednak nie zauważyć, że ta formuła była po prostu mitologizacją. Mitologizacją czasów, które przerosły wszelkie oczekiwanie młodych chłopców, zmuszonych na progu samodzielnego życia sprostać potwornym doświadczeniom. Odwołanie się do religijnej formuły bezludzkiemu czasowi przywracało sens, a postawie — heroizm. Ale stąd rodzą się nieporozumienia w ocenie dorobku pokoleń poprzednich, zwłaszcza Zagarów. Poeci pokolenia wojennego zajmowali wobec poetów tej grupy, a więc także wobec Miłosza, stosunek ambiwalentny⁵⁹. Chwalili ich za antycypowanie wojny, ale krytykowali ich bierność i pesymizm. Tadeusz Gajcy pisał:

Katastroficznosc przedtem przeczuta, teraz przezyta domaga się ciecia. Młode pokolenie liryczne tym cieciem wejdzie w literaturę lub... zginie poza nią.

Nie możemy powtarzać bezradności lęku wobec nadchodzącego. Już nie potrzebujemy. Wydaje mi się, że mało jest rzeczy zdolnych nas przerazić⁶⁰.

Tak myśleli też inni. Wniosek zaś był jeden: epoka domaga się czynu, zwłaszcza zbrojnego, nie ma co sobie głowy zawracać *Apokalipsą*. Miłosza ocenili wysoko⁶¹, ale zarzucali mu, że ugrzązł w „mdłym liberalizmie”. Tymczasem Miłosz patrzył na wojnę z zupełnie innej perspektywy. Mógł zatem w tym samym czasie, gdy Baczyński dokonywał życiowego wyboru⁶², pisać *Poema naiwne*. Nie twierdzą bynajmniej, że przed wojną i w czasie jej trwania Miłosz bujał tylko w apokalip-

bie słowa i zdania, ewolucje sytuacji lirycznych”. Uzupełniając tę uwagę trzeba dodać, że i u Miłosza istnieje ruch znaczeń — z tym, że odbywa się on na poziomie wyższych niż słowo i zdanie układów znaczeniowych.

⁵⁷ Takie wątki zawierają m. in. *Kompozycja* oraz *Campo di Fiori*.

⁵⁸ Zob. Szpakowska, *op. cit.*, s. 8.

⁵⁹ Zob. Jastrzębski, *op. cit.*, s. 103 i *passim*.

⁶⁰ K. Topornicki [T. Gajcy], *Już nie potrzebujemy*. „Sztuka i Naród” 1943, nr 11/12. Cyt. za: *Konspiracyjna publicystyka literacka 1940—1944. Antologia*. Opracował i wstępem opatrzył Z. Jastrzębski. Kraków 1973, s. 133.

⁶¹ Wystarczy pod tym kątem przejrzeć *Dziennik A. Trzebińskiego*.

⁶² Wnikliwą analizę wiersza K. K. Baczyńskiego *Wybór* przeprowadził J. Jastrzębski (*Wybór Baczyńskiego*. „Twórczość” 1974, nr 10).

tycznych obłokach. Dostrzegając oczywiście okrucieństwo współczesnych mu dziejów, znał polityczny wymiar rozgrywających się wypadków i starał im się aktywnie przeciwstawić. Ale w swym dziele zajął taki punkt obserwacyjny, że zobaczył całą historię z ogromnego dystansu. Wojna wkomponowywała mu się niejako w mityczny paradygmat, uzupełniała go o element może potrzebny, choć wcale niekonieczny. Atmosfera przedwojennych lęków, przeczucie, nieokreślonego zagrożenia wpłynęła bez wątpienia na genezę poetyckiej wizji świata Miłosza, ale do niej owej wizji nie można sprowadzać. Historia była dla poety tylko stopniem wiodącym do metafizycznego uogólnienia. Formułując rzecz może paradoksalnie, sędzę, że gdyby nawet wojny nie było, poezja Miłosza dałaby się również wyjaśnić według wpisanego w nią wyobrażenia mitu eschatologicznego.

Tymczasem do historii literatury wszedł Miłosz z opinią tego, „co dobrze przewidział”. Przekonanie to upowszechnił przede wszystkim Wyka, który w głośnym eseju *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie* nazwał Miłoszowski katastrofizm „sumą pewnego pogłosu i pewnej zapowiedzi”⁶³; pogłosu pierwszej wojny światowej i zapowiedzi wojny drugiej. Tezę tę powtórzyli następni badacze. W ten sposób pookupacyjna perspektywa zaciemniła i zniekształciła rzeczywisty wygląd przedwojennej twórczości Miłosza. Znamienne przy tym, że badacze łączą jej funkcję antycypacyjną z obrazowaniem oraz wymiennie używają pojęć „katastrofizm” i „apokalipsa”⁶⁴. I nie bez przyczyny. Pamiętając bowiem o zasadniczych różnicach dzielących te pojęcia, nie można nie zauważyć widocznych ich podobieństw. Obydwie postawy wyrastają z negatywnego rozpoznania współczesności i wróżą jej rychły koniec, obydwie szukają głębszych uzasadnień dla dokonujących się przemian, obydwie wreszcie nadają swym czasom wymiar przełomowy, a sobie przypisują rolę całkiem wyjątkową. Pewnie dlatego w wierszach wielu poetów, zajmujących często przeciwstawne pozycje polityczne, pojawiały się motywy biblijne. Dość przypomnieć choćby *Bal w operze* Tuwima czy *Koniec świata* Gałczyńskiego. To jasne — w obliczu katastrofy sięga się po obrazy i symbole najbardziej zakorzenione w wyobraźni zbiorowej. Między wymienionymi poetami a Miłoszem zachodzi jednak zdecydowana różnica. Dla nich *Biblia* jest już tylko zbiorem obrazów, dla niego zaś nie utraciła ona swego sakralnego charakteru. Aluzje biblijne mogą więc u tamtych poetów stać się składnikiem satyry antysanacyjnej, tak jak ma to miejsce w *Balu w operze*, bądź służyć celom całkowicie ludycznym — to przykład Gałczyńskiego.

Najtrudniej powiedzieć, w jaki sposób posługiwali się *Biblią* inni

⁶³ Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, s. 139.

⁶⁴ Zob. Kwiatkowski, *op. cit.* — Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*. — Szymański, *op. cit.* — Dybcia k, *op. cit.* (autor ten trafnie zauważa natręctwo ruchu w poezji żagarystów).

żagaryści. W interesującym szkicu poświęconym ich poezji Krzysztof Dybciak nazwał ją „poezją mitu katastroficznego”⁶⁵. Ten termin do twórczości Miłosza nie daje się zastosować. Prędzej już można by nazwać tę poezję „poezją mitu eschatologicznego”. Ale pytanie o sposób ząębiana się wątków eschatologicznych z katastroficznymi u innych żagarystów — pozostaje nadal bez odpowiedzi i wymagałoby osobnego opracowania. Jedno już teraz powiedzieć można z całą pewnością: żaden z członków tej grupy nie dokonał konsekwentnej transpozycji mitu eschatologicznego. Nie znaczy to jednak, by Miłoz raz na zawsze rozwiązał swoje egzystencjalne problemy. Trudno doprawdy tego przenikliwego i sceptycznego poetę pomawiać o naiwność czy tanią metafizykę. Jest wciąż niespokojny wewnątrz, rozdarty, wąpiący, o czym dalsze losy eschatologicznego tematu w jego poezji przekonują do wodnie.

Znamienne przy tym, że inspirację czerpie Miłoz z tradycji romantycznej. Pewnie dlatego, że romantycy również dokonywali swoistej „mityzacji rzeczywistości”, choć miała ona zasięg zawężony do spraw narodowych. Zofia Stefanowska zauważa:

Mickiewicz nie pisał eschatologicznej historii ludzkości. Mickiewicz posłużył się tylko schematem eschatologicznym dla rozwikłania dziejów Polski na tle przeszłych i przyszłych dziejów wolności⁶⁶.

W romantyzmie następuje bowiem zwrot ku tradycji myśli eschatologicznej, która w dziełach Ballanche’a, de Maistre’a czy Lamennais’go odzyskuje swój walor interpretacyjny. Ciężenie myśli Oświecenia sprawia wszakże, iż adaptacja pojęć religijnych do wyjaśnienia historii jest połowiczna i niekonsekwentna; pojawia się zwłaszcza wahanie w wyborze optymistycznego bądź pesymistycznego finału dziejów. Wtedy właśnie rodzi się katastrofizm, który jest przecie sekularyzacją eschatologii.

Miłoz sceptycznie zapatruje się na próby racjonalizacji historii. Sięga zatem do romantyzmu, rozszerzając i uniwersalizując perspektywę wspomnianej mityzacji: z dziejów Polski przenosi ją na losy świata. Ale zarazem — nie może naiwnie uwierzyć ani w swoje proroctwo, ani w ocalającą moc poezji. A chciałby uwierzyć. Tęskni stale za metafizycznym porządkiem bytu i sprawiedliwym wyrównaniem rachunku ludzkiego losu. Dlatego właśnie, mimo oporów i wewnętrznych zastrzeżeń, powtarza patetyczny gest romantycznego wieszczka i uparcie podąża jego śladami.

⁶⁵ Zob. Dybciak, *op. cit.*

⁶⁶ Z. Stefanowska, *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*. Warszawa 1962, s. 69.