

Stanisław Bereś

Wokół "Poematu o czasie zastygłym" Czesława Miłosza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 72/4, 45-85

1981

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.

STANISŁAW BEREŚ

WOKÓŁ „POEMATU O CZASIE ZASTYGLYM”
CZESŁAWA MIŁOSZA *

Nie istniały jeszcze „Żagary”, gdy Czesław Miłosz zwierzał się Jarosławowi Iwaszkiewiczowi:

Wiesz, mało mówimy między sobą o tym, jak paskudna jest nasza sytuacja ideowa — wrastamy w starsze pokolenie i nie ma w nas nawet buntu przeciwko świństwow. Teoretycznie cały bagaż kapitalizmu mnie męczy. [11 II 1931]¹

W miesiąc później dodaje:

Raz dyskutowaliśmy o naszej sytuacji społecznej (zresztą to ciągle powraca w tej czy innej formie) i doszliśmy do wniosku, że jesteśmy prawie zdeklarowani, że jesteśmy obserwatorami i czekamy na jakikolwiek przewrót. [8 III 1931]

Poczucie braku zakorzenienia w realnej społeczno-politycznej rzeczywistości już wtedy wytrąca młodego poetę z wiary w możliwość doznawania stanów mistycznych i religijnych oraz każe mu przyjąć pojęcie prawdy wyłącznie według kryterium biologicznej użyteczności. Wiedzie go to w prostej linii do zaskakującego nie umotywowaną ostrością wyznania: „Swoją drogą, dobry byłby ze mnie materiał na sowieckiego pisarza” (11 II 1931).

Z jaką młodzieńczą swobodą i dezynwolturą pokonuje Miłosz ten ogromny dystans pomiędzy stanowiskiem pasywnego obserwatora, porzytowanego endecką propagandą i antysemickimi awanturami, traktującego przewrót społeczny („jakikolwiek” zresztą) jako *panaceum* na wszystkie ekonomiczne, społeczne i kulturalne niedomogi, a przeświadczeniem, że zdolny byłby zaprzęgnąć Ariela swojej poezji do ciężkiego — i zniewalającego indywidualne porywy natchnień i olśnień mistycznych — pługa literatury proletariackiej, nakierowanej w tych latach na opiewanie zdobyczy młodej władzy radzieckiej, ostrą krytykę spo-

* Szkic niniejszy jest fragmentem większej całości.

¹ Ten i dalsze cytaty opatrzone datami pochodzą z nie paginowanego zespołu rękopiśmiennego: *Z korespondencji Czesława Miłosza do Jarosława Iwaszkiewicza*. Bibl. IBL w Warszawie.

łeczną państw kapitalistycznych i apele o przełamanie antagonizmów klasowych przez zniszczenie tej warstwy, w której ręku spoczywa władza. W sytuacji jednak, gdy Miłosz w r. 1931 rozkład sił społecznych pojmuje dychotomicznie, dzieląc masy wyłącznie na endeków i komunistów², trudno się dziwić, że i inne podziały przedstawiają mu się tyleż prosto, co i mgliście. Przepaść dzieląca piewce rewolucji od zwolennika bliżej nie określonych zmian społecznych zawężyła się do rozmiarów mikroskopijnych. Nic zatem dziwnego, że młodzieńcza euforia politycznego zaangażowania popychała go do wypowiedzi skrajnych, sekcjarskich, graniczących nieraz z niepohamowanym fanatyzmem. Rzadko dane było oglądać polskiemu czytelnikowi zdania tak ekstremalne jak te, które znajdziemy w głośnym *Bulionie z gwoździ*, opublikowanym w numerze 5 „Żagarów”. Przypomnijmy kilka sformułowań:

Sztuka jest narzędziem. Powiedzmy to sobie jasno, bez ogłupiania się wiarą w jej nadprzyrodzone pochodzenie. Sztuka jest narzędziem w walce społeczeństw o wygodniejsze formy bytu.

Twórca urabia konsumenta w ten sposób, że zmusza go do gimnastykowania tych lub innych części psychiki.

Nie jest to ważne, że sztuka jest samouświadomieniem pewnej grupy ludzi. Zwierciadłem, które im pod nos podstawia jeden z nich nazywający się artystą. Nie to jest ważne, że artysta opanowuje rzeczywistość zamykając ją w ramy słów, barw i kształtów. Ważne jest to, że artysta może być twórcą pewnego typu człowieka przez kształcenie jednych duchowych narządów, a skazywanie innych na zanik.

Producent dóbr artystycznych musi mieć jasny i wyraźny cel. Tym celem powinno być urobienie takiego typu człowieka, jaki ze względów społecznych jest w najbliższej przyszłości potrzebny. A więc artysta kieruje hodowlą ludzi.

Użycie pewnego rodzaju rytmów w wierszu, pewnego systemu linii w malarstwie, przygotowuje grunt pod społeczne programy.

Głównym kryterium [oceny dzieł artystycznych] jest przypuszczalny wpływ, jaki dany utwór wywrze na psychikę zbiorową.

Tak radykalnie sformułowanego programu artystycznego moglibyśmy ze świecą szukać nie tylko na gruncie sporów literackich dwudziestolecia, ale również wśród wypowiedzi przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Znajdziemy bowiem tutaj najbardziej niebezpieczne dla literatury poglądy. Przyjęcie zasady instrumentalności sztuki jako jedynej jej kryterium oznacza całkowite jej sfunkcjonalizowanie oraz wyrugowanie z niej tych wszystkich elementów, które mogłyby osłabić jej agitacyjne i manipulatorskie dyspozycje. Jeśli bowiem pojąć wiersz, obraz czy kompozycję muzyczną jako właśnie oręż w walce klas, determinować to musi skrajne ich uproszczenie do form takich, jakie będą

² W liście z 1 XI 1931 czytamy: „Masy dzielą się u nas na endeków i komunistów różnego rodzaju — nie należy lekceważyć takiego układu sił, to już jest bardzo dużo”.

mogły apelować do mas proletariatu robotniczego; jakie będą dla nich zrozumiałe i oczywiste. Kryterium naczelnym sztuki staje się jej użyteczność (użytkowość), a zatem pełny utylitaryzm. Miłosz powtarza swoje przekonania z takim samym zapałem na łamach „Żagarów”, jak i w prywatnej korespondencji:

Jedynym kryterium osądzania dzieła sztuki jest jego rola społeczna. Mówić, że każdy wiersz, który jest dobry, spełnia tym samym rolę społeczną = przyjmować jakieś abstrakcyjne piękno. Właśnie czy wiersz jest dobry, poznamy rozpatrzywszy wpływy, jakie wywrze na psychikę społeczną. Dość już marzeń i liberalnego równouprawnienia wszystkiego. Trzeba zrehabilitować fanatyzm. Jeżeli to mówię, to nie znaczy, że chcę upraszczać sprawę. Wiersz o jabłku np. może być niespołeczny, jak i społecznie ważny. Zależy od sposobu ujęcia. Peiper ma rację. Sama „forma” dzieła sztuki może być socjalistyczna, mieszczańska czy monarchiczna. [1 XI 1931]

A zatem wyznacznikiem politycznych przekonań autora jest w takim samym stopniu typ bezpośrednich deklaracji ideowych, jak i sama tkanka formalna utworu, od układu i doboru słów zaczynając, a kończąc na sposobie operowania metaforą, rymem czy rytmem. Wystarczy przypomnieć głośną w późnych latach czterdziestych, dogmatyczną tezę o dialektycznym związku między treścią a formą wypowiedzi artystycznej, głoszącą, iż styl utworu literackiego określa sens ideowy wypowiedzi oraz postawę samego autora, a przy tym uświadomić sobie ogrom spustoszeń, jakich dokonali w literaturze szermierze tego hasła — by uzyskać pełny obraz perspektyw kreślonych przez 20-letniego Miłosza w *Bulionie z gwoździ*.

Ten niebezpieczny trop rozważań młodego poety wskazuje trafnie Jerzy Kwiatkowski pisząc:

W przejawskrawieniach swego artykułu Miłosz popełnia błędy bardzo podobne do tych, które odbierały życie literaturze polskiej lat 1949—1954. Z praw obiektywnych pragnie uczynić prawa subiektywne. Z ubocznego działania sztuki — jej cel. [JK 76]³

Co ciekawe jednak, za chwilę dodaje:

Wyzywający charakter tych zdań trzeba jednak porównać z kontekstem. Brutalny utylitaryzm, do jakiego nie posunął się w swoich sformułowaniach najzagorzalszy z dyktatorów socrealizmu — wygląda inaczej po zapoznaniu się ze środkami, jakie Miłosz postuluje, by ów zamierzony cel osiągnąć. [JK 76]

To usprawiedliwienie Miłoszowego fanatyzmu wydaje się nieco pospieszne. Jeżeli poprzez kontekst tych wypowiedzi rozumieć należy jego ówczesne dokonania poetyckie, to stwierdzić warto, że do grudnia 1931 Miłosz zdołał wydrukować jedynie *Kompozycję*, *Podróż*, *Dom młodzieńców*, *Twarz mężczyzny*, *Fragmenty z poematu — buffo*, *Ojczyznę*, *Je-*

³ W ten sposób odsyłam do tekstu: J. Kwiatkowski, *O poezji Czesława Miłosza*. „Poemat o czasie zastygłym”. „Twórczość” 1957, nr 12. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

szcze wiersz o ojczyźnie, *Wam*, *Wiersze dla opętanych*, *Tabu* i 4 *wymiary*, z której to listy jedynie dwa utwory powtórzy poeta w *Poemacie o czasie zastygłym*, tak iż trudno byłoby tu dokonywać jakichś uprawomocniających uzasadnień, tym bardziej że żaden z nich nie stanowi bynajmniej „materiału” do analizy utylitarystycznych tęsknot pisarza. A zatem Kwiatkowskiemu chodzi zapewne o powiadomienia zawarte w cytowanym już artykule i w innych wypowiedziach programowych z tego okresu. Rzeczywiście, znajdują się w *Bulionie z gwoździ* fragmenty sugerujące, że związek pomiędzy sztuką a jej rolą społeczną jest głębszy, niż wynikać by to miało ze wstępnych obserwacji. Warto jednakże zapytać, czy sugestie te nie są swoistą „zasłoną dymną” dla ekstremitystycznej wymowy programu. Na czym bowiem polegać ma ten subtelny związek?

Otóż w koncepcji Miłosza występuje przed nami anonimowa masa odbiorców sztuki, zróżnicowana w swoich możliwościach percepcyjnych poprzez korzystanie z rozmaitych propozycji estetycznych.

Człowiek rozczytujący się w dziełach mistycznych ma bez wątpienia znacznie bardziej wyostrzone specjalne środki poznania intuicyjnego niż ludzie studiujący książki o nawozach sztucznych. Kucharka egzaltująca się przebojami „Wesołego Oka”, które są tak obmyślane, aby słuchacz chłonał je bez pomocy mózgu — staje się sentymentalna. Młody snob, oswojony z abstrakcjonizmem w malarstwie, ma duży popęd do wyciągania z wrażeń wzrokowych, jakich dostarczają przedmioty, kwintesencji w postaci zasadniczych linii i barw. Wszystko trening. Sztuka jest trenerem, który uczy nas intelektualnego boksu, emocjonalnego pływania, intuicyjnych skoków.

Obraz ten jest dość ponury. Sztuka, tak jak ją tu pojmuje Miłosz, jest czymś w rodzaju wszechwładnego narzędzia indoktrynacyjnego, zniewalającego czytelnika poprzez rozwijanie odpowiednich sektorów jego psychiki, a skazywanie na atrofię pozostałych. Czytelnik ma co prawda wolność wyboru propozycji estetyczno-światopoglądowych, niemniej każda z nich atakuje go z jednakową intensywnością i w takim samym stopniu deformuje poprzez tę czy inną taktykę „nadawczą”. Odbiorcy to bezwolna masa, dająca się powodować artyście zgodnie z jego „trenerskimi” pasjami i urojeniami. Półzartobliwe stwierdzenie, że wiersze Przybosa nie mogą podobać się endekom, że Tuwim czytany jest wyłącznie przez syjonistów i senatorów, a wyznawcy Iłakowiczówny to przede wszystkim kobiety z „narodowym” wykształceniem, to tyleż uświadomienie faktu, że „przynależność do stronnictwa politycznego jest wyrazem głęboko zakorzenionych potrzeb psychicznych”, co i smutna konkluzja, że nie ma ucieczki przed sprawczym makiawelizmem autorów, „spychających” masę czytelniczą w tę lub inną orientację polityczną, bez względu na zamierzoną „czystość” czy apolityczność odbioru. Deformowany czytelnik może już tylko zadać sobie pytanie, w czyje „oddać się” ręce, by okaleczenia jego psychiki dotknęły tych jej części, które uznaje za mniej istotne.

„Artysta kieruje hodowlą ludzi”. Czytając to zdanie trudno nie ujrzeć obrazu, jaki naszkicował Aldous Huxley w *Nowym wspaniałym świecie*, gdzie produkuje się odpowiednio „zabutelkowane” i zuniforimizowane indywidua, bądź wizji Witkacego z *Nienasycenia*, gdzie kura-cja tabletkami Murti Binga przynosi równie skuteczne efekty hodowlane. Uniwersum socjalne poddane totalizmowi estetyczno-politycznej pedagogii — oto obraz wyłaniający się spoza zdań *Bulionu z gwoździ*. Miłosz zresztą właściwie tego nie ukrywa. Nagromadzenie odpowiednich technik artystycznych, tego czy innego rodzaju rymów, rytmów czy linii „to krople systematycznie spadające na obnażone czaszki ludzkie i doprowadzające mózgi do takiego albo innego kręćka”. Trudno wyobrazić sobie coś groźniejszego od tej — szlachetnej przecież w intencji — wizji stotalizowanego świata umysłowego, niszczącego każdy przejaw indywidualistycznych tęsknot i dążeń poznawczych, niezbornych z racjami zbiorowości. Socjalna arkadia strzeżona przez społecznych inżynierów psychiki, jakimi są artyści, urabiających nowego człowieka, „jaki ze względów społecznych jest w najbliższej przyszłości potrzebny”, objawia nam tutaj te przerażające kontury, wobec których jednostki takie jak Witkacy sięgają po brzytwę w geście niezgody na partycypowanie w świecie odbierającym człowiekowi jego jednostkową wolność i trwale okaleczającym jego osobowość.

Oddajmy jednak sprawiedliwość Miłoszowi. Różnie można pojmować polityczność sztuki i jej ideowe nacechowania; to rozumienie jednak, jakie znajdujemy w *Bulionie z gwoździ*, nie idzie najbardziej banalnym — spośród możliwych — tropem. W rozważaniach swoich Miłosz kontynuuje nurt refleksji Tadeusza Peipera.

nikt nie ośmielił się zapytać, czy pewna kompozycja nie jest przypadkiem wyrazem pewnego nastawienia, np. antyhierarchicznego? albo czy taki a nie inny układ strof nie wypływa z pewnych specjalnych tendencji? Mówiono dużo o dźwięczności, o bogactwie obrazów, o jędrnym stylu; było to tłuczenie wody w stepie. Chcemy krytyki, która by w poemacie złożonym z 3-ch zdań na tem. np. rondla dostrzegła siłę burzycielską albo budującą. Która by w imię pewnego programu społecznego potępiła niektóre szkoły malarskie.

Miłosz wyraźnie przeciwstawia się tutaj upraszczającym koncepcjom, upatrującym polityczność sztuki wyłącznie w jej warstwie „tematu” czy „treści”, w *expressis verbis* artykułowanych przekonaniach społecznych. Utwór literacki to wielopoziomowo ustrukturuowana budowla myślowa, która na każdym swoim „piętrze” jednakowo mocno, choć w inny sposób, może być przekazem ideologicznym. Do tego momentu trudno się nie zgodzić z Miłoszem. Kłopoty zaczynają się jednak tam, gdzie pisze on na temat rondla będącego nośnikiem rewolucyjnej wizji świata. W tym miejscu bowiem rozrywa on homologiczną wielowarstwowość swojego przekazu ideologicznego. Jeżeli bezsensowne wydało mu się „dualistyczne ujmowanie treści i formy jako dwóch niezależnych elementów” i wiara w to, że sama tylko „treść” jest nośnikiem przekonań

społecznych, to logika nakazywałaby widzieć groźbę absolutyzacji odwrotnego, negatywowego ujęcia problemu. Jeżeli urojeniem jest, że sam temat rewolucyjny waloryzuje społecznie tekst, tak samo wzmówieniem być musi twierdzenie, iż sam tylko wystrój formalny utworu może go ostatecznie określać ideowo. Sprawa — mówiąc językiem samego Miłosza — jest znacznie głębsza i subtelniejsza. Pisał zresztą o tym poeta w *Rodzinnej Europie*:

W teoretycznych rozprawkach występowałem czasem nieomal jako młodociany Zdanow, choć w istocie moja fanatyczna zaciekleść budziła zaraz we mnie niesmak, bo nie rozporządzałem dość precyzyjnymi instrumentami, żeby odsłonić głębszą warstwę mojej myśli: że sama forma poprzez swoją dyscyplinę kształtuje wyobraźnię zbiorowości i że poezja jest czymś politycznym w zupełnie innym znaczeniu niż przyjęte potocznie⁴.

W roku 1931 jednak brak tej świadomości powodował charakterystyczne zaognienie problemu. Jeżeli możliwe jest dowolne wyabstrahowanie danego członu struktury artystycznej i arbitralna ocena jego ideologicznej nośności, to przed apostołami sztuki rewolucyjnej rozpościera się nader szerokie pole od różnego rodzaju nadużyć. Praktycznie każdy utwór może być zakwestionowany z powodu swojego antykolektywnego rymu, rytmu czy metafory. Równolegle otwiera się perspektywa konieczności kodyfikacji tematów i technik artystycznych uznanych za pożądane i dopuszczalne. Nic dziwnego zatem, że *Bulion z gwoździ* kończy się wykładem trzech podstawowych reguł postępowej sztuki:

1. Zamiast emocjonalności — dyktatura intelektu. [...]
2. Badanie przeżyć indywidualnych jednostki [...] musi zniknąć. [...]
3. [...] Zamiast biologii — socjologia.

Ciasnota i restrykcyjność tych „zasad” jest aż nadto oczywista. Dyskredytacja jednostki usuwa poza obszar sztuki to wszystko, co nierozłącznie z nią było związane: emocjonalizm, wyobraźnię, sferę uczuciową, obsesje i fascynacje, obawy i niepokoje, mitologie prywatne, rozpoznania niesprowadzalne do odczuć zbiorowych, teorie i przeświadczenia nie mające potwierdzenia w praktyce społecznej, systematy etyczne kontradyktoryjne wobec norm kolektywnych, etc. Sfera sztuki przemienia się w obszar dokonań i wyborów sprawdzalnych społecznie. Prawdziwe staje się jedynie to, co zgodne jest z normą socjalną. Jednostka przestaje oddychać rytmem indywidualnym, od dziś oddycha rytmem wspólnoty. Kto nie chce się przystosować — na śmietnik! Ktoś powie, że obraz został tutaj tendencyjnie „przykrojony”. Zajrzyjmy zatem raz jeszcze do *Bulionu z gwoździ*:

Cierpiące i złorzeczące anioły chodzą po ziemi, ale nie są szkodliwe dla sytego mieszkańca, bo nie chcą wiedzieć, że zło naprawia się pracą zbiorową. Zamiast zorganizowanej masy są mistycy, prorocy i inne ptaki niebieskie. [...]

⁴ Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*. Paryż 1959, s. 103.

Sztuka XIX wieku wypuściła ze swoich fabryk mało wartościowy materiał ludzki. Rezultatem jej wpływów są ci wieczni kibice, z rupieciami w głowie, pełni sentymentów i obaw przed „urazeniem godności człowieka” — którzy krążą naokoło nas. Jeżeli chodzi o zaprzęgnięcie ich do pracy nad przebudową stosunków w różnych dziedzinach współczesnej Polski, są śmieciem na nic nie przydatnym.

Tak młodzieńczo fanatyczny program to — trudno tego nie przyznać — zaiste rzadkość w dziejach polskiej myśli kulturalnej. Sztuka, tak jak ją pojmuje Miłosz w r. 1931, przestaje być dla artystów azylem, schronieniem przed terrorem polityczno-społecznej rzeczywistości. Wręcz przeciwnie, staje się ona terenem ideowych zapasów. Nie napawa to zresztą Miłosza obawami czy niepokojem. Zaciętrzewiony programotwórca odbiera swemu indywidualistycznemu Arielowi przynależną mu sferę i zastawia na siebie pułapkę, której tak będzie się obawiać w późniejszych latach. Czytamy w *Bulionie z gwoździ*:

Narazimy się na zarzut, że czyniąc rolę społeczną sprawdzianem dzieła sztuki, wprowadzamy do krytyki i recenzji walki polityczne. No tak, świetnie. Nie widzimy w tym nic strasznego. Nareszcie trzeba położyć kres pastelowym nastrojom i dowolności [...].

Gdyby Miłosz chciał konsekwentnie poruszać się w swojej twórczości po terenie przez siebie zakreślonym i gdyby można było na nim administracyjnie wymóc artystyczną realizację własnych konceptów programowych, wówczas jego debiutancki tomik składałby się zapewne wyłącznie z utworów takich jak *Przeciwko nim* i trudno byłoby mu po latach napisać z taką lekkością, że był to okres, gdy ulegał „wręcz totalitarnym, moralistyczno-terrorystycznym, porywom”⁵.

Skąd zatem w szkicu Kwiatkowskiego, jedynym kompetentnym omówieniu zawartości *Poematu o czasie zastygłym*, pojawiła się tendencja do osłabiania fanatycznego tonu i wyciszania groźnych implikacji ideologicznych, widocznych w przywoływanym tutaj tak często artykule? Skąd także przekonanie, że autor *Dysku* realizuje ten program „zarówno formalnie, jak treściowo” (JK 76)? I jeszcze jedno pytanie: który program? Czy ten, którego nagie, przerażające kontury sterczą wśród zdań *Bulionu z gwoździ*, czy ten, który wynika ze skontaminowania powyższego artykułu z *Poematem o czasie zastygłym*? Przecież — ma tu Kwiatkowski całkowitą rację — pomimo usilnych prób Miłosza podporządkowania się literze własnego manifestu i innych wypowiedzi programowych, drukowanych na łamach „Żagarów”, wyraźnie widoczny jest w tej poezji przymus, z jakim autor podporządkowuje się społecznym obowiązkom. Kwiatkowski pisze:

Naśladowanie Majakowskiego, mechaniczne pojmowanie wpływów awangardy — to świadectwo wewnętrznego przymusu, jakiemu poeta ulega, pragnąc

⁵ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*. Paryż 1977, s. 125.

nadać swym wierszom doraźną wartość społeczną i racjonalistyczną motywację. [JK 88]

Widać rzeczywiście w tych wierszach jakiś dziwny rodzaj zniewolenia i uporczywego wtłaczania się poety w wąskie ramy przez niego samego wytyczone. Kuszące jest naturalnie ułatwienie, które nam podsuwa sam Miłosz pisząc w jednym ze swych artykułów:

Wiersze, jakie drukowałem w „Zagarach”, wydają mi się złe, nie lubię się do nich przyznawać, a artykuły interesujące tylko jako objaw pasji⁶.

Niemniej sprawa nie ogranicza się zapewne do tego tylko, iżby przemawiała przez niego wyłącznie aposterioryczna repulsja wobec własnych dokonań sprzed trzydziestu paru lat. To pęknięcie i wewnętrzny przymus istotnie są widoczne w *Poemacie o czasie zastygłym*, co trafnie wypunktował w swym eseju Kwiatkowski. Przypuszczać zatem należy, że na osłabienie wymowy *Bulionu z gwoździ* w jego interpretacji wpłynęła określona taktyka krytycznoliteracka, „przykrawająca” artykuł Miłosza pod kątem zjawisk, jakie występują w jego zbiorze poetyckim, taktyka mająca wykazać, że napisane przez poetę w tym czasie utwory w pełni realizują wytyczne programowe.

Spróbujmy jednak nie tonować doktrynerskich sformułowań Miłosza z omawianego tu artykułu, tym bardziej że znakomitym ich dopełnieniem są fragmenty znacznie mniej popędliwego w swej wymowie szkicu *Dane do poematu* z 1932 roku. Nie znajdziemy w nim co prawda wykładu zasad estetyki rewolucyjnej, niemniej atmosfera napięcia społecznego tam naszkicowana — poparta obrazami włościan białoruskich szepczących nad samogonem „o rajach przyszłego ustroju”, czytających „stosy przemycanej bibuły” i przygotowujących „krótkie karabiny o obciążonych lufach”, skontrastowana wizjami żydowskich pogromów — nader dobitnie świadczy o determinizmie zmian ustrojowych wpisanych w świadomość współczesnych Miłoszowi i o konieczności uczynienia z polityki podstawowego narzędzia opanowania pojęciowego rzeczywistości *anno Domini* 1932.

Powinno się stworzyć piękną naukę: mistykę polityki. Można przy jej pomocy uzyskać wiele niezapomnianych wzruszeń. Wiele przyjemności, podobnej do tych rozkoszy, jakie odczuwa się na huśtawce⁷.

Tak zatem aż do r. 1932 brzmi w głosie Miłosza czysty ton barda przewrotu społecznego. Już jednak rok następny przynosi zapowiedzi gruntownej światopoglądowej mutacji. Na razie jednak wyraża je poeta wyłącznie prywatnie:

Ostatnie wypadki doprowadziły oczywiście do tego, że [...] nie można się nie deklarować po której stronie. Szczególnie teraz, kiedy Dembiń-

⁶ Cz. Miłosz, *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej drugiej awangardzie*. „Oficyna Poetów” 1967, nr 1, s. 8.

⁷ Cz. Miłosz, *Dane do poematu*. „Piony” 1932, nr 5.

ski [...] wznawia Żagary i szantażuje niemal zmuszając do współpracy. Tak więc duszyczka nietzscheańskich swobód jest w poważnym niebezpieczeństwie i inaczej być nie może, bo jak powiada Apocalipsis, wszyscy muszą być napiętnowani znakiem Bestii. Niechże położy łapy na czole i niech wyciśnie swoje godło. [22 IV 1933]

Widać w tym wyznaniu świadomość przymusu, jakiemu poeta podlega, ale i zarazem zgodę na ten stan rzeczy, postawę pogodzenia, charakterystyczną dla tak wielu pisarzy lewicy, świadomych, że należy podporządkowywać się powinnościom w imię celów szerszych niż jednostkowe tęsknoty i predylekcje.

Rok 1934 przynosi już jednak tony zupełnie odmienne, które ustawiają poetę zarówno poza jedną, jak i poza drugą barykadą:

Rażą mnie ogromnie artykuły różnych niedouków marksizmu i brzozowszczyzny — jakie to nic, frazesy! [...] Znadto już dojrzałem, żeby smakować w rewolucyjnej krytyce. [15 IV 1934]

W zupełnie nowy okres wchodzę teraz, zupełna obojętność na doktrynerskie pozy, nic mnie naprawdę nie obchodzą tzw. „sformułowania”, „postawy zasadnicze” itp. brednie. Już nie mogę dłużej znieść podlizywania się plebejom, przez wmawianie w siebie, że jestem z ich poziomu. Nienawidzę tego bydła, tak samo jak nienawidzę tkwiących we mnie cech plebejskich. Ale niełatwo trzymać w Polsce głowę nad powierzchnią — to jest jakby piekło z anegdoty, gdzie męki obmyślane są sprytnie: w kloace siedzą delikwenci zanurzeni po szyję, diabeł stoi obok z kosą i zamachuje się, straszy — wtedy wszyscy delikwenci ze strachu dają nurka i powtarza się to z dokładnością mechanizmu. [18 IV 1934]

Przyjrzyjmy się jeszcze wypowiedziom z r. 1935, bilansującym okres wewnętrznej — i wciąż jeszcze artykułowanej prywatnie — przemiany Czesława Miłosza:

Ostatnio znowu wszystko we mnie wrzało i żal mi było trochę, że dałem się w pierwszej młodości uwodzić różnym głupim doktrynom krzykaczy. [27 V 1935]

W dodatku to polskie życie: potworność militarne go reżimu, a druga strona barykady pozbawiona jakichkolwiek pierwiastków ludzkich, głupota młodzieży, doprowadzająca do śmiechu i płaczu. Żeby jeszcze jakkolwiek stan, z którym można by iść, z wiarą jakichkolwiek przewrotów. A tak nic. [7 XII 1935]

Tu w Wilnie „otoczyli mnie” i z przestraczem widzę, że utrzymanie szlachetnego odosobnienia jest w polskich warunkach niemożliwe. Miłosz — „pachołek faszyzmu”, Miłosz — pseudoklasyk, Miłosz — wtłoczony w mistycyzm i formy klasyczne — najdelikatniejsze jeszcze epitety, a co gorzej, że patrząc na błotniste ulice, na nędzę, na idiotyzm rządowych hecy, nie ma się serca i odwagi, żeby mówić o czystej sztuce, nie ma się dość moralnego prawa. Będzie więc ciężki wysiłek — ocalić w ogólnym pożarze garsteczkę niezemijskich prawd i nawet w rubaszce iść za aniołem. [21 I 1936]

Tak oto na przestrzeni 2—3 lat Miłosz przemienia się z ekstatycznego prawodawcy rewolucyjnej estetyki, wyraźnie sterującego ku komunistycznym pozycjom, z awangardysty i rzecznika skrajnego racjonaliz-

mu oraz zwolennika artystycznego utylitaryzmu w poetę o liberalnych, klerkowskich poglądach, w rzecznika społecznych przemian, ale nie według recept marksowskich, w rzecznika form klasycyzujących i poetyckiego „mistycyzmu” — który pojmować można jako skłonność do metafizyki — oraz obrońcą sztuki „czystej”, pragnącego ocalić humanistyczne treści ludzkiego uniwersum zagrożonego potrzaskaniem we wszechobejmującej, rewolucyjnej katastrofie.

Ostateczną krystalizację tego procesu przemiany przynosi głośny *List do obrońców kultury*, opublikowany przez Miłosza na łamach „Poprostu” w 1936 roku. Artykuł ten, wydrukowany w komunistycznym czasopiśmie, redagowanym przez jego przyjaciół z „Żagarów”, ma wymowę szczególną: jako pierwsze — i od razu tak jasne — zaprezentowanie nowego stanowiska poety oraz jako dokument ostatecznego zerwania przymierza ideowego z tą częścią grupy (H. Dembiński, S. Jędrychowski, J. Putrament), która stanowiła o takim a nie innym obliczu społecznym nie istniejącego już pisma „młodego idącego Wilna”. Polaryzacja poglądów żagarystów jest w r. 1936 już tak wyraźna, że Miłosz występuje na łamach „Poprostu” w charakterze „antagonisty”, któremu jedynie gościnnie — i zapewne dla zaakcentowania „otwartości” pisma dla różnych poglądów — użyczono tu miejsca ⁸.

List do obrońców kultury stanowi próbę pokazania ślepego zaułka, w jakim — zdaniem poety — znalazła się młoda lewica kulturalna zarówno w samym Wilnie, jak i w innych ośrodkach w kraju.

Atmosferę, w jakiej żyje w Polsce tzw. młoda lewica, można by sobie wyobrazić jako rodzaj wielkiego leja, utworzonego przez silny prąd. W tym martwym punkcie ludzie i poglądy obracają się w kółko, żeby od czasu do czasu nurkować aż na samo dno głupstwa ⁹.

Sytuacja getta powstaje wskutek całkowitego zagubienia artystycznych wyróżników przekazu ideologicznego oraz wskutek uzurpowania sobie przez pisarzy i krytyków prawa do orzekania, co postępowe jest, a co nie jest; wskutek zagubienia politycznych imponderabilii na rzecz pościgu za pozornymi i urojonymi wyznacznikami literatury „burżuazyjnej”. W Polsce bowiem — powiada poeta — nie wystarczy wyrazić swojego protestu wobec społecznego zła.

Trzeba jeszcze robić to w odpowiedniej postawie na baczność i z głową zwróconą pod odpowiednim kątem. Co więcej, trzeba to robić przy pomocy utartych form, utartej tematyki i niemalże utartej dla takich wypadków interpunkcji. Wszelka próba samodzielności i odwaga kończy się smutno: epitet „pachołka faszyzmu”, tak łatwy do rzucenia, tak krzywdzący, zostaje natychmiast przyklejony do nazwiska ¹⁰.

⁸ Zob. *Od Redakcji*. „Poprostu” 1936, nr 12, s. 5: „Otrzymaliśmy poniższy list, który drukujemy na zasadzie wolnej trybuny, jako dyskusyjny, zastrzegając, że w wielu punktach nie podzielamy zdania autora”.

⁹ Cz. Miłosz, *List do obrońców kultury*. Jw.

¹⁰ *Ibidem*.

Niekompetencja krytyków lewicy i uniformizacja artystycznych środków przekazu, uznanych za zdolne do transmisji rewolucyjnych poglądów, to podstawowe przyczyny pogłębiające kryzys sztuki rewolucyjnej. Rozpoznanie Miłosza nabierają w tym momencie szczególnej pikanterii, gdy zważyć na fakt, że to on właśnie pięć lat wcześniej był jednym z najzagorzalszych rzeczników podobnej uniformizacji, pojętej jednak — oddajmy mu tutaj sprawiedliwość — znacznie mniej wulgarnie. Szczególną troskę poświęca poeta w owym szkicu jednostkom twórczym, które dzielając nienawiść do ustroju kapitalistycznego nie godzą się na wtłoczenie ich w ciasne przedziały literackich szablonów, uznanych za jedynie dopuszczalne i prawomocne¹¹. Sytuacja takiego pisarza — a mamy prawo domyślać się, że Miłosz mówi tu o samym sobie — jest bowiem szczególnie dramatyczna. Świadomość paraliżu dotyczącego gospodarkę, politykę, moralność i to wszystko, co dane jest zbiorowości w ramach określonych warunków ustrojowych, każe mu definitywnie zerwać stosunki z dogorywającym systemem, jednakże dokonawszy wyboru uświadamia sobie, że pozostał sam, gdyż wkroczenie pomiędzy szeregi wyznawców tej samej w gruncie rzeczy doktryny społecznej wymaga od niego aktu rezygnacji z tych elementów świata humanistycznego, które uznał za konstytutywne dla nowego, wymarzonego świata sprawiedliwości społecznej.

To, co kocha humanista, jest w dzisiejszym układzie zaniedbane i narażone na zagładę: oświata powszechna jest fikcją, sztuka nie ma dla kogo istnieć, miliony ludzi są pozbawione dostępu do tego, co dla humanisty jest sensem egzystencji. Więc z Mickiewiczem i Dantem pod pachą wkracza na nową ścieżkę, nie przewidując, że spotka na niej wiernych, ale tępych wyznawców, którzy będą mu zarzucać, że jest zanadto klasyczny, że zanadto lubi... Puszkina. I tak rozpoczyna się tragiczna podróż „między ustami a brzegiem pucharu” — wszystko, co nadawało smak tajemniczej wyprawie w wizję przyszłości, zostaje humaniście odjętym¹².

A zatem deklaracja po stronie sił postępu wymaga od świadomego artysty czynu szczególnie drastycznego: kłamstwa. I to nie tyle czytelnikowi, ile samemu sobie. Uznania za nieistotne tego wszystkiego, co w ramach własnego dekalogu artystycznego sytuuje się na samym szczyście hierarchii wartości. W *Bulionie z gwoździ* ostrze Miłoszowego programu ze szczególną zaciekłością obracało się przeciwko introspekcji i prezentacji jednostkowych obszarów świadomości i podświadomości. W *Liście do obrońców kultury* przeprowadza on sugestywną obronę tego samego prawa artystycznego, któremu tak niedawno zaprzeczał:

¹¹ Zob. np. *ibidem*: „Motywy, dla których wyznaje się pewną doktrynę, w danym wypadku doktrynę społeczną, mogą być bardzo różne, zależnie od pochodzenia społecznego, od indywidualności i sposobu wykształcenia. Niestety od humanistów, którzy zechcą się wypowiadać przeciwko faszyzmowi, żąda się, aby ich motywy w niczym nie przekraczały normy ustalonej dla robotnika czy małorolnego chłopca”.

¹² *Ibidem*.

Nie zgadzam się z tymi, którzy introspekcję i pewien rodzaj symbolizmu w sztuce traktują jako coś, co jest z gruntu przeżyte, reakcyjne, minione, burżuazyjne i zapomniane. Zwolennicy „literatury faktu”, „surowej rzeczywistości” i uczuć zbiorowych przypominają nieco elegantów z prowincjonalnego miasteczka, krótkotrwała moda w ich oczach wygląda na jakieś przykazanie, mające istnieć zawsze i wszędzie. Ze wstydem przyznaję się, że ulegałem tej modzie i że kilka razy zdarzyło mi się napisać wiersz, gdzie marność artystyczną okupowało się dobrym utrafieniem w nastroje mas (co na ogół przy odrobinię sprytu nie jest rzeczą trudną). Prawo do introspekcji, do wyrażania przede wszystkim siebie samego jest prawem do wydobycia maximum tego, co pisarz dać może. Graniczy to z dziedziną filozofii, ściślej mówiąc — metafizyki; niechętnie ustosunkowanie się do niej i brak dążności do przemyślenia niektórych jej podstaw jest groźnym ostrzeżeniem i zarzut, że służy ona jako narzędzie w rękę klas panujących, przypomina zdanie: „pieniądz jest narzędziem wyzysku, a więc nie należy brać do ręki pieniędzy”¹⁸.

Z równie ostrym sprzeciwem spotyka się tutaj tendencja do przeszczepiania rosyjskich szablonów estetycznych, wypracowanych po rewolucji r. 1917, na grunt polski — ze względu na jego kulturową odmiennność oraz inność sytuacji społecznej, politycznej, obyczajowej czy wreszcie religijnej.

Jakaś wyjątkowa złośliwość losu tkwi w fakcie, że ten artykuł, stanowiący tak dobitny protest przeciwko temu, aby „od urzędowych poskramiaczy kultury bronili jej ci, co mają ochotę wypruć z niej bebechy”, napisany został ręką człowieka, który zaledwie kilka lat wcześniej tyleż brutalnie, co i precyzyjnie przygotował do tego niepokojącego zabiegu narzędzia.

Jest tragiczna przepaść pomiędzy *Bulionem z gwoździ* a *Listem do obrońców kultury*. Przepaść, w której usytuował się *Poemat o czasie zastygłym* — jedyny dokument artystyczny rozdarty pomiędzy tymi skrajnymi propozycjami. Na ile udało się Miłoszowi ukryć to drastyczne pęknięcie, tworzące się szybko — jak świadczy korespondencja — właśnie w latach powstawania tego zbiorku? Na ile widoczny jest ten potężny rozziew? Czy odnajdziemy w *Poemacie* monolityczną konstrukcję artystyczną, rozciągniętą do granic wytrzymałości, ale jeszcze spójną, czy też dostrzeżemy w nim głębokie rysy, poprzez które prześwitują już mroki Historii, zbliżającej się nieuchronnie do jednego z tych, którzy pragnęli przyspieszyć jej bieg?

Gdyby było możliwe zestawienie hipotetycznej listy częstotliwości występowania w *Poemacie o czasie zastygłym* sekwencji obrazowych i partii dyskursywnych nacechowanych „rewolucyjną” wizją świata, gdyby istniały wiarygodne narzędzia takiego podziału i możliwość wypreparowania takich całości, będących nośnikami rewolucyjnych treści, wówczas — podejrzewać należy — otrzymalibyśmy obraz zaiste za-

¹⁸ *Ibidem*.

stanawiający. Tyleż bowiem odnaleźlibyśmy w nim wątków rewolucyjnych, agitujących za koniecznością dokonania zmian ustrojowych, co i katastroficznych wynurzeń, świadczących o autorskiej obawie przed ceną, którą przyjdzie światu za ten utęskniony przewrót zapłacić; tyleż napotkalibyśmy w nim akcentów bezpośredniej, bieżącej krytyki społecznej, skłaniającej *Poemat* w stronę wierszowanego reportażu, co i uogólnień historycznych, wciągających aktualne rozpoznania w rytm niezmiennych prawidłowości dziejowych; tyleż awangardyzmu, wynikającego z potrzeby skorelowania języka artystycznego z wymogami nadchodzącego „nowego”, co i melancholijnej tęsknoty za formami zakorzenionymi w tradycji, za prostą wzruszeniowością i przyrodniczą kontemplacją. Pokazowa analiza w cytowanym wcześniej szkicu Kwiatkowskiego wyraźnie eksponuje ten tok rozumowania, który ma na celu wykazanie sposobów, jakimi egzekwował w swej poezji Miłosz program wierszowanego utylitaryzmu, program poezji uspołecznionej. Kwiatkowski akcentuje wyraźnie, że na marginesie, na obrzeżach głównego nurtu poetyckich rozważań autor nie jest w stanie uniknąć skłonności takich, jak „wyloty” w historię, apokalipsę czy formy tradycyjne — skłonności, które utrwały się w jego dalszej praktyce artystycznej.

Zgoda, że obraz taki można wyczytać z kart *Poematu*. Wydaje się jednak, że pożądanym byłoby znacznie ostrożniejsze rozłożenie akcentów i pokazanie, że realizacja tego programu od samego początku, od pierwszego niemalże wiersza, stała w ewidentnej opozycji wobec wewnętrznych predylekcji estetycznych, kreatorskich zdolności i metafizyczno-egotycznych dyspozycji poety, wobec skłonności przenoszenia obserwacji ogólnej nad wycinkową, wobec niejednorodności podmiotu lirycznego, dominacji wyobraźni kulturowej nad socjologiczną i niemożności rozpatrywania człowieka w kontekście wyłącznie społecznym, z pominięciem jego uwikłania w całokształt procesów przyrodniczych. Wygląda to bowiem trochę tak, jakby umysł o wyraźnych aspiracjach ogólnofilozoficznych został, na drodze zniewalającego wewnętrznego przymusu, zaprzęgnięty do jednego, wyłącznie politycznego wózka. Trudno w tej sytuacji oczekiwać, że proste okażą się linie pozostawione przez jego koła. Właściwsza już wydaje się optyka śledząca wszystkie nierówności — jako te miejsca, które mówią najpełniej o niełatwym procesie kryształizacji poetyckiej osobowości. Optyka zatem taka, która mogłaby nam ukazać ten zbiorek jako miejsce sporu dwóch przeciwstawnych racji: wiary w celowość realizacji takiego programu, „który ze względów społecznych jest potrzebny”, oraz zespołu jednostkowych, nieuświadomionych nieraz jeszcze, potencji i dyspozycji twórczych, niezbyt zbieżnych z tym, co uznane zostało za powinność artystyczną. Coś, co można byłoby nazwać dylematem słowika usiłującego gwizdać na nutę marsza, w wierze, że tylko ta nuta jest „słuszna” i możliwa.

Już wiersz otwierający *Poemat o czasie zastygłym* jest wyrazistym

dokumentem takiego paradoksalnego pęknięcia. Rysuje się ono już w pierwszych trzech wersach utworu:

Pośrodku zmilitaryzowanego kraju, w mieście, którego ulicami
przeciągały krzyki nacjonalistycznych pochodów, młody człowiek
przeprowadzał badania nad istotą kształtu, jego powstaniem i trwaniem

(*Opowieść*, P 3)¹⁴

Po lekturze *Bulionu z gwoździ* spodziewać się powinniśmy sytuacji, w której samotnicza postawa młodego — możemy się domyślać — artysty zostanie zakwestionowana bądź przynajmniej wykazana będzie jałowość egzystencji poza systemem związków zbiorowych. Tymczasem nic podobnego. Jednostka uparcie trwa w stanie wewnętrznej iluminacji, rozbłyskującej seriami mistycznych obrazów, w głębokim przekonaniu, że istota sztuki bardziej polega na introspekcji i penetracji podświadomych obszarów własnej *psyche* („chciał użyć w tym celu wszystkich pięciu zmysłów / ale władza ich trwała tylko we śnie. Kończyła się ze świtaniem”) niż na refleksji określającej miejsce i funkcje człowieka w ramach danego organizmu zbiorowego („elementem może stać się również twarz wesołego murarza / bezpieczniejszy jest jednak inny, mniej z życiem złączony”). Procesowi dojrzewania sytuacji rewolucyjnej odpowiada proces coraz intensywniejszego zanurzania się młodego artysty w głębinę psychiki („modlitwa, opar nieznan, coraz częściej dymia”).

Sztuka — jak stwierdzi Miłosz po latach — „jest dość kruchym wytworem wynalazczości ludzkiej”¹⁵. Równie nietrwałym bytem jest jej twórca postawiony w obliczu Historii.

Pewnego dnia godła państwa porwał wiatr na strzępy.
Nazajutrz rano proletariat śpiewał na placach, czasem gdzieś błyskał
pojedynczy strzał
Badacz kształtów na wąskich schodach swego domu
leżał z zaskrzepłą szyją. Rudy kogut, złota masa wygięta w półksiężyc,
nad jego głową chrypiąc trzepotał i piał.

(*Opowieść*, P 3)

Sytuacja więc podwójnie tragiczna: zbiorowość dążąca do określonych celów i nie mająca innej — prócz przemocy — możliwości, ucieka się do krwawej rewolty, w takim samym stopniu odciskającej się na losie tych, przeciwko którym jest skierowana, jak i tych, którzy winni zbierać humanistyczny plon przemiany dziejowej; jednostka z kolei, wyobcowana z życia zespołowego, niezdolna do podjęcia dążeń kolektywnych, uciekająca — z powodu niezgody na przerażający ją terror rzeczywistości, wobec której wypowiada swoje *veto* — w swoistą formę

¹⁴ W ten sposób odsyłam do tomu: Cz. Miłosz, *Poemat o czasie zastygłym*. Wilno 1933. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

¹⁵ Cz. Miłosz, *Kontynenty*. Paryż 1958.

prywatnej niszy ekologicznej, zostaje jednak w niej dopadnięta i wyzuta z wartości najwyższej, jaką posiada: z życia. Miłosz uchyla się od moralnej kwalifikacji. Nie oskarża zbiorowości ani tym bardziej jednostki, stającej się mimowolnie „mierzwą historii”. Można byłoby co prawda kusić się o interpretację wskazującą nierównomierny rozkład „sympatii” autorskich i wskazywać na znaczne wyeksponowanie planu jednostkowego kosztem redukcji tła zdarzeń, jednakże krążyć byśmy tu musieli raczej w sferze intuicji i doznań niż rzetelnych dowodów. Utwór przybiera postać swoistego równania, w którym zderzenie anonimowego procesu historycznego z wrażliwą na zniszczenie tkanką egzystencji ludzkiej daje ten sam co zawsze wynik — zagładę bytu jednostkowego. A zatem rację ma Historia, ale wyłącznie rację mocniejszego, i nie istnieje odpowiedź na pytanie, czy należy się temu prawu podporządkowywać i czy jest ono moralne.

Utwór ten prowokuje nas jednakże do dalszych pytań: na ile postawa ta, bardziej adekwatna w przypadku podmiotu stojącego na zewnątrz zdarzeń niż rzecznika określonej mutacji rzeczywistości, reprezentatywna jest dla całego tomu?

Wiersz *Przeciwko nim*, inspirowany procesem Blachowskiego, zabójcy Gastona Kohler-Badina, prezentuje już zgoła odmienne stanowisko. Jest bowiem ten utwór pełnym rozwinięciem tez zawartych w *Bullionie*. „Ziemia płaska i uboga — dla podróżnych z Moskwy do Berlina / kolonia francuskich kapitałów” to obszar potęgujących się antagonizmów klasowych, kraina wyzysku i głodu.

Tu jest nędza. Tu jest krzyk głodnych mas.

Tu jest rozpacz co ściska gardło.

[.]

Mocno w rękach od 23-go roku

trzymają zakłady

„Comptoir de l'industrie cotonnière”

W 26-ym lokaut, 3000 ludzi wyrzuconych —

Niech zdycha polskie bydło

— Miliony panom Boussac!

W ciemnych izbach co noc szeptała gniewna czerń

ale szpicle wszędzie dotarli.

Buntownicy — w więzienny mur.

Córki wygnał na ulicę głód.

W zgnitych izbach synkowie pomarli. [P 7]

Nakreślony tutaj obraz rzeczywistości międzywojennej znakomicie koresponduje z wizjami prezentowanymi w wierszach Broniewskiego, Szenwalda czy Dobrowolskiego. Wyraźna deklaracja po stronie sił rewolucji, podkreślona „kolektywną” narracją i ostrością reportażowych środków, utrzymanych w imperatywnym tonie oskarżenia, pozwalałaby widzieć w autorze utalentowanego i żarliwego kandydata do lewicowego cechu poetyckiego. Widoczne tu wpływy Majakowskiego, ostra filipika przeciwko prasie opłacanej przez zachodnie koncerny i przeciwko sprze-

dajności elity establishmentu oraz rewolucyjne nawoływania do buntu mas („Nam ten kraj — wieńcem na karabinach / My ten kraj / pięścią / podniesiemy”, P 7) sprawiły, że utwór ten stał się swoistą soczewką, poprzez którą spoglądano na cały tomik, zmieniając jego całościową perspektywę¹⁶. Gdyby jednak poszukiwać utworów podobnych w tym zbiorze, to jedynie pierwsza część *Na cześć pieniądza* i druga część *Lądu* mogą stanowić dla tego wiersza prawomocną płaszczyznę odniesień.

Spójrzmy dla przykładu na obraz ewokowany w wierszu *Na cześć pieniądza*:

Prokuratorze, w wielkim życia boju, jedna siła ciebie i mnie sprzęgła.
 Bryły dni spadły nam na głowy. Ciężkie, ostre, jak bryły węgla.
 Aby zdobyć mięso i chleb, śmiech dla dziecka i suknie dla żony
 oskarżałeś w ponurej sali słysząc oddech tłumu przyspieszony.
 Na zielonych suknach stał krzyż. Z ścian w promieniu słońca błyszczał orzeł.
 Głosem bij! Na beret złoty wieniec. Wieniec z monet prokuratorze! [P 4]

Zasada konstrukcyjna tutaj zastosowana charakterystyczna jest dla wszystkich społecznie nacechowanych wizji w tym tomiku i przybiera postać dość grubo ciosanej opozycji: z jednej strony korupcja aparatu sądowiczego, rządowego i propagandowego, dostatek i samozadowolenie prominentów administracji państwowej i kapitalistycznego sektora przemysłowego, z drugiej — nędza klas uciskanych, a nad tym wszystkim, jakby dla spotęgowania efektu, oszukańcze pozory demokracji burżuazyjnej, która w istocie jest tylko narzędziem utrwalającym niesprawiedliwy *status quo*. Pozorny ład systemu, ukrywającego swe dramatyczne kontrasty i antagonizmy za parawanem falsyfikujących rzeczywistość kłamstw prasy, dojrzał do sprowokowania społecznego spięcia. Fasadowość tej rzeczywistości, niewiele mająca wspólnego z jej faktycznym obrazem, tym dobitniej podkreśla nierzeczywistość świata międzywojennego.

Flagi z łopotem nad czarne domy
 szły nieruchomo w powietrzu rannym,
 ich szelest suchy więźniom w uszy bił
 ich szmer klaszczący więźniom był znajomy.
 [.]
 W celi zamknięci słuchali w skupieniu
 głosów obchodu państwowego święta,
 kraj pełen cierpień które się nie zmieniają
 rykiem trąb klaskał po żelaznych prętach.

(*Ląd*. <Wizje> II, P 15)

Zafałszowaniu podlegają zresztą nie tylko realia ustrojowe r. 1930, ale również perspektywa historyczna. Gmach państwowy od samego początku, tj. od r. 1918, oparty został — jak twierdzi poeta — na krzywdzie ludzkiej. Mit Polski mocarstwowej, jeśli spojrzeć nań przez pryzmat

¹⁶ Zob. np. M. Czuchnowski, *Przeciw „Zagaron”*. „Dziennik Ludowy” 1933, nr 86.

np. pacyfikacji podczas zwycięskiej kampani antybolszewickiej, ukazuje nam swoje przerażające podszycie:

W miasteczku żydowskim, w środku Białej Rusi, w którym pół ludności
w dniu zwycięstwa wyróżniło
tańczyli na rynku. Każdy żołnierz miał złoty zegarek.
Burdele trzęsły się. Harmonikę głuszył wrzask.
Było święto.

To obrazy z 20-go roku. Wychodzi patrzeć na defilady
wśród powiewających flag obywatel polskiej Rzeczypospolitej.
Dwanaście lat upłynęło. Błyszcza wojska. Grają orkiestry. Rozkwitły sady.
Ogromny dzień prostopadły — trwa — obłokami przemoty.

(Pora, P 11)

Ład państwowy, jaki jawi się jego obywatelowi, jest pozorny, w istocie bowiem kapitalizm — jak twierdzi Dembiński — „zdycha, zdycha jak stara spracowana szkapa. Nie trzeba go miażdżyć kolumną bojową czołgów”¹⁷.

Wiara w samorzutny zgon systemu nie została dana Miłoszowi, który dobrze zdawał sobie sprawę, że rozstrzygnięcie to nie leży w gestii ani koników Budionnego, ani też pancernych tanków. Również nie było mu dane dzielić optymistycznej wiary Dembińskiego w „nowe społeczeństwo wolnych wytwórców” ani tym bardziej w bezkrwawą ewolucję państwa burżuazyjnego w etatystyczne. Tam gdzie Miłosz wkracza w świat „jutra”, pojawia się w jego wierszach ton kasandryczny. I ze zdziwieniem spoglądamy wtedy na ten tomik, który miał wyrażać rewolucyjne prawdy całego ugrupowania. Znajdziemy w tekstach wszystko, czego spodziewać by się należało po burzycielu starego porządku: wizję nędznych miast robotniczych, ostrą krytykę salonów ministerialnych, zasnutych dymem holenderskich cygar, obrazy spracowanych rąk starej chłopki, rzezi miasteczek żydowskich oraz oficjalnych uroczystości państwowych skontrastowanych z prawdą więzień politycznych. Spotkamy na tych kartach zgłodniałego rewolucjonistę i spasionych bankierów francuskich, padają daty, liczby robotników pozbawionych pracy, słychać gniewne szepty proletariatu. Bogaty jest repertuar obrazów, hasel i rekwizytów artystycznych, charakterystycznych dla poezji lewicowej. Miłosz krytykuje, analizuje, ocenia społeczno-polityczną rzeczywistość międzywojenną. Jednakże nie ma w tym tomiku miejsca, w którym poeta przedstawiłby jakikolwiek program pozytywny.

Jakże to? — zapytamy. Rewolucjonista, który nie przedstawia obrazu alternatywnego, bardziej sprawiedliwego, praworządnego świata przyszłości? Czyżby w żadnym miejscu nie udało się odnaleźć wizji tego nowego społeczeństwa, które wyrosnąć ma na miejscu świata poddanego tak gruntownej krytyce? Czyżby niwelator starego, zmurszałego porządku nie proponował nic na jego miejsce? Nie czyni tego — rzecz chara-

¹⁷ H. Dembiński, *Podnosimy kurtynę*. „Żagary” 1932, nry 6—7.

kterystyczna — niemal nikt z żagarystów. Nie czyni tego również i Miłosz. Autor *Trzech zim* jest nader wstrzeźliwy w swoich prognozach. Spoza jego wierszy nie wylania się żaden lepszy świat. Jest tylko wizja kraju wypalonego wojenną pożogą. Odnajdziemy co prawda w *Zakończeniu* obraz dzieci idących spokojnie „górzystą ulicą do szkoły”, ale to chyba zbyt mało jak na optymistyczną wizję przyszłości. Pieśń tryumfu u Miłosza brzmi nader ponuro:

Surmy do góry grają.
Nas spokojnych i męskich i twardych
żałobnie i prosto witają.

Upadamy w piachy dróg. Trawy szarpiemy. Boli.
Melodia huczy w lasach. Parzy niby witriolej.

(*Ojczyzna*, P 19)

Nie znajdziemy w tym zbiorze optymizmu Dembińskiego — ideologa grupy. „Nasz dom jest wbity białym kubem w ciemność gorzką” pisze Miłosz w *Domu młodzieńców*. W tomiku tym dominuje tonacja czarna. Nie ma w nim marzenia społecznego. Krytyka socjalna zmierza nieuchronnie ku katastrofizmowi, choć i nie on stanowi ostatnie słowo poety w tym czasie. Znajduje się tam tęsknota za jasnością, ale ta konsekwentnie, zbyt konsekwentnie, jak na poetę rewolucji społecznej, jest ubrana w szaty czarne.

Sytuacja więc znów tragiczna. Z jednej strony świadomość nieuchronnego wstrząsu społecznego i imperatyw strzaskania nadwerżonego i zasłoniętego upiększającym koturnem „porządku”; z drugiej jednak świadomość zbyt wysokiej ceny, jaką przyjdzie zapłacić za zniwelowanie krzywd klasowych. I nie jest to obawa przed czymś nieokreślonym, ale obawa przed moralnymi skutkami takiej decyzji; strach przed bezprowrotnym strzaskaniem świata wartości z takim mazołem budowanego przez ludzkość na przestrzeni wieków; obawa przed naruszeniem podstaw aksjologicznego uniwersum humanistycznego. Sytuacja zaiste szekspirowska. Makbet podnosi do oczu sztylet, którym zgładzić ma prostodusznego i nieudolnego w gruncie rzeczy Duncana... i na ostrzu widzi oczyma wyobraźni kropelki krwi. Wie, że jego decyzja jest słuszna. Nowe czasy domagają się energicznego i bezwzględnego władcy, jednak świadomość nieuchronności złamania kodeksu moralnego przywołuje paraliżujące go widziadła. Miłosz, nawołujący do przekreślenia „rachunku krzywd” na drodze społecznego przewrotu, ale jednocześnie zapełniający swoje wiersze katastroficznymi fantasmagoriami, obrazami świata przemocy i pożogi, antycypującymi to wszystko, co musi — jego zdaniem — stać się udziałem Europy, stawia się w dramatycznej sytuacji Makbeta. Katastrofa jest konieczna, ale jakie są jej uprawnienia moralne? Gdyby Miłosz znał w r. 1933 odpowiedź na to pytanie, ów konflikt tragiczny zapewne nie zarysowałby się w jego twórczości tak drastycznie, rozcinając jego młodzieńczą poezję u sa-

mych podstaw światopoglądowych na kontradyktoryjne szeregi rozpoznania, odczuć i wizji, szeregi podminowane przeświadczeniem o nieuchronności zniszczenia i porażenia śmiercią.

Rozważając problematykę katastrofizmu trzy przede wszystkim kwestie wysunąć musimy na pierwszy plan. Pierwszą z nich powinna być próba odpowiedzi na pytanie, w kręgu jakich zjawisk upatrywać należy przyczynę poczucia zagrożenia. Jakie determinanty społeczne, polityczne czy jakiegokolwiek inne składają się na pesymistyczną perspektywę, którą roztacza pisarz przed swoimi czytelnikami. Analiza tych — złożonych często — przyczyn pozwala określić stopień zracjonalizowania deterministycznej diagnozy, wykluczyć z niej to, co przynależy wyłącznie do sfery poetyckiej intuicji i podświadomości, i oprzeć rozpoznania na przesłankach istotnie zawartych w istniejących ówczesnie strukturach społecznych, na określonych prawidłowościach w historycznym rozwoju człowieka bądź na tych elementach natury ludzkiej czy zjawiskowości świata, które stanowią realne podłoże obaw.

Drugie pytanie dotyczyć powinno samego procesu, określając jego rozmiary, przebieg oraz „wygląd”. Czymś zgoła bowiem odmiennym jest procesualna, rozłożona szeroko w czasie ewolucja ludzkości ku antymetafizycznej termitierze (Witkacy) i agonia planety, nad którą przelatuje Tropicielec zostawiający za sobą ziemię wypaloną jakby fosgenem (Rymkiewicz), czym innym jeszcze wizja uniwersum przyrodniczego, które zastyga w pokracznych i przerażających formach, symbolizujących zdążanie rzeczywistości ku śmierci (Putrament). Tak zatem odpowiedź na to pytanie w znacznym stopniu pozwala określić typ artystycznej wyobraźni autora, szerokość jego doznań i obserwacji, stopień podległości tradycji apokaliptycznej oraz ustalić koherencję wizji wobec zespołu motywujących ją rozpoznań.

Ostatnie wreszcie pytanie dotyczyć powinno sfery zjawisk i wartości poddanych wpływowi destruującej możliwości katastrofy. Ujawnienie stosunku autora do tego zagadnienia, ustalenie stopnia „przyzwolenia” i akceptacji bądź nieakceptacji zniszczenia określonych jakości daje nam podstawę do snucia rozważań na temat światopoglądowego *credo* artysty, ustala, co jest, a co nie jest dla niego „ważne”; co uznaje on za wartości naczelne, a co za drugorzędne. Katastrofizm bowiem, jako próba „rzeczy ostatecznych”, jest na ogół probierzem wykrystalizującym te kontury widzialnego i wyobrażeniowego świata twórcy, które uznaje on za aksjologiczny szkielet humanistycznego uniwersum. Zgoda na rozpad więzi zbiorowych i deprecjację materialnych dóbr konsumpcyjnych wykluczyć powinna rzeczownika *empireum* komunistycznego, protest wobec prób naruszenia metafizycznych podstaw budowli kulturowej zwiastować powinien jednostkę o skłonnościach personalistycznych, obawy zachwiania danego systemu ustrojowego zdemaskować mogą jego rzecznici.

ka, etc. Nie ma naturalnie sposobu prostego i bezpośredniego artykułowania owych pytań w sytuacji, gdy mamy do czynienia z gatunkiem dalekim od precyzji i jawności deklarowanych przekonań, tak jak nie można z wizji poetyckiej wypreparować tych fragmentów, które są raz dyskursem socjologicznym, a raz traktatem moralistycznym, zatem obserwacja obejmować musi całość zawartych w *Poemacie o czasie zastygłym* katastroficznych przesłań i element po elemencie odsłaniać zarys zawartych w niej mozaikowo odpowiedzi na sygnalizowane pytania.

Naokoło huczy olbrzymi świat, koła maszyn miotają się gorączkowo, są pochody, bezrobocie, głód, okrwawione asfalty w Berlinie, bojówki wielkiego kapitału, a tymczasem poeta siedzi przy biurczku i pisze wierszyk o ukochanej. Już to zestawienie wywołuje zgryźliwe i pogardliwe uwagi. Nic też dziwnego, że poeta, jeżeli nie jest kretynem, czuje wyrzuty sumienia. Stara się zrobić coś takiego, aby wziąć udział w tym wielkim świecie polityki i nafty, który zaczyna się zaraz za biurkiem. No i pisze patetyczny utwór, gdzie nawołuje do rzucenia karabinem o bruk ulicy. Jeżeli stoi wyżej etycznie, to nie zadowala się już doraźnym wtargnięciem w sferę spraw społecznych, ale oddaje się bez zastrzeżeń jakiemuś prądowi, pisze wiersze-plakaty, wiersze-ulotki.

Cytowany wyżej urywek z *Bulionu* wyraźnie odsłania genezę poetyckiej wizji Miłosza, naszkicowanej w jego debiutanckim tomiku. Wiersz, poemat, powieść — zdaje się mówić pisarz — są produktem sytuacji polityczno-społecznej, bez względu na to, jaki rodzaj artystycznego kamuflażu zostanie w procesie twórczym zastosowany. Miłosz nie próbuje tego tropu zacierać — wręcz przeciwnie, manifestacyjnie go eksponuje. Zwróćmy jednak uwagę, że do pewnego tylko momentu. Momentu, w którym bunt społeczny osiąga swoje *apogeum*, a na ulicach miast pojawia się historyczne *Fatum*, przybrane w robotnicze bluzy. Spojrzyjmy na parę fragmentów:

W ciemnych dymach i w groźny czas
dniami i nocą

huczał Żyrardów

(*Przeciwko nim*, P 7)

krzyk ludzi, szum transparentów, syczenie prążonych metali,
bez ustanku idzie szeroko w drganiach powietrznej fali.
Kompanie policji przechodzą. Lufy o hełmy łomocą,
rewolucyjne wezwania ktoś na murach wypisuje nocą

(*Dysk*, P 9)

[...] Na przedmieściach gdzie domy zaryglowane milczały
zatrzymał się tank

(*Pora*, P 11)

Jedno jest serce a miłości dwie:
Do ludzi daleko. Do bagnetów — blisko

(*Ląd. <Wizje> II*, P 16)

Fragmentów takich w owym szczupłym zbiorku znajdziemy sporo. Łączy je wszędzie to samo przeświadczenie: kataklizm, który nastąpi, będzie funkcją wybuchu rozrywającego społeczną magmę. W tym jednak punkcie, w którym powinna nastąpić wizja proletariackich pochodów tryumfalnie niosących ulicami miast „radosną nowinę”, następuje drastyczne pęknięcie. Determinizm społecznego wstrząsu implikuje nie — jak byśmy się spodziewali — utopię socjalistyczną, ale perspektywę totalnego porażenia świata. Hieronim Michalski pisze:

We współczesnym pokoleniu poetyckim książka Miłosza jest jak gdyby brewiarzem gorzkiej, zbuntowanej i pesymizmu pełnej młodości. Jest to poezja wyrastająca jak gdyby na rozpacz o mrocznych ruinach walącej się epoki, a nie widząca świtu nowej¹⁸.

Gdyby wierzyć Jerzemu Kwiatkowskiemu, który zapewnia nas, że pesymizm tego zbioru został stonowany przez usunięcie z niego utworów takich, jak *Wam* czy *Wiersze dla opętanych*, obraz ten powinien być jeszcze bardziej ponury. Argument to, co prawda, „wymuszony”, gdyż podobnie jak te dwa utwory pominął w swym zbiorze Miłosz także kilkanaście innych, które katastroficzną wymowę tomiku raczej by osłabiły niż wzmocniły, niemniej oba te utwory wydają się dość istotne dla zrozumienia zawikłań katastroficznego przesłania poety.

Wiersz *Wam*, opublikowany w „Żagarach” w numerze 2 z r. 1931, przedstawia tę wersję katastrofizmu, którą można by określić mianem pokoleniowego. Polegałby on — mówiąc w skrócie — na rozbieżności doświadczeń, aspiracji i niepokojów pokolenia urodzonego w okolicach r. 1910 z celami i możliwościami ich urzeczywistnień w ramach danej realności politycznej. Pokolenie, które niepodległość otrzymało niejako w prezencie, jedyną zaś ideą proponowaną mu do wyznawania była afirmacja wykrystalizowanego już systemu, wyłamuje się poza nakreślone ramy, rysując przed sobą odmienne perspektywy, stojące w sprzeczności z zespołem prawd, którymi je spętano¹⁹. Ciasnym horyzontom mieszczańskich salonów, podszytych erotyzmem i fascynacją umiarkowanym radykalizmem estetycznym, przeciwstawiona zostaje prawda „przeklętego pokolenia”:

A my ciągle myślimy o tym 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 przecież ziemia
Zaspokoić naszego nie potrafi głodu.
Z przeklętego jesteśmy bowiem pokolenia.

¹⁸ H. Michalski, *Odmienne postawy*. „Kultura” 1932, nr 8.

¹⁹ Zob. K. Wyka, *Perspektywy młodości*. „Verbum” 1935, z. 3.

Poczucie tragizmu tej formacji przedstawia się w świetle utworu nieco mgliście. Z jednej strony wiara w wiatr surowy historii, który powieje ze wschodu, z drugiej świadomość „upupienia” przez grząską atmosferę salonową... i jako efekt konfliktu otrzymujemy nagle obraz ruiny zbiorowości pokoleniowej. Zwróćmy przy tym uwagę, że ufnosć w odnowę rzeczywistości adresowana jest przez reprezentanta pokolenia na zewnątrz, w stronę anonimowych sił dziejowych, a nie w stronę konkretnych struktur wewnątrzpokoleniowych. W konkluzji wiersza brzmi rezygnacja: jeżeli nawet ziści się nasze marzenie społeczne, to i tak poddani jesteśmy tragizmowi swego usytuowania w czasie i przestrzeni.

Podobne poczucie niemocy promieniuje z utworu *Wiersze dla opętanych*, opublikowanego również w numerze 2 „Żagarów” z 1931 roku. Młodzieniec, opętany przez Szatana, ze szczególną aktywnością ingerującego w losy świata, wyzuty z woli samostanowienia bądź świadomie z tego prawa — z powodu fascynacji swym demonicznym przyjacielem — rezygnujący, skazany jest, o czym wie rozmawiająca z nim Dziewczyna, na zaturę:

A ty gnasz z przyjacielem złym
Z władcą ciężkiej, bluźnierczej modlitwy
Aż upadniesz wśród zgiełku bitwy
I śmierci przesłoni cię dym.

Gdyby nawet potraktować utwór symbolicznie i w szaleństwie Młodzieńca dopatrywać się symptomów opętania go przez Szatana Historii, to i tak obraz ten wydać się musi zastanawiający. Czyżby jednostka lub określona zbiorowość, partycypująca — w poczuciu fascynacji — w procesie dziejowych przemian, wyzbyta być miała poczucia podmiotowości swej roli w historii? Czyżby bezalternatywnie poddana była obrotom dziejowego mechanizmu, mielącego zbiorowości i jednostki na kołowrocie swej powtarzalności? Przypomnijmy *Opowieść*: tam miażdżona była jednostka nie uczestnicząca w przemianach, tu — indywiduum opętane przez Szatana Destrukcji. Gdyby potraktować — mimo słabej podbudowy — zobowiązująco ten „pomysł” interpretacyjny, pęknać musiałby mit o „przeklętym pokoleniu”, gdyż jego udziałem miałyby się stać to samo, co dane było wszystkim poprzedzającym je formacjom. I w tym też momencie katastrofizm pokoleniowy, zrodzony z określonych warunkowań polityczno-społecznych, przerodzić by się musiał w katastrofizm *historiozofii*, traktujący dramat pokolenia, któremu przyszło wrastać w rewolucyjną świadomość, jako drobny zaiste wycinek procesów dziejowych. Gdyby natomiast uznać tropy myślowe tych wierszy za zbyt słabe dla utrzymania tak ważkich przekonań, wówczas i teza Kwiatkowskiego o zmienionej perspektywie *Poematu o czasie zastygłym* — zmienionej poprzez usunięcie z niego dwóch tak „katastroficznych” wierszy — zostałaby poważnie nadwątlona, gdyż stać by się one

musiały tylko rodzajem młodzieńczego westchnienia nad smutnym życiem pokolenia, które nie wie, co mu miłsze: przenikliwy wichur rewolucji czy ciepłko wygrzanego łóżka salonowej kokoty i łaskawe uśmiechy litewskich szlagonów, wpadających czasem na wieczór autorski „Zagarów”.

Trudno więc nie zgodzić się z opinią Aleksandra Fiuta:

Od pierwszych wierszy poczynając, pojawia się w [...] poezji [Miłosza] świadomość powszechnego kryzysu uniwersalnych wartości oraz wręcz romantyczna pogarda dla rzeczywistości. Liryczny bohater czuje się wydziedziczony podwójnie: z tradycji, która nie może już sprostać jego porywom, oraz ze współczesności, rażącej go swą pospolitością. Jego pierwszym odruchem jest więc cynizm, podminowany jednak bardziej młodzieńczym rozczarowaniem do świata i bezradną rozpaczą niż zimnym wyrachowaniem. [AF 76—77]²⁰

Rozczarowanie światem i nikłością perspektyw dla nowych pokoleń nie mogłoby jednak dyktować poecie obrazów takich, jakie odnajdziemy chociażby w wierszu *Pora*, nawiązującym do wydarzeń z Białorusi:

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

Słońce przerażająco siarczane szybko przebiegało pola.

Grzbiet gościńców często od naporu pękał.

Wtedy wysypywały się za nurt pogruchotane tabory,

opadały krzywo armaty, stawały dęba konie w podartych popręgach. [P 11]

Większości spośród grona poetów nurtu katastroficznego dane było przechować szczątki wspomnień z wojny i przenieść je z dzieciństwa w okres, gdy coraz jaśniejsze stawało się, iż cywilizacja europejska, spiętrzająca przed sobą w niepowstrzymanym pochodzie zwały sprzeczności narodowych i klasowych, stanęła w miejscu sprzed lat 20. W tym punkcie, który oznaczać mógł wyłącznie perspektywę międzynarodowych rzezi. Wnioskowanie o przyszłości, czy choćby nawet o współczesności, nie osadzone w materiale historycznym ludzi może fałszywymi wnioskami i iluzyjnym samouspokojeniem. Spojrzenie na własny los poprzez pryzmat mechanizmów odwiecznie rządzących ludzkimi zbiorowościami, odnalezienie dewiacji i powikłań własnego czasu na palecie historycznych urzeczywistnień, każe z nieufnością i obawą spoglądać w przyszłość. „Stoją rzędem lata przeszłe jak łuski po wystrzelonych nabojach” — powiada poeta w zakończeniu *Pory* (P 12). Nie ma on podstaw do przypuszczania, aby to, co stało się udziałem poprzednich generacji, ominąć miało, przy tak wyraźnej konfiguracji znaków na politycznym i społecznym niebie, pierwsze pokolenie dojrzewające w niepodległej Polsce.

²⁰ W ten sposób odsyłam do tekstu: A. Fiut, *Czy tylko katastrofizm? O przedwojennej poezji Czesława Miłosza*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

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

Czytał zapewne Miłosz jeszcze w gimnazjum teksty Liwiusza i pamiętał dobrze, iż „*historia testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vestustatis*”. Zapewne też Adolf Rożek — Settembrini jego intelektualnej młodości, zdołał mu na lekcjach łaciny w takiej mierze wpoić tajniki tego języka, by wiedział poeta, że „*vestustatis*” oznacza tyleż doświadczenie, sędziwość, starożytność, co i przyszłość albo potomność. Jest zatem historia tyleż świadkiem czasów oraz żywą pamięcią ludzkości, co i tym rodzajem światła prawdy, które oświetla kontury tego, co ukryte jest jeszcze w mrokach przyszłości. Obserwacja zaś świata przynosić musiała nieodmiennie wnioski zgoła niepokojące. Puste ulice i pola w wierszach Miłosza wypełniają się „rekwizytami” z wojennej sceny:

Patrzę, słucham, przechodzę ulicami
 patrzę, słucham, ulicami toczą się ubrane w narodowe barwy czołgi
 może za kilka lat gaz zielone pola poplamy,
 może za kilka lat spłoną miasta od Renu do Wołgi.

(Dysk, P 9)

Teatrum wojenne Miłosza jest — podobnie jak u większości pisarzy drugiej Awangardy — rodem z lat 1914—1918 i 1920. Eszelony wojskowe, przejazdy bluzgocących pociskami pociągów pancernych, gorączkowe bieganie żołnierzy w niesamowitych maskach przeciwigazowych z wielkim pochłaniaczem przy brodzie, panika uchodźców na kłębowiskach dróg, konie dogorywające w błocie, jazgot maximów i rozbryzgująca się od szrapneli darń — to obrazy mocno zachowane w pamięci dziecka ²¹.

Jednakże to tylko jedna strona katastroficznej wizji Miłosza. I powiedzmy od razu: zapewne nie ta najważniejsza, skoro sprowadzona do świata rzeczy i zjawisk materialnych. Jest bowiem ukryty pod nim, jakby jeszcze drugi „świat” — rzeczy znacznie mniej konkretnych i trudniej dotykalnych, tak samo jednak zagrożonych możliwością destrukcji. Tam przecież także dociera „sprawca”:

[...] 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.

²¹ Zob. np. Miłosz, *Rodzinną Europą*, s. 43—48.

Krażą w kłębie obłoków, jak śmiecie w kałuży,
 podczas gdy nisko na ziemi łopoce sztandar o kolorze romantycznej róży
 i długi sznur eszelonów
 pełnie po zarosłych torach.

(*Sprawca*, P 6)

Zniszczenie więc świata to nie tylko groźba zniweczenia doczesnych dóbr człowieka i przemienienia jego samego w „mierzwę dziejów”, ale również zakwestionowanie kulturowego uniwersum wartości, rozpad podstawowego spoiwa normatywnego, które reguluje życie jednostek wiążących się w określone zbiorowości; to także potrzaskanie moralnego kościca indywiduum, które widząc pęknięcie norm zbiorowych traci przy należny mu punkt odniesienia — w tragicznym przekonaniu, że dezawuacja dotychczasowych kodeksów jest zapewne historyczną i psychologiczną, a może i nawet egzystencjalną, koniecznością.

Świat, któremu zabrakło transcendentnego punktu oparcia — utracił właściwie rację swego istnienia. Zmienił się w gigantyczny śmietnik. Przeszły 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. [AF 77]

Zakończenie *Sprawcy* wyraźnie rysuje opozycję pomiędzy dwoma obszarami „rzeczywistości”: „ziemia”, poddana wyniszczającym emocjom narodowym i klasowym, niepodzielnie zawładnięta przez terror i zniszczenie, wyzuta została z tych samych zasad, które regulowały życie jej mieszkańców, „niebo” zaś — etyczne, pozbawione tych, którym było przeznaczone, może stać się tylko bezużytecznym rezerwuarem odrzuconych wartości. Obie sfery, oddzielone od siebie, istnieć mogą tylko pozornie.

„Budzi się więc nostalgia za nowym łaodem, gruntownym przeobrażeniem świata. Za rewolucją? Tak by można sądzić” — stwierdza Fiut (AF 77). Wątpliwe przypuszczenie. Wszak groźba, o której pisze Miłosz, nie jest stałą potencją świata, ale jego periodycznym „incydentem”, urzeczywistniającym się w tych fazach historycznych, w których zbiorowość dąży do zmiany istniejącego *status quo* poprzez przemoc i wyzucie z praw jakiejś swojej części. A więc jest to raczej protest przeciwko konieczności rewolucji i wymuszonych zmian; protest tym tragiczniejszy, iż formułowany z pełną świadomością jego jałowości i nieskuteczności; protest, z jakim wyrażamy swój sprzeciw wobec praw natury, przed którymi nie ma ucieczki — a zatem kazałyby one artyście wyrażać gesty przyzwolenia, nie rozpacz.

Jest jakaś charakterystyczna sprzeczność w historiozoficznych dywagacjach Czesława Miłosza, sprawiająca, że wnioski jego krystalizują się w zgoła nieoczekiwanych kształtach.

Czyje ręce grzebały w złocie świątyn Egiptu? Czyje ręce sypały
w skrzynie namiestników rzymskich prowincji
talenty srebra, obole i piastry?

Czyje ręce błogosławiły pieniądzom
łożonym w skarbcach banku Świętego Jerzego
w Genui, w wieku piętnastym?

Stada niewolników kolanami wybijały rytm
po łądach i wodach ziemi przechodziły armie

Ten krótki wywód z wiersza *Na cześć pieniądza* (P 4) domagałby się kondensacji w rewolucyjnych nawoływaniach do zniesienia odwiecznej niesprawiedliwości społecznej i skonstruowania takiej rzeczywistości, która zrekompensowałaby ludzkości wielowiekową nierówność. Tymczasem zakończenie utworu przynosi sugestywną wizję, odbierającą nadzieję na możliwość jakiegokolwiek, prócz katastroficznego, spełnienia:

Prokuratorze, 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.

Podobnie dwuznaczna puenta kończy wiersz *Przeciwko nim* (P 8):

Niebo ciche jak przed lat tysiącem
na twarz sypie reflektory światła.

Pod tym niebem, w XX wieku
życie trudne i prawda niełatwa.

Gdyby poemat dało się oceniać według tych samych kryteriów myślowych co rozprawkę czy wywód naukowy, powiedzieć by wówczas można, iż logika dyskursu została w tych utworach dotkliwie załamana przez wprowadzenie wniosku obrazowego, nie wypływającego z nagromadzonych wcześniej przesłanek. Logika poetycka dopuszcza jednak tego rodzaju pęknięcia, zezwala artyście na absolutyzację doznań intuicyjnych kosztem dopiero co dokonanych rozpoznań racjonalnych; godzi się na diagnozy nie wynikające wprost z socjologicznych czy nawet historiozoficznych rozważań; nie obliuguje wreszcie poety do obstawiania przy jednym tylko punkcie widzenia, pozostawiając mu wolność wniosków i prawo do ucieczki ze społecznego getta, które ograniczałoby jego kreatorskie tęsknoty i ontologiczny niepokój, z trudem mieszczący się w ramach poetyki, którą sobie sam narzucił. Czytamy w *Ogrodzie nauk*:

Najbardziej oderwane teorie estetyczne miały u swojej podstawy bunt
przeciwko klębowisku uciskających i uciskanych, któremu należało przeciw-
stawić artystę, jako jedyne go człowieka wolnego²².

W dobie jednak *Poematu o czasie zastygłym* jest to wolność dość szczególnego typu; wolność polegająca na prawie do budowania koncepcji człowieka, która nie byłaby ograniczona do wymogów projektowanych przez artystów *empireum* socjalnego i pozwalala ujrzeć go

²² Cz. Miłoś, *Ogród nauk*. Paryż 1979, s. 32.

w „kosmicznym” czy przyrodniczym uwikłaniu, jak też na prawie do zgłoszenia takiej wizji świata, która niezborna jest z katalogiem możliwości przyszłych spełnień, zakładanych przez tzw. poezję społeczną. Miłosz pisze o tym wyraźnie:

Uprawiając, dość krótko, tzw. poezję społeczną, pełen byłem niesmaku. Bo oczywiście w tych różnych zbiorowych ruchach, których uczestnicy wzajemnie podbijają sobie bębenka, poeta zdradza siebie, z pychy, z potrzeby uznania. Koło dobrego wiersza przejdą mimo i nie zauważą, a daj im „temat”, zarazyki i brawa. Pojawiła się już wtedy zagadka, która im dalej w wiek dwudziesty, tym bardziej stawała się dotkliwa. Jeżeli człowiek jest przez rzeczywistość społeczną od-człowieczony i umniejszony, to czy nie utwierdza się jego umniejszenia biorąc go tylko i jedynie za część ową rzeczywistości społecznej? Skąd ta nuda wszystkich utworów o „krzywdzie”, tak przecie szlachetnych w intencji? Napisano wtedy w Polsce i gdzie indziej dużo wierszy krzykliwych i niemało stron podobnej prozy, ale nie wydaje się, żeby coś z tego zostało. „Katastrofizm” był próbą przywrócenia wymiaru. Spór literacki, a więc opozycja poetów-katastrofistów wobec szkół literackich, jak Skamander czy Awangarda, mniej tu wyjaśnia niż zaniechanie przez nich „poezji społecznej”, przy czym ich nie ujęte w teorię zarzuty tak brzmiały: rzeczywistością się zajmujecie, ale ona całkiem nierealna, bo wy swoje, a wszystko odbywa się w skali planetarnej, Apokalipsa się zbliża, i kiedy usiłujecie obciąć człowieka do homo oeconomicus, w dziejowej Apokalipsie zawiera się jakaś treść ukryta i dla nas niepojęta²⁸.

Tak zatem katastrofizm pojawia się przed nami w zupełnie nowych szatach. Jest już nie tylko deterministyczną diagnozą, kładącą mroczne cienie przed historią najbliższą, przed polityczno-społecznym wstrząsem, który nawiedzić ma równiny europejskie; jest już nie tylko poetyckim urojeniem, każącym odwrócić się plecami do intelektu, ale również szansą dla artysty deformowanego przez upraszczające „formy” rzeczników świetlanego jutra, ucieczką przed wizją człowieka pojętego jak wypadkowa zbiorowych tęsknot i odruchów, któremu odebrany jest atrybut niepowtarzalności i jedyności, osłoną przed obrazem świata sprowadzonego wyłącznie do roli mechanizmu społecznego, mielącego w swoich trybach raczej silniejszych przeciwko słabszym, liczniejszych przeciwko mniej liczny i zdeklarowanych przeciwko niezdecydowanym; obrazem świata, z którego znikają motywacje inne niż te, które są pochodną najbardziej prostych i bezpośrednich potrzeb egzystencjalnych; jest wreszcie szansą na wypracowanie takiej wizji rzeczywistości, w której będzie miejsce na podnoszenie tematów uniwersalnych: życie, śmierć, miłość, nienawiść, zachwyty, strach, wiara *etc.* W świecie, w którym etyką obowiązującą staje się moralność żądań, nie zaspokojonych potrzeb i emancypacyjnych aspiracji, pojawia się potrzeba wykrystalizowania obszarów niepodatnych na fluktuacyjność oraz przemienność — takiej sfery wartości, która dawałaby podstawy wiary

²⁸ *Ibidem*, s. 33.

w możliwość powrotu w człowieczeństwo, gdy realnością stanie się to, co jest obecnie przedmiotem katastroficznych obaw artysty. A sferą tą może, i ma prawo, stać się poezja, w ograniczonym stopniu podległa restrykcjom swojego czasu.

W utworze *Luli* czytamy:

Wtedy ty niepodległy krążysz nad swą opuszczoną głową, jak prymitywny duch wyobrażany przez wyznawców prosto. Znowu rozważasz wizje znikomości. Ciało rozkładasz. Na geometryczne figury, płaty i łączysz je nowym sposobem. Rozdzierasz za nogi proroków a szyje pęknięte krwawo, dymią ci w myślach jak ziemia przecięta stalowym dziobem. Życie własne niczego już ci nie przesłania — chcesz ornamenty z poległych ułożyć na chropawych płaszczyznach ziemskiej kuli. [P 10]

Nacechowana katastroficznie rzeczywistość staje się przedmiotem „upiększających” zabiegów poety. Śmierć, strach i cierpienie wprowadzone w obszar sztuki tracą jakby swą usankcjonowaną kulturowo nieetykalność i przyoblekają się w szaty „estetyczne” („ornamenty z poległych”). Ten nieco przerażający fragment, czyniący ze śmierci „temat” do literackiej „zabawy”, traktując ją z taką samą swobodą jak każdy inny element zjawiskowego świata, jest świadomym przeciwstawieniem się tradycji, wyłączającej pewien typ ujęć eschatologicznych ze swoich obszarów. Przeciwstawienie to jednak nie jest bezpodstawne, gdyż zakładając możliwość urzeczywistnienia się świata, w którym zniszczenie, śmierć i ból staną się powszechnikiem, gdy każdy zostanie zaszachowany groźbą natychmiastowego ich doznania, poeta zyskuje — w swoim przekonaniu — prawo do dowolnego rozporządzania „tematem”, który już wkrótce może stać się obowiązującą wszystkich normą. Ten zaś, kto tak bardzo „wychylony jest w przyszłość”, wykształcić musi takie sposoby obrazowania, takie metody i środki artystycznego wyrazu tych doznań, by zdolne były one podźwignąć ten niewątpliwie najtrudniejszy z tematów artystycznych. „Zabawa” zatem w układanie nowych konfiguracji z ciał ludzkich staje się w tym momencie zabiegiem wcale poważnym i nader umotywowanym etyką artystyczną. Totalności śmierci, rozrzucającej zwłoki po polach bitewnych, Miłosz przeciwstawia totalność profetycznej wyobraźni, w umieraniu i cierpieniu doszukującej się wątków humanistycznego posłania poety, który będzie zmuszony nadać jej wyraz; poety, który nie będzie mógł stanąć wobec niej bezbronny i drżący.

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)

Cytowane zakończenie *Dysku* jest sugestywnym potwierdzeniem gotowości Miłosza do podjęcia wysiłku sprostania nadchodzącemu i koniecz-

ności poetyckiego eksperymentu, który już teraz, gdy groźba katakliizmu jest tylko możliwością, kładzie podwaliny pod poetykę, zdolną unieść ponad pożogą wojenną jakiś zrąb humanistycznych wartości i ideałów, poetykę, dla której śmierć masowa, ludobójstwo i narodowe rzezie staną się tematami tak samo godnymi podjęcia jak temat wiosny w Puszczy Rudnickiej.

Tak zatem katastrofizm w wersji Czesława Miłosza pogłębia się o jeszcze jeden znamieny rys. Jest bowiem w tej wersji katastrofizm postawą światopoglądową, która wbrew obiegowym poglądom nie jest poznawczo bezsilna. Wręcz przeciwnie, jej atrakcyjność polega przede wszystkim na tym, że nie tylko zdolna jest w nader wiarygodny sposób diagnozować rzeczywistość, nie tylko zdolna jest stanąć pośród innych sposobów oceniania i rozpoznawania destrukcyjnych sił spychających świat w *infernium* zniszczenia, ale nadto staje się tą formą ostrzeżenia ludzkości, która unaoczniając „dzisiaj” to, co należeć będzie do eschatologicznego „jutra”, podsuwa jednocześnie nadzieję. Bardzo złudną i mglistą co prawda, nie obiecującą człowiekowi ocalenia jego biologicznej tkanki, zakładającą jednak możliwość wejścia w katastrofę dziejową z pełną świadomością rozmiaru i jakości rozgrywających się zjawisk oraz z poczuciem konieczności wykucia takich sposobów emocjonalnego i intelektualnego opanowania katakliizmu śmierci, by dało się w dobie pożogi totalnej ocalić świadomość niezbędnosci ponownego ładu, której nosicielem może stać się tylko człowiek rzucony na pastwę zagłady. Ład dojrzały do katastrofy, nieodwołalnie antycypowanej i przywoływanej przez poetę społecznego „Żagarów”, nosi więc w swoim łonie nie tylko przerażenie koniecznością potrzaskania humanistycznego uniwersum, ale również wizję rozsypującej świat w ruinę katastrofy, w której dojrzeć będzie poczucie konieczności aksjologicznego ładu.

Protestował jednak Miłosz przeciwko zabiegom umieszczającym go wyłącznie w rzeczywistości społecznej, przeciwko redukowaniu artysty do kształtu takiego, jaki wykazuje adekwatność wobec pewnego uśrednienia społecznego. Jak zatem wygląda owa rezygnacyjna świadomość — choć podszyta nutką nadziei — jeśli rozpatrywać ją będziemy w tym uwikłaniu, które dane mu jest tak samo mocno jak obcowanie z innymi ludźmi? Jak przedstawia się ta świadomość rozpatrywana w kontekście Natury i Kosmosu?

Zanim podejmiemy odpowiedź na to pytanie, przyjrzyjmy się przez moment temu światu, który jest dla człowieka azyłem przed napawającym go poczuciem absurdu i niemożności uchylecia się od dziejowych wyroków świata spraw ludzkich.

Niebo pękało o świcie, ukazując bezwstydnie mięso słońca.
Ziemia, poryta tunelami, [...] syczała.

(Opowieść, P 3)

Nad rzeką o żółtej wodzie leży miasto, którego oddech głęboki
pompują fabryki co dzień w mosiężne zastygłe obłoki.

(Dysk, P 9)

Ostro dymiły równiny, wklęsłe jak sine misy. [...]

Słońce przerażająco siarczane szybko przebiegało pola.

(Pora, P 11)

Lasy wżarte w niebo uciszone.

Drogi zgięte jak ramiona mątew.

(Ojczyzna, P 19)

Krajobrazy i pejzaże wylaniające się z *Poematu o czasie zastygłym* są odrealnione i wynaturzone. O stosunku Miłosza do krajobrazu trafnie pisał Fiut analizując *Wiersze z 1937 roku*:

Ten pejzaż byłby całkiem banalny: jakaś pogrążona we śnie ludzka osada... gdyby nie zespół silnie nacechowanych epitetów i metafor. Kojarzą się one ze starością [...] bądź ze śmiercią, zbrodnią [...]. Jak dalece wyobraźnia poety przekształca w określonym kierunku pospolity widok, świadczą owe „stacji benzynowej smoki” i „kasztan [...] zbryzgany dymem posoki”! Na tym przykładzie 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... [AF 88—89]

Rozpoznanie powyższe jest niezwykle kuszące również na użytek *Poematu*, tym bardziej iż cytowane wyżej fragmenty zdają się w pełni ową diagnozę potwierdzać, jednakże w tym zbiorze problem nie wygląda niestety aż tak anegdotycznie klarownie. Równoległe bowiem do tego przyrodniczego „horroru” Miłosz buduje obrazy znakomicie osadzone w krajobrazowej kolorystyce, „soczyste” i pełne pejzaże, w których ukazuje

[...] ziemię gniecioną ciężkimi obłokami we dnie i w nocy.

Przelatywał po niej wiatr, obracając ciężkie skrzydła wiatraków.

To była smutna ziemia, surowa północna ziemia

owinięta drogami wchodzącymi zawsze na wzgórza,

pełna jezior nad którymi kwiliły stada nisko kołujących ptaków

pełna rąk, którymi spłynęły ziarna deszczów, jesieni i łez.

(*Ląd. <Wizje> I*, P 13)

Wydaje się, że dla poezji Miłosza z tego okresu tyleż charakterystyczne jest konstruowanie wizji przyrodniczych, respektujących zasady gry teatrum katastroficznego — a zatem pejzaży odrealnionych, nasyconych niespokojną jaskrawą kolorystyką, pełnych imaginacyjnych kształtów, skłębionych linii, podszytych niespokojnym ruchem zwierząt i roślin, zalanych fantasmagorycznym światłem — co i dążenie do realistyczności obrazu. Dobitym tego dowodem jest już sam tylko *Ląd*, który łączy oba wspomniane typy prezentacji. Zanim bowiem wykrył stalizował się cytowany obraz, poprzedziła go następująca wizja:

Pięć zorzy w chmurach zbitych nurzała mdle palce światła
i okiennice wyły. I gwizdał drut telefonu
i lampy ciepłem kloszów zataczały koła
nad fosforyczną grzywą niskiego ogrodu
topolami, jesionami pchanego w dół, w przepaście czarnych olch.

(Ląd. <Wizje> I, P 13)

A zatem katastroficzny pejzaż, podszyty imaginacyjną wyobraźnią poety, i przyrodniczy „reportaż”, wyrażający strapienie, że „kłamliwym giętkim rzekę oplączemy rymem”, stanowią dwa skrajne ogniwa tej liryki, która w istocie porusza się po obszarze zakreślonym pomiędzy tymi możliwościami ujęć. Za pochapne zatem przyjdzie uznać mniemanie, iż świat przyrodniczy *Poematu o czasie zastygłym* jest *en masse* napiętnowany katastroficznie. Jeśli zaś nacechowanie takie istotnie pojawia się, to podejrzewać należałoby, że nie wyłącznie w inscenizacyjnej i dekoratorskiej funkcji. Warto więc zapewne zastanowić się, co jest wspólne dla wszystkich przedstawień świata natury w debiutanckim tomiku Miłosa.

„Nasz dom jest wbity białym kubem w ciemność gorzką” — czytamy w *Domu młodzieńców*. „Dom” jest jakością sytuującą się w kręgu wartości kulturowych, „ciemność” przynależy do sfery procesów naturalnych. Mówiąc jeszcze inaczej: świat kultury przemocą jakby umieszczony jest pośród przedmiotów i zjawisk Natury („wbity [...] w ciemność”). Obcość rozdziela obie te sfery:

Ci, których serce nie ma prostoty
nie wnijdą do niej²⁴.

Natura — zdaje się powiadać poeta — obca jest człowiekowi i coraz niklejsze są szanse ponownego się z nią zespolenia. Kontakt człowieka z przyrodą tylko z pozoru jest możliwy, w istocie jednak świat ten na zawsze pozostanie dla niego tajemniczy i obcy. Urzekając go swoim bezinteresownym pięknem i niezachwianą równowagą oraz harmonią pozostaje dlań obszarem zamkniętym.

Piękności świata nie zdołam przytłumić
I nic nie umiem już jej przeciwstawić.
Tak nam znaczone, żeby piękność sławić
I minąć w blasku którejś z nocnych łun²⁵.

Nie można się więc zgodzić z Piotrem Kuncewiczem, gdy pisze, iż ta obserwacja natury nie ma w sobie nic z podziwu i fascynacji jej dumną urodą²⁶. Ten nieodwzajemniony podziw jest jakby dowodem na realność, obojętność i ogrom świata oraz potwierdzeniem, że podlegamy

²⁴ Cz. Miłosz, *Jeszcze wiersz o Ojczyźnie*. „Żagary” 1931, nr 2.

²⁵ Cz. Miłosz, 2 strofy. „Alma Mater Vilnensis” 1934/35, s. 34.

²⁶ P. Kuncewicz, „Przymierze z ziemią” jako kategoria poetycka drugiej Awangardy. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2. Warszawa 1965, s. 158—159.

jego prawom tak samo jak rośliny i zwierzęta, rzadko uświadamiając sobie determinanty tego przypisania. Mimo, że przyjmujemy i za obowiązujący dla siebie uznajemy cykl pracy i odpoczynku dyktowany przez obroty Ziemi wokół Słońca, mimo że podporządkowujemy się prawom pór roku i zmieniających się kwadr księżyca, gęstości chmur, atmosferycznemu ciśnieniu i sile wiatru, świat ten w gruncie rzeczy pozostaje dla nas czymś nie rozpoznanym i jawi się jako ogromny i pusty na ogół nieboskłon.

Pustka nad nami króluje
i pęd ku losom dalekim²⁷

nie pamięta strumieni górskich z których pił
Ani kurzawy winnic

(Łąd. <Wizje> III, P 17)

Patrz: mamy po dwadzieścia kilka lat a już przypomnieć nie umiesz
czy jaśmin wybuchał i kwitł? Czy to noce rozłamywał świt czerwony krakaniem wron?

(Łąd. <Wizje> I, P 13)

Co zaś jeszcze bardziej charakterystyczne — to fakt zadziwiającej powtarzalności sytuacji, w których kontemplacji przyrodniczej towarzyszy rozważanie na temat ludzkiego umierania.

Mając lat dwadzieścia i leżąc w ciemności późnej
Leniwi od snu o gwiazdach i siana świeżego stogach
Wpadamy czasem w wir i nagle ogarnia nas trwoga
I szybko bić zaczynają tętnice splecione na mózgu.

Widzimy wtedy nasz koniec. O świecie śnieg porany
Napływa pod senne okna, szczelnie czymś czarnym zakryte —
Gromnice palą się mdło. Ktoś z książki modlitwy czyta
A my chrapujemy, rżemy i ciężko konamy.

(*Na śmierć młodego mężczyzny*, P 21)

Na śmierć młodego mężczyzny, *Dom młodzieńców*, *Zakończenie*, *Ojczyzna*, Łąd. (*Wizje*) III to utwory, w których mamy do czynienia z identyczną — przy drobnych zmianach — sytuacją. Z jednej strony proces ludzkiego konania, z drugiej — dyskretny spokój „tła” przyrodniczego. Miłośz dąży nawet do umyślnego spotęgowania efektu, gdyż rozwija obrazy poetyckie, w których proces śmierci, a zatem powrotu do natury, jest szczególnie długotrwały i dotyczy na ogół jednostek młodych, wysportowanych i pięknych.

Obraz taki przychodzi młodzieńcom, których wysmukle
Ciała są pełne pogoni i pocałunków pachnących

(*Na śmierć młodego mężczyzny*, P 21)

Właśnie śmierć, i to taka, która dotyka jednostki aktywne, nie podane jeszcze niszczącej erozji czasu, uświadamia nicosć i ulotność ludz-

²⁷ Cz. Miłośz, *Podróż*, „Alma Mater Vilmensis” 1930, z. 9, s. 57.

kiej egzystencji, która tak samo łatwo, jak dana była przez Naturę człowiekowi, może mu zostać odebrana. Jest jakby przypomnieniem o podległości człowieka biologii. Nie tylko on stanowi o życiu własnym i życiu innych, nie tylko on może być dawcą i egzekutorem. Najpierw podlega tym samym prawom co zwierzę, ptak i roślina, i nie może być spod tego prawa wyjęty.

Konieczność ostatecznego odejścia uświadamia [...] kruchość ludzkiej egzystencji wobec wiecznego i obojętnego trwania Natury. Jest ona w poezji Miłosa bardziej macochą niż matką człowieka, podporządkowuje go swym prawom bez pytania o zgodę i bez szansy odmowy. [AF 81]

Twórczość ta od samego początku owładnięta jest obsesją rozpadu i umierania. „To wszystko stanie się próchnem” — taki jest generalny wniosek poety, spoglądającego na tętniący życiem świa. Na równi miesza się w wierszach Miłosa tonacja tragiczna z groteskową. *Fragmenty z poematu — buffo*²⁸ to zapis rozmowy z mistrzem Adolfem, producentem trumien, przygotowującym ostatnie, luksusowe posłanie dla nowego zmarłego, oraz opis pośmiertnej posługi, która omija subtelności należne żywemu. Istota problemu pozostaje jednakże, bez względu na sposób podejścia, tragiczna. To, co jawi się nam jako wartość najwyższa, jest rzeczą nader łatwą do zakwestionowania. Na absurdalne w swej naiwności, ale jakże ludzkie pytanie: „Czy naprawdę kiedyś młodość nasza wspaniała przeminie / Czy raczej przeminie ziemia i pusty olbrzymi nieboskłon?” — Miłosz ma krótką i definitywną odpowiedź: „Nie. Przeminąć trzeba nam” (P 20).

Młodzieńcze studia biologiczne poety, zbieranie owadów i sekcje płazów kazały mu widzieć w człowieku taką samą istotę — w jej podległości prawom natury — jak jaszczurka, zaskroniec czy pliszka. Ucieczka spod zniewalającego terroru praw społecznych, tak łatwo pozbawiających życia jednostki i zbiorowości, w świat sprawiedliwych praw naturalnych ukazuje z całą wyrazistością kolejne ograniczenia człowieka. Prawem natury jest morderstwo silniejszego na słabszym, jako tego, który lepiej przystosowany jest do ewolucji, niepisane prawo ludzkości w *Poemacie o czasie zastygłym* stanowi w gruncie rzeczy ta sama zasada. Poeta uciekający z obszaru nie rozwikłanych konfliktów społecznych, które grożą nieodwołalną hekatombą, trafia w sielską arkadię przyrodniczą, która nie proponuje mu niczego ponad mord gatunku na gatunku, w imię lepszych mechanizmów adaptacyjnych. A przecież jednak Miłosz wybiera Naturę przeciwko Historii!

Kocham materię, która jest tylko lustrem wirującym.
Kocham ruch mojej krwi jedyną świata przyczynę.
Wierzę w zniszczalność wszystkiego co istnieje.
Aby nie zgubić drogi mam na ręku siną mapę żył.

(Rano, P 5)

²⁸ „Żagary” 1931, nr 1.

Pisze Fiut:

Wyroki Natury są okrutne, to prawda, ale zarazem — oczywiste i zrozumiałe. Historia zaś zawiera nieprzeniknioną zagadkę. Przeraża swym krwawym absurdem. [AF 81]

Pojawienie się takiej antynomii trudno jednak uznać za oczywiste. Czyż zabójstwo z chęci zysku nie jest pochodną zabójstwa, jakiego dokonuje zwierzę dążące do zaspokojenia głodu? czyż morderstwo z zazdrości nie jest funkcją seksualnych praw samca do samicy? czyż masyakra w imię antagonizmów klasowych nie znajduje odpowiednika wśród przyrodniczych praw przystosowawczych? — nie znajdziemy tych zdań w *Poemacie o czasie zastygłym*. Są one jednak jakby jego ukrytym mottem. Wspomina o tym Miłosz w *Rodzinnej Europie*:

Jeżeli prawem Natury jest morderstwo, jeżeli przeżywa silny, a ginie słaby, i tak od milionów, milionów lat, gdzie jest miejsce na dobrego Boga? [...] Czym różni się tłum na ulicy od zbiorowiska ameb, poza tym, że odruchy elementarne ludzi są bardziej złożone? Takie pytania wtrącały mnie nieraz na całe tygodnie w stan zbliżony do fizycznej choroby²⁹.

W obu sferach panują ściśle określone prawa, chociaż trudno nie przyznać, że te, które rządzą rzeczywistością ludzką, są znacznie bardziej złożone, a ich mechanizmy często zakryte bywają przed oczyma pragnących je przeniknąć jednostek. Obraz owych mechanizmów społecznych, jaki wyłania się z kart tomiku, niezbyt odległy jest od tego fatalizmu, który cechuje „prawodawstwo” przyrodnicze. Zarówno tu, jak i tam jedyną pewną perspektywą, jaka rozpościera się przed człowiekiem, jest śmierć. Tak samo tu, jak i tam nie ma najmniejszej szansy na uchylenie się od wyroku „kodeksu”.

Trudno odpowiedzieć jednoznacznie, jaka jest geneza tego mechanistycznego sposobu pojmowania rzeczywistości przez Miłosza. Prawdopodobne jest przypuszczenie, że takie poglądy zrodzić się mogły w zetknięciu z ewolucjonizmem Darwina (np. *O pochodzeniu człowieka*) bądź Spencera. Według koncepcji autora *Programu systemu filozofii syntetycznej* prawo rozwoju jest powszechne i działa w takim samym stopniu w tworzeniu się systemów galaktycznych, formowaniu się związków chemicznych, organizmów, społeczeństw czy też kultur. Włącza też Spencer zjawiska dziedzin wszystkich w obręb jednego systemu, klasyfikując je podług tej samej zasady. Cała przyroda, człowiek, fakty psychiczne i społeczne objęte są tym samym powszechnym prawem. Prawa kultury i prawa przyrody traktuje jako tożsame. Zjawiska psychiczne i społeczne uważa za ogniwa ogólnego rozwoju przyrody organicznej, skutkiem czego obowiązującym prawem jednostki i gatunku ma być konieczność utrzymania się przy życiu.

Trudno w tej sytuacji waloryzować dodatkowo sferę Natury kosztem

²⁹ Miłosz, *Rodzinną Europą*, s. 67.

Historii. A przecież Miłosz mówi wyraźnie: „Aby nie zgubić drogi mam na ręku siłą mapę żył”, a więc to, co odnosi go do sfery nie Człowieczej, ale Przyrodniczej. Biologiczna i ewolucyjna etyka Spencerowska opierała się na założeniu, że dobre i moralne jest to, czego wymaga życie i jego rozwój, sankcjonując tym samym w życiu społecznym skrajny, hedonistyczny w swej istocie woluntaryzm moralny. Miłosz zdaje się przyznawać to prawo bytom przyrodniczym, jednakże odmawia go człowiekowi. Historia jest okrutna i przerażająca oraz nader często działa zgodnie z mechanizmem praw naturalnych, ale jako sfera działań ludzkich musi podlegać kwalifikacji moralnej. Jej normą, podobnie jak normą Natury, jest śmierć, jednakże animalności jej praw można przeciwstawić wolę jednostek, na których życiu się one odciskają. „Możesz, więc wpłynąć na bieg lawiny. / Łagodź jej dzikość, okrucieństwo” — napisze poeta po latach w *Traktacie moralnym*³⁰. W *Poemacie o czasie zastygłym* Miłosz nie zdobywa się jeszcze na podobne przesłanie, choć bardzo blisko niego się znajduje. W roku 1933 poeta nie potrafiący rozwikłać wszystkich dylematów jednostki, która staje w obliczu totalizmu Historii, zagubiony atakującym go ze wszystkich stron relatywizmem moralnym, jakiemu poddany jest świat sprzeczności społecznych, zdaje się odwracać w kierunku uniwersum przyrodniczego, którego „zasady” odczytuje jako wolne od etycznych rozterek, w którym czuje się pogodzony z nieuchronnością śmierci. Stochastyeczność działań Natury odbiera on jako akt naturalny i „sprawiedliwy”. Skała podlega erozji, rośliny butwieniu, zwierzęta gniciu. Pojawia się zatem w jego wierszach świadomość konieczności akceptowania tego prawa. Akceptowanie to jednak nie śmierci, lecz — życia „ku śmierci”.

Bo chociaż zwisa nad nami śmierci olbrzymi młot
Wiemy, że nigdy śmierć jak życie nie jest wspaniała.

(*Na śmierć młodego mężczyzny*, P 22)

Tak samo więc jak przyzwolenie na katastrofę rodziło poczucie konieczności ładu, tak przyzwolenie na śmierć rodzi tym pełniejsze — jakże zgodne z duchem stoików — choć nacechowane rezygnacją poczucie wartości życia. Zamykający zbiorek wiersz pod znamienym tytułem *Zakończenie* jest dobitnym dowodem tej rezygnacyjnej afirmacji życia dowartościowanego poprzez grozę śmierci.

Życie. Jego groza dopóty szarpie usta
aż wydrze z nich okrzyk tryumfalny
i miłość powstaje, poprzednio nie znana
do ludzkich dzieł, do niezliczonych kształtów ciała,
do tajemnic cierpienia.
Nieś ziemio dalej swoje wątle miasta.
Między tobą i mną przestrzeń powstaje burzliwa.
I widzę krążąc nad tobą, za tobą:

³⁰ Cz. Miłosz, *Poezje*. Warszawa 1981, s. 163.

jadłem parują sosnowe stoły,
dzieci górzystą ulicą do szkoły
idą. [P 23]

Światopogląd artystyczny „Żagarów”, podobnie jak większości nowych szkół poetyckich, nie mógł zakładać programu reform społecznych i kwestionować istniejącego porządku za pomocą tego samego języka poetyckiego, którym posługiwały się poprzednie pokolenia. Propozycje estetyczne żagarystów odrzucały zdecydowanie tradycję Skamandra, negowały wątpliwe zdobycze Kwadrygi, nie szczędząc przy tym cierpkich słów Awangardzie krakowskiej. Sytuowały się one jakby pomiędzy tymi wszystkimi wzorcami. Żagaryści chętnie posługiwali się terminem „konstruktywizm”. Pojmowany był on jednak nieco inaczej, niż chciałby tego Peiper i jego współwyznawcy. Zasady tego kierunku lapidarnie zostały wyłożone przez Miłosza w miniaturowym szkicu *Konstruktywiści*. Brzmiały następująco:

1. szacunek dla przedmiotu,
2. zasada miejsca, tj. zespolenie wewnątrz dzieła wszystkich elementów, z których ono się składa, jak: słownika, rymów, obrazów, w zgodności z istotą przedmiotu,
3. zwartość i kondensacja sensu,
4. wprowadzenie do poezji sposobów używanych w prozie, „napływ” metod prozaicznych⁸¹.

Nie inaczej zresztą ujmował to zagadnienie Leon Szreder, domagając się od liryki „treściowości”, mobilizującej wszystkie jakości kompozycyjne, sugestywności, nacechowania perswazyjno-pedagogicznego i deformacjonizmu świadomego⁸². Sytuowały się zatem propozycje estetyczne żagarystów na przecięciu linii wpływów Awangardy — od której odgradzała ich niechęć do zamykania się w kręgu eksperymentu czysto formalnego i repulsja wobec „zwrotnicowego” dezawuowania tematu — oraz wpływów nadrealizmu, który nie mógł ich zadowalać poprzez swój aintelektualny „realizm” podświadomości, odrzucający kreatorską dowolność. Podejmowały więc „Żagary” ten nurt doświadczeń poetyckich, który wywieść dałoby się jeszcze z koncepcji „Nowej Sztuki” i „Almanachu Nowej Sztuki”, wzbogacony jednakże o bardzo wyraźną socjalizację tematu i nader jaskrawe zakorzenienie twórczości w najbardziej żywotnych problemach swojego czasu. Tym samym punkt ciężkości przesunął się jakby poza sferę czystej estetyki, co podkreślone zostało wyraźnie przez absolutyzację kategorii — jak nazywa ją Wiesław Paweł Szymański — osobowości twórczej. Pisze on:

Wartość ta dlatego nie mieści się w estetyce, że niejako poprzedza proces twórczy i mieści się w zakresie ideologii, poglądu na świat. Żagaryści byli na pewno pierwszym pokoleniem w naszej literaturze, które tak mocno zaakcen-

⁸¹ c z m i ł [Cz. Mił o s z], *Konstruktywiści*. „Żagary” 1931, nr 5.

⁸² L. Sz r e d e r, *Metafora przed sądem*. „Żagary” 1932, nr 8.

towało konieczność zajęcia w stosunku do rzeczywistości własnego, zdecydowanie określonego stanowiska³³.

Debiut większości spośród szkół poetyckich w Polsce przebiegał pod znakiem uzurpacji praw do stworzenia nowego języka poetyckiego. Żagarystom również bliska była myśl o wypracowaniu własnej poetyki, jednakże nie wyobrażali sobie oni możliwości jej istnienia poza „problemem” własnej poezji. Poetyka nie miała być „naczyniem” zdolnym do pomieszczenia każdej „treści”, ale takim sposobem artystycznego mówienia, który niezbywalnie wynikałby z przedmiotu wypowiedzi. A zatem jeżeli poezja społeczna — to występowanie w niej elementów języka gazetowego i rewolucyjnych przemów, reportaży i kroniki, traktatu ekonomicznego i książki podręczniczej. Ale też: poezja nie może przejmować funkcji spełnianych przez inne sposoby rozpoznawania rzeczywistości, może się co najwyżej wspierać na nich konstruując własny świat poetycki, który zakorzeniony być musi — jak zapewniali żagaryści — w danej rzeczywistości społecznej.

Czesław Miłosz, współwyznawca powyższych poglądów, w sposób dość szczególny, jeśli spojrzymy na sprawę od strony formalnej, podejmuje postulowane przez siebie i kolegów po piórze tematy. Tematy społeczne w *Poemacie o czasie zastygłym* to tylko punkt wyjścia do jego poetyckich rozważań. A skoro tak wyraźnie podnoszonym przez żagarystów i samego Miłosza postulatem jest „zespolenie wszystkich elementów »wewnętrznych« dzieła [...] z istotą przedmiotu”³⁴, to przesuwanie zainteresowań ze zbiorowości na jednostkę, z krzywdy robotniczej na kondycję indywidualną i gatunku w naturze, z nowych horyzontów społecznych na tematy „odwieczne”, z konkretów na „powszechniki” nie może nie spowodować w jego poezji — jeśli założenie jest respektowane — znacznych zmian na planie techniki. Inaczej opiewa się tryumfalny pochód zrewoltowanych mas, inaczej zaś tryumfalny „Totentanz” Natury i Historii. Jeśli w warstwie światopoglądowej liryka Miłosza przeobraziła się w obrębie tego zbioru z rzeczniczki zmian społecznych w medytatorkę niezmienności i bezwzględności praw naturalnych, skorelowanych z socjalnymi, trudno nie spodziewać się, że i na planie estetycznym ambiwalencja pomiędzy destrukcyjnym eksperymentatorstwem a poszukiwaniem formuł mogących unieść uniwersalne tematy zarysuje się z równą ostrością. Kwiatkowski pisze:

Czesław Miłosz należy do pierwszego pokolenia, które weszło do literatury z dziedzictwem awangardy — we krwi. Długoletnia kampania „Zwrotnicy” i „Linii” nie potrafiła zapobiec nagłemu rozwojowi poezji wizyjnej, rozlewnej, nie kontrolowanej przez intelekt, często — rozgadanej [...]. Ale kampania Peipera i Przybosia w dużej mierze przesądziła sprawę kierunku, w którym pocięły się fale spiętrzonych wód tej poezji. [JK 86]

³³ W. P. Szymański, *Od heroizmu do metafory. Z dziejów czasopism literackich w dwudziestolecie międzywojennym*. Kraków 1967, s. 92.

³⁴ c z m i ł, *op. cit.*

Właściwa awangardzie metaforyka zatem, obrazowanie, konstrukcyjny rygor, posługiwanie się metrum czy rymem stanowiły dla poety jakości oswojone i metody posługiwania się nimi, podejrzane u mistrzów cechu awangardowego, kazały mu podjąć wyprawę w krainy poezji z tego miejsca, które osiągnęła „Zwrotnica”. Można było z jej koncepcjami polemizować, ale trudno było nie przejść od niej tego, co w połowie okresu międzywojennego stawało się elementarzem artystycznym. Kwiatkowski bardzo starannie wskazuje na zespoły chwytów w poezji Miłosza, odziedziczone w spadku po awangardzie: technikę taśmy filmowej, peryfrazy obrazowe, elipsy w układzie zdynamizowanym, imitacje ruchu, geometryzację w metaforyce, obrazowanie „maszynistyczne”. Mógłby ich oczywiście pokazać znacznie więcej, bo i rozwiniętą metaforę peiperowską („niebo pękało o świcie, ukazując bezwstydnie mięso słońca”) czy elementy układu rozkwitania („Bryły dni spadły nam na głowy. Ciężkie, ostre jak bryły węgla”), niemniej chodzi mu o sprawy bardziej istotne.

Istotniejsza wydaje się wspólność inna: opanowanie emocji, kompresja uczuciowa, dystans w stosunku do własnego przeżycia — postulaty, których realizacji awangarda utorowała już drogę. [JK 87]

Tu jednak chwila refleksji. Opanowanie to, swoisty ascetyzm tej poezji, w znacznym stopniu wynika z takiej a nie innej świadomości poety. Ekstacyjny i „histeryczny” katastrofizm Rymkiewicza w *Tropicielu*, Zagórskiego w *Ostrzu mostu* bądź *Przyjściu wroga* nader szczerobliwie korzysta z wynalazków awangardy i wcale nie prowadzi to tej liryki w kierunku obrazowego czy metaforycznego uspokojenia, kondensacji lirycznego materiału czy wreszcie obiektywizmu. Wręcz przeciwnie, służy spotęgowaniu wizji, zdynamizowaniu niespokojnych obrazów, rozsnuwaniu aury niepokoju, niestabilności i grozy.

A zatem sposób korzystania z dziedzictwa awangardy nie jest tu wynikiem zbiorowej mody pokoleniowej, ale zakłada korelację z określonym, indywidualnym światopoglądem. Dla pierwszych tomików Rymkiewicza i Zagórskiego, a także w pewnym stopniu Putramenta, charakterystyczna jest postawa zagubienia w chaotycznym, niespokojnym Kosmosie, porażającym swym ogromem i niezrozumiałością destrukcyjnych poczynań. Miłosz widzi to uniwersum jako coś, co poddane jest określonym prawom. Prawom, które trudno człowiekowi akceptować, gdyż obracają się przeciwko niemu, jednakże składają się na obraz świata harmonijnego, o ściśle określonych regułach. Reguły świata tragedii antycznej są zrozumiałe, a przecież człowiek, tak samo jak u Miłosza jednostka, rzucony jest na pastwę wszechogarniającego tragizmu. Miota się pośród obcych sił kwestionujących jego prawo do „trwania pod gwiazdami”, sił jednak działających w myśl ściśle określonych zasad, toteż nie może poprzestać na cichym skowycie nad ulotnością własnego trwania, lecz dążyć musi do takiego sposobu określenia swego miejsca w cza-

sie i przestrzeni, który byłby relacją i wyrazem świadomości istnienia owych praw.

otamowany kanonami awangardy patos [Miłosza] z dużą siłą przełamuje opór czytelnika. Wiemy już, jakie treści ze sobą niesie. Nie pobudzają one do entuzjazmu ani do rozpacy. Są tragiczne. Jest w nich zatem poczucie konieczności, świadomości własnego losu, zdolność do przeprowadzenia rozumowania uogólniającego. Miłosz pisze wiersze, jakby formułował prawa. Stąd obiektywizacja, stąd liczba mnoga i częstotliwe czasy gramatyczne [...]. Stąd skłonność do wypowiedzi aforystycznych [...]. Stąd krótkie zdania, padające jak wyroki. [JK 87—88]

Kodyfikacja i normatywizacja — trudno nie zwrócić na to uwagi — wyraźnie zdają się odsyłać nas w kierunku gatunków moralistycznych, które dążą do wypowiedzenia konkretnej diagnozy czy uogólnienia na temat natury człowieka, jego miejsca w rzeczywistości i strukturze otaczającego i określającego go świata. W takim samym stopniu służą one swoistej pedagogii, eksponującej swą *ars persuadendi*, co i artykułowaniu teoretycznej zgoła refleksji, wykraczającej poza historyczne uwikłania w kierunku sformułowań, rozpoznań, pytań i tez, aspirujących do „ważności” uniwersalnej. Zauważamy tu szereg chwytów retorycznych: zwracanie się do określonego lub mniej określonego rozmówcy (*Ląd, Luli, Rano*); wypowiedzanie się z apodyktycznością znamionującą wyrażanie prawd większej zbiorowości (*Ojczyzna, Dom młodzieńców, Na śmierć młodego mężczyzny*) albo przekonanie o „lepszości” własnej wiedzy o rzeczywistości (*Dysk, Przeciwno nim*); skłonność do zacierania konkretności powiadomienia na rzecz gotowych, skondensowanych — choć niezmiernie ogólnych — formuł. Zauważamy wreszcie ów patetyczny ton, który cechować będzie całą bez mała twórczość poetycką Miłosza. Trafnie charakteryzował to zjawisko Kwiatkowski:

Tragizm Miłosza znajduje swój formalny odpowiednik w patosie. Pierwszy element tego patosu jest niemal tak stary jak poezja. To rytm nawiązujący do tradycji heksametru, rytm, który automatycznie sugeruje pewien zespół emocjonalno-wyobrażeniowy, kojarzący się w psychice człowieka nowoczesnego z antykiem. Zespół ten daje się w przybliżeniu określić takimi pojęciami, jak surowość, tragizm, heroizm. Nie na darmo Adam Mickiewicz i Cyprian Kamil Norwid tworzyli polskie heksametry dla *Powieści Wajdeloty* i *Bema pamięci żałobnego rapsodu*: dla bohaterkiej kroniki i bohaterskiego epitafium. [JK 84]

Wyróżnia jednak autor *Notatek o poezji i krytyce* coś jeszcze innego: patos wyobraźni. Polega on — krótko mówiąc — na monumentalizacji obrazów ukazywanych w niezwykle szerokich perspektywach czasowych, przestrzennych i pojęciowych. Miłosz nieustannie przechodzi od szczegółu do ogółu: jeśli opanowany jest biologizmem, spodziewać się możemy, że zaprowadzi go to do uogólnień filozoficznych; jeżeli spostrzeżenia warunkowane są danymi politycznej natury, to nie zatrzymuje się na tym, lecz dąży ku symbolom historiozoficznym; będąc na planie pojęć elementarnych, poszukuje ich uniwersalnych dopełnień. Je-

go poetyka i wyobraźnia są — według krytyka — poetyką i wyobraźnią poetyckiego maksymalisty.

Ale jak to patos? — ktoś zapyta. Przecież to jedno z największych niebezpieczeństw czyhających na poetę. Owszem, patos pojęty jako napszona wzniosłość, banalność, rozgadanie i emocjonalizm, ale z czymś takim poezja Miłosza niewiele ma wspólnego — jest sucha i ascetyczna, zimna i bezemocjonalna. I dzięki tym właśnie perspektywom:

staje się osiągalna ogromna rozpiętość tych elementów wiersza, które przygotowują właściwy efekt estetyczny, staje się osiągalna hiperboliczna metoda dowodzenia, z rzadko spotykaną siłą i łatwością docierająca do czytelnika.
[JK 85]

Kodyfikując zaś i normatywizując, nie opuszcza jednak Miłosz swojej rzeczywistości. Podejmuje w poezji drastyczne problemy współczesności, uogólniając je nieustannie, nadając im wymiar historyczny, pozwalający zrozumieć, że to, co dzieje się „tu i teraz” nie jest ani jednostkowe, ani incydentalne, ani przypadkowe. Jest to coś jakby próba mądrości, bolesnej, ale koniecznej, tragicznej, ale heroicznej. Mówi o prawidłowościach historii, prawach natury i kosmosu, o wzniosłości i niedoskonałości człowieka, o świecie — tragicznym i heroicznym, okrutnym i wzniosłym, cynicznym i obiektywnym. Ale przede wszystkim koniecznym, koniecznym jak życie i śmierć. I wybiera do tego język, który poprzez swoją — rosnącą coraz bardziej w miarę zbliżania się do zakończenia zbioru — prostotę i odwołania do tradycyjnych formuł, kojarzących się z odą, hymnem, potwierdza jakby wagę tematu. Tematu, który „łamałby się” w efektywnych sztukach stylistycznych, ekwilibrystycznej metaforyce czy ryzykownej rytmice. Nie znaczy to, że ich w tomiku nie ma — oczywiście są, na co wskazywaliśmy poprzednio. Ale to stopniowe ich wyciszenie i podporządkowywanie głównej osi wywodu sprawia, że stają się środkami „naturalnymi”, coraz lepiej zharmonizowanymi z „tematem”. Tam zaś, gdzie rozbijają spójność wywodu, zdają się potwierdzać, że Miłosz zbliża się dopiero do autentycznie własnej poetyki. I jest to szczególnie uderzające, że zręby jej udaje się odsłonić już w pierwszym, debiutanckim tomiku, będącym przecież — w samej swojej intencji — próbą przymusu, próbą umieszczenia własnej liryki, której prawdziwe oblicze było jeszcze samemu poecie nie znane, w obrębie nurtu poezji zaangażowanej, splacającej społeczne długi.

Gdyby zatem przyszło mierzyć *Poemat o czasie zastygłym* stopniem koherencji wobec własnych zamierzeń, oczekiwań i społecznych obowiązków autora, niewątpliwie uznać by należało ten zbiorok za ewidentną porażkę, gdyż zbyt dotkliwie złamał w nim Miłosz dekalog wiar, które patronowały jego *Bulionowi z gwoździ*. Spójrzmy bowiem: pasja utylitaryzmu i opiewania nastrojów zbiorowych ustąpić musiała indywidualistycznemu egotyzmowi o zarysowujących się już skłonnościach

do „sztuki czystej”; planowany reportaż społeczny przerodził się w uogólniający traktat filozoficzny, fascynacja marksizmem oraz „inżynieria” społeczna przeszła w katastrofizm będący rzecznikiem zagubionej w Historii jednostki i uniwersum wartości humanistycznych; rewolucyjny optymizm zastąpiony został przez ontologiczny pesymizm; skrajny racjonalizm trzeźwego „manipulatora” siłami zantagonizowanych zbiorowości zakwestionowany został przez mistycyzujące z lekka obrazy, w których z nocy przyszłości jak „z magnetycznych pól przycwałowała nie-logiczna Prawda”; fascynacja ideologią sprawiedliwości społecznej zbilansowana została gorzkim stwierdzeniem, że „piąć nam wypadło na pochwałę knuta / w bluzę wpinając orła, młot i sierp”³⁵, awangardystyczne zaś rozbuchanie form i środków ekspresji paradoksalnie posłużyło uspojnieniu i zrygoryzowaniu przesłania adresowanego „czasom zastygłym” od trwogi — przesłania, które w obliczu konieczności odnalezienia się w kręgu rzeczy i zjawisk „ostatecznych” skłoniło się w kierunku swoistego klasycyzmu.

Powstawał *Poemat o czasie zastygłym* w momencie rzeczywiście szczególnym dla Czesława Miłosza, gdy dane mu było zrzucić światopoglądowe fascynacje niespokojnej i naiwnej nieco młodości, a nie było mu dane z kolei zdobycie tej pełni jasności, która zacznie cechować jego poezję od tego momentu. Zaprzeczenie istniejącemu i wątpliwemu Ładowi poprowadziło go w świadomość infernalności aksjologicznej Katastrofy, ta zaś kazała mu — jakby tytułem niemożności zgody na Chaos — poszukiwać nowego Ładu, tego porządku, który oczom zbiorowości jest jeszcze zakryty.

Przychodzi czas, który bez przebaczenia
zamyka ręką ust rozległy krzyk³⁶.

Poprzez ponapinany aż do bólu antynomiami *Poemat o czasie zastygłym* przebija zduszony rozrywającymi go sprzecznościami, słabiotki krzyk wiary poety, że jest — w nadziei na Ład Kosmosu, Człowieka i Poezji — ocalenie.

³⁵ Cz. Miłosz, *Epigramat*. „Żagary” 1933, nr 1.

³⁶ *Ibidem*.