

Jacek Łukasiewicz

Przestrzeń "świata naiwnego" : o poemacie Czesława Miłosza "Świat"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/4, 87-106

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.

JACEK ŁUKASIEWICZ

PRZESTRZEŃ „ŚWIATA NAIWNEGO”
O POEMACIE CZESŁAWA MIŁOSZA „ŚWIAT”

Świat (poema naiwne) został przez Miłosza napisany w okupowanej Warszawie w kwietniu 1943¹, wydany w r. 1945 w tomie *Ocalenie* jako tego tomu część V. Jest tam poprzedzony wierszem *Campo di Fiori*, a następuje po nim cykl *Głosy biednych ludzi*. Te sąsiedztwa są ważne.

Wyraźny dystans do świata przedstawionego uzyskany został w tym utworze przez stylizację, przez wprowadzenie perspektywy szczególnej: najlepiej ją można określić jako perspektywę dziecka (pojętnego ucznia), które zinterioryzowało punkt widzenia przekazany mu przez rodzica-nauczyciela. Oczywiście dystans z jakąś przymieszką ironii występuje w wierszach Miłosza niemal zawsze (w poezji, odmiennie niż w prozie, nie stara się on raczej o efekt spontaniczności). W *Świecie* jednak ta stylizacja jest szczególnie wyraźna, rozciąga się na wszystkie warstwy poematu, wszystkie są nią celowo, jakby metodycznie ograniczone. Dotyczy to także przedstawionej przestrzeni.

W tekście Miłosza mamy dwa zasadnicze sposoby jej ujmowania. Jest więc to przestrzeń zamknięta (kulista, „szkatułkowa”) i przestrzeń otwarta potraktowana linearnie. Ujęcia kuliste są mniej lub bardziej czytelnymi modelami całości kosmosu. Mogą być przy tym usytuowane wzajemnie w ten sposób, że w kuli zawarta jest mniejsza kula, w niej jeszcze mniejsza, a każda z nich jest pełnym modelem. Mogą to też być ujęcia wobec siebie niezależne, modele umieszczone obok siebie.

Przestrzeń otwarta linearna może również być ujmowana dwoiście: obok dominującego w utworze ujęcia horyzontalnego (pragmatycznego) jest też ujęcie wertykalne².

¹ Zob. podobiznę autografu („Poezja” 1980, nr 12, s. I—XXI), zatytułowanego: *Świat poema naiwne* / napisał B. B. K ó z k a.

² Jest to dawny podział, występuje on u Sarbiewskiego. Podział ten tak zreferowała T. Michałowska (*Wizje przestrzeni w liryce staropolskiej. <Rekonnesans>*). W zbiorze: *Przestrzeń i literatura. Studia*. Wrocław 1978, s. 100): „Przestrzeń konkretyzująca się w wyobraźni poetów może zyskać trojaki kształt. Po pierwsze, jako kosmiczne uniwersum, świat (*mundus*) [...]. Jednak nie zawsze jest

W opozycji do przestrzeni zamkniętej i otwartej, które są ciągle, pozostaje przestrzeń nieciągła. Nic nie wiemy o rodzaju owej nieciągłości, gdyż nie jest ona tu wprost ukazana, w *Świecie* przejawia się tylko negatywnie, jest złem, brakiem.

Przestrzeń horyzontalna, pragmatyczna, została wprowadzona od razu w pierwszej zwrotce.

Tam, gdzie zielona ściele się dolina
I droga, trawą zarosła na poły,
Przez gaj dębowy, co kwitnąć zaczyna,
Dzieci wracają do domu ze szkoły.

(*Droga*, P 77)⁸

W tej samej wprowadzającej części poematu pojawia się jednak także sugestia innego, zamkniętego modelu przestrzeni.

W piórniku, który na wskos się otwiera,
Chrobocą kredki wśród okruszków bułki
I grosz miedziany, który każde zbiera [P 77]

Piórnik ten można wprawdzie uznać za element przestrzeni horyzontalnej, jest bowiem dla patrzącego z zewnątrz przedmiotem umieszczonym w tej przestrzeni, dla dziecka jednak (a jego perspektywa tutaj dominuje) ma on wartość wyższą, jest podobieństwem „całego świata”.

Opozycje przestrzeni otwartej i zamkniętej, ujęć kulistych i liniarnych nie są tu wyrazem opozycji odmiennych postaw filozoficznych czy światopoglądów. Przeciwnie, bywają traktowane jako komplementarne, wchodzą z sobą w różne związki, czasem nawet zaciera się między nimi granica. Tak więc wyraźny szereg: dom, okolica, Europa, świat (w znaczeniu 'Ziemia'), może być potraktowany na dwa sposoby: jako układ przestrzeni otwartej i jako układy zamknięte. W tym drugim wypadku stanowi on dla dziecka wprawdzie tylko etapy poznawania, ale każdy etap zawiera obraz całości. Wiedza właściwa danemu wiekowi może być swoiście pełną wiedzą. Ale można też spojrzeć inaczej — wtedy znajdujemy się w przestrzeni otwartej, horyzontalnej: najpierw poznajemy dom, przedłużeniem domu jest ogród, ogrodu — okolica, okolicy — Europa.

Komplementarność ujęcia przestrzeni jako kulistej i ujęcia liniarnego najlepiej wyraża motyw książki. Książka (zwłaszcza książka w rękę ojca) jest miejscem, w którym zawarta została pełnia wiedzy o przestrze-

to uniwersum w sensie fizycznym. [...] Owo uniwersum może więc, po drugie, zyskać wymiar mityczny, sytuując się wzdłuż wertykalnej osi łączącej sakralne niebo z podziemiem, symboliczną »góre« z »dołem«. Wreszcie, jak chce Sarbiewski, zwyczajnym terenem (*theatrum ordinarium*) działania człowieka jest ziemia i poszczególne, wyodrębnione na niej miejsca (*loci*): przestrzeń pragmatyczna, układająca się w *continuum* wzdłuż osi horyzontalnej”.

⁸ W ten sposób lokalizuje się tutaj cytaty z tomu: Cz. Miłosz, *Poezje*. Warszawa 1981. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

ni kosmosu, jest jakby tą przestrzenią skompresowaną, a więc jest zamkniętą całością, samoistną i doskonałą. Ale zawarty w niej obraz przestrzeni jest także funkcjonalny. Bez książki nie byłaby możliwa skuteczna, celowa wędrówka. W księdze zawiera się program poznania przestrzeni pragmatycznej ujętej horyzontalnie: Europy, jej stolic — Warszawy, Pragi, Rzymu, Paryża. Informacje o nich są stereotypowe, ale właśnie powinny być takie; dziecko ma otrzymać jakby idee tych stolic, podstawowe ich obrazy. Będzie je w przyszłości dopełniać i rozszerzać, ale w zasadzie te obrazy wyrażające przekazane dziecku wartości mają dlań na całe życie pozostać niezmiennie. Książka z obrazkami to *imago mundi*, pokazuje składnię świata, zawiera jego „słownik”. Słownik — to katalogi miejsc: krajów, rzek i gór (dla Tomasa, bohatera *Doliny Issy*, takimi katalogami były zielniki czy atlasy ptaków i zwierząt⁴). Jest to *speculum*, utwór parenetyczny. W nim — zgodnie z tradycją gatunku — obraz świata został określony ze względu na miejsce adresata utworu w tym świecie, jego przewidywane relacje z innymi, jego przyszłe role społeczne, których repertuar jest ograniczony. Dzieci mogą oczywiście w przyszłości wejść w role nie przewidziane przez ów repertuar, ale wtedy przekroczą krąg tego, co jest dla nich dobre. Kto natomiast pójdzie za wskazówkami zawartymi w księdze, nigdy nie będzie się czuł w świecie obco. Cała przestrzeń świata będzie własna i dobra⁵.

Makówka, piwonia, w pewnej mierze piórnik — są osadzone w ciągłej, uporządkowanej przestrzeni pragmatycznej. Jeśli mają zostać uznane za przestrzenie zamknięte będące modelami kosmosu, za to, co jest obrazem całości — muszą być pojęte przenośnie. Musi zostać założone podobieństwo i musi ono zostać wskazane dziecku, gdyż samo przez się nie jest dlań oczywiste.

⁴ Nie tylko dla bohatera tej, opartej na wątkach autobiograficznych, powieści, ale i dla samego Miłosa. Często nawiązuje on do swych chłopięcych zainteresowań i tak je m. in. komentuje (*Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Paryż 1969, s. 19): „W tej woli klasyfikacji był wściekły arystotelizm, powtarzałem wcześnie procedery porządkowania otaczającego nas świata, jakby prawdą było, że dzieciństwo, chłopięctwo, dojrzałość odpowiadają fazom, przez jakie przechodzi ludzkość”.

⁵ Cała przestrzeń przedstawiona w tym poemacie jest dobra, cała należy do dobrego uniwersum. Wyłączenie jakiejś części przestrzeni z tego dobrego uniwersum ma znaczenie subiektywne (jest pomyłką). Tak las dla zablakanych w nim dzieci jest miejscem grozy, ma cechy labiryntu, a wartości nabiera przez „zdjęcie czaru”, przez ponowne umieszczenie w przestrzeni horyzontalnej. Nie ma tedy i granicy, która by oddzielała przestrzenie *sacrum* od *profanum*. Nie jest nią więc furta oddzielająca ogród od okolicy ani ganek oddzielający dom od ogrodu. Inaczej interpretuje to A. Fiut (*Świat Miłosa*. „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 45, s. 4), który kładzie nacisk na koncentryczne, wyraźnie zwaloryzowane postrzeganie przestrzeni w poemacie Miłosa.

Ziemia to ziarnko — naprawdę nie więcej,
 A inne ziarnka — planety i gwiazdy.
 A choć ich będzie chyba sto tysięcy,
 Domek z ogrodem może stać na każdej.

(*Przypowieść o maku*, P 82)

Będą to modele całości, jeśli przyjmiemy, że powszechnie obowiązują — w życiu i w literaturze — zasada analogii. Ale że dziś nie dla każdego zasada ta jest równie powszechna i równie wyraźna — pisze o tym Miłosz w *Ziemi Ulro*, i pisze z ubolewaniem (ZU 164—165)⁶ — makówka, piwonia mogą być przyjmowane tylko w swoich pierwotnych znaczeniach, mogą najwyżej sugerować jakby swoje, niejasne dla obserwatora, znaczenia wyższe.

Tak więc między przestrzenią horyzontalną a przestrzenią kulistą, między przestrzenią pragmatyczną a kosmiczną nie ma w tym poemacie sprzeczności ani w perspektywie narratora, ani w perspektywie bohatera-dziecka. Obie te przestrzenie wyrażają ten sam porządek świata. Inaczej jest z przestrzenią linearną wertykalną.

Powinna ona być najpełniejszym odzwierciedleniem hierarchii. Dziecko jednak nie umie sobie z usytuowaniem w tej przestrzeni poradzić, być może dlatego, że władca i nieomylny interpretator prawa — ojciec — jest umieszczony w przestrzeni horyzontalnej, ziemskiej i jego nauki tej pragmatycznej przestrzeni przede wszystkim dotyczą (przede wszystkim — gdyż objaśnia on również modele kuliste). Wysoka sfera wydaje się więc dziecku tajemnicza, nie jest wyjaśniona w atlasach i książkach z obrazkami, jej już tak oczywiście nie dotyczą nauki moralne. Dziecko więc dla przybliżenia jej i wyjaśnienia szuka innego języka — będzie to język baśni. Wysoko nad ziemią jest fantastyczne królestwo ptaków:

Czym dla nich ziemia? Ciemności jeziorem.
 Noc ją połknęła na zawsze, a one
 Mają nad mrokiem jak nad czarną falą
 Domy i wyspy światłem ocalone.

(*Królestwo ptaków*, P 85)

Jest też w górze fantastyczne, wzbudzające zachwyt niebo:

Zadrzjmy głowy, weźmy się za ręce,
 Żeby nie zgubić się w trawach jak w borze.
 [.]
 A tam nad nami ucztą. Dzbany złota,
 Czerwone wina w osinowej miedzi.
 I wiezie dary powietrzna karoca
 Dla niewidzialnych królów czy niedźwiedzi.

(*Wyprawa do lasu*, P 85)

⁶ Powołuje się przy tym na autorytet (gdyż *Ziemia Ulro* jest książką m. in. o autorytetach) O. W. Miłosza. Skrótom ZU odsyłamy do: Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*. Paryż 1977. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

Dzieci muszą mocno trzymać się za ręce, mieć dużo siły, by nie dać się porwać z tego uporządkowanego świata, jaki został przedstawiony w poemacie, by nie znaleźć się w innej przestrzeni, baśniowych czy sennych wizji, które nie muszą być wcale wyrazem tego samego porządku, jaki panuje w poemacie, a mogą stać się autonomiczną rzeczywistością. Piotruś Pan ze swymi towarzyszami może zostać wywiany przez okno.

To jednak nie nastąpi, bo tak naprawdę w tym utworze baśniowa autonomiczna przestrzeń istnieć nie może. Nad całą przestrzenią przedstawioną w *Świecie* czuwa o j c i e c. Jest panem ładu. W oczach dzieci jest czarodziejem.

I ojciec jasną ma z puchu koronę,
Gdy wielką księgę przed sobą rozkłada.

Szata wzorzysta jak na czarodzieju,
Zaklęcia głosem przyciszonym mruczy.
Jakie są dziwy, co w księdze się dzieją,
Dowie się, kogo Bóg czarów nauczy.

(*Ojciec w bibliotece*, P 80)

Słowo „Bóg” nie znalazło się tutaj przypadkowo. Ojciec jest interpretatorem objawienia. Posiada też pełną, pochodzącą od Boga, moc opiekuńczą, na niego została delegowana władza Opatrzności. Dziecko zabłąkane w lesie wzywa ojca, który je chwilowo opuścił:

„Gdzie jesteś, ojcze! Noc nie ma granicy,
Odtąd już zawsze ciemność będzie trwała.
Bezdomni, z głodu umrą podróżnicy,
Chleb nasz jest gorzki, wyschnięty jak skała.
Gorący oddech straszliwego zwierza
Zbliża się, prosto w twarz smrodem zieje.
Dokąd odszedłeś, ojcze, jak ci nie żal
Dzieci, w te głuche zabłąkanych knieje”.

(*Trwoga*, P 86)

Ale to tylko chwila rozpacz. Ojciec bowiem czuwa — następuje „odnalezienie”. Świat przestaje być pełen strachów, już nie „buchają storczyki” „trującym ogniem”, już pod stopą nie czają się „wilcze przepaście”. Teraz znów to jest normalny las, złożony z dających się zaklasyfikować elementów (znanych roślin), można go przedstawić na planie. Można stąd równie dobrze wyjść w daleki świat, jak i wrócić do domu, las jest miejscem w linearnej pragmatycznej przestrzeni. Ojciec uspokaja:

„Tu jestem. Skądże ten lęk nierozumny?
Noc zaraz minie, dzień wszędzie niedługo.
[.]

Ścieżka jest prosta. Jesteśmy na skraju.
Tam w dole dzwonek w wiosce się odzywa.

(*Odnalezienie*, P 86)

W tej rządzonej przez ojca przestrzeni można zachowywać się moralnie, praktykować trzy cnoty teologiczne — wiarę, nadzieję, miłość.

Wiara to zaufanie w celowość moralną wszystkiego, także cierpienia, także okrucieństwa.

Wiara jest wtedy, kiedy ktoś zobaczy
 Listek na wodzie albo kroplę rosy
 I wie, że one są — bo są konieczne.
 [.]

Wiara jest także, jeżeli ktoś zrani
 Nogę kamieniem i wie, że kamienie
 Są po to, żeby nogi nam raniły.

(*Wiara*, P 83)

Nadzieja oznacza przekonanie o realności świata, prawdziwości świadectw zmysłowych, obiektywności dzieła stworzenia, które nie jest naszym wyobrażeniem.

Niektórzy mówią, że nas oko ludzi
 I że nic nie ma, tylko się wydaje,
 Ale ci właśnie nie mają nadziei.
 Myślą, że kiedy człowiek się odwróci,
 Cały świat za nim zaraz być przestaje,
 Jakby porwały go ręce złodziei.

(*Nadzieja*, P 84)

Miłość polega na umiejętności spojrzenia na siebie jako na „jedną z rzeczy wielu”. Wtedy dopiero można rzeczywiście kochać świat, gdy jest się tego świata częścią, a nie przeciwstawioną światu podmiotowością. Kto tego dokona —

Wtedy i siebie, i rzeczy chce użyć,
 Żeby stanęły w wypełnienia łunie.
 To nic, że czasem nie wie, czemu służyć:
 Nie ten najlepiej służy, kto rozumie.

(*Miłość*, P 84)

Świat tak uporządkowany, tak uwartościowany jest dziełem Stwórcy, który daje się przedstawić przez analogię z artystą. Nie jest to powiedziane wprost, ale przez analogię jakby piętrową: Bóg, słońce, artysta.

Barwy ze słońca są. A ono nie ma
 Żadnej osobnej barwy, bo ma wszystkie.
 I cała ziemia jest niby poemat,
 A słońce nad nią przedstawia artystę.
 Kto chce malować świat w barwnej postaci,
 Niechaj nie patrzy nigdy prosto w słońce.
 Bo pamięć rzeczy, które widział, straci,
 Łzy tylko w oczach zostaną piekące.

Niechaj przykleknie, twarz ku trawie schyli
 I patrzy w promień od ziemi odbity.
 Tam znajdzie wszystko, cośmy porzucili:
 Gwiazdy i róże, i zmierzchy, i świty.

(*Słońce*, P 87)

Tymi słowami kończy się poemat. Świat został w nim przedstawiony w sposób uproszczony, naiwnie i ironicznie. Ale ironia ta nie dotyczy samej zasady konstrukcyjnej, na której został zbudowany. Nie dotyczy bowiem wielkiej tradycji, za taką zasadą stojącej: filozoficznej, teologicznej, literackiej. Dotyczy raczej samego narratora-stylizatora, poety — podmiotu czynności twórczych. To on nie potrafi tamtej wielkiej tradycji wcielić w swoją sztukę w sposób nieuproszczony. Ironia ta dotyczy współczesnej poecie epoki, kalekiej: nie można w niej ująć całości syntetycznie, tak by ujęcie takie było jednocześnie autentyczną konsolacją. Chyba że w obrazie świata dokonana zostanie drastyczna redukcja.

Uporządkowany obraz świata, oparty na realistycznej koncepcji poznania, na przekonaniu o spójnej, celowej budowie całości, przed którą człowiek nie staje bezradny, gdyż może się do niej przybliżyć wykorzystując owo wszystko obejmujące prawo analogii — przypomina chyba najbardziej system Tomasza z Akwinu⁷. Dzieło Akwinaty poznawał Miłosz na paryskich wykładach ks. Lallemeta jeszcze przed wojną⁸ — tomizm fascynował autora *Ziemi Ulro*, ale i odstraszał go swoją abstrakcyjnością.

Skoro nieraz medytowałem nad tomizmem, najbardziej zwartym i przekonywującym teologicznie systemem, muszę stwierdzić doświadczalnie, że opór, jaki stawia umysłowi, jest za duży, tj. brak nam tego przekładu pojęć na obrazy, bez którego żadna skuteczna lektura nie może się obejść. To przetwarzanie pojęć na obrazy oczywiście za życia Tomasza z Akwinu, i długo jeszcze później, istniało. [ZU 148]

Bez możliwości znalezienia korelatów obrazowych artysta staje przed systemem bezradny, nie znajduje w nim — jako artysta — oparcia, ale dzieli tę bezradność z większością sobie współczesnych.

mieszkańcy Ulro, nawet szanując Akwinatę, mało z niego umieją korzystać [...]. A ponieważ pustka musi być czymś wypełniona, zostaje wypełniona synkretyczną mieszaniną, ułamkami religii dobieranymi bez sensu i rozeznania, dokładnie jak to w swojej napisanej w roku 1899 opowieści o Antychryście

⁷ O związkach *Świata* z tomizmem pisali: Fiut, *op. cit.* — K. Dybciak, *Holy is Our Being... and Holy the Day*. „World Literature Today” Summer 1979, s. 419. Na postulat realizmu epistemologicznego jako podstawowy dla tego poematu, pozwalający poecie ustanowić w nim „byt pogodny, bezwarunkowy, prosty”, zwrócił uwagę Z. Łapiński (*Między polityką a metafizyką. <O poezji Czesława Miłosza>*). Warszawa 1980, s. 17). Wypada również podkreślić, że zasada poznania przez analogię była fundamentalna właśnie dla estetyki Akwinaty. Piękno doskonałe ujmował on przez analogię do piękna stworzenia. Postępował więc odwrotnie niż Pseudo-Dionizy i inni teoretycy opierający się na tradycji platońskiej. W. Tatarski (*Historia estetyki*. T. 2. Wrocław 1962, s. 288) uważa, że na tym właśnie polegała rola Tomasza w dziejach estetyki.

⁸ Zob. Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą*. Paryż 1959, s. 206: „Moje »poema naiwne«, o nieco ludzkiej prostocie, jest traktatem metafizycznym, odtworzeniem w barwach i kształtach czarnej szkolnej tablicy, na której ksiądz Lallemeta rysował swoje tomistyczne koła przy rue d'Assas”.

dwudziestego pierwszego wieku (*Tri rozmowa*) przepowiadał Władimir Solowiew. [ZU 148]

Z „synkretycznej mieszaniny” nie można zbudować sensownego modelu ciągłej przestrzeni. Albo więc będzie to przestrzeń nieciągła, niejednorodna, niedobra (poddana diabłu), albo ciągłość zostanie zachowana przez upraszczającą stylizację, przez usunięcie współczesnej samoświadomości człowieka drogą redukującej, pośredniej czy bezpośredniej, archaizacji (infantyilizacja może spełniać tu tę samą redukującą funkcję).

Od abstrakcyjnie wyrażonego ładu średniowiecznych summ teologicznych dostępniejszy artyście jest ład przekazany przez dzieła literackie oparte na analogii, w których opis tego, co widzialne, każdego szczegółu, każdego drobnego elementu, pozwala na odkrycie ujawnianej przez te szczegóły całości i na jej akceptację. Wzorem takiego ładu jest dla Miłosza *Pan Tadeusz*. Nawiązywał do niego wielokrotnie i w rozmaity sposób.

Wbrew pozorom, a także wbrew świadomym zamiarom autora, *Pan Tadeusz* jest poematem na wskroś metafizycznym, to znaczy jego przedmiotem jest rzadko dostrzegany w codziennie nas otaczającej rzeczywistości ład istnienia jako obraz (czy odbicie w lustrze) czystego Bytu. [...] Wschody i zachody słońca, zwykłe czynności, jak przyrządzenie kawy czy zbieranie grzybów, są więc i tym, za co bierze je czytelnik, i powierzchnią, pod którą ukrywa się wielka akceptacja, która ożywia i podtrzymuje opis. [ZU 101—102]

Opis w *Panu Tadeuszu* jest akceptacją, pochwałą, i to pochwałą właściwie bezwarunkową. Głosili ją starożytni, postulowały poetyki renesansowe.

Ziemia miała podlegać deskrypcji i laudacji zarówno w swoim aspekcie naturalnym (należało przedstawiać i chwalić łądy, morza, góry, rzeki, jeziora, lasy itd.), jak w porządku kultury⁹.

— pisze Teresa Michałowska o poglądach Scaligera. Przestrzeń ziemską jest bowiem obrazem wymalowanym przez Boskiego Artystę. Jest to obraz obejmujący cały wszechświat, ale na pierwszym planie znajduje się przestrzeń taka, jaką ją widzi mieszkaniec naszej planety. Pisał Sarbiewski:

Najmędrszy tedy ów malarz bierze najpierw pod uwagę te niezmierne, w wyobraźni istniejące przestrzenie [*immensa illa imaginaria spatia*], jak gdyby deskę, na której miał wymalować cały wszechświat, a następnie, jak każdy malarz, zaczyna najpierw od krajobrazu. Rozpiął więc przestwór powietrza, zawiesił na nim ogień, wybrzeżami zamknął morza, utwierdził ziemię, rozprzeszczerzył pola, wznosił góry, obniżył doliny, dodał lasy, otworzył źródła, rozlał rzeki, rozpostarł w górze niebo i tak wreszcie pierwszą część malowidła, którą nazywają perspektywą [*opticam*], zawarł w swoich zarysach¹⁰.

⁹ Michałowska, *op. cit.*, s. 99.

¹⁰ M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*. Przełożył M. Plezia. Opracował S. Skimina. Wrocław 1954, s. 6. BPP, B 4. Cyt. za: Michałowska, *op. cit.*, s. 100.

Na tym obrazie żyją dzieci; to są dzieci Boże. Każdy przedmiot jest umieszczony w porządku tegoż obrazu. Opisując fragment rzeczywistości opisuje się cały obraz. Fragment czerpie swoją powagę z całości obrazu. Nawet żartobliwość nie odbiera obrazowi tej zasadniczej powagi, tak jak nie odbiera jej niektórym opisom w *Panu Tadeuszu*. (Dopiero groteska, celowa deformacja proporcji, przemieszanie elementów — może skutecznie zniszczyć opis: zamiast pochwały będzie wtedy szyderstwo). Tak więc i w *Świecie* opisy są poważne —

Pokój, gdzie niskie okna, cień brązowy
I gdański zegar milczy w kącie. Niska
Sofa obita skórą, nad nią głowy
Dwóch uśmiechniętych diabłów wyrzeźbione
I miedzianego rondla brzuch połyska.

(*Jadalnia*, P 78)

Poważny jest też opis sztachet, furtki, ganku, klamki. Nie obejmuje ich ironia¹¹. Tak jest rzeczywiście.

Opis każdego szczegółu może być pochwałą, szczególnie ten sugeruje porządek całej kompozycji. „[...] ziemia jest niby poemat, / a słońce nad nią przedstawia artystę”. Czy współcześnie takie wyobrażenie świata uporządkowanego, koherentnego, o ciągłej przestrzeni — jest naiwne? Odpowiedź Miłosza wydaje się taka: być może w porządku najbardziej fundamentalnym, postulowanym przede wszystkim przez nasz instynkt moralny, nasze sumienie, nasze poczucie sprawiedliwości, to nie tylko nie jest naiwne, ale jedynie słuszne. Nie da się jednak współcześnie przedstawić, więc praktycznie uznać (i to nie tylko w sztuce) takiego porządku bez daleko idących redukcji. A zatem dzisiejsze przedstawienie takiego porządku muszą być naiwne.

To, co w *Świecie* zostało założone, wcale nie jest oczywiste dla Miłosza — autora innych utworów poetyckich i eseistycznych. Miłosz pyta więc w nich o to, czy można uznać obiektywność przestrzeni lub raczej obiektywność jej obrazu, czy możliwa jest jedność przestrzeni pragmatycznej, kosmicznej i mitycznej. Pyta o to, w jaki sposób można przezwyciężyć subiektywizm. Szczególnie wiele rozważań na te tematy znajduje się w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* i potem w *Ziemi Ulro*.

Jestem tu — i każdy jest w jakimś „tu” — a jedyne, co możemy zrobić, to starać się to sobie nawzajem zakomunikować¹².

Na ile nasze widzenie przestrzeni, a więc nasze poznanie nie tylko pragmatyczne, naukowe, ale i nasze poznanie moralne — jest obiektyw-

¹¹ Na podobieństwo tych opisów z opisami w *Panu Tadeuszu* (podobieństwo funkcji) zwrócił uwagę Łapiński (*op. cit.*, s. 17). Warto dodać, że przytoczona tu strofa przypomina wiele opisów z wierszy Gałczyńskiego, były tam one jednak formułowane przez inaczej zgoła potraktowany podmiot wypowiadający.

¹² Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, s. 8.

ne? Na ile nasze wizje przestrzeni, tak różne przecie, tak subiektywnie uwarunkowane, dadzą się sprawdzić i wartościować? Z jaką satysfakcją, z jaką fascynacją mówi o rozwiązaniu proponowanym przez Swedenborga, rozwiązaniu właściwie poetyckim i fantastycznym. U Swedenborga — relacjonuje Miłosz —

Przestrzenie wewnętrzne są więc tworem subiektywności u każdego innej i dlatego istnieje niepoliczona wielość niebios i piekieł. Ponieważ jednak ład moralny (wola skierowana albo ku Stwórcy, albo ku swojemu *proprium*) jest czymś stałym, wszystkie przestrzenie są odniesione do centralnego Słońca Duchowego (słońce naszego planetarnego systemu służy za jego korespondencję w naszym języku). [ZU 117—118]

Słońce jest więc znanym nam ze *Świata* obrazem Boga-artysty. I dalej czytamy:

Niezbyt jasne jest u Swedenborga przejście od stanów subiektywnych do mapy zaświatów: jeżeli „jaki jesteś, tak i widzisz”, skąd u niego cała ta topografia? Czyż u każdego nie będzie ona inna? Otóż nie. Potępieńcy na pewno widzą wszystko na opak, ale kto jest w prawdzie jak sam Swedenborg, dokładnie wewnętrznym kompasem oznacza krainę widzeń, w której przestrzeń jest przestrzenią tylko przez analogię. [ZU 118]

W *Świecie* (poema naiwnym) zamiast mnóstwa subiektywnych przestrzeni, zamiast rozmaitych „tu”, jest jedna przestrzeń, przedstawiona wieloaspektowo. Otoczona została w sąsiadujących ze *Światem* wierszach przestrzeniami wskazującymi na tej przestrzeni utopijność.

Świat jest utworem ironicznym, sam autor w wystąpieniach publicznych wskazywał na tę ironiczność, na to, że przedstawiony został w tym poemacie świat taki, jaki powinien być, a nie taki, jaki jest naprawdę¹³. Protestował przeciw wyjmowaniu z kontekstu wierszy o cnotach teologicznych i publikowaniu ich osobno jako wierszy budujących. Jednak są to wiersze budujące, nic na to nie poradzimy. Ironia w tym poemacie nie jest bynajmniej pełna.

Tak, w okrutnym czasie powszechnych mordów, powszechnego zachwiania norm — przedstawienie świata jako domku z ogródkiem zamieszkałego przez wzorową rodzinę — jest naiwne. Także przedstawienie uporządkowanego świata, w którym każdy przedmiot ma swoje miejsce i służy dobremu celowi — jest ironiczne, zwłaszcza wtedy gdy wszystkie całości były rozbite, przedmioty niszczone i przemieszczane, elementy natury i kultury tak przemieszały się, że stawały się nieodróżnialne. A tu klasyfikacje łatwe, proste, jak w czytance dla dzieci, kiedy obok, jako kontekst najbliższy w tomie *Ocalenie*:

Rozpoczyna się rozdzieranie, deptanie jedwabi,
Rozpoczyna się tłuczenie szkła, drzewa, miedzi, niklu, srebra, pian
Gipsowych, blach, strun, trąbek, liści, kul, kryształów —
[.]

¹³ Mówił o tym na spotkaniu ze studentami w warszawskim klubie „Stodoła” (czerwiec 1981).

Rozdzierany jest papier, kauczuk, płótno, skóra, len,
Włókna, materie, celuloza, włos, węzowa łuska, druty,
Wali się w ogniu dach, ściana, żar ogarnia fundament.

(*Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, P 93—94)

Obok jednak, w tym samym cyklu *Głosy biednych ludzi*, jest *Piosenka o końcu świata*, gdzie spełnienie czasów następuje w normalnym dniu zwykłego życia. Zagrożenie katastrofą nie wyklucza bowiem akceptacji, przeciwnie, może akceptację (wyrażaną w pochwalnych opisach) umacniać, gdyż nieraz kochamy mocniej to, co mieć będziemy krótko, co łatwo możemy utracić. Z poematem *Świat* sąsiaduje też wiersz *Campo di Fiori*, rozpoczynający się od stylizowanego na dawną malarską martwą naturę obrazu:

W Rzymie na Campo di Fiori
Kosze oliwek i cytryn,
Bruk opryskany winem
I odłamkami kwiatów.
Różowe owoce morza
Sypią na stoły przekupnie,
Naręcza ciemnych winogron
Padają na puch brzoskwini. [P 74—75]

Mimo że na tym samym placu płonie Giordano Bruno — obraz ten nie traci swej wartości (stylizacja podkreślona jest heksametrem, sam autor czytając tę strofę — skanduje)¹⁴.

W wierszach *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* i *Campo di Fiori*, w samych ich tekstach zawarty jest kontrast między ładem a chaosem, między pięknem, które przywykliśmy uważać także za dobro, a złem — brzydota chaosu. W poemacie *Świat* nie ma takiego kontrastu, jeśli nie brać pod uwagę postawionej na końcu daty. Przestrzeń przedstawiona w *Świecie* cała jest dobra, nie ma w niej miejsca na zło. To jest najważniejsza redukcja. Zło tutaj nie istnieje, nie jest substancjalne, jest brakiem (jak u Tomasza), „dziurą w bycie”. Musiało zostać wyeliminowane, bo w utworze, gdzie wszystko jest jasne i koherentne — także zło musiałyby zostać wytłumaczone, a tego nie sposób było uczynić. Został przekreślony problem, który zawsze nękał poetę, kwestia w czasie okupacji nabierająca szczególnej doniosłości została tutaj, w stylizacji zakładającej jedność piękna i dobra w bycie, pozornie przynajmniej usunięta. Pozornie — bo zbyt jawnie, ostentacyjnie. Zarówno rodzaj stylizacji, jak kontekst tomu *Ocalenie*, jak i data położona na końcu — kwestię tę z całą mocą stawiają. Po latach Miłosz napisał:

¹⁴ Na kierunek ówczesnych wyborów estetycznych Miłosza ciekawe światło rzuca taki fragment jego wypowiedzi (podanej przez A. Fiutę w publikacji: *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. „Pismo” 1981, nr 1, s. 25): „A ja wtedy czytałem, wie pan, właśnie w czasie okupacji, *Fletnię chińską* Staffa. To był dla mnie wzór poezji. Uważałem, że »tak napisać, to by było dopiero«”.

Samym sednem moich trudności była wcale nie błahostka. Wręcz przeciwnie, wcześniej niż zarysowało się moje literackie powołanie, natrafiłem na mój główny czy jedynie obchodzący mnie problem: zło świata, ból, męczarnia istot żywych jako argument przeciwko Bogu. A jeżeli dzisiaj, kiedy życie mam za sobą, inaczej się do tajemnicy zła odnoszę, to wcale nie dlatego, że przeczytałem mnóstwo książek i wykladałem o różnych ludziach biorących te sprawy do serca, nie wyłączając manichejczyków średniowiecza. Zmiana, jaka we mnie nastąpiła, może być porównana do stopniowego napełniania się konturu wyraźnymi kształtami i kolorem. Najpierw, we wczesnej młodości, było tylko intelektualne równanie, następnie cierpienie, moje własne albo przyjęte jako własne, dosięgło mnie, zadomowiło się we mnie, i musiałem uczyć się, jak z tym sobie radzić. A umysłowo niewiele się zmieniło, bo to samo pytanie: „Skąd zło?” nadal domaga się odpowiedzi, z tą tylko różnicą, że dzisiaj jej nie szukam, bo wiem, że przedmiot ten nie nadaje się do czysto intelektualnych roztrząsań¹⁵.

Na pytanie to jednak Miłosz stale szukał odpowiedzi, zależy tylko, na jakim poziomie dyskursu rozpoczyna się „intelektualne roztrząsanie”. Problemy teodycei podejmował jako poeta, przede wszystkim w *Traktacie poetyckim*, w części *Duch dziejów*. Był to zasadniczy problem intelektualny i moralny jego generacji¹⁶. Nierozwiązywalny. I dlatego świat poetycki u Miłosza nigdy nie jest całkiem jednoznaczny, nigdy — z wyjątkiem *Świata* noszącego podtytuł „poema naiwne”. W poemacie tym nie ma dwuznacznej Natury wystawiającej na pokusy człowieka-poetę, odwołującej się do jego „gorszej strony”¹⁷. Nie ma miejsca na diabła, opiekuńczy duch prowadzi tu dzieci przez przestrzenie poematu¹⁸, tak różne, a tak harmonijnie z sobą powiązane, jakby to

¹⁵ Cz. Miłosz, *Słowo wstępne tłumacza*. W: *Księga Hioba*. Tłumaczył z hebrajskiego ... Opracowanie redakcyjne A. Dobak. Lublin 1981, s. 40—41.

¹⁶ W tym samym roku 1956, gdy Miłosz napisał *Traktat poetycki*, powstawały wiersze *Jastruna* umieszczone w *Gorącym popiele*, a przyjaciel Miłosza i jego intelektualny partner T. Kroński pisał swoje studium o teodycei Hegla (*Problem zła moralnego w Heglowskiej filozofii dziejów*. W: *Rozważania wokół Hegla*. Warszawa 1960). Z tego czasu pochodzi też powieść *Andrzejewskiego Ciemności kryją ziemię* — by przykładowo wyliczyć tylko parę szczególnie ważnych tytułów.

¹⁷ „Gorsza strona” — sformułowanie ze *Wstępu* w *Traktacie poetyckim*; oznacza amoralną w gruncie rzeczy, gdyż irracjonalną sferę instynktu, której w poezji odpowiada nie obraz ani dyskursywnie sformułowana myśl, tylko „rozkołysanie rymu, sen, melodia”. „Gorsza strona” w człowieku nie musi być „gorszą stroną” w poezji; przeciwnie, w poezji — która, jak to Miłosz wielokrotnie formułował, opiera się na fizjologicznym, cielesnym, indywidualnym rytmie — jest czymś zasadniczym. Ona w połączeniu z podlegającym racjonalizacji obrazem i dyskursem tworzy przecie doskonałość „dobrej strofy” (*Wstęp* w *Traktacie poetyckim*) czy pozwala ukazywać rzeczy „w wypełnienia łunie” (*Wiara* z poematu *Świat*).

¹⁸ Są to, tak dla dzieci-bohaterów utworu, jak i dla autora-podmiotu sprawczego, „uwewnętrzzone zewnętrzne przestrzenie”, nie poddane manichejskiemu dualizmowi. Natura w nich jest dobra, bo jest stworzona jako dobra przez Boga i stale pozostaje w Jego opiece. Nie mógłby więc autor („właściciel regu!” — termin J. Sławińskiego) *Świata* powiedzieć tego, co później po-

ich współlistnienie nie stanowiło problemu, jakby ta wizja była już wystarczającym wytłumaczeniem wszystkiego, wystarczającym ocaleniem — i nie trzeba już było żadnej innej teodycei. Świat przedstawiony w poemacie jest zapewne utopijny, jest to taki obraz świata, jaki się daje dzieciom do wierzenia, uproszczony, ale to wcale nie musi znaczyć, że skłamany. Jest on sprowadzony do książki z obrazkami, elementarnego podręcznika i do katechizmu; za książką z obrazkami jest jednak cała wielka ludzka wiedza, za katechizmem skomplikowane systemy teologiczne, przede wszystkim *Summa* Akwinaty, która nie daje się jednak przetłumaczyć na poetyckie obrazy dla dorosłych; poecie dostępna jest tylko w wersji dla dzieci.

Wersję tę możemy przyjąć także jako informację o konieczności świadomego wyrzeczenia, jako wyraz potrzeby diety moralnej, intelektualnej, poetyckiej. Słowo „dieta” dobrze odpowiada temu, co sam Miłosz o tym pisał, wprawdzie trochę przekornie:

Nie mogę pojąć, dlaczego mieszkańcy Ulro codziennym zachowaniem się składają dowód troski o swoje ciała, odmierzając kalorie, unikając niektórych pokarmów jako szkodliwych, nie kąpiąc się w zanieczyszczonych rzekach, natomiast zdają się przyjmować za pewnik, że siła ich ducha nie ma granic i że nieprzyzwoitością jest odsunąć jakieś filozoficzne albo literackie danie i grzecznie powiedzieć: „nie, tego nie będę jadł, bo mnie to szkodzi”. [ZU 191]

A w innym miejscu — o systematyczności własnych zajęć, porządku dnia:

Tryb życia staje się [...] podstawowym zadaniem filozoficznym, wyborem przesłanki do wszelkich rozumowań. Gdyż myślenie nie może być oddzielone od ośrodków motorycznych, a one to wchodzi w grę przy podziale dnia. Co z kolei przypomina nam, że człowiek jest przede wszystkim organizatorem przestrzeni, zarówno wewnętrznej jak zewnętrznej, i że to właśnie nazywamy wyobraźnią. Jesteśmy pulsowaniem krwi, rytmem, organizmem przekształcającym układy przestrzeni zewnętrznej w przestrzeń wewnętrzną i cała słuszność jest tutaj po stronie Blake’a i O. W. M. [Oskara Władysława Miłosza]. [ZU 189]

Świat (poema naiwne) jest właśnie przykładem takiej szczególnie rygorystycznej (moralnie) organizacji przestrzeni, jest przykładem diety zaordynowanej sobie przez poetę w szczególnie ostrej chorobie, gdy z zewnątrz trudno było oczekiwać skutecznej pomocy. Czy jednak ta dieta będzie skuteczna, czy zaszkodzi raczej? Miłosz nie jest pewien, stąd płynie ironia.

Konieczność nowego rygoru stała się oczywista dla wielu poetów

wiedział autor *Ziemi Ulro*: „Kiedy mój anioł stróż (który przebywa w uwewnętrznionej zewnętrznej przestrzeni) odnosi zwycięstwo, ziemia wydaje mi się tak piękna, że żyję w ekstazie [...], bo otoczony jestem boską opieką [...]. Kiedy zwycięża diabeł, z obrzydzeniem patrzę na kwitnące drzewa, które co wiosny powtarzają mechanicznie to, co im nakazywało prawo naturalnej selekcji gatunków” (ZU 190).

w czasach wojny — dla rówieśników Miłosza i od niego starszych. Jastrun odrzucił swoje dotychczasowe wiary artystyczne i złożył antysymbolistyczną deklarację we *Wstępie do Godziny strzeżonej*, Ważyk napisał *Pożegnanie Inkipo*, Brzękowski w *Razowym eposie* zerwał właściwie całkowicie ze swoimi nadrealistycznymi wierszami poprzedzającymi wojnę. Wszystko to były postęпки wymuszone przez historię, rodzaj „diety”. Były to samoograniczenia dokonane w imię wartości uznanych za nadrzędne. Poezja miała służyć ocaleniu „narodów albo ludzi”, w krytycznym momencie zwracała się do tradycji, do ukształtowanych przez nią odczuć zbiorowych. Wiązało się to z archaizacją obrazu świata, ale taki obraz był nie tylko ponowieniem i przypomnieniem, także postulatem, przywoływał przeszłość, ale bardziej odnosił się do przyszłości.

Świat (poema naiwne) — to nie świat, jaki jest, ale taki, jaki powinien być. Jest przestrzenią postulowanej aprobaty. Jest obrazem raju, o którym — jakże inaczej — pisali katastrofiści. Ale to ten sam raj. Po katastrofie miał nastąpić świat przemieniony: Nowe Jeruzalem. Tam tygrys będzie współżył z owcą i nie będzie śmierci, zapanuje królestwo pełnej sprawiedliwości. Millenaryści, chiliaści tego właśnie się spodziewali. Przestrzeń aprobaty — w ironiczny sposób — przestała być postulatem, a w poezji socrealizmu stała się mniemanym opisem stanu faktycznego. Socrealizm pokazał to, co było podejrzewane przynajmniej o nieciągłość — jako ciągle. To, co było podejrzewane o brak wartości — jako w pełni uporządkowane i wartościowe. To, o czym mniemano, że może okazać się jedynie stylizacją, podejmowaniem konwencji, z których wyparowały sensory i wartości — jako pełną kontynuację, jako dokonany według obiektywnych kryteriów wybór tradycji, która stawała się jasna i przejrzysta. To nic, że musiało to zostać poprzedzone przez redukcję, przez akt wiary. Najpierw należało ukorzyć się przed dobrym bóstwem Historii, które można było zobaczyć (a więc wyobrazić) jako dobre, gdyż w rzeczywistości przecie był to niewidzialny Rozum Absolutny, całkowicie abstrakcyjne pojęcie, jak u Hegla (choć oczywiście nie w heglowskim sensie abstrakcyjne). Owo wyobrażenie było o tyle dowolne, że zależało od intencji wyobrażającego, gdyż to samo bóstwo mogło także przybrać zupełnie odmienną postać, taką jaką przybrało w *Traktacie poetyckim*:

Gorszego boga, któremu poddany
I czas, i losy jednodniowych królestw.
Twarz jego wielka jak dziesięć księżyców,
Na szyi łańcuch z nieobeschłych głów. [P 221]

Ale obojętne, czy historia zostaje przyjęta jako złe, czy jako dobre bóstwo, zawsze musi ono swoją władzę delegować. Pojawiał się więc albo okrutny, albo (jak w omawianym tutaj utworze) dobry ojciec, który miał pełne prawo objaśniać księgę losu, interpretować objawienie.

Akt wiary nie determinował poetyki, nie określał szczegółowo norm (normy takie z aktu wiary wyprowadzono w poetyce normatywnej socrealizmu, ale było to nadużycie). Przygotowywał tylko dla poetyki warunki, powiedzmy, psychologiczne. Przyczyna takiego a nie innego obrazu świata, ujętego w takie a nie inne rygory, leżała raczej w wewnętrznej logice katastroficznych wizji lat trzydziestych. To, co w tamtej poezji było tylko nierealną, bardziej marzoną niż postulowaną formą bezkonfliktowego ładu¹⁹, później przybrało postać ładu spełnionego, raju spełnionego. Czesław Miłosz ten raj zapowiedział w ironicznym poemacie, który gdyby nie był oparty na zasadach katechizmu i nie przedstawiał infantylnopatriarchalnego modelu, byłby przecie właśnie poematem *avant lettre* socrealistycznym.

Ironię *Świata* ująć można w stwierdzenie, że żaden prosty model porządku kosmosu nie może dziś być *a priori* przyjmowany jako podstawa sztuki. Sztuka może takie modele zakładać jako ideał, ale dążyć ma do nich samodzielnie we własnym procesie poznawczym. Niemożliwy jest dziś kosmos Dantego, najwyżej kosmos wyrażony w *Świecie* — „poema naiwnym”.

Wróćmy do tekstu. W nim raz tylko poeta mówi od siebie, wyjawia się spoza systemu cudzego głosu, przemawia w czasie teraźniejszym — napisania poematu. Oznajmia, że wszystko, o czym opowiada, odnosi się do czasu dawnego, do czegoś, co minęło. Oznajmia, że ojciec umarł, a więc i tego, który tym światem rządził, był gwarantem jego porządku — dotknęła nieuchronna śmierć. W ten sposób motywuje stylizację.

„Popioły twoje dawno się rozwiały,
Grzechów i szaleństw nikt już nie pamięta.
I już na wieki jesteś doskonały
Jak księga, myślą z nicości wyjęta.
Ty znałeś gorycz i znałeś zwątpienie,
Ale win twoich pamięć zaginęła.
I wiem, dlaczego dzisiaj ciebie cenię:
Mali są ludzie, wielkie są ich dzieła”.

(*Zaklęcie ojca*, P 112)

Stylistyka tej części nie odbiega od tonu i słownictwa całości. I tu ujawnia się ten sam co w całym poemacie podmiot czynności twórczych. A więc nie mieliśmy do czynienia z głosem oddanym komuś innemu.

Do czegoś dawnego odnosi się opis świata, przedstawiony pejzaż. W otwierającym poemat wierszu *Droga* wspomniane są „Berecik siostry i czapeczka brata”. Odwołanie łatwo zlokalizować, jest to odwo-

¹⁹ Przybierało to różną postać stylistyczną: mogły to być np. klasycystyczne arkadyjskie pejzaże (jak u Miłosza) albo dźwiękonaśladowcze „zaklęcia” (jak u Czechowicza) czy wręcz odwołania do dawnych tekstów literackich (u Miłosza — do *Pana Tadeusza*). Nierealność, utopijność tych przedstawień podkreślał kontekst sąsiadujących obrazów, podkreślał też tę utopijność układ przedstawionej przestrzeni, na ogół niejednorodnej i oczywiście nieciągłej.

łanie do bardzo popularnego wiersza Konopnickiej *Co dzieci widziały w drodze*, zaczynającego się zwrotką:

Jadą, jadą dzieci drogą...
Siostrzyczka i brat,
I nadziwić się nie mogą,
Jaki piękny świat ²⁰

Jadące dzieci widzą rozwijającą się przestrzeń, a w niej poszczególne elementy wpisane w całość pejzażu przez dookreślające stereotypowe epitety. Chata jest „biała”, dach „słomiany”, wierzba „rosochata”, pastuszek „mały, bosy”, mgły „białe”, rosy „srebrzyste”. W *Świecie* także rządzi taki dookreślający stereotypowy epitet: dolina „zielona”, droga „trawą zarosła”, gaj „dębowy”, krzewina „puszysta”, ojciec „wsparty na motyce”. Czasem epitet jest mniej konwencjonalny (chmury „długie”), ale zawsze służy ukonkretnieniu. Świat tak przedstawiony jest już oceniony: wiadomo, które cechy są w tym obrazie ważne, wiadomo, w jakiej tonacji ten świat trzeba odbierać. Gdy tonacja się zmienia, gdy świat przestaje być na chwilę dobry i znany, następuje to przez zmianę epitetów; wtedy las jest „ciemny, dziki”, przepaście „wilcze”, podróżnicy „bezdomni”, chleb „gorzki”, zwierz „straszliwy”. Ale w jednym i drugim wypadku mamy do czynienia z przestrzenią ciągłą. Oba rodzaje tej ciągłej przestrzeni są zlokalizowane temporalnie w przeszłości. Ten rodzaj opisu — tu infantylnego, ale jego inwariantem w naszej literaturze zawsze będzie nasycony epitetami opis z *Pana Tadeusza* — jest wzmocniony „łatwym” układem stroficznym, „łatwą” miarą sylabicznego 11-zgłoskowca. W tak skonstruowanej przestrzeni poetyckiej możliwe jest zachowanie pełnego realizmu poznawczego, a więc utrzymanie substancjalności i obiektywności przedmiotów w świecie przedstawionym. Miało to — szczególnie w tamtych latach gdy powstał poemat — walor moralny. Młodzi poeci Warszawy (Baczyński, Gajcy) są przez Miłosza ganieni właśnie za to, że zrezygnowali z owej konkretności (a więc i substancjalności) przedmiotów przedstawianych w poezji.

W zdumieniu młodzi rano dotykali
Stołu i krzesła, jakby w deszcz ulewny
Znaleźli cały, okrągły dmuchawiec.
Przedmioty dla nich łamały się w tęczę,
Mgliste jak lata wcześniej pożegnane.

(*Traktat poetycki*, P 224)

²⁰ M. Konopnicka, *Co słonko widziało. Wybór wierszy*. Warszawa 1966, s. 79—80. Zob. także następny w tym tomie wiersz — *Nasz świat* (s. 80). Do utworu cytowanego, tylko do innej jego zwrotki, nawiązuje też w bardzo poważnym, sumującym życiową postawę wierszu *Bocian w Ryczywole* J. Iwaszkiewicz. Te aluzje do powszechnie znanego wierszyka — wydają się oczywiste. Krytyka zwracała uwagę na bardziej ukryte pokrewieństwa z *Pieśniami niewinności* Blake'a i *Poematami szczęśliwości* Fraheme'a. Zob. Fiut, *Świat Miłosza*.

W *Swiecie* było inaczej. Nie tęcze Słowackiego, ale konkret Mickiewiczowski mógł dawać oparcie. Został on wybrany w tym poemacie za wysoką (i demonstracyjnie ujawnioną) cenę: zgody na daleko idące redukcje, na uproszczenia, na infantyлизację, na archaizację wreszcie ²¹.

W *Swiecie* została też wyraźnie odrzucona rola poety-demiurga. Świat jest opisywany, a nie budowany, wydobywany jest z przeszłości, a nie z przyszłości. „Widzę i opisuję, bo tęsknię do ciebie” — mógłby jego autor (podmiot sprawczy) snadnie powiedzieć za Mickiewiczem. Jest to odwrotność kreacji podmiotu z wierszy Przybosa. Tu nie stwarza się nowej przestrzeni, topografii, ale się ową topografię — przypomina (zarówno w jej wymiarach realnych, w przestrzeni pragmatycznej, jak i w jej wymiarach przenośnych, symbolicznych — w przestrzeniach kosmicznej i mitycznej). Wśród używanych tropów nie ma prawie metafor (jeśli są, to bardzo zleksykalizowane albo też znajdują się w wypowiedziach przytaczanych). Metafora zawsze dezorganizuje ciągłość przestrzeni, stwarza bowiem swoje własne miniprzestrzenie, które mogą być wprawdzie podporządkowane opisowi, ale zawsze są wobec niego trochę autonomiczne. Pełna deskrypcja i związana z nią pełna laudacja są ideałem; nie można udawać, że się ideał osiągnęło. Odległość od ideału została w *Swiecie* wyrażona przez jawność stylizacji.

Nie jest to powrót do bezpośredniości widzenia dziecięcego. Nawet gdyby taki powrót był możliwy, to wcale nie jest pewne, czy byłby celowy. Jako komentarzem posłużmy się fragmentem *Traktatu poetyckiego*:

Tutaj jest słońce. A kto dzieckiem wierzył,
Ze akt i czynność wystarczy zrozumieć,
Zeby rozerwać powtarzalność rzeczy,
Jest poniżony, gnije w skórze innych
I dla koloru motyla ma podziw
Niemy, bez formy, nieprzyjazny sztuce. [P 233]

Spojrzenie dziecka, rzeczywiście naiwne, spontaniczne, spojrzenie dziecka czerpiącego rozkosz z samego patrzenia — jest „nieprzyjazne sztuce”. Aby móc te doznania „przerobić” na sztukę, trzeba spojrzeć nie oczami dziecka, ale oczami ojca-nauczyciela. I nie z dzieckiem się solidaryzować (także z dzieckiem w sobie), ale z ojcem-nauczycielem (także z ojcem-nauczycielem w sobie) ²². Jest to bardzo ważne stwierdzenie

²¹ O funkcji archaizacji w poezji Miłosza pisał E. Balcerzan (*Polaryzacje sztuki poetyckiej*. W: J. Błoński, *Odmarsz*. Kraków 1978, s. 216 i passim).

²² W poemacie Miłosza występuje obok ojca także matka. Jej rola nie jest jasna. Jest ona panią jadalni, gdy domeną ojca jest biblioteka (zob. F i u t, *Świat Miłosza*). Matka pojawia się również na schodach, gdzie „mocuje się sama” z „groźnym zwierzem”, cieniem dziczej głowy. Walczy więc z tajemniczymi mocami, przynajmniej im równorzędna, a nie włada nimi, nie rozkazuje jak ojciec. Matka też wypowiada nad piwoniami słowa, które nie zostają wprawdzie bezpośrednio przytoczone, ale kontekst wskazuje, że mogą być nimi teksty: *Wiara*,

dla Miłosza-poety. (Poety — gdyż w prozie wygląda to inaczej, wystarczy przywołać *Dolinę Issy*, by zobaczyć, na czym polega różnica). Ojciec-nauczyciel rozumie, że żadna wiedza nie pozwoli „rozerwać powtarzalności rzeczy”, a więc wziąć świata naprawdę na własność, w pełni go uwewnętrznić. Mechanizm tego układu jest zakryty. I jak ślepcy od urodzenia, którzy o obrazach myślą przez analogię, tak i my poprzez analogie musimy tworzyć nasze obrazy świata. Mogą to być analogie pełniejsze i mniej pełne, a więc modele mniej lub bardziej uproszczone. Każdy model jest jednak tylko modelem. Model przestrzeni jest tylko naszym wyobrażeniem przestrzeni, która musi nam się wydawać przestrzenią pełną i ciągłą, dlatego że nie mając przestrzeni pełnej i ciągłej nie będziemy mogli niczego umiejscowić. Umiejscawianie zaś jest naszą przyrodzoną potrzebą, koniecznością naszego umysłu, podstawą wszelkiej aksjologii²³.

Gdy świat zostanie pozbawiony swojej realności, swojego planu — będzie można apelować jedynie do „gorszej natury” w człowieku, a więc do snów i fantazmatów, wśród których nie rządzą prawa moralne. Sny mają przestrzeń, ale jest to przestrzeń nieciągła. A nieciągła przestrzeń (jeżeli nie oznacza tylko ciągłości ukrytej, nie jest przestrzenią eliptyczną, lecz jest rzeczywiście nieciągła) nie wyznacza stosunków między

Nadzieja, Miłość. Zwrócił na to uwagę M. Stala w artykule o *Świecie Miłosza* („Teksty”, w druku) i w dyskusji na poświęconej twórczości Miłosza sesji zorganizowanej przez Uniwersytet Jagielloński (czerwiec 1981); dokonana przezeń interpretacja poematu zasadza się na opozycji między ojcem (reprezentującym poznanie intelektualne) a matką (reprezentującą poznanie moralne). Wydaje się jednak, że struktura świata przedstawionego w poemacie Miłosza jest jednolita i ojciec jest panem całej przestrzeni oraz interpretatorem praw nią rządzących, niezależnie od tego, kto jest bezpośrednim podmiotem wypowiadającym teksty dotyczące cnót teologicznych. Kontekst rzeczywiście wskazuje, że wypowiada je matka.

²³ Pisze o tym Miłosz wielokrotnie w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*, w *Ziemi Ulro*. Z aprobatą przytacza fragment *Épître à Storge* O. W. Miłosza (we własnym przekładzie): „Można by powiedzieć, że odczuwany przez nas przymus umiejscawiania wszystkich rzeczy (łącznie z przestrzenią i czasem, w których umiejscawiamy) jest pierwszym umysłowym przejawem w naszym życiu. Nie da się wymienić ani jednej myśli, ani jednego uczucia, które by nie wywodziło się z tej esencjonalnej czynności właściwej bytowi. Pierwsze ruchy naszego umysłu rozpoznającego świat, jaki nas otacza, są mu ślepo poddane. Później odnajdujemy ten sam przymus w geometrii i w naukach przyrodniczych; władza jego rozciąga się na najbardziej nawet abstrakcyjne pomysły filozofii, religii, moralności i sztuki; dobro, zło, miłość, konflikty między prawdą i fałszem, otwarcie się na Objawienie, niepamięć, stan niewinności, inspiracja — całe nasze duchowe potomstwo domaga się swojego udziału w krainach cudownych i otrzymuje to dziedzictwo; ta sama potrzeba umiejscawiania wszystkich rzeczy rządzi królestwami szczęśliwości albo grozy, takimi jak Wschód starożytnych legend, czeluście Piekieł, Saana, Armageddon, Patmos Jana Boanerges, Lethe, Arkadia, Parnas — i inne, i nieskończenie wiele innych” (ZU 157—158).

poszczególnymi elementami świata, między „ja” a światem. Gdyby nie było *Pana Tadeusza* (przynajmniej jako założenia), nie byłoby *Dziadów*. Gdyby nie było przestrzeni wyrażającej harmonię, nie miałby sensu bunt Konrada²⁴. Gdyby nie było idealnego, uporządkowanego przestrzennie modelu kosmosu (uporządkowanego też aksjologicznie), nie byłoby wyjścia z rozdarcia, nadziei na przewycięzenie manichejskiego dualizmu. Gdyby nie było optymistycznego fundamentu, niemożliwy byłby pesymistyczny obraz świata (katastrofizm poważny), który jest możliwy tylko w odniesieniu do takiego, jasno dającego się określić porządku. Musi być przestrzeń porządku istnienia, przestrzeń bytu, by mogła istnieć przestrzeń negacji, zdążająca jakby do nicości (gdzie już o przestrzeni nie może być mowy). Taka „zwijająca się” przestrzeń, jaka przedstawiona została w wierszu Miłosza *Do księdza Ch.*, jest tylko odwrotnością „rozwijającej się” przestrzeni aprobaty.

I jest szum, przyływ morza dotychczas nieznanego,
morza nicości. Pod białą pianą jego
utonąły zwierzęta i lądy.
[.]

[...] z szczęścia ludzi kamień na kamieniu
nie zostanie.

Ziemia usta rozewrże, w jej dudniącej katedrze
chrzest odbiorą ostatni poganie. [P 33]

Nie wiemy, co będzie dalej, ale jest zawsze możliwe, że po odebraniu chrztu „ostatni poganie” znajdują się w przepowiedzianym przez *Apokalipsę* nowym niebie i na nowej ziemi. Nie możemy jej poznać inaczej niż przez daleką analogię, w tym celu jednak musimy dysponować trwałą, ciągłą przestrzenią z tego świata. Pisał bowiem Miłosz:

Katastrofa w poezji i sztuce chrześcijańskiej zawsze spełnia tę samą funkcję: pozwala nam przyjąć ten świat w imię jego porządku, skoro ten został zakłócony, ale w imię nadziei, że, jak w Kabale, nastąpi *tikkun*, powrót do ładu. [ZU 168]

Świat (poema naiwne) jest nie pozbawionym zastrzeżeń i wątpliwości (ujawnionych przez zabiegi stylizacji) wyrazem wiary i nadziei co do możliwości porządku, możliwości stworzenia pełnego modelu poetyckiego uwartościowanej przestrzeni. Mówi też o jakże trudnym do zrealizowa-

²⁴ Miłosz tak to uzasadnia: „Gdyby Konrad nazwał Boga carem, musiałyby uznać, że wszechświat toczy się swoim własnym torem, bez żadnej boskiej opieki, czyli powtórzyłyby rozumowanie, jakie później stało się udziałem Iwana Karamazowa. Stawką jest więc albo wszechświat jako absurd, albo wszechświat jako ład. Konrad, wierny polskiej tradycji, szczególnie wobec pesymistycznego rozwiązania odpornej, wybierze to drugie, co możliwe jest tylko dzięki wstawiennictwu, czyli modlitwie innych. Niemal logicznym następstwem takiego wyboru staje się następny poemat Mickiewicza, *Pan Tadeusz*, jako swoista teodycea, czyli usprawiedliwienie Stwórcy — bo jest Stwórcą Ziemi-ogrodu” (ZU 105—106).

nia postuluje miłości, jednoznacznej z całkowitą aprobatą bytu. Spełnia w pewnym stopniu w polskiej poezji powstałej w latach wojny tę rolę, jakiej nie mogły spełnić napisane w tym samym czasie (naiwne w swej aprobacie, sformułowane bez ironicznego dystansu) *Kwiaty polskie* ani awangardowo-heroiczne wiersze Przybosia.

Została tu przedstawiona konwencja, która jest do przyjęcia, gdy założy się perspektywę dziecka i perspektywę dawności. Nie jest do przyjęcia z perspektywy dorosłego i w czasie teraźniejszym (czasie napisania poematu). Został też przedstawiony autorytet, który budzi nadzieję i jednocześnie trwogę, że — jak każdy autorytet — może okazać się fałszywy albo może ulec nadużyciu. Ale to wszystko nie przekreśla możliwości istnienia autorytetu rzeczywistego i takiego ujęcia świata (również przestrzeni świata), które ogarnie wszystkie jego ujęcia częściowe. Można — jak czyni to Miłosz — wybierać konwencje, kombinować je, grać konwencjami, poruszać się między nimi w przekonaniu, że istnieje jakaś konwencja, którą tamte częściowo wyrażają, dająca celowość naszemu życiu i naszej sztuce. Wszystkie częściowe konwencje są według powszechnego prawa analogii (a ono jest u podstaw sztuki poetyckiej Miłosza, bo jest u podstaw jego myśli) analogią owej konwencji nadrzędnej. I Czesław Miłosz wziął się za tłumaczenie *Biblii*.

Cóż mają począć ludzie, dla których niebo i ziemia jest za mało, i nie mogą żyć, jeżeli nie oczekują innego nieba i innej ziemi? Dla których ich własne życie, takie jakie jest, pozostaje snem, zasłoną, ciemnym lustrem i nie mogą pogodzić się z tym, że nigdy nie pojmą, czym było naprawdę? Będą wierzyć, po prostu dlatego, że wypełniające ich pragnienie nie może być wyrażone w żadnym ze zmiennych ludzkich języków. Tylko jeden język odpowiada najwyższemu prawu ludzkiej wyobraźni i w nim to zostało ułożone Pismo. [ZU 205]

Przykłady biblijne to — wydaje się — jeszcze jedna, późna odpowiedź na pytanie postawione przez *Świat* (poema *naiwne*) w roku 1943.