

# Włodzimierz Bolecki

---

## Proza Miłosza

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 75/2, 133-164

---

1984

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WŁODZIMIERZ BOLECKI

## PROZA MIŁOSZA

Literacką Nagrodę Nobla w r. 1980 otrzymał poeta: nie prozaik, nie eseista i nie pisarz w ogóle, ale poeta — autor kilkunastu tomów wierszy. W przemówieniu sztokholmskim, wygłoszonym z okazji przyznania Nagrody Nobla, Czesław Miłosz prawie nie wspomniał o swym, wspaniałym przecież, dorobku pozapoetyckim. „Poeta”, jak o sobie mówił Miłosz w Sztokholmie, nie napisał *Doliny Issy*, nie uprawiał eseistyki filozoficznej, historycznej i politycznej i nie był autorem *Zniewolonego umysłu* ani *Zdobycia władzy* — książek, od których zaczęła się jego międzynarodowa sława. Przyjmując Literacką Nagrodę Nobla, Miłosz mówił o sobie wyłącznie: „poeta”.

Ta właśnie autokreacja Miłosza, tak wyraźna i tak symboliczna, z racji momentu, w jakim została przedstawiona, każe mi myśleć o tym wszystkim, co Miłosz jakby usunął na drugi plan swej twórczości — a więc przede wszystkim o jego prozie.

Jakie miejsce w twórczości Miłosza zajmuje *Zdobycie władzy*? a jakie *Dolina Issy*? jaki jest związek tych powieści z esejami, a nawet wierszami? Słowem, jakie jest miejsce wypowiedzi narracyjnych, powieściowych czy prozatorskich w poetyce Miłosza?

Na te pytania nie uda mi się odpowiedzieć wprost. Wymagają one przede wszystkim rekonstrukcji estetyki Miłosza wtopionej w jego eseje, wywiady czy poetyckie traktaty. Będę się więc starał odczytać zręby Miłoszowskiej genologii z wypowiedzi, które należą raczej do historii idei. Stąd niejaka „miękkosć” tej rekonstrukcji. Jej celem jest pokazanie niektórych tendencji, rozróżnień i wartości stale występujących w Miłoszowskim myśleniu o sztuce narracyjnej.

Dopiero w drugiej kolejności — na tle tak zrekonstruowanej estetyki spróbuję się bliżej przyjrzeć poetyce, jak i semantyce dwóch powieści Miłosza: *Doliny Issy*, a przede wszystkim *Zdobycia władzy*.

### Poezja a proza — pochwała form pośrednich

W jednym z esejów Czesław Miłosz napisał:

Co ja mam wspólnego ze *Zniewolonym umysłem*? Czy z powieścią w istocie też w sporym stopniu polityczną. [...] Ratunku! Ja jestem poeta liryczny [...].

Więc właściwie wszystko jest jasne: „Ja jestem poeta liryczny”. A w *Traktacie poetyckim*: „Bo więcej waży jedna dobra strofa / Niż ciężar wielu pracowitych stronic”. Podobnie w eseju *Przekłady i Gałczyński* napomyka Miłosz o drugorzędności, o niższości powieści i prozy w hierarchii sztuki słowa, uzasadniając, że w poezji dzieje się znacznie więcej niż na takim samym obszarze słów w prozie (K 294)<sup>1</sup>. Byłaby to koncepcja jasna, gdyby nie fakt, że w pismach Miłosza można znaleźć sporo wypowiedzi zgoła przeciwnych. W tym samym *Traktacie poetyckim* czytamy przecież: „Ale te walki, gdzie stawką jest życie / Toczy się w prozie”. A w *Ogrodzie nauk* — że sprawdzianem energii języka jest proza, czego dowodem rozkwit XIX-wiecznej powieści (ON 139). I jakby na uzasadnienie tego sformułowania są w dorobku Miłosza fascynujące analizy powieści Defoe, Swifta, Dostojewskiego, Witkacego, Gombrowicza czy Faulknera. Jest też pochwała narracyjnej sztuki eseju, ostrzegająca wszystkich, którzy sądzą, że

forma trzyma za rękę tylko poetę albo nowelistę, natomiast autor „luźnej prozy” ma zupełną swobodę i nic się nie zmieni, jeżeli doklei tu pić, a tam dziesięć stronic. [PO 118]

W istocie rzeczy oba te odmienne wątki estetyczne nie brzmią tak kategorycznie. Ich przeciwstawność znajduje swe rozwiązanie w wątku trzecim i nadrzędnym, jakim jest pochwała „form pośrednich” w sztuce<sup>2</sup>, i w przekonaniu, że „prawdziwie dobra sztuka powstaje tylko w okresach przełamywania się sprzecznych dążeń [...]” (K 56). Pochwała więc Miłosz wszystkie formy, które wyłamują się ze ścisłych ram gatunkowych i rodzajowych. W słynnym wierszu *Ars poetica?* (z tomu *Miasto bez imienia*, 1969) mamy taki początek:

Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej,  
która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą

Z kolei we wstępie do *Ogrodu nauk* znajdujemy następującą deklarację:

Już we wczesnej młodości podobało mi się wszystko, co nie mieściło się w ustalonych podziałach [...]. Nie kierunek tych nowości mnie obchodził, ale samo wyłamywanie się, żeby rozszerzona była pojemność. Niejasne, intuicyjne wycucie czegoś skostniałego w poezji, która sama siebie nie przewyżcza, czy w prozie, która osiada w sobie i oznajmia, że jest prozą, przyczyniło się być może do moich przeskoków od rodzaju do rodzaju [...]. Dzisiaj łatwiej

<sup>1</sup> Przywołując utwory Cz. Miłosza stosuję następujące skróty lokalizacyjne: DI = *Dolina Issy*. Kraków 1981. — K = *Kontynenty*. Paryż 1958. — ON = *Ogród nauk*. Paryż 1979. — PO = *Prywatne obowiązki*. Paryż 1980. — RE = *Rodzinna Europa*. Paryż 1980. — W = *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Paryż 1980. — ZU = *Ziemia Ulro*. Warszawa 1982. — ZW = *Zdobycie władzy*. Paryż 1980. Liczba po skrócie wskazuje stronicę. Wszystkie podkreślenia w cytatach, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą ode mnie.

<sup>2</sup> Rzecz nie dotyczy wyłącznie literatury: „Podobały mi się tylko różnego rodzaju maski i intermedia, a więc pograniczne teatru i baletu” (RE 153).

nazwać to poszukiwanie, bo kryzys istniejących rodzajów literackich i narodziny nowych, wyłaniających się „pomiędzy”, należy już niemal do pewników nowoczesnej krytyki. [ON 9—10]

Podobne wyznanie umieścił niegdyś Miłosz we wstępie do *Kontywentów* i podobną myśl wypowiedział w wywiadzie dla „Tygodnika Powszechnego” przeprowadzonym przez Jerzego Turowicza<sup>3</sup>.

Dla czytelników książek Miłosza tego typu wyznania nie są oczywiście żadnym zaskoczeniem. Są autokomentarzem do praktyk poetyckich, których najbardziej znane przykłady to *Traktat moralny* (1947) i *Traktat poetycki* (1957). Warto tu jednak zaznaczyć, że pochwała „form pośrednich” pojawia się u Miłosza z okazji rozważań o poezji i że w tych kontekstach oznacza jedynie pochwałę przekraczania przez poezję jej własnych ograniczeń.

Mówię tu o sprawach, które są oczywiste dla badaczy twórczości Miłosza. Toteż wymieniam je już tylko w telegraficznym skrócie.

Najsłynniejszym manifestem form pośrednich jest *Traktat poetycki*, który przed laty wnikliwie opisał Marek Zaleski<sup>4</sup>. Różne rodzaje nawiązań intertekstowych: gatunkowych i rodzajowych, aluzje, cytaty, kryptocytaty i pastisze, wypowiedzi o funkcji metapoetyckiej, krytycznoliterackiej i filozoficznej, zmiany stylów i stylistyk, a także różne modalności wypowiedzi — oto główne sposoby przekształcania jednorodnego monologu lirycznego w wypowiedź programowo heterogeniczną: wielostylową, wielorodzajową, hybrydyczną.

Ale poezja traktatowa jest w twórczości Miłosza tylko jednym z elementów stałej prozaizacji poezji: wchłaniania przez poezję cech różnorodnych wypowiedzi niepoetyckich. Przewaga segmentacji intonacyjno-składniowej zdania nad konturem metrycznym, nadawanie pojedynczym zdaniom funkcji wersu<sup>5</sup>, narracyjność wierszy, sięganie po gatunki z poetyki klasycyzmu<sup>6</sup> czy narracyjne komentarze do poematu *Lauda*<sup>7</sup> — oto kilka tendencji tego arcybogatego zjawiska, do których zaliczyć jeszcze trzeba poetycką atrakcyjność biblijnych wersetów<sup>8</sup>.

Prozaizacja poezji rozgrywa się u Miłosza na bardzo różnych planach: tematycznym, gatunkowym, wersyfikacyjnym, kompozycyjnym czy

<sup>3</sup> *Pamięć ran*. Z Cz. Miłoszem rozmawia J. Turowicz. „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 3.

<sup>4</sup> M. Zaleski, *O poezji traktatowej*. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3. Zob. też J. Błoński, *O „Traktacie poetyckim”*. „Twórczość” 1983, nr 12.

<sup>5</sup> Zob. w tomie *Miasto bez imienia* (1969) cykl wierszy pt. *Na trąbach i na cytrze*.

<sup>6</sup> Zob. Z. Łapiński, *Między polityką a metafizyką*. (O poezji Czesława Miłosza). Warszawa 1980, s. 25.

<sup>7</sup> W tomie: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974). Por. też tom *Poezje z r. 1982* (Paryż).

<sup>8</sup> Zob. PO 45: „Formą nowej poezji będzie zapewne forma *Biblii*: swobodnie płynąca proza wykuta w wersetach”.

stylistycznym. Nie jest moim zadaniem analizowanie ich wszystkich, to też — dla skrócenia tego wywodu — podam tylko dwa skrajne przykłady. Oto kilka cytatów z wierszy napisanych między r. 1939 a 1969:

No cóż, to prawda, krzywdy był kraj i uciski.  
(*W malignie 1939*)

Świat nasz niewątpliwie  
Na lepsze się zmienia.  
(*Przypomnienie*)

Jeden z piękniejszych, tak jest, polskich wierszy  
(*Traktat poetycki*)

Dużo śpię i czytam Tomasza z Akwinu  
albo „Śmierć Boga” (takie protestanckie dzieło).  
(*Dużo śpię i czytam Tomasza z Akwinu...*)

Co tutaj opowiadam, poezją, z g o d a, nie jest.  
(*Ars poetica?*)

Takie zwroty, jak „to prawda”, „niewątpliwie”, „tak jest” czy „zgodna”, są najdrobniejszymi stylistycznymi wykładnikami mowy konwersacyjnej i dyskursywnej. Właśnie dyskurs, a więc składnia rozumowania, wnioski, ocenianie, uzasadnianie czy opowiadania jest tym typem wypowiedzi, ku któremu poezja Miłosza najchętniej przekracza własne granice. Zdąży wtedy jednak zawsze ku dyskursowi jako pewnemu typowi składni, a nie np. ku językowi potocznemu, nie ku pojedynczym słowom środowiskowych dialektów czy ku lokalnemu kolorystowi mówienia.

A teraz inny przykład: w wierszu, który umieszczono na pomniku ku czci robotników poległych w Gdańsku w r. 1970, czytamy:

Który skrzywdziłeś człowieka prostego  
Śmiechem nad krzywdą jego wybuchając,  
Gromadę błaznów koło siebie mając  
Na pomieszanie dobrego i złego,  
[ . . . . . ]  
Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta.  
Możesz go zabić — narodzi się nowy.  
Spisane będą czyny i rozmowy.  
(*Który skrzywdziłeś*)

Jeszcze raz: „Poeta pamięta”; „Spisane będą czyny i rozmowy”.

Jako program poezji to ostatnie zdanie jest zdumiewające: „spisywanie czynów i rozmów” trudno przecież uznać za zadanie poezji jako formy wypowiedzi, choć już nieraz było ono programem prozy narracyjnej. Rzecz jednak w czym innym: zadaniem poezji ma być utrwalenie pamięci o historii, formułowanie ocen o jej uczestnikach, a poetycki dyskurs ma być „mocniejszy” od wyroku jakiegokolwiek sądu:

Lepszy dla ciebie byłby świt zimowy  
I sznur i gałąź pod ciężarem zgięta.

Sładów dyskursywnego utrwalania różnych tematów jest w poezji Miłosza zbyt wiele, by je tu przytaczać. Już tytuły takie, jak *Kronika*, *Kronika miasteczka Pornic*, *Pamiętnik naturalisty*, *Notatnik*, *List*, *Zapisane mową niewiązana*, *Przedmowa*, *Traktat*, *Wyższe argumenty na rzecz dyscypliny* [...] — są sygnałami dyskursywnych gatunków prozatorskich, których główną funkcją jest utrwalanie zdarzeń w zapisie słownym. Retoryka formuł metatekstowych odpowiada ściśle retoryce składni czy retoryce treści wypowiedzi.

Utrwalić, zapisać, zapamiętać, ocenić, rozważyć — oto program poezji, którego realizacji służyć miała estetyka „form pośrednich”. Tym bowiem, co pozwala Miłoszowi mówić o przekraczaniu rodzajowych i tematycznych ograniczeń poezji, tym, co Miłosz w poezji akceptuje jako prozę, jest przede wszystkim dyskurs.

### Poezja a proza, czyli o poetyzacji

Jeśli w sztuce fascynują Miłosza formy pośrednie, to czy pochwalanej przez Miłosza prozaizacji poezji odpowiada zjawisko symetryczne, tzn. poetyzacja prozy?

Trudno znaleźć w esejach Miłosza choćby jedno zdanie przychylnie przekraczaniu przez prozę jej granic w kierunku poezji. Można natomiast znaleźć dziesiątki wypowiedzi potępiających wszelkie typy poetyzacji prozy.

Spróbujmy to bliżej sprecyzować.

Za główny grzech polskiej prozy przed r. 1939 (także eseistycznej) uważa Miłosz „poetyckie zaplątanie”, które spowodowało, że po wojnie musiał „uczyć [się] pisać prozą” (ON 146). Cechą tego „poetyckiego zaplątania” prozy były rozbudowane konstrukcje stylistyczne: przewaga metafor i retoryki emocji nad rzeczowością opowiadania i argumentacji. Własne teksty Miłosza, takie jak *Zejście na ziemię* („Pióro” 1938, nr 1), *Kłamstwo dzisiejszej poezji* („Orka na Ugorze” 1938, nr 5), *O milczeniu* („Ateneum” 1938, nr 2) czy *Radość i poezja* („Pion” 1939, nr 17), mogłyby też być tu przykładem. Styl „zamglony”, „rozpoetyzowany”, „zmetaforyzowany” — oto wróg numer 1 Miłoszowskiego ideału prozy. O takim typie stylu wspomina Miłosz niejednokrotnie w dyskursie swoich wierszy, jak i w esejach. W *Traktacie moralnym* czytamy np.:

[...] w nasze dni zamglone,  
S t y l e m zasnutę jak kokonem, [podkreśl. Cz. Miłosza]

„Poetyzowanie”, „poetyzacja”, „poetyckość” mają więc dla Miłosza sens zdecydowanie negatywny. Poetyzowanie w prozie to wedle niego tyle co zbędne „zagęszczenie” stylistyczne (ON 147), to posługiwanie się stylem, który cechują nieostrość, niekonkretność nazewnictwa i brak wycucia materialności przedmiotów. Poetyzowanie w prozie jest dla Miłosza stanem osłabionej energii języka.

prawdopodobnie język jest energiczny, kiedy zмага się z rzeczami i pojęciami próbując je nazwać, mało energiczny, gdy mowa owija się dokoła mowy i mowę przedrzeźnia. [ON 126]

Nietrudno zauważyć, że źródłem negatywnej opinii o takim poetyzowaniu jest niechęć do wszelkich sposobów wypowiedzi, które energię czerpią z samych siebie, z własnych mechanizmów, cech, specyfiki. Toteż Miłosz odrzuca zdecydowanie zarówno postulat „poezji czystej”, awangardową koncepcję poezji jako tworzenia metafor, jak i analizy języka w poezji lingwistycznej. W prozie odrzuca z kolei wszelkie typy stylizacji i językową groteskę<sup>9</sup>. Słowem — każdy sposób wypowiedzi, którego swoistość polega na pielęgnowaniu autoteliczności, na pogłębianiu odrębności od innych typów wypowiedzi.

Poeta powinien żywić się czymś innym niż poezją [...], nie czytam powieści, stosunkowo mało czytam poezji, mnie interesują inne książki: filozofia, teologia, historia<sup>10</sup>.

A także:

jakiś instynkt podszeptował, że literatura nie powinna żywić się sobą, że należy ją podbudować wiedzą o społeczeństwie. [RE 96]

Toteż dążeniem poezji, które Miłosz *expressis verbis* pochwała w swych esejach, jest wchłanianie różnych typów wiedzy, języków, stylów i gatunków wypowiedzi. Poezja jest więc dla Miłosza atrakcyjna tylko wtedy, gdy niejako wyrzeka się samej siebie, gdy pozbywa się własnej językowej swoistości i gdy to miejsce wypełnia mowa wyraźnie niepoetycka. To, co mówię tu o poezji, jest dla mnie ważne ze względu na prozę Miłosza. Albowiem tak jak z poezji usunięty zostaje jej „środek”, jakim były wszelkie koncepcje swoistości języka poetyckiego, tak z prozy zostaje wyrzucony jej podstawowy gatunek — powieść. W ten sposób tym, co mogłoby być wspólne dla poezji i dla prozy, okazuje się jedynie *dyskurs*, czyli taka narracja, której można podporządkować jeden temat, ale która nie ma jednej krystalizacji rodzajowej, gatunkowej czy stylistycznej. Poezja w świetle też Miłosza nie jest więc dla prozy atrakcyjna, dlatego że nie ma żadnej cechy swoistej, którą proza mogłaby adaptować jako cechę poetycką. Wartość nowoczesnej poezji leży jakby poza nią — w dyskursie. Podobnie dzieje się w prozie. Dyskurs zatem — jako idea estetyczna — pozwala przezwyciężyć w poezji jej autoteliczność, a w prozie poetyckość. Prozę i poezję kieruje nie ku sobie, lecz w zupełnie nową stronę: poza poezję i poza literacką prozę. Jeśli w płaszczyźnie stylistycznej poetyzacja jest dla prozy zagrożeniem, to w płaszczyźnie kompozycyjnej staje się atutem.

<sup>9</sup> *Przeciwstawienie groteski — filozofii* (ON 148).

<sup>10</sup> *Pamięć ran*.

U Faulknera powtarzają się nie tylko pewne układy zdarzeń, ale szczególnie dekoracji, co zbliża jego twórczość do poezji. [K 175]

Powtórzenie elementu, a więc swoisty rytm kompozycyjny, jest chyba jedyną cechą poezji, którą Miłosz jawnie akceptuje w poetyce prozy.

To, co wyżej napisałem, jest oczywiście tylko schematycznym uporządkowaniem sformułowanej estetyki Miłosza. W konfrontacji z poetyką poszczególnych wierszy tezy te ujawniłyby zapewne nowe znaczenia, a kategoryczność Miłoszowskich sądów straciłaby swą ostrość. Sformułowana estetyka Miłosza jest bowiem zawsze grą z czytelnikiem. Kategoryczności tez programowych przeczy sama twórczość. Najlepszym przykładem jest tu sprawa powieści<sup>11</sup>.

### Przeciw powieści

„Czy widzi pan związki swojej poezji z powieściami?” — pytał Miłosza Aleksander Fiut.

Miłosz: Moje powieści? Ale ich nie ma! Nie można postawić obok dwóch książek „fiction”, jakie napisałem, i nazwać powieściami. [F 32]<sup>12</sup>

Na pytanie o *Zdobycie władzy* Miłosz odpowiada:

Ja nigdy powieści nie pisałem, uważałem ją za gatunek niższy. [...] ponieważ powieść nie może być dobrym dziełem w ogóle, i ta powieść też nie jest dobra. [F 114]

A w innym miejscu:

Myszę najprościej w świecie, że jestem lepszy, kiedy wypowiadam się wierszem, niż kiedy wypowiadam się prozą. [...] nie uważam siebie za powieściopisarza. [...] Nie piszę powieści ani nowel, więc są jakieś powody, dla których tego nie chcę robić. [F 39]

Także Gombrowiczowi Miłosz mówił, że „ani o powieści jako gatunku, ani o swoich powieściopisarskich uzdolnieniach nie jest wysokiego zdania” i że „powieść napisał właściwie jedną”, tzn. *Dolinę Issy* (ZU 30). Czyli że o *Zdobyciu władzy* nie warto nawet wspominać.

Wszystko wskazuje, że dla Miłosza „powieść” — tak jak niegdyś dla Witkacego — nie mieści się zbyt wysoko w hierarchii literatury. Autor *Doliny Issy* dość zgryźliwie wyraża się o fabule, o anegdocie, o roman-

<sup>11</sup> Zob. F 44: „na niektóre pytania łatwo jest odpowiedzieć, ale niekoniecznie prawdziwie. Ja jestem przyzwyczajony, że jak mnie studenci pytają, muszę mieć od razu odpowiedź, ale nie znaczy to, że to jest ta najprawdziwsza”. Sygnalizują tu przy okazji sprawę, która, moim zdaniem, jest kluczowa dla strategii wypowiedzi Miłosza: jest to strategia niedopowiedzeń, odkrywania się i przemilczania równocześnie. Ujawniania mniej, niż się wie, niż można powiedzieć. Jest to typowa strategia Miłoszowskich dyskursów autobiograficznych.

<sup>12</sup> W ten sposób odsyłam do: A. Fiut, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków 1981. Liczba w nawiasie wskazuje stronicę.



sie jako składnikach lub synonimach powieści. Istnieją, jak się zdaje, trzy powody, dla których Miłosz nie ceni współczesnej odmiany tego gatunku.

Głównym powodem upadku współczesnej powieści jest według niego tzw. nowoczesne psychologizowanie. Miłosz zdecydowanie wrogo wypowiada się o psychologii jednostki jako o temacie dzisiejszej prozy oraz o związanych z nim technikach narracyjnych. Jest to niewątpliwie echo niechęci do okresu modernizmu: atak na rozpoetyzowany język jest bowiem również atakiem na opisywanie „stanów duszy”, „uczuciowych napięć” i innych emocjonalnych uniesień w prozie stworzonej przez *la belle époque*. O tym nurcie Miłosz wyraża się zwięźle: „całe to tar-moszenie się psychologiczne” (K 63). I dodaje:

Właściwie gdzieś na szczytach obrzydliwości trzeba by umieścić Żeromskiego, Mauriaka i całą literaturę wywodzącą się z podobnego ducha [...]. [K 64]

Amerykańskiej pisarce Audrey Car zarzucił właśnie kontynuację linii Huxleya z *Kontrapunktu*, tłumacząc, że w XX w. są sprawy, które mają większy ciężar niż problemy osobowości (K 52—55).

Z kolei powieści współczesnej *en general* Miłosz ma za złe, że przedstawiona w niej „cała budowa zjawisk rozpada się, wypadki istnieją tylko jako doznania bohaterów”:

wiązki refleksów dręczą wiązki refleksów, wiązki refleksów spółkują z wiązkami refleksów, wiązki refleksów zabijają wiązki refleksów. [ON 35]

Skutkiem tego rodzaju poetyki jest według Miłosza rozpad kategorii bohatera oraz czas powieściowy pozbawiony wartości. Świat, jaki wyłania się z takiej prozy, jest światem pozbawionym sensu antropologicznego i ontologicznego.

Trzeba przyznać, że atak Miłosza trafia w samo sedno problemów XX-wiecznej powieści. Bo jeśli uznaje ona coś za powód do swej chwały, to są to głównie arcybogate sposoby przedstawiania psychiki jednostki: stany podświadomości, mowa wewnętrzna, zmienność punktów widzenia, majaczenia senne, rozmaite omamy, wrażenia — o czym świadczy uznawanie do dziś odmian techniki strumienia świadomości za podstawową cechą nowoczesnej powieści (zob. ON 27).

Jesteśmy w centrum estetyki prozy autora *Ziemi Ulro*. Tym bowiem, co dla Miłosza stanowi punkt graniczny między powieścią a dyskursem, jest sposób narracyjnego prezentowania świata.

Powieść współczesna jest dla Miłosza tylko domeną anegdot, zdarzeń, wyizolowanych epizodów, postaci będących nie osobami, lecz wiązkami impresji czy emocji. Natomiast cechą dyskursu jest widzenie procesów, konstruowanie całości świata, a nie wyizolowanych epizodów, poszukiwanie idei porządkujących rzeczywistość, a nie przedstawianie „psychologicznego tar-moszenia się”, kreacja świata, który istnieje niezależnie

od emocjonalnych doznań, a nie roztapianie go w „czasie psychologicznym” czy w „złudzeniach pamięci” (ON 26)<sup>13</sup>.

Za drugi powód klęski powieści Miłosz uważa fakt, że „powieść nie jest zdolna przeżyć upadku staroświeckiej narracji” (ON 167). Oznacza to kompletne wyjałowienie naturalistycznych sposobów przedstawiania znaczeń. Rzeczywistości nie można już opisywać nie tylko dlatego, że rozpadła się kategoria bohatera, w którego wzroku mógłby się scalać świat, lecz także dlatego, że najgroźniejsze demony rzeczywistości są niewidzialne. Przypowieść Kafki — czytamy u Miłosza — mówi nam więcej niż tradycyjna powieść. Tak więc opór stawiany przez rzeczywistość

zniszczył ideę powieści jako „zwierciadła przy drodze” i zamiast szukać prawdy o epoce w mnóstwie niby to realistycznych powieści, które nas odpychają, nie wiemy czemu, jakimś swoim fałszem, jesteśmy skazani na przypowieść, na ekstrakt, na metonimię albo po prostu odwracamy się od tzw. literatury i sztuki, wołac polegać na zbiorach dokumentów i pamiętników. [ZU 57—58].

Skutkiem obu tych tendencji jest według Miłosza utracenie przez powieść kontaktu z rzeczywistością<sup>14</sup>. Tendencja druga zaś (tj. klęska realistycznego opisu) oznacza z kolei nieumiejętność nazwania rzeczywistości i rozpoznawania jej sensów. Tendencja pierwsza (czyli psychologizowanie) doprowadziła do zastąpienia przedmiotowej strony świata opisem „wrażenia” i „przeżycia” (ON 26—27). „Rzecz” i „zdarzenie” zostały wyparte przez kategorię pamięci, w której rzeczywistość nieustannie „omdlewa” i „rozpływa się, niby zarysy obłoku odbitego w falującej wodzie” (ON 26—27). W ten sposób Byt utracił w powieści swój ontologiczny status, swą materialność, kolor, kontur, zapach.

Można tu odnaleźć niejedyn dylemat filozofii trzech ostatnich stuleci. W sporze o istnienie świata odpowiedź Miłosza jest jednoznaczna: Byt nie jest wytworem myśli, woli, przedstawiania, pamięci czy świadomości. Byt po prostu jest.

Trzeci objaw dekadencji prozy to, zdaniem Miłosza, rozpanoszenie się języka potocznego, żargonu dziennikarskiego, języka-potwora codzienności. Poeta głosi więc pochwałę języka wysokiego, stara się wydestylować „polszczyznę uniwersalną”, dąży do odkrycia nie zbrukanej esencji języka zapisanej w dokumentach przeszłości. „Język nie jest na jeden dzień i nie na jedno pokolenie” (ON 129). Rzuca to nieco światła na sprawy, o których mówiłem wcześniej: w estetyce Miłosza kontakt z rze-

<sup>13</sup> „*Pneuma*-duch nie jest tym samym co aparat do zapisywania wrażeń zwany niekiedy duszą, i walka o ocalenie człowieka *pneumatikos*, wbrew zakusom człowieka *psychikos*, godna jest najwyższej stawki” (ON 35).

<sup>14</sup> *Nb.* sformułowania wskazujące, że ideałem i obowiązkiem sztuki jest „uchwycenie” czy „zbliżenie się” do rzeczywistości, stanowią stały motyw całej eseistyki Miłosza. Także tej sprzed r. 1939 (zob. np. *Zejsście na ziemię*).

czywistością zarezerwowany jest nie dla słowa-świadczenia, lecz dla słowa-nazwy. Dlatego Miłosz pisze nieustanną pochwałę form pamiętnikarskich, wszelkiego typu dyskursu. Konkret językowy wywodzi się u autora *Doliny Issy* z utrwalonych już dyskursów, z piśmiennictwa<sup>15</sup>, a nie z języka potocznego, naznaczonego piętnem kalectwa. Jeśli Miłosz pochwała historyczność dyskursu (a więc np. pamiętniki, zob. PO 35), to historyczność owa przeciwstawiona jest nie tyle abstrakcyjnej bezczasowości, co wszelkiej doraźności, utylitarności, terażniejszości, a przede wszystkim — potoczności<sup>16</sup>.

Wreszcie sprawa ostatnia. Wszystkie rozważania, z których rekonstruowałem kontury Miłoszowskiej estetyki, są podporządkowane jednej idei nadrzędnej. Jest nią przesłanie antropologiczne, które brzmi: zadaniem wszelkiego dyskursu jest ujawnianie hierarchii wartości, na których czele — poza wszelką relatywnością — znajduje się „rdzeń ludzkiej istoty”<sup>17</sup>. Przekładając to na kategorie poetyki: od prozy żąda Miłosz szerokiej perspektywy narracyjnej<sup>18</sup>, jednoznaczności sensów, wyraźnego konturu idei pełnowymiarowych sylwetek bohaterów, a przede wszystkim zaniechania wszelkich form narracji pośredniej. W prozie musi być słyszalny głos autora<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> „Możliwe, że fakt, że znalazłem się izolowany od Polski, że musiałem zamieszkać w polskiej literaturze, zrobić z tego swój dom [...]. Tzn. cała przeszłość języka ukazuje się jako jeden mój pałac, który zwiedzam. Pójdę do tego pokoju, otworzę te drzwi...” (F 44).

<sup>16</sup> Zadaniem literatury jest bowiem według Miłosza rozpoznanie „elementów formujących naszą cywilizację”. „To jest pewnego rodzaju, także z mojej strony, poszukiwanie domu. Domu literatury polskiej. Domu języka polskiego” (F 79). Na przeciwnym biegunie musiała się więc znaleźć literatura czerpiąca swą energię z ograniczenia do specyfiki miejsca, czasu czy języka („kiedy czytam na przykład Białoszewskiego, to widzę, że to jest jakaś sfera dla mnie niedostępna”, (F 43).

<sup>17</sup> Sformułowania tego użył Cz. Miłosz w recenzji książki Z. Nałkowskiej *Niecierpliwi*, zatytułowanej *Piekło owadów* („Pion” 1939, nr 14/15). Sformułowana tam aksjologia poetyki powieści nie zmieniła się do dnia dzisiejszego. Dlatego większość tez estetycznych Miłosza wywodzi się w prostej linii ze świadomości literackiej lat trzydziestych. Zob. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestolecie międzywojennym*. Wrocław 1982, s. 271—283.

<sup>18</sup> Szerokiej, tzn. także zmiennej, wykorzystującej różne typy dystansu pozycji narratora wobec bohatera — zob. PO 233: „Aby prowadzić oczami za jedną mrówką, odtworzyć jej powikłaną drogę pomiędzy lasem trawy i głazami żwiru, trzeba wizjonera. Wizjoner czyni wszystko, czego dotknie, czymś ważnym, jednym, niepowtarzalnym, jest wobec swej postaci na przemian pobłażliwym olbrzymem i liliputem podnoszącym wzrok do góry, aby objąć monumentalną bryłę niespodziewanie wyrastającego do rozmiarów nadludzkiego bohatera”.

<sup>19</sup> Myślę, że dotyczy to także gatunków, by tak rzec, przypowieściowych, jak opowiadanie czy nowela. Ale argument na rzecz tej hipotezy mam tylko jeden, i to z odległej przeszłości. W „Pionie” z r. 1938 (nr 23) ukazała się nowela Miłosza pt. *Obrachunki*, nagrodzona zresztą na konkursie redakcyjnym. Można ją nazwać wspomnieniem, fragmentem autobiografii, kartką z pamiętnika, ale pewno nie nowelą. Ta różnica między nazwą gatunku a treścią tego tekstu wydaje mi się bardzo charakterystyczna: synonimem literackości jest w nim bowiem dyskurs jako sposób pisania i wspomnienie jako temat.

Jednym z nawyków [w tzw. badaniach literackich] stało się lekceważenie więzi pomiędzy autorskim przekonaniem i fikcją, tak że wytwory wyobraźni przestają podlegać jakimkolwiek prawom poza ich własnymi. [ON 94]

Teza ta ujawnia zdumiewającą różnicę między prozą a poezją w estetyce Miłosza. Tym bowiem, co je całkowicie różni, okazują się odmienne *modalności* wypowiedzi. W przeciwieństwie do powieści czy prozy w ogóle — w wypowiedzi poetyckiej pochwała Miłosz wszelkie formy pośrednie, lirykę roli i maski, niejednoznaczność wpisana w grę głosów różnych podmiotów. Pochwała więc dramatyzację i dialogizację wierszy, wskazuje na wielostopniową złożoność stosunku autora do treści wypowiedzi<sup>20</sup>.

Zobaczymy, jak to wygląda w obu powieściach Miłosza.

### „Zdobycie władzy” a „Dolina Issy” — różnice poetyk

Narrator *Doliny Issy* nazywa siebie kronikarzem. Ta formuła kronikarstwa przypomina całą literacką tradycję nazywania tak powieściowego opowiadacza (np. *Czerwone i czarne* Stendhala, autora, którego Miłosz bardzo ceni, to właśnie taka powieściowa „kronika”). Przywilejem powieściowego kronikarza jest ujawnianie aktu opowiadania. Strukturalną częścią kroniki jest bowiem wyrazistość osoby mówiącej, wskazywanie na niezmienną jej punktu obserwacji, a przede wszystkim podkreślenie jednolitej perspektywy aksjologicznej wobec świata przedstawionego w powieści. Wszystko to pojawia się już w pierwszych rozdziałach utworu: w licznych dygresjach metanarracyjnych, w przewadze nazw ogólnych nad jednostkowymi w opisie, w panoramicznym przeglądzie flory i fauny, dziejów i obyczajów typowych dla owej doliny. Z tej panoramy narracyjnej wyłaniają się stopniowo poszczególni bohaterowie. Portrety ludzi zamieniają się w małe opowiadania, dygresje mitologiczne stają się traktatami i przypowieściami, znaczącymi już poza planem fabularnym utworu. Jak np. ten o diabłach, które były osobliwością Doliny Issy, o Komitecie Centralnym czy o sejmowaniu w piekle (DI 9).

Jednak niezależnie od tego, co staje się treścią kolejnych fragmentów opowieści, w całym utworze istnieje stabilne, niezmiennie centrum opowiadania i aksjologiczny dystans narracji. Cały utwór skomponowany jest jako seria mikronowel, które wyłaniają się z monologu narratora. I mimo że orientujemy się w upływie powieściowego czasu, to układ tych nowel ma charakter afabularny. Powieść rozwija się nie według kolejności zdarzeń, lecz w rytmie powrotów, oddaleń i przybliżeń do tych samych bohaterów i sytuacji. Ale kronika, w sensie czysto literackim, umożliwia także efekt filmowości czy teatralności, pozwala na grę narracyjnych zbliżeń i oddaleń, zatrzymań lub przyspieszeń akcji, a także

<sup>20</sup> Zob. *List półprywatny o poezji* (K 65—77).

na prezentowanie świata jako sceny. Taką sceniczną postacią staje się dla narratora Tomasz, gdy poluje na kozła:

Bez niewiedzy nie ma chyba prawdziwej tragedii, oto już snopy światła kierują się ku niemu, już nimi owinięty porusza się pod czujnym spojrzeniem widzów, którzy wstrzymują oddech, szalencie niczego nie oczekuje, zbyt podając się magii słuchu, żłobiąc dołki, które przyniosą mu zgubę. [DI 275]

Podobnie w zakończeniu *Doliny Issy* narrator wykonuje teatralny gest, jakim autorzy dawnych powieści żegnali swych bohaterów lub (jeśli kto woli) Thomas Mann — Hansa Castorpa w *Czarodziejskiej Górze*. U Manna zakończenie powieści jest następujące:

Bądź zdrow, bądź zdrow, ty pocziwy utrapieńcze! Opowieść o tobie już skończona. Opowiedzieliśmy ją do końca; nie była ani zabawna, ani nudna, była opowieścią hermetyczną. [...] Żegnaj więc — bez względu na to, czy żyć będziesz, czy też padniesz. Zie masz widoki na przyszłość, straszliwy tan, który cię porwał, potrwa jeszcze parę dobrych latek i nie założylibyśmy się, czy wyjdiesz z tego cało [...]!<sup>21</sup>

A teraz *Dolina Issy*:

Pozostaje Ci życzyć szczęścia, Tomasz. Twoje dalsze losy pozostaną na zawsze domysłem, nikt nie odgadnie, co z Ciebie zrobi świat, ku któremu dążysz. Diabły znad Issy pracowały nad tobą jak mogły, reszta nie należy do nich. Teraz uważaj na Birnika. Znów zasypia, obojętny na wszystko, nie wiedząc, że dzięki tobie zostanie kiedyś wspomniany. Podnosisz bicz — i tutaj urywa się opowieść. [DI 292]

Podobny efekt zauważyć można na ściśle stylistycznym poziomie powieści. Tu, w tej dolinie, opowiada narrator: „buduje się”, „warzy się piwo”, „chodzi się do kościoła”. Np.:

Z trawnika przed kościołem [...] widzi się na dole pętlę rzeki, prom z wózkiem na nim, posuwający się powoli wzdłuż liny, za którą ciągnie miarowo ręka przewodnika [...]. Nieco z boku stoi plebania [...]. Wszedłszy na schodki [...] stąpa się po posadzce z wytartych cegiełek [...]. Od drogi aleją idzie się w stronę domu. [DI 10—11]

Czas terażniejszy w prologu powieści, a także bezosobowe formy czasowników pełnią ważną funkcję w semantyce utworu Miłosza.

*Dolina Issy* nie jest kroniką z przeszłości, nie jest kroniką o wypadkach, które gdzieś tam się wydarzyły, nie jest książką wspomnień. To opowieść o krainie, która trwa, która, co prawda, ma swą wewnętrzną przeszłość, ale która istnieje, w symbolicznym „Teraz” — jakby wyjęta ze strumienia czasu.

Symbolikę *Doliny Issy* wiązano głównie z losami postaci w tej powieści (np. z historią Baltazara czy biografią Tomasza Surkonta) lub z relacjami między Naturą a Kulturą, między przyrodą a światem społecznym czy historycznym. Tak przed laty pisał o *Dolinie Issy* Jan Błoń-

<sup>21</sup> T. Mann, *Czarodziejska Góra*. Przełożył J. Łukowski. T. 2. Warszawa 1953, s. 495.

ski, niedawno Lilian Valee i Aleksander Fiut, tak też ostatnio pisał o tym utworze Tomasz Burek — włączając go dodatkowo w tradycję powieści o dojrzwaniu artysty<sup>22</sup>. Na potrzeby tego szkicu chcę sformułować kilka myśli nie wiążących się bezpośrednio z wymienionymi interpretacjami.

Symbolikę powieści dostrzegam bowiem nie tylko w przechodzeniu bohaterów od Natury do Historii, we wkraczaniu w granice świata społecznego, w przekraczaniu smugi cienia życia dorosłego, lecz także w samej idei doliny jako przestrzeni<sup>23</sup>. Dolina jest w tej interpretacji symbolem miejsca, w którym Natura jest tylko naturą, owad jest owadem, a świat ludzki jest światem ludzkim. Harmonia polega tu na wyrazistej różnicy ontologicznej między przyrodą a człowiekiem.

Chciałbym być dobrze zrozumiany: nie zapominam w tym miejscu, że *Dolina Issy* (jako „powieść manichejska” czy „traktat teologiczny”) jest opowieścią o doświadczeniach drastycznych, o okrutnych inicjacjach, o walce złych mocy o dusze bohaterów.

Na potrzeby tego szkicu wydobywam tu inne sprawy, których, przyznaję, nie mogę szczegółowo zanalizować. Chodzi mi bowiem tylko o fakt, że w tej dolinie polowanie jest polowaniem, człowiek jest człowiekiem, mrówki są tylko mrówkami, a morderstwo jest zawsze morderstwem. Bóg jest tu Bogiem, a Jego praw nikt nie może sobie usurpować. W *Dolinie Issy* wszystko ma więc swoje miejsce w hierarchii świata, swoją wartość i swoje znaczenie. Widać to najdokładniej w opisach przyrody podkreś-

<sup>22</sup> J. Błoński, „*Dolina Issy*”. „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 24. — L. Valee, „World Literature Today” 1978, nr 3, s. 373—377. — A. Fiut, „*Dolina Issy*” — *przypowieść o utajemniczeniu*. „Znak” 1981, nr 4/5, s. 470—485. — T. Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4. Z interpretacją Burka chętnie bym się pospierał. A więc: w przeciwieństwie do powieści Joyce’a (*Portret artysty z czasów młodości*) czy Musila (*Niepokoję wychowanka Törlessa*) u Miłosza nie ma najmniejszych sugestii dla czytelnika, że bohater utworu Tomasz Surkont to „potencjalny myśliciel i poeta” (Burek, *op. cit.*, s. 129). To, że postać Tomasza jest wzorowana na doświadczeniach młodego Miłosza, stanowi informację pozatekstową (tzn. pozapowieściową). Zatem zupełnie inaczej niż u Joyce’a, gdzie stawanie się artystą jest oczywistym tematem utworu. Myślę, że intencja Miłosza jest inna — Tomasz może być jeszcze wszystkim: pszczelarzem, księdzem, politykiem. Miłosz opowiada więc o takim momencie w biografii bohatera, kiedy nic jeszcze się nie zadecydowało. To moment czystej potencjalności — temat nie tyle „losu”, co przeznaczenia jako tajemnicy, jako fenomenu istnienia. A także przypadku. Zakończenie powieści jest wyraźne: „nikt nie odgadnie, co z ciebie zrobi świat, ku któremu dążysz” (DI 292).

<sup>23</sup> Miłosz pisze, że jego wyobraźnia to „potrzeba sprowadzania wszystkiego do stosunków przestrzennych” (W 28). O symbolicznej funkcji przestrzeni traktują prawie wszystkie eseje w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*, a zwłaszcza *Symboliczne góry i lasy* oraz *Religia i przestrzeń*. Zob. świetne analizy J. Łukasiewicza w studium: *Przestrzeń „świata naiwnego”*. O poemacie Czesława Miłosza „*Świat*”. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4.

lających miejsce konkretnych ptaków, owadów, drzew czy zwierząt w odpowiednich klasach fenomenów Natury. Ta wierność szczegółom: rodzajowi ubarwienia, specyficie zapachu czy pojedynczym cechom gatunków, podkreśla różnorodność, bogactwo i odrębność każdej sfery Bytu.

Ta dolina jest więc jakby symbolicznym Ogrodem Boga. Można o niej powiedzieć dokładnie to samo, co Miłosz mówi o świecie przedstawionym w *Panu Tadeuszu*: „ten ogród opiewany jest z bardzo silnym poczuciem ontologicznej wartości bytu, świata” (F 128).

*Dolina Issy* to utwór metafizyczny, tzn. — cytuję nadal Miłosza — jego przedmiotem jest rzadko dostrzegany w codziennie nas otaczającej rzeczywistości ład istnienia jak obraz (czy odbicie w lustrze) czystego Bytu [...].

Wykorzystuję tę interpretację Miłosza, gdyż sądzę, że bardziej pasuje ona do *Doliny Issy* niż do *Pana Tadeusza*. Jest bowiem *Dolina Issy* wielkim mitem Boskiego Raju, mitem porządku, hierarchii Natury i doskonałości świata<sup>24</sup>.

Wspomniałem już, że różnym odmianom poetyzacji prozy przeciwstawia Miłosz ideał stylu rzeczowego, a lirycznej impresji — konkretność nazwy.

W moich wierszach i w prozie oparciem był dla mnie zapamiętany szczegół. Nie „wrażenie” i nie „przeżycie” [...]. Zapamiętany szczegół, np. słów drzewnych, zasługiwał według mnie na to, żeby go wydzielić z chaosu wrażeń i przeżyć, niejako oczyścić, tak żeby zostało tylko bezinteresownie kontemplujące oko. [ON 27]

Otóż opis Natury w *Dolinie Issy* został zrobiony w taki właśnie sposób. Ten ogród trwa niezależnie od świadomości, pamięci, wrażeń, przeżyć poszczególnych bohaterów. Jest tu nazwany najdrobniejszy szczegół, zaznaczona hierarchia Bytu i jego trwałość. Jest to „świat taki, jaki powinien być”.

Nie będę dalej ciągnął tej interpretacji. Była mi ona potrzebna jedynie jako punkt wyjścia do dalszych rozważań. Powiem tylko tyle: symbolika ogrodu, symbolika natury i symbolika świata jako przestrzeni należy do najważniejszych tematów Miłosza. W płaszczyźnie historii idei ta problematyka łączy *Dolinę Issy* bezpośrednio z wieloma wierszami<sup>25</sup>,

<sup>24</sup> Por.: „ja też byłem w raju. Odgłosy, zapachy, dźwięki, światło letnich poranków na wsi, kiedy miałem lat siedem, nic nie straciły ze swojej dech zapierającej urody, choć działo się to tak dawno, przed wiekami” (ON 42).

<sup>25</sup> Zob. np. jeden z nowszych wierszy Cz. Miłosza, *Pielgrzymując* (1976. W: *Poezje*, Paryż 1982):

Oby zapach tymianku i lawendy towarzyszył nam w drodze  
Do tej prowincji, która nie wie jak jest szczęśliwa,  
Bo została wybrana i nawiedzona,  
Sama jedna pośród wielu zakątków ziemi.

Dążyliśmy do miejsca, ale nie wiodły tam znaki.  
Aż wyjawilo siebie w pasterskiej dolinie  
Między górami jak sprzed początku pamięci.  
Nad wąską rzeką szumiąca u grotu.

esejami, a głównie z *Widzeniami nad Zatoką San Francisco* oraz *Ziemią Ulro*.

Przechodzę do *Zdobycia władzy*.

*Zdobycie władzy* oceniono chyba najniżej spośród wszystkich utworów Miłosza. Nie bez znaczenia były tu wypowiedzi samego autora, dla którego ta powieść — w miarę upływu czasu — stawała się coraz bardziej wstydliva, użytkowa, jakby przypadkowa. Nie tak dawno Miłosz powiedział o niej, że jest to po prostu powieść niedobra. O trzech powodach tej niechęci mówił wprost. Pierwszy, estetyczny (genologiczny), przedstawiałem już wcześniej. Drugi miał charakter sytuacyjny. Jak wspomina Miłosz, pisząc tę powieść był przekonany, że skończyła się już jego poezja (F 112). To samo mówił zresztą o *Dolinie Issy*:

*Dolinę Issy* napisałem jako zabieg autoterapii, po to, żeby spróbować, czy nie otworzy się zamknięta wena poetycka. Byłem wtedy w okropnym stanie, czego w książce nie widać? Kiedy otworzyła się, przestałem myśleć o „powieściach”. Później parę razy do powieściowych pomysłów wracałem, zawsze w czasie posuchy, jałowości wewnętrznej. [F 32]

Pomniejszanie znaczenia *Zdobycia władzy* było jednak związane przede wszystkim z kontekstem politycznym. Miłosz nie chciał uchodzić za „eksperta od komunizmu”, za politycznego eseistę. Nie chciał być jedynie autorem *Zniewolonego umysłu* i powieściopisarzem — autorem *Zdobycia władzy*. Ze wszystkich ról pisarskich wybierał rolę poety, i to zdanie już cytowałem: „Ja jestem poeta liryczny”.

W roku 1957, w bardzo pięknej recenzji *Doliny Issy*, Jan Błoński napisał, że *Zdobycie władzy* pozostaje już szkieletem na sprzedaż, że to zaledwie załącznik do *Zniewolonego umysłu*<sup>26</sup>. Miłosz zapewne zgodziłby się dziś z sądem Błońskiego, a przypuszczam, że ocena ta jest także rozpowszechniona wśród wielu czytelników Miłosza.

Trudno polemizować z opinią autora, myślę jednak, że powody, o których Miłosz mówi „wypierając się” tej powieści, nie mogą dziś wystarczyć krytykowi. Sądzę więc, że niechęć do bycia — w oczach Zachodu — „ekspertem od komunizmu” ma niewiele wspólnego z niską oceną *Zdobycia władzy* jako formy literackiej. Dlatego też, pamiętając, że *Zdobycie władzy* i *Dolina Issy* ukazały się w tym samym, 1955 roku, spróbuję poszukać ich głębszych podobieństw i różnic.

Zaczynam od *Zdobycia władzy* — ale najpierw kilka słów przypomnienia. Akcja tej powieści rozgrywa się na trzech planach czasowych.

Oby został z nami smak wina i mięsiwa,  
Tak jak ucztowaliśmy na polanach,  
Szukając nie znajdując, zbierając wieści,  
Jasnością dnia pocieszani.

Łagodne góry i dzwonki stąd  
O wszystkim co utracone niech przypominają  
Bo już widzieliśmy i pokochaliśmy  
Świat który trwa jedno mgnienie.

<sup>26</sup> Błoński, *op. cit.*



Plan pierwszy to rok 1944, tj. czas Powstania Warszawskiego i pobytu Armii Czerwonej na Pradze. Bohaterami wydarzeń w Warszawie lewobrzeżnej są głównie żołnierze Armii Krajowej: Foka-Cisowski, Danek, Michał Kamieński, strzelec Bertrand, sanitariuszka Magda, kapitan Osman oraz ksiądz Ignacy. Bohaterami wydarzeń na Pradze są oficerowie I Dywizji LWP: m. in. Piotr Kwinto, Winter, major Baruga, pułkownik NKWD Wolin, generał Armii Czerwonej Korpanow i przedwojenny komunista Julian Halpern.

Drugi plan czasowy to wydarzenia roku 1945. Głównymi postaciami stają się zdobywcy Pragi (m. in. Kwinto), szef oddziału partyzanckiego Kord oraz kilku żołnierzy AK (Gdula, Foka, Kamieński), którzy przeżyli Powstanie Warszawskie. Piotr Kwinto dosłownie w ostatniej chwili odlatuje do Paryża na stanowisko korespondenta. Na tym zdarzeniu kończy się część 2, a zarazem akcja powieści.

Trzeci plan czasowy stanowi ramę kompozycyjną dla dwóch poprzednich. Rozgrywa się w kilka lat po wojnie, a jego jedynym bohaterem jest profesor Gil, ojciec sanitariuszki Magdy, która zginęła na Starówce. Gil przekłada właśnie *Wojnę peloponeską* Tukidydesa<sup>27</sup>. Od jego rozmyślań powieść się zaczyna i na nich się kończy.

Nawet pobieżny ogląd poetyki *Zdobycia władzy* uzmysławia, jak bardzo ta powieść różni się od wszystkiego, co Miłosz akceptuje w swej estetyce prozy.

Siłą motoryczną akcji są dialogi oraz krótkie sceny, często pozbawione jakiegokolwiek komentarza. Panoramiczne, epickie widzenie świata, jak w *Dolinie Issy*, w ogóle tu nie istnieje, gdyż typowym chwytem staje się relacja z perspektywy bohatera. Obraz świata wyłania się z rozmyślań postaci, z ich dialogów, albo jest funkcją przedstawianych zdarzeń. Mamy więc nieustanne krzyżowanie się różnych perspektyw. Na Juliana Halperna patrzemy oczami Wolina i Piotra Kwinto, podobnie ukazuje się Baruga, sąd o komunistach wypowiada dowódca antykomunistycznej partyzantki — Kord. W licznych fragmentach narracja wyraźnie oscyluje ku mowie pozornie zależnej, ku monologowi wewnętrznemu, dialogom i konwencji znalezionej notatnika. Horyzont narracyjny — zupełnie inaczej niż w *Dolinie Issy* — zostaje zamknięty podmiotową, wewnętrzną perspektywą jakiejś postaci. Nie ma więc w *Zdobyciu władzy* jednego, stałego punktu odniesienia. Kamera narracyjna przechodzi szybko od postaci do postaci, od zdarzenia do zdarzenia, od dialogu do dialogu. Ale, inaczej niż w *Dolinie Issy*, nie powstaje z tego epicka panorama, lecz pointylistyczne zestawienie osób, ich myśli, roz-

<sup>27</sup> Osoby, które mogły być pierwowzorami postaci profesora Gila (Adolf Rożek, Roman Ingarden, Władysław Tatarkiewicz, Kazimierz Kumaniecki) wymienia A. Krawczuk w felietonie *Profesor Gil tłumaczy Tukidydesa* („Argumenty” 1981, nr 2, s. 16). Klucz personalny do tej powieści jest oczywiście znacznie bogatszy (m. in. Jerzy Borejsza, Bolesław Piasecki), tu mnie jednak nie interesuje.

mów i zdarzeń. Autonomiczność epizodów fabularnych, konwersacyjnych i monologowych wymyka się jakiegokolwiek perspektywie scalającej. Nie jest to, co prawda, „czarny potok” świadomości, ale te cechy poetyki powieści Miłosza wydały się amerykańskiemu recenzentowi *Zdobycia władzy* składnikami „eksperymentalnej techniki powieściowej”. Przytaczam fragment jego opinii, bo trafia w sedno sprawy:

*Zdobycie władzy* charakteryzuje się techniką filmową spopularyzowaną w latach trzydziestych przez Johna Dos Passosa, a mianowicie techniką nie powiązanych scen, gwałtownie zmieniających się zdarzeń, szybkich zmian miejsca i przechodzenia od jednej osoby do drugiej<sup>28</sup>.

Rozłożenie narracji na perspektywy różnych postaci jest jednak w *Zdobyciu władzy* dwustopniowe. Z jednej strony mamy galerię bohaterów, z których — co pewien czas — kto inny skupia na sobie uwagę narratora, z drugiej pojawia się perspektywa profesora Gila, perspektywa innego planu czasowego.

W ten sposób perspektywy różnych bohaterów i różnych planów czasowych są kolejnymi barierami relatywizującymi znaczenia, oceny i wartości wpisane w *Zdobycie władzy*. Głos autora jest szczelnie ukryty za wielostopniowymi przytoczeniami cudzych głosów i punktów widzenia. Znakomicie uchwycił tę sprawę Manés Sperber, najwnikliwszy z recenzentów *Zdobycia władzy*, który tak napisał o tej powieści:

niepowetowana strata znaczenia. Nie dowiemy się, jakie motywy, jakie pa-sje rzucają te istoty w bój. Poza katolikiem i faszystą w żadnej postaci nie odkryjemy tej jedności, w której spaja się człowiek z uczynkiem, który go przerasta. Czyżby zamiast powieści — kroniki rewolucyjnej był po prostu reportaż? Ale w takim razie reportaż nie zawiera dość informacji, pojedyncze wypadki nie łączą się w formę kolektywnego zdarzenia, związek przyczyn ze skutkami pozostaje niejasny [...]. Dokładniej: powieściopisarz ma prawo wysunąć zapytanie zamiast twierdzenia, ale nie ma prawa pozostawić bez odpowiedzi pytania zasadniczego: z kim i z czym sam się solidaryzuje? Pytanie, z kim się zgadza, jest bez znaczenia [...].

Miłosz zgadza się z profesorem Gilem [...] i z socjalistą Foką-Cisowskim. [...] Miłosz solidaryzuje się z Piotrem Kwinto. [...] [Jest to] bohater, z którym słusznie mógłby się solidaryzować tylko autor powieści psychologicznej. Tylko że *Zdobycie władzy* nie jest powieścią psychologiczną, a zarazem przez formę, jak i z interpretacji autora, powieścią ideologiczną. [...] Miłosz nie solidaryzuje się ani z powstaniem, ani z powstańcami, ani z żadnym entuzjazmem, czy wyrażonym za pomocą wizji, czy też akcji [...]. Czesław Miłosz popełnił błąd: źle wybrał swego bohatera [...]<sup>29</sup>.

Sperber ma oczywiście rację: postać Piotra Kwinto i sporo wątków tego utworu jest rodem z powieści psychologicznej. Ma też rację, że tego neurotyka i — jak pisze — „delikatnego oportunistę” trudno przyjąć za nosiciela nadrzędnych racji w powieści. A taka, niestety, przypada

<sup>28</sup> M. J. Kryński, *The Seizure of Power*. „The Polish Review” 1956, nr 32/33.

<sup>29</sup> M. Sperber, „*La Prise du pouvoir*”. Tłumaczył K. A. Jeleński. „Kultura” (Paryż) 1954, nr 3.

mu funkcja. Te i inne sprawy związane z niejasnością autorskich intencji sprowadzają się w sumie do jednego. Poetyka *Zdobycia władzy* jest sprzeczna z jedynym sposobem przekazywania znaczeń w prozie, jaki Miłosz w pełni uznaje, tzn. z dyskursem.

I tu rzecz ciekawa. Obszerny epizod dotyczący Powstania Warszawskiego jest w *Zdobyciu władzy* w całości oparty na książce Stanisława Podlewskiego pt. *Przemarsz przez piekło*, która ukazała się w Warszawie 1949 roku. Książka Podlewskiego to zbeletryzowana kronika. Kronika w tym sensie, że autor na podstawie setek relacji ustnych i pisemnych zrekonstruował przebieg Powstania niemal minuta po minucie i metr po metrze. Beletryzacja polega z kolei na zacieraniu różnic między źródłami, na nadawaniu relacjom charakteru ciągłej narracji (jest to faktycznie opowiadanie), na typowo literackich dialogach i komentarzach. Jednak mimo tej beletryzacji książka Podlewskiego w całości podporządkowana jest panoramicznemu dyskursowi kronikarza lub — jeśli kto woli — powieściopisarza-faktografa. Tymczasem Miłosz cały ten dyskurs wtłoczył w formę nowoczesnej powieści. Co zatem uczynił?

Przede wszystkim zachował kompozycję kalejdoskopową. Szybko zmieniające się epizody, miejsca akcji i postacie to właściwie cechy kroniki Podlewskiego. Jednak Miłosz wszystko to uzwięzlił, szczególnie zredukował do minimum, a ze zbioru opowiadań o akcjach bojowych i ich bohaterach zrobił zbiór migawkowych portretów i sytuacji<sup>30</sup>.

Taki sposób opowiadania spowodował przesunięcie centrum narracji sponad zdarzeń (jak jest w kronice) do ich wnętrza. Zamiast panoramicznego lub epickiego opowiadania otrzymaliśmy indywidualizację widzenia świata i zawężenie horyzontu narracji.

Rozwlekłość opowiadania Podlewskiego Miłosz przestraja na błyskawiczne tempo zdarzeń, zdania rozbudowane zastępuje prostymi, wielostronicowe epizody streszcza w kilku słowach<sup>31</sup>.

Ale zastosowanie tego rodzaju techniki narracyjnej miało jeszcze jed-

<sup>30</sup> Nie ma tu miejsca na cytowanie fragmentów z Podlewskiego i z Miłosza, więc tylko sygnalizuję kilka przykładów. Por. sylwetki „strzelca Bertranda” (ZW 41) oraz kapitana Osmana (ZW 42, 43, 47) u Miłosza i u Podlewskiego. O pierwszym Podlewski opowiada w epizodzie nr 102 pt. *Powstaniec Bertrand — wyznawca Russela* (w: *Przemarsz przez piekło. Dni zagłady staromiejskiej dzielnicy w Warszawie*. T. 2. Warszawa 1949, rozdz. *Ku zagładzie i klęsce*, s. 22—24), o drugim — w rozdziale *Tajemniczy kapitan* (t. 2). Opieram się na pierwszym wydaniu tej książki, z którego korzystał Miłosz. W wydaniach późniejszych (Warszawa 1957, 1971) Podlewski wprowadził znaczne zmiany redakcyjne i stylistyczne. — W dyskusji nad tym tekstem Z. Łapiński podkreślał socjologiczną typowość w portretach bohaterów, dążenie do eliminacji przypadku oraz wyraźną aprioryczność wartości w narracji *Zdobycia władzy*. Cechy te świadczą, wedle Łapińskiego, o silniejszym związku powieści Miłosza z poetyką prozy lat czterdziestych i pięćdziesiątych, niż to wynika z mojej interpretacji.

<sup>31</sup> Por. np. opis śmierci kapitana Osmana u Miłosza (ZW 47—48) i u Podlewskiego (t. 2).

ną konsekwencję: pozbawiało powieść kronikarskiej wierności miejscom, osobom, lokalnym osobliwościom. Relację Podlewskiego można nanieść na najbardziej szczegółowy plan miasta — z uwzględnieniem konkretnych domów, bram, okien. Opowiadanie Miłosza zachowuje tylko najogólniejsze znaki przestrzeni, wypowiedzi powstańców zapisane przez Podlewskiego przyporządkowuje czyjemuś słuchowi, zdarzenia — wzrokowi<sup>32</sup>. Sytuacyjne konflikty grup zamienia na emocje poszczególnych bohaterów utworu<sup>33</sup>. Słowem, dokumentacyjność kroniki zamienia na zdramatyzowaną i zdialogizowaną narrację nowoczesnej powieści.

Zakończeniem *Zdobycia władzy* są rozmyślenia profesora Gila. Oto ostatni fragment:

Któż będzie na tyle zarozumiały, aby zapewniać, że wie, które czyny łączą się i wspierają wzajemnie, a które zostają odrzucone w śmieszność, w zapomnienie, poza to, co warte jest nazwania dziedzictwem? Zamiast zastanawiać się nad tym — lepiej jest stawiać jedynie ważne pytanie: czy umie się być wolnym od smutku i obojętności. [ZW 158—159]

Jest już kilka lat po wojnie, a o sytuacji wewnętrznej kraju, zauważa Gil, można się dowiedzieć jedynie z „łoczących się procesów”. Jak na ostatnie słowa powieści o dramacie Powstania Warszawskiego i o skutkach wojny w Polsce, zakończenie tego utworu — użyję po raz wtóry tego porównania Miłosza — „rozpływa się niby zarys obłoku odbity w falującej wodzie”.

Tak więc poetyka *Zdobycia władzy* jest nie tylko zaprzeczeniem poetyki *Doliny Issy*, jest też sprzeczna z całą estetyką Miłosza: z jego filozofią dyskursu, z filozofią postaci literackich, z jego niechęcią do relatywizacji, do psychologizowania w kwestiach społecznych i do nieprzejrzystości świata przedstawianego w powieści.

Toteż pointa tych rozważań jest następująca. *Zdobycie władzy* to dla Miłosza powieść „niedobra” nie dlatego, że wplątuje autora w rolę „eks-

<sup>32</sup> Por. u Miłosza opis wejścia do kanałów (ZW 62—64) i opowiadanie Podlewskiego (t. 2, rozdz. *Kiedy nerwy odmówią posłuszeństwa* oraz *Mieszkańcy Starówki uderzają na barykadę*), które Miłosz wykorzystał.

<sup>33</sup> Z wielu przykładów wybieram jeden. Kronika Podlewskiego (t. 2, epizod nr 174 pt. *Kiedy nerwy odmówią posłuszeństwa*, s. 222): „Każdego chłopca oblegały nieustannie gromady mieszkańców z zaciśniętymi pięściami, z twarzami napiętowanymi bólem i wściekłością. Nie liczono się już z niczym. Usta miały przekleństwa i złorzeczenia na wszystkich i na wszystko. — Zbrodniarze! Sprawcy naszych nieszczęść i naszych cierpień. Mordery naszych dzieci! — furczały chłopcom kamienie nad głowami”. Powieść Miłosza (ZW 63): „Poczucie bezsensu, nieszczęścia i chaosu było tak silne, że czuł je jak mdłości, wlokąc się za Michałem. Dlaczego tu musiał być, po co? Ale stał przy Michale, kiedy chude kobiety w płasko opadających ładunkach sukien, o nieprzytomnych oczach, wygrażały im pięściami. »Zbrodniarze! Mordery naszych dzieci! Wydali nas na śmierć, a teraz — uciekają!« Ciśnięty kamień rozbił mu usta, ocierał je niezgrabnie, oblizując słony smak. Nie zasłonił się ręką, kiedy drugi kamień przelatywał koło jego głowy. »Tak, jestem zbrodniarzem. Jestem, jestem« — powtarzał i było w tym coś jak pociecha, osiągnięcie dna, wszystko było równe w ohydzie, przestawało być czymś indywidualnym”.

perta od komunizmu”, ani nie dlatego, że Miłosz nie lubi powieści, ale dlatego, że semantyka formy, jaką wybrał, nie pasuje do niczego, co sam autor *Doliny Issy* uznaje w prozie za godne akceptacji.

### Wariacje tekstowe

Wszystkie teksty Miłosza, a więc obie powieści, eseje, recenzje, wiersze, także wywiady, stanowią system naczyń połączonych. Nie ma w powieściach takich spraw, o których Miłosz nie wspomniałby w eseistyce. Co więcej, w narracyjnej twórczości Miłosza istnieją pewne sformułowania, motywy, które w każdym typie wypowiedzi są inaczej artykułowane. Zmienia się ich opracowanie stylistyczne, zmienia się ich sens, funkcja kompozycyjna, ale są to nadal te same sformułowania, myśli, słowa, czasem zdarzenia. Można w tym widzieć składniki myślowej i tekstowej ciągłości, można widzieć próbę wariacyjnego opracowania tych samych motywów. Można też fakt ten uznać za jeden z głównych mechanizmów poetyki tekstów Miłosza, pamiętając jednak, że wariacyjność ta jest świadectwem procesu twórczego, a nie zamierzonych działań intertekstowych.

Sprawa ta wymagałaby dokładnych analiz stylistycznych, na które tu nie ma miejsca. Pozwoliłyby one na pewno zobaczyć, że główne tematy i problemy — jak pisze Zdzisław Łapiński — rozwijane są przez Miłosza w kilku formach równoległe<sup>34</sup>. Ale pozwoliłyby także dostrzec, że i podobieństwa, i różnice w użyciu tych samych elementów o wiele silniej wiążą teksty Miłosza z tekstami Miłosza niż z ich pozaliterackimi kontekstami, z prawdą biografii czy z wiernością pamięci.

Przykłady, które wybrałem, dotyczą wyłącznie prozy.

Przykład pierwszy:

Bukowska hodowała dużo kaczek i jeden szczegół ich dotyczący dał Tomaszowi do myślenia. Kaczki laziły koło domu i szczypały trawę albo próbowały taplać się w dołku, na dnie którego woda zbierała się tylko po deszczu, poza tym nic prócz wilgotnego mułu, w suszę pękającego w zygzakowate rysy. „Czemu one nie idą do jeziora? — zapytał. Wiktor skrzywił się jakby pogardliwie i jego odpowiedź po wyłuskaniu jej z gdakań sprowadzała się do: „Ba, żeby one wiedziały!”

Nie wiedziały, że tuż obok jest raj nurkowania w ciepłej wodzie pełnej wodorostów, szerokich liści na sennej toni, zakamarków w sitowiu. Patrząc na te płaskie dzioby sunące z mlaskaniem, na ich miny (te spuchnięte policzki), Tomasz litował się nad ich śmiesznym ograniczeniem. Cóż łatwiejszego jak wybrać się na wędrówkę do jeziora? Byłyby tam w dziesięć minut. Niejasną filozoficzną myśl miał doprowadzić do końca w kilka lat później. Ludzie są biedni. Zupełnie jak te kaczki. [DI 181]

Do propozycji filozoficznych, jakie podsuwa mi dzisiejsza literatura, sztuka, reklama, odnoszę się niechętnie. Każde z mijanych przeze mnie na ulicy kobiet i mężczyzn czuje się zamknięte granicami swojej skóry, ale w istocie są to deli-

<sup>34</sup> Łapiński, *op. cit.*, s. 7.

katne aparaty odbiorcze, których duchowość i cielesność wibruje tak a nie inaczej, bo taka a nie inna tonacja jest nadawana. Każde z nich nosi w sobie mnóstwo dusz i, twierdząc, także ciało, ale jedna tylko dusza i jedno ciało są do ich rozporządzenia, inne pozostają niewyzwolone. Czas zmiennych cywilizacji wyzwała w człowieku coraz to nowe dusze i ciała, nie jest więc węzłem pożerającym własny ogon, ale przeciętni mężczyźni o tym nie wiedzą. Kiedyś, bardzo dawno temu, idąc ulicą polskiej wioski, popadłem w zadumę na widok kaczek taplających się w nędznej kałuży. Zastanowiło mnie to, bo tuż obok w olszynach płynęła śliczna rzeczka. Dlaczego one nie idą do rzeczki — zapytałem siedzącego na przyzbie starego chłopca. Odpowiedział: „Ba, żeby one wiedziały”. [W 141]

Zawsze pamiętam tę wysoką lekcję moralną, jaką dostałem w jesieni 1944 roku wałęsając się po wiosce pod Skierniewicami. Kaczki taplały się w kałuży na środku wiejskiej ulicy, przyglądałem się im i zapytałem starego człowieka siedzącego na ławce przed chatą: „Dlaczego one ciągle tu, a nie idą do rzeki?” (a rzeka w olszynach płynęła o jakieś sto metrów od tego miejsca). Odpowiedział: „Ba, żeby one wiedziały! [PO 168]

#### Przykład drugi:

Przypomnijmy sobie godziny, jakieśmy będąc chłopcami spędzali nad mrowiskiem. Urok tej obserwacji, tej bezczynności świadomego swojej potęgi demona, który jednym ruchem mógł zburzyć wielotygodniowe zabiegi mrówczego społeczeństwa — był niewątpliwie urokiem, jaki niesie ze sobą czas podwójny. Czas nasz nie był mrówczym czasem. Mijaliśmy wolniej, oglądaliśmy walki, troski brunatnych owadów i ich śmierć, nie spalając się tak szybko jak one w ogniu wysiłków i pragnień. Napełniała nas radość przewagi.

Ale czy i wtedy nie przychodziło nam na myśl, że w gruncie rzeczy ów mechanizm mniejszego świata pozostaje dla nas niepojęty? Widzieliśmy bezsensowną krzątanie, bezsensowne wysiłki i trudy. Ale cel, zamiar poszczególnych mrówek był dla nas nie do odgadnięcia. Czyż nie zdawało się nam, że zmniejszeni cudownie, zrównani z niedostępną dżunglą trawy, jak doktor Michołapski albo Alicja z Krainy Czarów — podpatrzylibyśmy więcej, schwytalibyśmy dopiero wtedy cudowność i dziwność, która z wysoka przedstawiała się jako coś nieodróżnicowanego indywidualnie, sprowadzonego do ubogich schematów? <sup>35</sup>

Wysoki kopiec mrówek zwrócił jego uwagę. Usypany z zeschniętych świerków igieł, nie zapowiadał, że jest zamieszany, ale płytkimi ścieżkami dążyły ku niemu wielkie rude mrówki, a kiedy Tomasz zdał wierzchnią warstwę, zanurzył patyk, zaroiło się we wgłębieniu. Jeszcze kopał, aż kiedy z rozprutych tunelików wypadały ich tłumy, miotając się w panice, przeniósł wiewiórkę, ułożył i zasypał. Objędzą ją dokładnie, aż zostanie biały szkielet. [DI 246]

W niektórych oknach wioski zapalały się światła. Siedzą teraz za swoimi chropowatymi stołami, przy naftowych lampach, przy misach, z których jedzą drewnianą łyżką. Przerażeni, naradzający się. [...] lubił [Wolin] wieczorem zaglądać w okna ludzkich mieszkań. Przyjemność, jaką z tego czerpał, polegała na podpatrywaniu ich pełnej nieświadomości, że poza nurtem małego życia, w którym trwali, był inny nurt i że skrzyżowanie się tych dwóch nurtów jest nieuniknione; gdzieś czekało już przeznaczenie, a wykonawcami jego wyroków byli tacy jak on, którzy posiadli zrozumienie praw. Była to przyjemność podobna być może do tej, z jaką latem pochylał się na mrowiskiem. Wiodły do niego ścieżki, którymi posuwały się.

<sup>35</sup> Miłosz, *Piekło owadów*, s. 3.

gorączkowo miotające się, owady. Był zdania, że w zabiegach mrówek jest ślepotą i szaleństwo. Dopadały żdźbła czy skrzydła chrząszcza, ciągnęły, nadbiegały inne, ciągnęły w drugą stronę; te zapasy trwały nieraz przez wiele minut, jeżeli siły były równe. Wreszcie przedmiot zaczynał powoli przesunąć się, mimo oporu przeciwniczek. Wtedy nagle te, które się opierały, przyłączały się do ciągnących. Czy walki społeczne były tego powtórzeniem? Te masy, które idą zawsze do zwycięzców? W sypkim piasku ścieżek miały swoje lejki larwy mrówkolwów. Trwały nieruchomo, zagrzebane na ich dnie, wystawiając tylko końce potężnych szczypców. Zaaferowana mrówka stąpała na brzeg lejka, piasek osypywał się, była na dnie, wtedy jeden ruch szczypców unieruchamiał ją i powoli zagłębiała się, wciągana nieubłaganą siłą. To, że mrówki dążyły ścieżkami, na których były setki takich lejków, obojętne na przeznaczenie, bawiło Wolina. Zajmował się też wrucaniem ich tym mrówkolwom, które miały mniej szczęścia.

Czekające go *dossiers* wróciły mnóstwem nazwisk i twarzy. Rad był funkcjonowania swoich lejków. [ZW 127—128]

Wywyższając się nad mrowiskiem, łatwo o błąd: łatwo pomniejszyć znaczenie losów poszczególnych mrówek i zabawić się w statystykę wypadków, we wnioski ogólne, w układzie praw rodzaju. Wtedy człowiek stanie się tylko ilustracją hipotezy, jego indywidualne życie odkryje nam ze swoich tajemnic tylko to, co hipotezę potwierdza. [PO 233]

Niesłychana dziwność ludzkiego życia. Przepaść, przyciągająca obrócone na nią spojrzanie. Zaglądać w okna ludzkich domów wieczorami, gdy siedzą, pochyleni nad wieczerzą [...]. Z odrazą przestępowałem próg ich domostw, w kwaśnym zapachu kapusty, stęchłej strawy, oparów dymu i potu ■.

#### Przykład trzeci:

W ostatnich czasach nawiedzało go niekiedy dziwne uczucie: ludzie, psy, las, ginie jak zawsze przed nim, ale nie te same. Jajko wydmuchuje się w ten sposób, że robi się na końcu mały otworek i wyciąga się, co jest we środku, przez słomkę. Podobnie ze wszystkiego naokoło zostawał pozór, skorupa. Niby to co dawniej, a nie to. [DI 247]

Zawieszony przez portiera hotelu windą na dwudzieste piętro, siedząc w pluszowym i przegrzanym pokoju przy skrzynce radia, skąd sączyła się muzyka, widząc w dole neony, garaże, krążenie metalowych ryb w akwarium, doznawałem tak silnego nacisku powszechnego tutaj zniżczenia ludzkich dążeń, że galopowały przeze mnie obrazy wysysania człowieka od wewnątrz, jak kiedy przez słomkę wysysa się jajko. I powstał z tego wiersz o wydarciu człowieka samemu sobie, o alienacji. [RE 230—231]

Nie ma wzroku, ani słuchu, ani smaku,  
Ani powonienia, ni dotyku  
Ten, którego miękko na dwudzieste piętro  
Wiezie miękka windą lukrowaną piąstką, *girl*,  
Nucąca lukrowaną piosenkę.

Bez wzroku, słuchu i bez smaku,  
Bez powonienia i dotyku  
Wrzuca pieniądź w lukrowaną skrzynkę radia  
I fosforyzuje piosenka,  
Woda w której zabito bakterie,

■ Cz. Miłosz, *Zejsście na ziemię*. „Pióro” 1938, nr 1, s. 18.

Wiosenne źródło napełnione syntetyczną perfumą,  
 Życie, któremu odjęto śmierć,  
 Organa płciowe wystrzyżone z błyszczącego papieru.

Dokoła ustawiona pusta noc bez barwy  
 I akwaria, gdzie ustaje ruch blaszanych ryb.  
 Sypią się pokarmy, które zapomniały  
 Tajemnicę pracy minerałów.

[. . . . .]

I ze strachu że nie czuje przerażenia  
 Wrzuca pieniądz w lukrowaną skrzynkę radia.  
 Za piosenkę papierowe liście palm,  
 Za życie bez śmierci,  
 za nikczemność<sup>37</sup>.

#### Przykład czwarty:

Taka scena trwa w pamięci na zawsze. Przede wszystkim olbrzymiość osin, jeszcze większych przez oświetlenie perłowe, ni to nocy, ni to dnia, a między ich konarami już jaskrawość zapowiadająca wschód słońca. Korzenie, jak gigantyczne palce wczepione w wilgotny mrok, pęd walców w górę, w światło. Romuald za ledwie mrówka przy nich, przedzierający się z podniesioną strzelbą. [DI 175]

Krasnobór, czyli resztki dziewiczego lasu sekwoi. Niektóre gotyckie katedry, na przykład strasburska, odtwarzają, jak można się domyślać, małość i bezbronność człowieka w jego średniej strefie pomiędzy Piekiełm a Niebem, to znaczy wśród kolumn puszczy, która kiedy budowano katedry, pokrywała nadal duże obszary Europy. Jednak w Europie nigdy nie było drzew liczących sobie ponad dwa tysiące lat wieku, takich jak *redwoods*. Ten las jest ideą lasu, prawozorem narysowanym przez Pana Boga, żadne kolumny kościołów nie sięgały tej wysokości, nigdzie półmrok wśród nich nie kontrastuje tak wyraźnie z ukośnym promieniem przenikającym z jakiejś niewidzialnej dali. Figurki ludzkie maleją nawet nie wobec pni, te są poza wszelką proporcją, ale wobec tego, co na niższym poziomie, większych od człowieka paproci i zwalonych omszałych kłód puszczających nowe zielone pędy. [W 15]

Wnioski z tych porównań układają się w cztery grupy.

Przede wszystkim w każdym nowym kontekście zmieniają się realia i szczegóły, o których opowiada Miłosz. Różnice są wyraźne. W przykładzie pierwszym: tu podwórze koło domu, tam ulica wioski; tu jezioro, tam rzeczka; tu młody chłopak-jakała, którego nikt nie rozumie, tam stary chłop mówiący bez zająknięcia. W przykładzie następnym osoba wioząca Miłosza windą raz jest portierem, drugi raz młodą dziewczyną. Te różnice powinny być sygnałem ostrzegawczym dla wszystkich, którzy szukają w twórczości Miłosza ścisłej wierności szczegółom biografii czy elementów autobiografii „żywcem” przeniesionych do twórczości.

Ponadto zmienia się funkcja kompozycyjna każdego z elementów, który się powtarza. W *Dolinie Issy* zdanie na temat kaczek staje się częścią rozbudowanej opowieści, jest elementem fabularyzującym dyskurs

<sup>37</sup> Cz. Miłosz, *Nie ma wzroku*. Detroit 1949.



narratora i rozrasta się w samoistną mikronowelę. W istocie rzeczy pełni więc funkcję zdarzenia. To samo zdarzenie opowiedziane w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* spełnia zupełnie inną rolę: przypada mu funkcja zdania, staje się pointą filozoficznego dyskursu, metaforą, skrótem myślowym. Te różnice funkcji tekstowych są tym bardziej wyraźne, że wersja trzecia (*Prywatne obowiązki*) jest wyłącznie zapiskiem zdarzenia — bez włączania go w większe całości. W powieści zdarzenie jest jakby niewystarczające, towarzyszy mu opowieść, która kończy się dodatkowym komentarzem narratora. Tymczasem w dyskursie eseistycznym owo zdarzenie — zdanie, samo staje się komentarzem do poprzedzającego je tekstu. I gdy komentarz narratora w powieści zamyka znaczenia tego zdania („Ludzie są biedni”), to w eseju — odwrotnie: zdanie o kaczkach poszerza sensy poprzedzającego ów komentarz dyskursu Miłosza.

Po trzecie, tym, co niezmiennie we wszystkich użyciach tego samego elementu, nie jest więc „wierność realiom” czy funkcja w dyskursie, lecz ogólne znaczenie, jak gdyby sens słownikowy, który w każdym kontekście inaczej został osadzony w słowach, w tekście, w realiach.

Po czwarte, co mnie tu najbardziej będzie interesować, w *Dolinie Issy* opisy natury mają charakter neutralny (mrowisko jest mrowiskiem, a drzewo drzewem), natomiast w pozostałych dyskursach opis tego samego elementu obrasta dodatkowymi, symbolicznymi znaczeniami. Natura przestaje być więc naturą, staje się natomiast symbolem życia społecznego, jej prawa są modelem relacji międzyludzkich. Natura okazuje się znakiem istnienia Boga, a jej formy są interpretowane przez wytwory kultury.

Można oczywiście powiedzieć, że semantyczna „neutralność” elementów natury w *Dolinie Issy* jest skutkiem relatywizacji dyskursu narratora do możliwości intelektualnych młodego Tomasza. A więc że narrator często utrzymuje owe opisy w granicach „dziecięcego punktu widzenia”, w których świat doznawany jest sensualnie i emocjonalnie, a nie intelektualnie („Niejasną filozoficzną myśl miał doprowadzić do końca dopiero w kilka lat później”). To prawda, niemniej jednak tak odmienne użycia tych samych motywów pozwalają na interpretację niektórych tematów Miłosza jako pewnego uniwersum znaczeń, a więc nie tylko w kategoriach ewolucji myśli czy artystycznej biografii Miłosza<sup>38</sup>.

Spróbuję to szczegółowo uzasadnić w ostatniej części tego szkicu, na przykładzie *Zdobycia władzy*.

---

<sup>38</sup> W papierach po zmarłym tragicznie Michale Sprusińskim znajduje się nie dokończona praca o Miłoszu, w której autor porównuje podobne motywy, tematy, a nawet zdania w poemacie *Świat* i w *Dolinie Issy*.

### „Zdobycie władzy”: Natura i Historia

Napisałem, że *Dolina Issy* jest symbolem przestrzeni, miejsca i Natury. Wizja świata zawarta w tej dolinie określa, moim zdaniem, także semantykę innych utworów Miłosza, a zwłaszcza utworu tak do *Doliny Issy* niepodobnego jak *Zdobycie władzy*.

Mówiąc „określa” mam na myśli pewien model świata, który jest logicznie wcześniejszy od świata przedstawionego w *Zdobyciu władzy*. Jest on w powieści jakby ukryty, przytłoczony masą zdarzeń i postaci, a przeto moje analizy będą się odwoływać do bardzo drobnych, głównie stylistycznych fragmentów tego tekstu.

*Zdobycie władzy*, jak już pokazywałem, wypełnione jest niemal wyłącznie dialogami i opowiadaniem przytaczającym mowę własną różnych postaci. W ten sposób Miłosz przedstawia Powstanie Warszawskie, tak ukazuje zdobycie Warszawy przez Armię Czerwoną, początki działalności aparatu bezpieczeństwa, pierwsze oskarżenia, procesy, wyroki itd. Ilość opisów przy takich tematach jest oczywiście minimalna, a jednak jeśli już się pojawiają, to są zbyt charakterystyczne, by ich nie zauważyć. Niemal za każdym razem są to opisy elementów przyrody. Postacie, zdarzenia, procesy historyczne zestawiane są, często migawkowo, z Naturą: z owadami i z ogrodami, z wyglądem nieba i ze śpiewem ptaka.

Już na początku powieści „pochód” Armii Czerwonej porównany jest do „lawy” i do „siły przyrody”. Piotr Kwinto uczestniczy w tym pochodzie „rozumiejąc coś z tej surowej siły, której tylko zewnętrzną powłoką [...] był terror i niepokój mrówek” (ZW 13). Kiedy Winter zdenuncjował Piotra Kwinto, uzyskał spokój sumienia tylko dzięki świadomości, że „on, Winter, był niczym więcej niż jednym z milionów istnień — przez które przebiega prąd poruszający je w tym lub innym kierunku bez ich woli [...]” (ZW 125). Poczucie, że wydarzenia historii są równie bezwzględne co istnienie natury, zaświadczone jest podobnie w *Rodzinnej Europie*. Miłosz wspominając Wilno z r. 1940 pisze:

[...] Po prostu z piaszczystej łąchy przed elektrownią, gdzie dzieci stały z wędkami, z nurtu rzeki, z nieba przemawiała nieodwołalność. [RE 178]<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Ten fragment z *Rodzinnej Europy* także mógłby potwierdzić tezę o wariacyjności tekstowej u Miłosza (o czym już tu pisałem). W innym opracowaniu stylistycznym odnaleźć ten temat można właśnie w *Zdobyciu władzy*. Wygląda on tam — w powieści — następująco: „W ciągu tych paru dziesiątków lat [rozmyśla Piotr Kwinto] — armia, która niosła nowy ład, przestała już być armią źle uzbrojonych, niezdiscyplinowanych rebeliantów. I w ciągu tych lat nacjonalizm, który mógłby się jej przeciwstawić, spróchniał, jak próchnieje obumierająca gałąź. Ten nacjonalizm, który żył jeszcze tylko odrobiną soków czerpanych z ubiegłego stulecia. Nazizm redukował go do absurdu. A wreszcie istniało tak wielkie udoskonalenie rewolucyjnej techniki” (ZW 23).

A teraz inne przykłady: kiedy „w lipcu 1944 roku Piotr Kwinto, oficer polityczno-wychowawczy pierwszej polskiej dywizji, idzie aleją”, spostrzega najpierw mrówki leśne — „czerwone owady” kłębiące się w zagłębieniu korzeni drzewa, a zaraz potem, w dolinie, „stada czołgów” i „masy sowieckiej piechoty” wylewające się na pola — „żołnierzy, jeepy, ciężarówki migające wśród ściernisk i zbóż” (ZW 9). Z kolei oczy Wintera mają „małpi wyraz”, a ponadto opis sposobu jedzenia przez niego śniadania jest wyraźnie animalizowany: zuchwy Wintera „gniotą wielkie glony chleba”. Następne zdanie po tym opisie informuje o posiłku much spacerujących po stole. A kilka zdań niżej czytamy, że Piotr Kwinto odbiera obecność Wintera tak, „jak się przyjmuje uciążliwe cechy przyrody” (ZW 14).

Kiedy Winter wysłuchuje donosów jakiegoś chłopca (nazwisko jego nie jest podane), myśli o nim następująco:

Biedny owad, deptany przez wszystkich, wygrzebywał się teraz z kurzu ścieżek. [...] Ostatni, stanie się najważniejszym człowiekiem wioski. Kiedyś to on będzie przewodniczącym kołchozu. [...]

— A to jeszcze — urwał [Winter] i patrzył na inną ćmę, która spaliwszy sobie skrzydła kręciła się w kółko na papierach [...]. [ZW 53]

Przyjrzyjmy się przez chwilę owej ćmie. Początek rozdziału, z którego pochodzi ten cytat, jest następujący:

Światło naftowej lampy leżało na papierach. Ćma, która przedostała się przez zamknięte okiennice, trzepotała i od powiewu jej skrzydeł płomień drgał, oddając zmiennym pasmom cienia zamek automatu na skraju stołu. Winter przechylony na krześle, z rękami zaplecionymi na brzuchu, słuchał tamtego. [ZW 52]

Między przesłuchiwanym chłopcem a ćmą powstaje podobieństwo: tak jak ćma w płomieniu świecy, tak za chwilę chłop-owad będzie się skręcał w ogniu pytań Wintera.

W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* czytamy:

za moim rzekomym współczuciem [dla owadów] kryje się lęk o siebie: bo wiem, że w każdej chwili mogę być wystawiony na taką próbę jak paląca się w płomieniu świecy ćma, nie tylko, wiem nawet, że na pewno czeka mnie mniej czy bardziej uciążliwa śmiertelna agonია. [W 23]

A w wierszu pt. *Rachunek* (z tomu *Poezje*, Paryż 1982):

Dzieje mojej głupoty wypełniłyby wiele tomów.

Jedne byłyby poświęcone działaniu wbrew świadomości,

Jak lot ćmy, która gdyby wiedziała

I tak musiałaby dążyć do płomienia świecy.

Jeśli dorzucić tu jeszcze porównanie życia społecznego do mrowiska w monologu Wolina (cytowane tu na s. 181—182) i podobne przykłady z innych tekstów Miłosza, to można sformułować następującą interpretację: ci, którzy zdobywają władzę w tej powieści, przybywają jakby

spoza świata ludzkiego, są częścią Przyrody, są personifikacjami jej praw, jej mechanizmów, jej bezwzględności i okrucieństwa. Należąc do „sił przyrody”, sami na świat ludzi patrzą jak na przyrodę: rządzi tu prawo zwycięstwa gatunków mocniejszych nad słabszymi: zbrodnia zniszczenia, przemoc — okazują się naturalnym procesem selekcji, a wielkie kataklizmy społeczne wywołują tylko „niepokój mrówek”. Zdarzenia historyczne są w tej perspektywie tak samo zdeterminowane jak rytm pór roku, następstwo dnia i nocy czy ewolucja gatunków. Mowa oczywiście o tzw. historycznej konieczności. Karol Darwin zastąpił tu Karola Marкса.

Ta problematyka nie była oczywiście wytworem chwili: użytkowym czy przypadkowym ornamentem *Zdobycia władzy*. Zainteresowanie koncepcjami przyrodniczymi, ewolucją gatunków i teoriami biologicznymi to jeden z pierwszych etapów duchowej biografii Miłosza-gimnazjalisty. Później wyraźne ślady tych zainteresowań znaleźć można w jego eseistyce z lat trzydziestych. W esejach powojennych sprawa staje się bardziej subtelna i wyraźnie się rozdwaja. Od metafor darwinistycznych Miłosz przechodzi do tomistycznej filozofii natury i ten wątek wpisany jest w każdą z jego późniejszych książek. Pokusa historiozoficznego darwinizmu, a zarazem idea tomistycznej ontologii i estetyki — oto bieguny konfliktu nurtującego narracyjną twórczość Miłosza. O jego randze dla swojej biografii duchowej sam Miłosz pisał następująco:

Jeżeli prawem Natury jest morderstwo, jeżeli przeżywa silny, a ginie słaby, i tak od milionów, milionów lat, gdzie jest miejsce na dobrego Boga? [...] Skąd [...] okrucieństwo choroby, śmierci, tortur zadawanych ludziom przez ludzi, dowód, że prawo Natury rozciąga się i na ten gatunek? 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 choroby. [RE 67]

Można się obawiać, że byłem potencjalnym oprawcą. I jest nim każdy, komu z pomocą jego ja przychodzi przyrodniczy sposób myślenia. Pokusa, żeby przenieść na społeczeństwo prawa ewolucji, jest wkrótce prawie nie do odparcia. Wtedy inni zlewają się w „masę” podporządkowaną tzw. wielkim liniom rozwoju. [RE 70]

Mnie te aberracje nie obchodzą, ale dwadzieścia pięć lat temu musiałem je wyrzucić z organizmu. Co mnie natomiast obchodzi, to tzw. światopogląd naukowy, narzucający obraz świata jako „procesu”, jako „ewolucji”, i wpływ tego światopoglądu na umysły w chwili, kiedy pękają resztki więzi tradycyjnych, a każdy mieszkaniec planety dostaje podręczniki ten światopogląd promujące. [ON 119]

I jeszcze cytat z przemówienia sztokholmskiego:

Niby ślepcy poruszaliśmy się po omacku, narażeni na wszelkie pokusy, na jakie w tym naszym stuleciu wystawia sam siebie umysł. [...] A szczególnie trudno było opierać się pokusom rozlicznym na tych obszarach Europy, gdzie

zwyrodniałe idee panowania nad ludźmi niby nad Naturą doprowadziły do paroksyzmów [...] kosztujących niezliczone miliony ludzkich istnień zabijanych fizycznie czy duchowo.

Jeśli stylistycznymi wykładnikami historiozofii darwinistycznej są, by tak rzec, „metafory żyjątek”, to w zupełnie innej funkcji występują elementy Natury jako przestrzeni, jako pejzażu. Opowiadaniu o wkroczeniu do Polski batalionu, w którym służą Kwinto i Winter, towarzyszy taki opis:

Droga wiodła w dół, sypka, pyłaca buty. Piotr patrzył na małe chaty kryte słomą, na wysokie słoneczniki przed nimi i malwy. Moja ojczyzna. Wszystko drobne, uczezione skrawków ziemi, ogródków, miedze, chłop ze swoim koniem, babina ze swoją krową, karczma, sklepik, sąsiedzi oparci o płoty, małe gęsiarki o bosych czerwonych nogach — poza czasem, który przeniósł wojenne maszyny i rodził książki politycznych doktryn. [ZW 15]

Charakterystyczne, że określenie „moja ojczyzna” nie ma w tym kontekście znaczenia etnicznego. Jest to natomiast wizja pejzażu, którego uporządkowanie przestrzenne zostaje przeciwstawione ideologii. To oczywiście symboliczna Dolina-Ogród — wyrwana z niszczącego czasu historii. Jej nieco anachroniczny ład ma dla bohatera silną wartość emocjonalną, jest znakiem hierarchii i harmonii istniejących poza chaosem, w jaki wrzuciła go wojna.

W następnych częściach powieści znaleźć można także liczne elementy Natury, przestrzeni, ogrodu, których symbolika wynika z ich funkcji w kompozycji tekstu. Zawsze są one skontrastowane z apokalipsą historii, z rozpadem świata społecznego, ze zniszczeniem materialnym świadectw cywilizacji:

świerszcze grały w owsach, czerwonych od blasku łuny. Oglądali się za siebie ku dobrze widzianym sześcianom budynków, w których oknach buzowały płomienie. [...] Blask odbijał się w oczach kota, którego przyciskała do piersi kobieta we wzorzystej letniej sukni. [ZW 26]

Wieczorne niebo zachodziło chmurą i wlokły się po nim dymy od miasta. [ZW 28]

Chłód ówczesnego poranka. Różowo perłowe niebo. Wychodzą na podwórze. Znów łomot, prucie się muru, smak cegły w ustach, psujący smak przejrzystej godziny. [ZW 57]

O tej godzinie rosa, na niej ślad zajęczy. Skrzypią w wioskach żurawie, echo niesie dźwięk młotka naprawiającego pług. Gęsi gęgają przy ruczaju, we mgle ich podniesione białe skrzydła. Znów wstrząs, przed oknami sypie się z góry gruz. [ZW 57—58]

Wiśla w ogniu pierwszych upalnych dni, szeroka, z wodą zawsze mętną od piasku wyrwanego z dna i brzegów, toczona pod prąd. Nad nią stało zburzone miasto, absurdalne pod radością nieba. Powierzchnia wody, przyzwyczajona już do żelastwa zwałonych mostów, powtarzała koło nich bez ustanku te same długie fałdy. [ZW 136]

Katakлизм historii powodującej zniszczenie miasta, śmierć tysięcy ludzi, rozpad wartości i idei osiąga taką skalę, że wydaje się złudzeniem, nierealnością. Jediną realność zdaje się mieć tylko Natura:

Pnie drzew za oknem były czarne w słonecznym brzasku, ich walce miały w sobie nieporównywalną gęstość rzeczy w pełni istniejących. Miejsce, gdzie wyrastały z płaskiej ziemi, było naprawdę miejscem wzrostu, tworzenia się formy. [ZW 133]

Historia w tej powieści niszczy wszystko: jednostki, grupy ludzkie, ustroje, ideologie. Nietknięta pozostaje tylko Natura. W topografii miasta „ogród” okazuje się miejscem azylu lub przestrzenią prowadzącą ku wolności. Kiedy wojska rosyjskie obstawiają mieszkanie, w którym schronił się akowiec Gdula, ten — oczywiście — „ucieka przez ogrody” (ZW 116). Gdy jeszcze w czasie powstania Borkowski przychodzi do drukarza Martyniaka, to zauważa:

Wy toście dobrze się urządzili. Taki ogród — ogarnął przestrzeń wzrokiem — jest kędy uciekać, jakby co. [ZW 60]

A już po wojnie miasto nasącza się klimatem kawiarnianych ogródków i pozwala Piotrowi zapomnieć o przeszłości i przyszłości:

Było ciepło, liście rozwinęły się, wieczorem przeświecały przez nie światła elektrycznych lamp, orkiestry grały w ogródkach kawiarni w Łodzi, gdzie zamieszkał. Pytania, jakie sobie zadawał, traciły ostrość — nie tylko zresztą dla niego. [ZW 129]

Sensy tego rodzaju zestawień układają się w oczywistą interpretację. Śmierć setek tysięcy ludzi, cierpienia tych, którzy przeżyli, zniszczenia miast i ustrojów są wobec trwałości, wobec porządku, wobec rytmu i niezmienności Natury przerażającym absurdem. I właśnie w momencie porażenia katakлизmem historii trwałość i zwyczajność Natury staje się największym fenomenem istnienia, bezcenną wartością, mitem, rajem utraconym. Gdy świat rozpada się i pogrąża w chaos, pojawia się idea świata takiego, „jaki być powinien”, idea Boskiego porządku, idea Natury, Ogrodu, idea doliny Issy, wielkiego rytmu będącego symbolem trwania i ocalenia<sup>40</sup>.

Jan Błoński pisząc w r. 1957, że *Zdobycie władzy* jest tylko załącznikiem do *Zniewolonego umysłu*, dawał do zrozumienia, że niezbyt ceni obie te książki. Ich zestawienie było oczywiście trafne: bohaterowie *Zdobycia władzy* (Kwinto, Baruga, Winter, Wolin, Gil) mogli być, i zapewne są, także bohaterami *Zniewolonego umysłu*. Ale dziś trzeba by jeszcze dodać, że *Zdobycie władzy* jest także załącznikiem do *Doliny Issy*

<sup>40</sup> To przeciwstawienie Natury i Historii, Historii i dzieciństwa (!) znaleźć można w konstrukcji postaci pułkownika Wolina: „Wolin słyszał śpiew drozda. [...] Z darta głową starał się zobaczyć ruch małego gardła, z którego szły te tony. Niezmiennie, te same co w jego dzieciństwie bez historii, poddane tylko prawu wiecznego powrotu” (ZW 129).

i do *Rodzinnej Europy*, do *Widzeń nad Zatoką San Francisco*, do *Ziemi Ulro* i do *Ogrodu nauk*. A nie wspominam o wierszach! Wypowiadając taką tezę zgadzam się całkowicie z Tomaszem Burkiem, który jako pierwszy napisał, że w tej powieści jest przecież coś głębszego „niż doraźna wymowa polityczna”<sup>41</sup>. Dla Burka jest to temat losu. Myślę, że nie tylko, ale nie w tym rzecz. Sądzę bowiem, że doraźność polityczna tego tekstu nawet nie była celem Miłosza. To, co mówiłem już o filozofii natury, jest tylko jednym z argumentów. Ale także realia polityczne w *Zdobyciu władzy* miały mieć sens bardziej symboliczny, metaforyczny niż dokumentalny, bardziej uniwersalny niż doraźny. O semantycznych skutkach zamiany dyskursu kroniki Podlewskiego w powieść — już pisałem. Teraz jeszcze jedna sprawa.

Pyta Aleksander Flut: „Skąd zaczerpnął pan pomysł do tej powieści, jej intrygę i bohaterów?” A Miłosz:

wybór tematu był „użytkowy” w tym sensie, że o polskiej tragedii świat nie wiedział, co było niesprawiedliwe. Czytałem akurat wtedy Tukidydesa po francusku, szczególnie zafrapowała mnie rewolucja na wyspie Korkyra. A motywy powstania warszawskiego mają źródło w książce Podlewskiego *Przemarsz przez piekło*. [F 113—114]

Nie chcę przeinterpretowywać tego fragmentu, ale zestawienie obok siebie „rewolucji na Korkyrze” i „polskiej tragedii” jest świadectwem wyraźnej intencji Miłosza. Ślad refleksji nad Tukidydesem znajduje się już w *Traktacie moralnym*. Fragment ten zaczyna się aluzją do Celine’a (?):

Mając znajomość nocy z kresem  
Zasiadaj nad Tukidydesem  
I purpurowy sok destyluj,  
Aż palcem dotkniesz ziarna stylu  
I szukaj, jaki wtedy będzie  
Ślad ludzkiej stopy na legendzie.

Cytaty z Tukidydesa pojawiają się w najważniejszych miejscach powieści. Na początku części 1, na początku części 2 i na końcu utworu. Nie są to jednak motta, gdyż refleksja nad Tukidydesem należy do powieściowych monologów profesora Gila. W ten sposób *Wojna peloponeska* stała się elementem semantyki *Zdobycia władzy*. Miłosz wybrał z Tukidydesa fragmenty ksiąg III i IV, dotyczące wojny domowej na wyspie Korkira (dzisiejsza nazwa: Korfu). Fragment księgi III, który otwiera *Zdobycie władzy*, jest podsumowaniem walk partyjnych na Korkirze. Tukidydes opowiada w nim, jak po nieprawdopodobnych zbrodniach na przeciwnikach politycznych zwycięska partia ludowa tworzy specjalny język, którego celem ma być zupełne spacyfikowanie resztek

<sup>41</sup> Burek, *op. cit.*, s. 126.

zwolenników partii arystokratycznej<sup>42</sup>. Fragment ten poprzedza część 1 *Zdobycia władzy*.

Następny fragment Tukidydesa (z księgi IV) jest opowiadaniem o podstępie, za pomocą którego zwycięska partia ludowa wymordowała resztki opozycji na Korkirze<sup>43</sup>. Historiozofia, którą Miłosz odnalazł u Tukidydesa, była więc wyraźna: historia jest powtarzaniem się zdarzeń analogicznych, którym na imię w a l k a o w ł a d z ę. Historia — tak jak u Szekspira — nie jest więc nigdy realizacją ewolucyjnej konieczności czy potwierdzeniem słuszności „historiozofii żyjątek”, lecz skutkiem zdobywania władzy siłą, okrucieństwem i zniewoleniem. Jest dokładnie taka jak mechanizm zdobycia władzy na Korkirze przedstawiony przez Tukidydesa. Napisze Miłosz w *Rodzinnej Europie*: „Mój stały temat kontemplacji to niszczące stawanie się i poszczególnej istoty, i państw, i ustrojów”<sup>44</sup>.

W ten sposób kronika Tukidydesa pozwala wpisać lokalne tragedie w tradycję niezliczonego szeregu zbrodni, jakimi wypełnione są dzieje ludzkości. Tukidydes, co dopowiedziane jest w kolejnych wersach *Traktatu moralnego*, pomaga zatem odróżnić wydarzenia historii od legend na ich temat, pod powierzchnią wielkich przemian społecznych każe dostrzegać „purpurowy sok” — krew jednostek, setek tysięcy, a pod nowo-mową zwycięskich ideologii widzieć prawdziwy konkret rzeczy i prawdziwe znaczenia słów. Toteż realia zaczerpnięte z kroniki Podlewskiego i „świadczenia własnych oczu” Miłosza (zob. PO 132) miały tę powieść chronić przed pokazaniem tylko bezwzględного prawa dziejów, abstrakcyjnej formuły mechanizmu — ewolucji gatunku. Ostatnia myśl profesora Gila nad Tukidydesem nie pozostawia co do tego wątpliwości:

Był świadomy pokusy. Jeżeli mocno, całą siłą wyobraźni, można odtworzyć ruchy rąk lamentującej ateńskiej kobiety, wyraz twarzy mężczyzny, kiedy patrzy na martwego syna, kształt niepowtarzalny, indywidualny, palców trzymających czarę z winem — znika czas, pozostaje wielka równoczesność niezliczonej liczby ludzkich istnień, które były i które będą, komunikujących sobie nawzajem tę samą skargę. A przecież ani czas, ani historia ludzkiego rodzaju nie są złudzeniem; zaprzeczać im, znaczy pograżać się w kwietyzm przegranej, z własnej przegranej czyniąc ogólne prawo. [...] Ktoś, kto umiałby podołać losowi człowieka, zbierałby krew w misę, dbając o to, aby nie uronić ani kropli, ale nie po to, aby stwierdzać, że wszystko już było, i swój jęk przemieniać w uśmiech obojętności: nie, przeciwnie, zachowałby dar oburzenia i nigdy nie pokonanej wiary. [ZW 156—157]

<sup>42</sup> Zob. Tukidydes, *Wojna peloponeska*. Przełożył K. Kumaniecki. Warszawa 1953, s. 191—200. Fragment, który cytuje Miłosz, znajduje się na s. 197.

<sup>43</sup> Zob. *ibidem*, s. 247.

<sup>44</sup> A w *Ziemi Ulro*: „Wie, o czym mówię, każdy, kto zdumiewał się nad przepadaniem bez śladu wydarzeń, sytuacji, atmosfery, a także przepadaniem ludzi i całych miast, i całych krajów [...]” (ZU 57).



Kronika Tukidydesa pełni więc w *Zdobyciu władzy* funkcję analogiczną do motywu filozofii natury. Odrzuca wszelką formę determinizmu, choć jednocześnie każe pamiętać o ciągłości historii, pokazuje analogiczne formy wydarzeń, ale jednocześnie każe dostrzegać ich jednostkową niepowtarzalność.

Dlatego też dzisiaj problematyka *Zdobycia władzy* jest nie tylko bliska „heglowskiemu ukąszeniu” opisanemu w *Zniewolonym umyśle*. Można w niej z łatwością odnaleźć antycypację myśli, które Miłosz wpisał w dwa ostatnie rozdziały *Traktatu poetyckiego* (*Duch Dziejów, Natura*), jak i dylematy historyzmu z książki o Stanisławie Brzozowskim. Jest w tej powieści także zapowiedź wielkich sporów Miłosza z Gombrowiczem i z Sartre'em o to, co jest ogólne, a co szczegółowe, co tylko historyczne, a co uniwersalne w dziejach „rodzinnej ludzkości”.

*Zdobycie władzy* nie jest przypadkowym epizodem w twórczości autora *Ziemi Ulro*. Do problemów tej powieści wraca bowiem cała późniejsza twórczość eseistyczna poety. Zgoda, że *Zdobycie władzy* nie jest arcydziełem ani nawet — w twórczości Miłosza dziełem wybitnym. Jest jednak organiczną częścią tej twórczości, nasyconą jej najważniejszymi tematami. I choć powieść ta nie była i nie jest arcydziełem, z czym wszyscy się zgadzamy, to jednak w porównaniu z literaturą, w której diamenty przemieniają się w popiół, była najwybitniejszą powieścią polityczną swego czasu<sup>45</sup>.

Na zakończenie wracam do tekstu, od którego rozpoczynały się te rozważania — do sztokholmskiego przemówienia Miłosza:

Niech mi będzie wybaczone obnażanie pamięci jako rany. [...] Skarga ludów, pakty bardziej zdradzieckie niż te, o jakich czytamy u Tukidydesa, kształt liścia klonu, wschody i zachody słońca nad oceanem, cała ta tkanina przyczyn i skutków, czy nazywamy ją Naturą, czy Historią, wskazuje, jak wierzę, na rzeczywistość inną, dla nas nie do przeniknięcia, choć nieskończone dążenie do niej jest napędem wszelkiej nauki i sztuki.

<sup>45</sup> Już po złożeniu tego tekstu do druku przeczytałem świetną książkę E. Czarnockiej pt. *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze* (New York 1983). Wiele uwag tam wypowiedzianych pokrywa się z moimi spostrzeżeniami.