

# Aleksander Fiut

---

## Gra o tożsamość : problem podmiotu w poezji Miłosza

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 79/1, 39-72

---

1988

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.

ALEKSANDER FIUT

## GRA O TOŻSAMOŚĆ

PROBLEM PODMIOTU W POEZJI MIŁOSZA \*

Zarówno według Gombrowicza, jak Miłosza, tego, co specyficznie ludzkie, co stanowi o człowieczeństwie, nie daje się uchwycić samego w sobie, poza związkami z otoczeniem. Ale obydwaj twórcy przypisują tym pojęciom odmienne znaczenia. Gombrowicz stale powtarza, że „Ego” bytuje w trudnej do zdefiniowania i uchwycenia sferze pomiędzy niekontrolowanym, podświadomym impulsem a inwazją Form. Natura pozostaje dlań obojętna i nieprzenikniona, historia objawia się jedynie w przebraniu niewolących jednostkę idei, transcendencja jest, co najwyżej, postulatem. „Ja” odczytuje swą obecność i obrysowuje kontury po śladach, jakimi odciska się w innych „ja”. Dla Gombrowicza „być” to znaczy — „być z Innymi i wobec Innych”. Miłosz natomiast nie uprzywilejowuje żadnego z wymienionych wyżej wymiarów i do żadnego z nich nie pozwala natury ludzkiej zawęzić. Jest ona dla niego równocześnie: zwierzęca, historyczna, społeczna i metafizyczna. Zarazem — wszystkie te sfery niejako odbijają się i krzyżują ze sobą w świadomości poszczególnego indywiduum. Człowiek może — zawsze w sposób niepełny i niedoskonały — próbować zbliżyć się do swej istoty, nie zapominając ani na chwilę o jej uwikłaniu w przyrodę, swoiście pojętą historyczność, innych ludzi oraz *sacrum*. Próby te winny być przy tym indywidualne, momentalne i pojedyncze. Indywidualne, bo tylko to, co załamuje się w doświadczeniu jednostki, zostaje zanurzone w jej egzystencji, nie zaś rozpatrywane teoretycznie, posiada dla poety wiarygodność. Momentalne, gdyż każdy taki akt jest ze swej natury jedyny i niepowtarzalny, określony przez czas i miejsce, w których zaistniał. Pojedyncze, ponieważ oświetlony wówczas zostaje jakiś wyłączony aspekt wspomnianego uwikłania, pozostawiając w cieniu — nie dającą się ująć pojęciowo i trudną do uzgodnienia z innymi rozpoznaniem — „resztę”.

---

\* Fragment książki pt. *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, wydanej przez „Libelle” (Paryż 1987).

[Od Redakcji: Z przykrością stwierdzamy, iż o fakcie ukazania się tej książki w r. 1987 dowiedzieliśmy się od autora dopiero wtedy, gdy już nie można było wycofać artykułu.]

Co powstrzymuje groźbę relatywizmu i chroni *humanitas* przed rozproszaniem się w różnorodnych relacjach? Odpowiedź Miłozsa brzmi cokolwiek anachronicznie na tle modnych dziś teorii, zgodnie natomiast z wielowiekową tradycją. Mniema więc poeta, iż zwornikiem autodefinicji człowieka musi, pomimo mnożących się wątpliwości i zastrzeżeń, nadal pozostać — wywiedziona głównie z dogmatu o duszy nieśmiertelnej — wiara w istnienie nieredukowalnej części w ludzkiej naturze. Oczywiście wiary tej nie sposób zachować w jej dawnej postaci; jej fundamenty skutecznie zostały podmyte przez biologiczny ewolucjonizm, psychoanalizę czy determinizm historyczny; nie przypadkiem w *Traktacie poetyckim* mowa o tych, co „czas i względność, jak analfabeta / Odkrywa chemię, tak nagle odkryli” (P 241)<sup>1</sup>. Może zatem, zdaje się podsuwać poeta, da się ją ocalić przynajmniej w formie aksjologicznego postulatu? Ale i tutaj sięga kryzys norm etycznych oraz rosnąca dehumanizacja życia i sztuki. W rezultacie — przedstawione w wierszach usiłowania ustalenia, co w istocie ludzkiej opiera się redukcji, cechują stale niepewność, wahanie i rozterka. Rozpięte dramatycznie pomiędzy nieuchwytnością przedmiotu a poddanym ustawicznej zmianie kryterium — owe próby szukają uzasadnienia tyleż w indywidualnej potrzebie samookreślenia, co w dziejach kultury, które tej potrzebie ciągle zaświadcza. Można rzec inaczej: twórczość Miłozsa daje się odczytać jako zapis niszczonego testu, któremu chrześcijańską koncepcję osoby poddały nihilistyczne implikacje pewnych nowożytnych teorii naukowych, systemów filozoficznych oraz doktryn polityczno-społecznych, dostrzegalne nie tylko w teorii, ale i w skutkach, jakie wywołały w wyobraźni mieszkańców XX stulecia.

Nie we wszystkich wierszach Miłozsa, rzecz prosta, przeświadczenia te manifestują się z równą wyrazistością; nie w każdym utworze pojawiają się wszystkie cztery wymienione wymiary ludzkiego istnienia i — jak łatwo zauważyć — rozmaity nacisk kładzie poeta na ich znaczenie w kolejnych fazach swego pisarstwa. Niemniej z zastanawiającą uporczywością powraca do pytania, co stanowi o człowieczeństwie. Mnoży przy tym oznaki rozdzielenia, sypie paradoksami, piętrzy sprzeczności: „Królstwo mówisz. My nie należymy. / Choć równocześnie do niego należąc” — ustala osobliwość związku człowieka z Naturą narrator *Traktatu poetyckiego* (P 235); jeden z rozmówców w *Dużo śpię...*, prawdopodobnie Meksykanin, zauważa: „Naturalnie że kobiety mają tylko jedną, katolic-

<sup>1</sup> W ten sposób odsyłamy do: Cz. Miłozs, *Poezje*. Warszawa 1981. Liczba po skrócie wskazuje stronicę. Ponadto zastosowane zostały następujące skróty na oznaczenie dzieł Cz. Miłozsa, z których pochodzą przytaczane w artykule cytaty: HP = *Hymn o Perle*. Ann Arbor 1983; K = *Kontynenty*. Paryż 1958; NZ = *Nieobjęta ziemia*. Paryż 1984; PO = *Prywatne obowiązki*. Paryż 1972; RE = *Rodzinna Europa*. Paryż 1959; W = *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Paryż 1969. Występuje tu też skrót: PS = E. Czarnecka, *Podróżny świata. Rozmowy z Czestawem Miłozsem. Komentarze*. New York 1983.

ką, duszę / ale my mamy dwie" (P 304); gdzie indziej, wedle średnio-wiecznych wzorów, dusza toczy spór z ciałem (*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, P 403—404) albo rozum wyrzuca niedostatki człowieczej naturze (*Do mojej natury*, HP 35). Słowem — przebrzmiałe dawno koncepcje człowieka występują na równych prawach ze współczesnymi, ludowe wyobrażenia religijne mieszają się z pogłosami psychologii głębi, poetycka fantazja idzie o lepsze z naukową teorią. A wszystko — pół żartem, pół serio. Daje się w tym wyczytać przekonanie, iż naprawdę niesłychanie trudno orzec, co konstytuuje człowieczeństwo. Mimo całego postępu wiedzy pozostaje ono nadal niedocieczoną zagadką. Czy trudno każdą z rozlicznych prób jego zdefiniowania obalić przez ujęcie przeciwstawne? *Homo sapiens, faber, ludens, ritualis* — wszystkie te i inne formuły chwytają tylko część prawdy i pośpiesznie generalizują. Mało przydatne ponadto okazują się tradycyjne pojęcia filozoficzne. Poszukiwać substancji człowieczeństwa? Tak, lecz nie zapominając, ostrzega poeta, że jest ona przeniknięta ruchem. Zbliżać się do esencji? Ale w jej ścisłym związku z egzystencją. Pozostaje przeto, co najwyżej, uważnie wsłuchiwać się w to, co niejasno podpowiada wewnętrzna intuicja, konfrontując ją z wiedzą i doświadczeniem oraz nieufnie odnosząc się do czynionych po drodze ustaleń. „Człowieczość” — utajona w przeczeniu i zatrzaśnięta w paradoksie, skoro wydobyta ze swojej potencjalności natychmiast zastęga w jeszcze jedną, sztywną formułę — może być chyba jedynie pozawerbalnie „wyczuła”; „wyraźniej” zaś, co znamienne, w konfrontacji z rzeczywistością poza- czy raczej nie-ludzką: w refleksji nad „psiością” (*Świadomość*, NZ 75), tam zatem, gdzie bezpośrednio doznanie jest wspomagane znajomością teorii (w tym wypadku wiedza o uniwersaliach). To zaś, że „człowieczość” „wyraźniej”, zdaje się wskazywać, iż według Miłosza poznanie ma charakter procesualny, ciągły i nieukończony — otwarty zarówno w przeszłość, jak w przyszłość. Zbiega się w nim natarczywość stawianego sobie przez każdego z nas pytania: kim jestem? — z różnorodnością odpowiedzi, jakich udzielały na nie dzieje religii i filozofii.

Zaciekawienie Miłosza budzą zarówno sam fenomen dążenia do samowiedzy, jak — naznaczone czasem i miejscem powstania — formy, w których owo dążenie objawia się w tradycji kulturalnej. Jego wyobrażenia poetycka ożywia ich wielorakość i bogactwo, akcentując przy tym — choćby przez zaznaczenie autorskiego dystansu oraz kontrastowe zestawienie — ich zmienność i nieostateczność. Rzec można, że tematem wierszy Miłosza jest nie tyle sama idea człowieczeństwa, ile, przebiegający za każdym razem odmiennie, proces przyszpilania swoistości tego, co ludzkie. Poeta stale przypomina, że człowieczeństwo nie zamieszkuje nieba abstrakcyjnych idei, lecz ewoluuje w czasie, napełniając się nowym znaczeniem w danej fazie historycznego rozwoju. Nieprzeliczone formuły i obrazy, którymi przez wieki ludzkość usiłowała je określić, mogą współ-

częście śmieszyć naiwnością i anachronizmem. Przebłyskuje w nich jednak coś, co nieustępliwie wymyka się językowi pojęciowemu: zasadniczy dualizm ludzkiej istoty. Rozmaicie w ciągu dziejów nazywany, daje się sprowadzić w uproszczeniu, powiada Miłosz, do opozycji „bosko-ludzkiego” i „ludzko-przyrodniczego”. Precyzując dodaje:

Swiadomość, rozum, światło, łaska, miłość dobra — nie troszczę się o różnienia, wystarczy mi, że jest w nas zdolność, która czyni nas obcymi, intruzami w świecie, istotami samotnymi, nie mogącymi się porozumieć z krabem, ptakiem, zwierzęciem.

„Bosko-ludzkie”, wpisane w znaki i symbole kultury, przemienia się i trwa zarazem w historii głównie dzięki zbiorowej pamięci, przeciwstawiając się „ludzko-zwierzęcemu”, czyli poddanemu matematycznej konieczności, instynktownemu, wyłączonemu poza krąg wartości. Konkluduje Miłosz:

Nie umiemy żyć nago. Musimy stale owijać się w kokon naszych konstrukcji myślowych, naszych zmieniających się stylów filozofii, poezji, sztuki. Nadajemy sens przeciw-sensowi, najściślej ludzka z naszych czynności jest ta bezustanna praca prządki. Ponieważ nitki wysnute przez naszych poprzedników nie giną, przechowują się, my jedni pośród istot żywych mamy historię, poruszamy się w olbrzymim labiryncie, w którym splata się teraźniejszość i przeszłość. Ten labirynt chroni nas i pociesza, ponieważ jest anty-Naturą. [W 136—137]

Dotknięte tutaj zagadnienia dałoby się zapewne opatrzyć bogatym komentarzem teologiczno-filozoficznym. Przekracza to zarówno moje kompetencje, jak zamysł przyświecający tej pracy. Trudność też w tym, iż — jak się rzekło — Miłoszowej refleksji nie sposób zamknąć w ramach jednej szkoły myślowej czy objaśnić zestawieniem z systemem jednego filozofa; poeta raczej stawia problemy i zaostrza sprzeczności, niż proponuje gotowe rozwiązania. Bez wątpienia ma rację Marian Stala zauważając w swej przenikliwej interpretacji *Świata*:

zrozumienie poematu nie polega na rozszyfrowaniu znaczeń poszczególnych jego części ani na rozpoznaniu w całości ekwiwalentu jakiegoś systemu filozoficznego, traktowanego jako element gotowej, utrwalonej historycznie wiedzy.

Albowiem, jak pisze badacz:

[stanowi on] próbę nie tyle odtwarzania filozofii, ile żywego filozofowania. Jest tak zaś dlatego, iż zrozumienie *Świata* wymaga nie tylko zrekonstruowania odpowiedzi przedstawionych w poemacie, ale też uświadomienia zakresu pytań sformułowanych w jego ramie modalnej<sup>2</sup>.

Sądzę, iż tę niezwykle trafną obserwację odnieść można do całej poezji Miłosza. Ważniejsze od tropienia jej filozoficznych źródeł okazuje się uchwycenie napięcia pomiędzy zakresem fundamentalnych pytań zawartych *implicite* w tekstach wierszy a różnaitością odpowiedzi, jakich na

<sup>2</sup> M. Stala, *Poza ziemią Ulro*. „Teksty” 1981, nr 4/5, s. 137—138.

te pytania one udzielają. Wśród tych pytań, obok medytacji nad całością istnienia, równie ważny jest problem istoty człowieczeństwa. Są to właściwie jakby dwa bieguny tego samego zagadnienia: podobnie jak świat nie daje się pomyśleć bez ludzkiej w nim obecności, „człowieczość” nie może się uobecnić bez świata. Z założenia zaś, że tylko to ma prawdziwą wagę, co zostało przepuszczone przez filtr jednostkowego doświadczenia, wynika jeszcze jedna ważna konsekwencja: „milczącemu” pytaniu, kim jest człowiek, odpowiadają w Miłoszowych wierszach „głośne” pytania, kim jestem ja, osobny, postawiony w tym, a nie innym czasie, w takim właśnie miejscu — słowem, pytania o indywidualną tożsamość. A raczej — nietożsamość. Natrętnie bowiem powracają stwierdzenia w rodzaju: „Myślałem [...] / Że zawsze będę ten sam” (*Pieśni Adriana Zielińskiego*, P 97); „Ten sam i nie ten sam” (*Sroczość*, P 245); „nie mogę zostać kim chcę, tylko sobą” (*Nauki*, P 246); „Myszę o tym co znaczy być tym a nie innym” (*Co znaczy*, P 250); „nie pamiętam kim jestem i kim byłem” (*Na trąbach i na cytrze*, P 321); „I byłbym był, kim nigdy nie byłem” (*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, P 398); „W nocnym pociągu [...] młody człowiek, ja dawny, niepojęcie ze mną tożsamy” (*Osobny zeszyt*, HP 74). Bycie sobą jest zatem nurtującym problemem, nie zaś niekwestionowaną oczywistością. Bohater wciąż przebywa w stanie zagrożenia własnego „ja” — przez upływ czasu, nacisk podświadomości, ciężar dziedzictwa, środowisko, kapryśność pamięci. Poszukuje tożsamości albo w głębinach swojej osobowości, albo projektując niepokój samopoznawczy w otoczenie. Czy jednak — tylko bohater? Już przytoczone cytaty pozwalają podejrzewać, iż całą tę problematykę Miłosz wpisał również w skomplikowaną sieć relacji pomiędzy autorem wewnętrznym<sup>3</sup>, podmiotem i występującą postacią.

### „Negatywna wierność sobie”

Pytania, kto w danym wierszu Miłosza mówi, w którym imieniu występuje i do kogo się zwraca — należą do najważniejszych, a zarazem najbardziej kłopotliwych. Podmiot bowiem, jak łatwo zauważyć, ustawicznie zmienia swe kostiumy i przemawia rozmaitymi głosami. Nieuchwytny i proteuszowy, przemierza swobodnie czas i przestrzeń, przybierając sobie coraz to inne miano. Może być damą dworu, XVII-wiecznym szlachcicem, chłopcem przemienionym w muchę czy zmarłym wędrującym w zaświa-

<sup>3</sup> Kategoria ta, aczkolwiek bez wątplenia przydatna przy wprowadzaniu różnic między tekstualną projekcją osobowości twórczej, podmiotem (czy narratorem) oraz rzeczywistym autorem, nadal pozostaje pojęciem o płynnych granicach i wywołuje liczne kontrowersje. Problematykę tę omawiał polemicznie S. Sawicki w pracy *Między autorem a podmiotem mówiącym* (w: *Poetyka — interpretacja — sacrum*, Warszawa 1981). Czytelnik znajdzie tam bibliografię najważniejszych opracowań na ten temat.

tach. W tych różnorodnych wcieleniach najbardziej chyba uderza łączywa chęć ogarnięcia jak największej skali postaw, doświadczeń i punktów widzenia oraz w parze z tym idące dążenie do przekroczenia wszelakich ograniczeń ludzkiej natury: płci, wieku, pochodzenia społecznego, epoki historycznej, czasokresu pojedynczej biografii czy wreszcie cielesnej powłoki.

Ta nieustanna maskarada jest bez wątpienia zabiegiem celowym i daje się rozmaicie wykładać. Najprościej — jako wyraz pragnienia, nieobcego żadnemu twórcy, by przeżyć swój los w inny sposób, w nie wykorzystanym wariacie, w skórze kogoś innego, unieruchamiając nurt czasu i zbliżając się do nieosiągalnej pełni doznań. Mówi o tym otwarciu *Gucio zaczarowany* (P 291). Obok pasji poznawczej i łączywości zmysłów można wskazać na inne wyjaśnienie, „pozostając na gruncie Miłoszowej koncepcji poezji”:

W tym przypadku wielość person lirycznych, dążenie do odnowienia samego siebie byłyby następstwem nieustannego poszukiwania języka zdolnego unieść pożądane treści i jednocześnie ocalić niepowtarzalność własnej egzystencji, odrębność jednostkowego doświadczenia<sup>4</sup>.

Ma to bezpośredni związek z polifoniczno-dialogowym charakterem wierszy Miłosza; według Błońskiego — potrzeba „wysłowienia rozmaitych doznań i dążeń” wyraża się „powoływaniem do istnienia momentalnych sobowtórów”<sup>5</sup>. Ale ukrytą sprężyną wszystkich tych zabiegów jest również — kto wie, czy nie przede wszystkim — antropologiczna refleksja. Bo skoro istotę „ja” daje się wysłowić jedynie momentalnie, aktu samodefinicji musi dokonywać ktoś w swej jednostkowości wyjątkowy, niepowtarzalny, od innych odrębny.

W tym miejscu pojawia się zasadniczy problem: o którą z „osób” mówiących w wierszu chodzi? O autora? Podmiot? Bohatera? Gdzie właściwie przebiega linia demarkacyjna między nimi? Które z wypowiedzi narratora wolno, bez ryzyka błędu, uznać za wyraz autorskich przekonań?

Miłosz udziela odpowiedzi na owe pytania zarówno szukając rozwiązań na własną rękę, jak podpatrując i ucząc się od innych. Już w przedwojennej recenzji *Pani Bovary* (sam wybór powieści jest tu wielce znaczący) pochwalał autorską „dążność do jak największego zapomnienia o sobie”, „wolę noszenia maski, tę wolę obróconą przeciwko własnemu chaosowi”. Pisał: „Przedmiotem utworu bardziej niż dzieje Emmy i jej miłostek jest wyrzeczenie się autora. Tu jest ta negatywna wierność samemu sobie [...]”<sup>6</sup>. Mówienie „cudzym głosem” pełni zatem według Miłosza przede wszystkim rolę samodyscypliny: sprzyja poskramianiu chaosu życia wewnętrznego, powstrzymuje nadmierną wylewność uczuć,

<sup>4</sup> M. Zaleski, *Powrót Miłosza*. „Twórczość” 1981, nr 6, s. 122.

<sup>5</sup> J. Błoński, *Wzruszenie, dialog, mądrość*. „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 41.

<sup>6</sup> *Obrona rzeczy nieuznanych*. „Apel” 1938, nr 46, s. 11.

zapewnia dyskrecję. Inne „ja” pozwala jakby uobecnić się i skryształizować własnemu „ja”, ale — przez jego negację, przybranie skóry kogoś zasadniczo różniącego się mentalnością, charakterem, systemem wartości. Pojęcie „negatywnej wierności samemu sobie” powraca w niemal programowym *Kłamstwie dzisiejszej poezji*<sup>7</sup>. I tutaj Miłosz kładzie główny nacisk na cele pozaartystyczne. Stwierdza wprawdzie, że owa wierność wyraża się „w maskowaniu, w przerabianiu elementów życia na elementy sztuki” i żąda od krytyków, by odpowiedzieli, „czy użycie tej a nie innej maski jest dostatecznie uzasadnione”, zarazem jednak — co znamienne — motywacji szuka nie w obrębie tekstu, lecz w „dziejach duchowych” autora. Czym to tłumaczyć? Polemiką z awangardową koncepcją liryki zapewne; skupiając całą uwagę na międzysłownych rozblyskach znaczeń, poezja ta eliminowała osobę autora lub przyznawała mu co najwyżej tytuł sztukmistrza. Ale nie jest również wykluczone, że problematyka ta dlatego tak żywo Miłosza obchodzi, iż stanowi projekcję jego osobistych zmagających wewnętrznych, procesu formowania się osobowości. Maską może być kartą w rozgrywce o własną tożsamość.

Zupełnie inaczej po wojnie. Znany *List półprywatny o poezji* przesuwa uwagę z osoby autora na jego stosunek do podmiotu. Szukając recepty na poezję, która — bez nadmiernego patosu i postromantycznej retoryki — pozwoliłaby wyrazić ważką problematykę, odwołuje się Miłosz do... *Ballad i romansów*. Podziwia ich autora za „dystans”, „wcielenia w strzelców i dziewczyny”, „umiejętność przekreślenia komplikacji, których mu nie brakło, i użycie prostego języka” (K 71). Manipulowanie podmiotem wiąże z pojmowaną szeroko ironią:

polega [ona] przede wszystkim na zdolności autora do przybierania skóry różnych ludzi i, kiedy pisze w pierwszej osobie, do przemawiania tak, jakby przemawiał nie on sam, ale osoba przez niego stworzona. Istotny sens utworu zawiera się wtedy w sferze stosunku autora do postaci. [K 70]

Brzmi to jak komentarz do *Trenu Fortynbrasa* czy *Pana Cogito*. Przewroty artystyczne, jak widać, dokonują się nie tylko w głośnych manifestach. Ile lat upłynąć musiało, by w poezji polskiej złamana została hegemonia liryki homofonicznej! A nie wolno zapominać, iż pisząc te słowa był już Miłosz autorem *Świata* i *Głosew biednych ludzi*.

W tym pobieżnym przeglądzie warto chyba przytoczyć jeszcze dwie wypowiedzi. Pierwsza z nich, ze wstępu do *Kontynentów* (K 8), nadaje skłonności do „kroczenia w masce” sens bardziej ogólny i uściśla przesłanki takiej postawy czy metody artystycznej. Wskazując na rozbieżność wiedzy posiadanej i ujawnianej, Miłosz zauważa, iż nakładanie maski wynikać może z dyscypliny artystycznej („takie i takie zadanie, należy wykonać je gładko, środkami, jakie są najbardziej stosowne”), rozważa („niektóre prawdy są jeszcze zanadto niebezpieczne, lepiej je ukryć, żeby

<sup>7</sup> „Orka na Ugorze” 1938, nr 5, s. 6.



nie zostały podjęte przez niepowołane usta”), wreszcie wstydu przed odsłanianiem sfery prywatnej. A więc i tutaj, podobnie jak poprzednio, maska jest jakby czymś na zewnątrz, z góry danym czy wybranym, jednakże wewnętrznie spójnym i jednolitym, podczas gdy ukrywający się za nią autor pozostaje zagadkowy i nieokreślony. Tej właściwości — której, jak się okaże, Miłosz w swoich wierszach w znacznym stopniu zaprzeczy — nie podważają uwagi poety o Kawafisie zamieszczone w *Prywatnych obowiązkach*. Poza wskazaniem na rozległą tradycję „przewycięzania subiektywizmu »ja« przez monolog osób będących i »ja«, i »nie ja« (poeci francuscy przełomu stulecia, Browning, Lee Masters), co, nawiasem mówiąc, świadczy o świetnej znajomości przedmiotu, szczególnie ciekawa wydaje się paralela Browning—Norwid. Zasadza się ona, jak powiada Miłosz, na „podobnym dla obu znaczeniu historii rozszerzającej nasze »ja«” (PO 41). Analogicznie u greckiego poety:

wywołuje [on] z kronik zapomniane albo nigdy w nich nie wymienione postacie, wciela się w te postacie, przemawia ich głosem i tak medytuje nad człowiekiem w ogóle, istotą i przez to także nieuchwytną, że ani zawsze tą samą, ani tylko zmieniającą się zależnie od historycznego momentu. [PO 4]

Zabiegi te mają służyć przeciwstawieniu się „zwięźeniu” poezji do celów autotelicznych, skupieniu jej na grze znaczeń słownych i oddzieleniu szczelnym murem od zasadniczej problematyki filozoficzno-religijnej.

Podkłada więc Miłosz pod ten sam chwyt rozmaite znaczenia. Raz jest on jakby środkiem utrwalania podmiotowości, raz elementem strategii odkrywania wiedzy, to znów orężem w walce z pewnym typem poezji. Rządzi nim na przemian dialektyka nieokreślonego i określonego, utajonego i objawionego, subiektywnego i obiektywnego. Ciągłe też waha się pomiędzy biegunem etyki i estetyki. Czym to tłumaczyć?

Zdaniem Zdzisława Łapińskiego — zmieniającą się koncepcją poezji Miłosza. Umieszczając cytowane wyżej (z wyjątkiem dwu ostatnich) wypowiedzi poety w kontekście różnych form porozumienia między autorem a czytelnikiem, badacz twierdzi, iż poezja ta ewoluuje stopniowo od „liryki maski” poprzez „lirykę sytuacji i charakteru” do „liryki nawiedzeń”<sup>8</sup>. Pierwsza, według Łapińskiego, dominowała przed wojną, druga pojawiła się podczas okupacji w *Głosach biednych ludzi*, by swój najdoskonalszy kształt osiągnąć w *Traktacie poetyckim*, trzecia natomiast rozwinęła się w okresie pobytu Miłosza w Ameryce.

O ile w liryce maski sprawa toczyła się między autorem a czytelnikiem, a wzniesione w utworze konstrukcje miały jedynie osłabiać zbyt groźne, jeśli bezpośrednio, kontakty między dwiema rzeczywistościami psychicznymi, zaś

<sup>8</sup> Z. Łapiński, *Spotkania autorskie. Miłosz i jego czytelnicy*. Referat wygłoszony w listopadzie 1982 na sesji Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie, poświęconej twórczości Czesława Miłosza. Za udostępnienie mi maszynopisu referatu serdecznie Autorowi dziękuję.

w liryce sytuacji i charakteru mieliśmy po jednej stronie, wspólnie, autora i czytelnika, a po drugiej prezentowaną ku naszemu pożytkowi świadomość stworzonej przez autora postaci lub obiektywny stan rzeczy — to w liryce nawiedzeń poeta staje się przekąźnikiem słów niezależnych od niego i nie w pełni rozumianych.

Skąd konkluzja:

Jeśli poprzednio Miłosz przyjmował postawę kogoś, kto wciela się w inne osoby i mówi cudzymi ustami, to teraz zachowuje się tak, jakby to ktoś inny wcielił się w niego i przemawiał jego ustami. Dawniej był reżyserem cudzych głosów, teraz sam się staje przedmiotem obcej reżyserii, „a niewidzialni goście wchodzą i wychodzą”<sup>9</sup>.

Ta efektowna klasyfikacja budzi szereg wątpliwości. Czy na pewno poeta jest „przekąźnikiem słów niezależnych od niego i nie w pełni rozumianych”? „Przedmiotem obcej reżyserii”? Przecież dobiera cudze głosy nadzwyczaj starannie, całkowicie — mimo stwarzanych pozorów — nad nimi panuje, nie sposób zaś udowodnić, że są one dla niego niezrozumiałe. Łapiński jakby bagatelizuje fakt, iż z punktu widzenia poetyki „liryka nawiedzeń” niczym nie różni się od „liryki charakteru”, natomiast koncepcja podmiotu-medium stanowi część kreowanego obrazu autora, element pisarskiej strategii. Jest tak być może dlatego, że badacz niewystarczająco akcentuje różnice pomiędzy rzeczywistym twórcą a autorem wewnętrznym. Czy można uznać za argument rozstrzygający cytat z *Ars poetica*?, skoro jest on składnikiem fikcji literackiej, fragmentem samooceny podmiotu, który wcale nie musi być z autorem tożsamy? Co więcej, mediumiczność — co zresztą sam Łapiński kilka stronik dalej zauważa<sup>10</sup> — pojawiła się u Miłosza już w *Trzech zimach*, nie jest więc jego ostatnim wynalazkiem. Co jednak uderza najbardziej, to zastanawiająca rozbieżność Miłoszowej, by tak rzec, teorii i praktyki poetyckiej. Dość paradoksalnie, w okresie zachęcania do wypraw czytelnika w głąb autorskiej osobowości — własną prywatność okrywa mową wizji i symbolu, gdy tworzy lirykę roli, bardziej lub mniej dyskretnie sugeruje swoje powinowactwa z występującymi aktorami; gdy buduje „ja” kulturowe — jego światobraz prywatnieje.

### Liryka nie-osobista

Wypada cofnąć się do początku. Jak już pisałem, w juveniliach Miłosza zaznacza się tendencja do tworzenia postaci, których związek z twórcą jest zarazem sugerowany i uchylany. Sugerowany, bo bohaterowie

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 14. Trudno jednak zgodzić się z opinią, że „Panuje tam semantyka alegorii, ale alegorii puste”. Obrazy i symbole zawarte w *Trzech zimach* są, owszem, trudno przekładalne na język pojęć, niemniej klucz do większości z nich można znaleźć w *Biblii* i antyku. Zob. J. Trz nad el, „... Czym ja jestem i czym oni są?” (*Czesława Miłosza świat zagrożony*). „Twórczość” 1981, nr 6.

występują w rolach społecznych i postawieni są w sytuacjach, które mogły być udziałem autora; uchylone zaś przez wyraźnie się zaznaczający dystans wobec tych postaci. Dodać teraz należy, że w parze z tym idzie inwazja dramatycznych form wypowiedzi, czy to w formie mikrodialogu (np. *Fragmenty z poematu-buffo, Wiersze dla opętanych*<sup>11</sup>), czy liryki drugoosobowej, przeplatanej dodatkowo zbiorowym „my” (przykładów na to dostarcza prawie każdy wiersz, od *Kompozycji* poczynając). Szczególnie ciekawy jest *Teatr pcheł*<sup>12</sup>, gdzie w załączku dają się odnaleźć niemal wszystkie używane przez Miłosza sposoby manipulowania podmiotem. A więc, przede wszystkim, podstawowa oscylacja pomiędzy „ja” i „ty”; „*Du Lyrik*” już tutaj staje się formą wewnętrznego rozdzielenia, przy czym to „ty” może być *alter ego*, oglądanym z pewną sympatią i zrozumieniem, albo też ironicznym prześmiewcą. Słowa: „Stajesz się bardziej mądry, prawie doskonały, gdy na skrwawione / twarze umiesz patrzeć bez kurczowego uśmiechu tłumiącego ból!” — to jakby zapowiedź i prefiguracja dalszych autoironicznych ocen od *Pieśni Adriana Zielińskiego* po *Osobny zeszyt*. Czy jednakże ów adresat to z całą pewnością projekcja osobowości autora? Trudno zaręczyć, a ta niejasność jest najwyraźniej zamierzona. Podtrzymuje ją choćby sąsiedztwo wypowiedzi, które wygłaszają osoby bez wątplenia różne od autorskiego „ja”: jednym z narratorów jest prawdopodobnie przyszły wódz hitlerowski, już w dzieciństwie marzący, by „mieć bębenek z ludzkiej skóry”, drugim — wypasający bydło wiejski chłopiec. W toku wynurzeń tego ostatniego pojawia się dodatkowa komplikacja. Oto wspomniany przezeń brat, który za chlebem wyemigrował do Ameryki, z przedmiotu opowieści staje się nieoczekiwanie jej współpodmiotem, by jednym zdaniem rozwiązać złudzenia rodziny o swym bogactwie. Wypada podkreślić, że ten mikrocytat zostaje wprowadzony bez zapowiedzi i nie jest zaznaczony cudzysłowem. Trochę tak, jakby głos rozbrzmiał w innym głosie.

Jeśli taki stopień komplikacji dostrzec można już w poetyckich pierwocinach Miłosza, cóż dopiero mówić o jego dojrzałej twórczości. Począwszy od *Trzech zim*, wszystkie wymienione wyżej formy ulegają stopniowemu wysubtelnieniu i pogłębieniu. W jakim kierunku będzie ewolucja? W wierszach przedwojennych, powstałych między r. 1934 a 1939, wypada odnotować zacieranie się granicy pomiędzy autorem, podmiotem i bohaterem; stają się oni jak gdyby wcieleniami tej samej osoby, która na różne sposoby wieści świata zagładę. Sygnałem tego choćby stylistyczna jedność wypowiedzi, nawiązujących do retoryki biblijnej, oraz chwiejny status podmiotu, który — zawieszony pomiędzy rzeczywistością a mitem, realnością a groźną fantasmagorią — łatwo z „ja” przedzierzga się w „ty” czy „on”. Najlepszym tego przykładem *Ptaki, Powolna rzeka*

<sup>11</sup> „Żagary” 1931, nr 1; 1932, nr 2.

<sup>12</sup> „Zet” 1932, nr 3.

czy *Roki*. Tym transformacjom sprzyja mała stosunkowo ilość aluzji autobiograficznych (najwyraźniejsze są one w wierszu *Do księdza Ch.*) lub takie ich zaszyfrowanie, że stają się nieczytelne: tylko wyznanie poety pozwala dopatrzeć się elementów krajobrazu białostockiego w utworze *Wieczorem wiatr* czy *Posąg małżonków* uznać za liryk osobisty (zob. PŚ 33). Nieporównanie ważniejsze, że Miłosz na szeroką skalę stosuje wspomniany chwyt mikrocytatu czyjejś wypowiedzi, przy czym — co jest nowe — problem, kto mówi, pozostaje otwarty. Oceniając *Trzy zimy* z perspektywy czasu, powiedział poeta rzecz bardzo istotną:

w tym tomie jest ostatecznie masa zagrań, fraz samoistnych, które mają własną autonomię. Nazwałbym je operacjami emocjonalnymi, bo takie zdanie jest zdaniem bardzo dramatycznym. [...] Rozmaite wersy można wyjąć z tych wierszy i analizować jako ruchy mowy dramatycznej. [...] To jest tak, jakbym nosił w sobie niezliczoną ilość głosów, które przemawiają dramatycznie. [PŚ 25]

Nietrudno udowodnić, że takimi samoistnymi frazami czy głosami rozbrzmiewa cały poetycki dyskurs Miłosza.

Powstaje zasadnicze pytanie: do jakiej kategorii liryki zaliczyć tego rodzaju wiersze? Czytelnik uzbrojony w podręcznikowe rozróżnienie liryki na osobistą, maski i roli<sup>13</sup> — znajdzie się w nie lada kłopotcie. Problem nie sprowadza się przy tym do określenia dystansu pomiędzy autorem a podmiotem. Miłosz bowiem podważa milczące założenie powyższej klasyfikacji. Jakie? Wypada przypomnieć rzeczy elementarne. Odsyłając do popularnej wiedzy z zakresu psychosocjologii (skąd maska i rola), typologia ta za pewnik przyjmuje spójność osobowości oraz homogeniczność postaw. Przemawiający, jak wiadomo, winien zostać wyposażony we własne cechy charakterologiczne i osadzony w ściśle określonym środowisku; co za tym idzie — dysponuje dającym się odtworzyć zasobem wiedzy, systemem ocen, językiem *etc.* Innymi słowy, podczas lektury powstaje jakby jego „portret”, konstruowany — warto zauważyć — dość arbitralnie, na przecięciu strategii poety oraz oczekowań, erudycji i postawy czytelnika. Dość podobnie z autorem, na którego obraz składają się zarówno pozatekstowe wypowiedzi twórcy, jak informacje o jego życiu. Czy nie jest oczywiste, że aby odróżnić od siebie owe trzy typy liryki, musi się założyć względną stabilność i koherencję zarówno podmiotu, jak autora? Bez tego przecież nie sposób ustalić ich wzajemnego dystansu czy stopnia identyfikacji. Krótko mówiąc, są oni hipostazami koncepcji osobowości jednolitej i wewnętrznie spójnej. Tymczasem tę właśnie koncepcję Miłosz kwestionuje; psychiczna jedność nie jest dlań czymś danym, lecz problematycznym.

Oczywiście, nie jest tak zawsze. W dorobku Miłosza można znaleźć cały szereg wierszy, które mieszczą się w ramach tradycyjnej liryki bez-

<sup>13</sup> Takie choćby, jak w: E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*. Warszawa 1978, s. 173—181.

pośredniej. Wystarczy wymienić *Obłoki*, *Piosenkę na jedną strunę*, *Przedmowę* do tomu *Ocalenie*, utwory o tematyce religijnej: *Jakże znosileś*, *Im więcej*, *O aniołach*, czy wiersze-listy: *Elegia dla N.N.*, *Do Robinso-na Jeffersa*, *List*, *Do Józefa Sadzika* itd. Ich ilość powiększa się w tomach *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* oraz *Hymn o Perle*. Ale i tam, pomimo rosnącej prywatności tonu czy aluzji do własnego życia, poeta dąży do uogólnienia<sup>14</sup>. Podmiot bardziej staje się wyrazicielem pewnego światopoglądu, postawy moralnej i filozoficznej opcji niż medium prywatnych zwierzeń. Dystans zaś osiąga Miłosz rozmaicie. Wpierw przez stylizację bądź użycie spatynowanego gatunku literackiego. Rozrzut tradycji, do których nawiązuje, jest ogromny: wiersz *W mojej ojczyźnie* np. nadsładowuje Mickiewicza, przejmująca *Piosenka na jedną strunę* sięga po wzór jeszcze dalej: jest oryginalną transpozycją tzw. zwrotki hejnałowej jednorymowej<sup>15</sup>, kombinując 8-zgłoskowiec z 9- i 10-zgłoskowcem. Cóż dopiero mówić o podchwyceniu tonu i zgrzebnej miary lamentacji średniowiecznej w *Piosence wielkopostnej!* Stylizacje te nadają przeżyciom podmiotu wymiar ponadczasowy, nie gubiąc zarazem, co istotne, jego osadzenia w „tu i teraz”. Aby ograniczyć się do ostatniego przykładu: średniowieczny lamentownik z pewnością nie powiedziałby: „Długo biegłem po ziemi, [...] / Z żalem i nawet rozpaczą / Że nie wiem co znaki znaczą” (P 384). Świat, nawet w swej znaczeniowej nieprzejrzystości, nie wywoływał w nim bowiem lęku, lecz ufność i podziw dla Stwórcy, a przekładalność znaków kultury gwarantował powszechnie przyjęty system religijny.

Powyższa uwaga przywodzi na myśl drugi sposób, w jaki poeta niejako przerzuca swe prywatne doznania, czasem nawet błahe, w wymiar uniwersalny. Mianowicie zamyka je w formę morału czy filozoficznej maksymy. Np. wspomnienie młodzieńczych kąpieli w jeziorze kończy m.in. zdanie: „Co było indywidualne staje się odmianą ogólnego wzoru” (*Rzeki maleją*, P 296). Takich sformułowań całe mnóstwo w tej poezji.

Wreszcie trzecia metoda, polegająca na obdarzeniu podmiotu zdolnością przenoszenia się w czasie i przestrzeni. Rzec można, Miłosz rozwija tutaj i modyfikuje koncepcję „ja” eschatologicznego z *Trzech zim*. Tam wszakże wędrówki podmiotu-bohatera uzasadniał kontekst mitologiczny (np. łódź Charona w *Posągu małżonków*) lub prorocze widzenie (np. w *Bramach Arsenалу* czy *Powolnej rzece*), po wojnie natomiast owe przemieszczenia pozbawione zostają wyrazistej fabularnej motywacji. Ciekawym tego przykładem choćby początek *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (P 363):

<sup>14</sup> Znamienne, że Miłosz ocenia negatywnie *Kawiarnię* za to właśnie, że ten „wiersz jest niedostatecznie uogólniony, zanadto związany z aktualną sytuacją historyczną” (PS 65).

<sup>15</sup> Zob. Z. K o p c z y ń s k a, *Ośmiozgłoskowiec*. W zbiorze: *Sylabizm*. Wrocław 1976, s. 218.



niem poetyckiego materiału głównie z tamtego okresu. Że nie są to jedynie sentymentalne wspominki, przekonać może ten choćby fragment:

Przechadzam się. Już nieludzki. W myśliwskim stroju,  
 Tam gdzie nasze puszcze i domy i dwory.  
 Podano chłódnik, a ja w abstrakcji,  
 Przy zapytaniach z końca mego wieku.  
 Głównie o prawdę, skąd ona, gdzie ona.  
 I milcząc jadłem kurczaka z mizerią. [NZ 21]

Uderzają w tym wierszu nie tylko przeskoki czasowe: z terażniejszości w przeszłość — i z powrotem. Bardziej istotna wydaje się wizualna naoczność dawnych zdarzeń, które dzieją się jakby na nowo, obecnie. Powstaje coś na kształt czwartego wymiaru: wspominający nie tyle ocala od zapomnienia czas bezpowrotnie miniony i zamknięty, ile przebywa w dwu czasoprzestrzeniach równocześnie. Jest młodym myśliwym, lecz posiada znacznie później zdobytą mądrość, albo też — już wtedy stawia sobie pytania, na które odpowiedzi szukać będzie znowu pod koniec życia (tak właśnie, na dwa sposoby, można — jak sądzę — rozumieć sformułowanie: „Przy zapytaniach z końca mego wieku”). Krótko mówiąc, podczas gdy Kawafis rozmyśla o „człowieku w ogóle”, za środek mediatyzujący uznając tej idei historyczne realizacje, Miłosz nieustannie poddaje ją próbie jednostkowego życia. Gdy dla pierwszego założoną hipotezę unifikującą jest niezmiennosc ludzkiej natury oraz jedność kultury śródziemnomorskiej, dla drugiego hipotezę tę stanowi pojedyncza, własna, biografia, w której wszakże tamte wymiary załamują się w sposób niepowtarzalny. Jest tak zresztą nie tylko w poezji Miłosza: wystarczy przypomnieć *Rodzinną Europę*, której autor patrzy na siebie jak na „obiekt socjologiczny” (RE 10), czy *Ziemię Ulro*, gdzie życiowe i intelektualne przygody autora od razu nabywają rangi wzoru, przykładu, uogólnienia.

Ostatni przykład skłania do poświęcenia większej uwagi aluzjom autobiograficznym. Czemu one służą? Jaki jest stopień identyfikacji autora z podmiotem? Pytania tym bardziej istotne, że rzutowane są nie tylko w czas przeszły, ale i w terażniejszość. Kuszony w *Pokusie* zostaje umieszczony „Na skraju góry skąd widać neonowe miasta” (HP 16). Wolno to rozumieć jako połączenie aluzji do sceny kuszenia Chrystusa z osadzeniem akcji we współczesnych realiach (stąd „neonowe miasta”). Ale bez trudu da się również wskazać autentyczną lokalizację: wystarczy wieczorem stanąć na Grizzly Peak, gdzie obecnie mieszka poeta, i stamtąd spojrzeć na Berkeley, Oakland i El Cerrito (wspomniane zresztą z nazwy w wierszu *Na trąbach i na cytrze*, P 325). Niewykluczone zatem, że i poprzednio opisana scena rzeczywiście miała kiedyś miejsce. Skłania do tych przypuszczeń fakt, iż w rozmowach z Czarnecką Miłosz usilnie podkreśla, że opisy czerpie z autopsji<sup>16</sup>. Nie przeszkadza to, rzecz prosta,

<sup>16</sup> Dotyczy to nawet *Zdań!* Zob. PS 192.

ich daleko idącym przeobrażeniami. Nasycone wizualnym, plastycznym konkretem (ów kurczak z mizerią — w poprzednim cytacie, czy skraj góry, pod którym rozciągają się miasta — w ostatnim), odznaczają się jednak ogólnikowością: jej wyrazem sprowadzenie przedstawień do najbardziej podstawowych elementów i daleko posunięta typizacja (mowa o górze i miastach bez podania ich nazw).

Sugestia autobiografizmu swoje największe nasilenie osiąga u Miłosza właśnie w Ameryce. Oczywiście, odwołań do prywatnego życia autora jest sporo w całej tej poezji, dają się z niej odtworzyć dokładnie kolejne miejsca jego pobytu, czasem wręcz zamienia się ona w zapis wrażeń: np. *Notatnik: Sanary*, *Notatnik: Bon nad Lemanem*, *Notatnik: Pennsylvania*. Ale w okresie kalifornijskim zwiększa się ilość przywołań miejsc i osób, które mają znaczenie i są czytelne już tylko dla samego poety. Czytelnik pewnie się nie dowie, kim była owa „panna z kosmykiem na uchu” czy malarz, „co nie szukał idealnego przedmiotu” (*Gucio zaczarowany*, P 292), nie znani dlań pozostaną „Anna i Dorcia Drużyno” (*Miasto bez imienia*, P 315), „Alżbieta” (*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, P 411), „Filina” (*Filina*, HP 22) i tyle innych postaci. Ta prywatność staje się nową jakością w wierszach Miłosza, przypominając *nb.* późne utwory Iwaszkiewicza. Dodaje opisom autentyzmu oraz uwierzytelnia ich prawdziwość. Miłosz nie przekracza wszak granicy dyskrecji, czego najwymowniejszym dowodem, iż najbardziej osobiste wiersze sygnuje inicjałami: N. N. i Ygrek Zet. Prywatności również usiłuje nadać właściwości uogólnienia.

### W cudzej skórze

W stronę liryki maski grawituje u Miłosza nie tylko liryka bezpośrednia, ale i liryka roli. Bo owszem, są w tej poezji wiersze, których podmiot jest bez wątpienia kimś różnym od autora i w żaden sposób nie może być z nim identyfikowany. Obok cytowanych już utworów z kobiecym narratorem należą tutaj *Siegfried i Erika*, *Kołodnicy*, *Rozmowa na Wielkanoc 1620 roku*, *Mistrz, Z chłopą król*, *Po drugiej stronie* oraz *Wyższe argumenty na rzecz dyscypliny zaczerpnięte z przemówienia na radzie powszechnego państwa w roku 2068*. Ale i w nich, co ciekawe, autor mniej lub bardziej dyskretnie zaznacza swą obecność. W usta niemieckiego czy włoskiego kompozytora XVII w. wkłada swe *credo* artystyczne: „Co z mego zła powstało, to tylko prawdziwe”. Z kolei rodowód nawróconego podczas kontrreformacji kalwina wywodzi nie przypadkiem — z Wędziagoły, siedziby rodowej swojego ojca. Jakby chciał zasugerować, że los tego kuszonego w przedziwny sposób jest i jego udziałem. Nawet tam, gdzie podmiot jest kimś innym niż autor, roztrząsane są problemy, które poeta, już bez przebrania, podejmuje w innych utworach.

Ciekawym tego przykładem jest wiersz *Siegfried i Erika*, gdzie hitlerowski lotnik, dokonując pośrednio demaskacji ideologicznych założeń na-



zizmu, obnaża zarazem mitotwórczą zasłonę każdego systemu totalitarnego. W oczach fanatyka hitleryzm stanowi wcielenie odwiecznych tęsknot ludzkości do zapanowania nad ciałem i duszą oraz poddania biegu historii tylko własnym decyzjom. Wspominając kampanię wrześniową, Siegfried opowiada swej siostrze z ledwie tajoną dumą:

Tak, zabijałem. Czy to źle, Eriko?  
 Szosa szła do mnie z gwizdem moich sterów,  
 A tam był chaos, rozumiesz? Kolumny  
 Wozów, toboły, brud, skwar, czołganie się, strach, rozprzężona  
 Wola niezdolna utrzymać zamiaru.  
 Śmiertelne iskry które w ten tłum biegly  
 Spod moich skrzydeł, były takie czyste! [P 120]

Cóż łatwiejszego od potępienia ludobójstwa. Wyrazów moralnego oburzenia niemało, jak wiadomo, w — nie tylko polskiej — literaturze. Tym bardziej oryginalnie i świeżo brzmi głos Miłosza. Najwyraźniej nie interesuje go patologia zbrodni lub psychologiczne motywacje prowadzące do zubożenia na masową śmierć. Źródła erupcji niszczycielskich instynktów kryją się według niego znacznie głębiej. W czym najbardziej wyraził się demonizm hitleryzmu? Poeta odpowiada: w dążeniu do „czystości”. Przeciwwstawionej — jak w powyższym cytacie — „brudowi”, chaosowi, rozprzężeniu woli. Zamiłowanie hitlerowców do schludności nabiera w tym kontekście nowego zabarwienia... Gdzie indziej Miłoz dowodzi:

Diabelska pokusa może przybierać różną postać. Gdy przybiera postać lucyferyczną, wychodzi przede wszystkim aspekt pychy i czystości, bo Lucyfer jest duchem wyniosłym i czystym [...] to jest właściwie wypadek większości naprawiaczy ludzkości w naszym stuleciu. Bo oni są tacy czyści, kochają czystość. [PS 109]

Ład społeczny, prawny, obyczajowy — nad którego nietrwałością ubolewa Siegfried — broni zapewne przed poniżeniem i demoralizacją, stającymi się często udziałem ludzi wydanych na pastwę nagiej walki o byt. Dowodem, kreślone na początku wiersza, sceny z życia narodu niemieckiego tuż po klęsce ostatniej wojny. Ale ów ład, gdy zostanie pojęty zbyt skrajnie i oddany w pacht niepowołanym — przynosi nieobliczalne zniszczenia. „Higiena społeczna”, dążąca do wyeliminowania ze zbiorowości wszystkiego, co nie służy utopii, sprzeciwia się systemowi oficjalnych wierzeń i nie poddaje się uniformizacji — jest, w samej swej istocie, nieludzka. Nie tylko bowiem neguje istnienie tej sfery człowieczeństwa, o której stanowi właśnie zagmatwanie, ciemność, „brud subiektywny” (*Traktat poetycki*, P 242), ale i łamie elementarne prawo, by każdy pozostał sobą nawet za cenę własnych błędów i słabości. Czyż ideologia totalitarna nie jest, pyta Miłoz, oparta na ukrytym fałszu? Jego wyrazem — paradoks. Z jednej strony przyznaje ona przywilej nieomyślnej wiedzy i absolutnej władzy grupie jednostek, która, zapatrzona w speł-

nianą rzekomo misję dziejową, skrycie pogardza zbiorowością (skąd w wierszu niezróznicowany „tłum”), z drugiej — przekreśla zasady moralne, których podstawą i uzasadnieniem jest poszanowanie godności i suwerenności indywidualum. Dlatego utwór kończy ostrzeżenie pod adresem wszystkich „naprawiaczy ludzkości”, którzy wyrzut sumienia radzi uznać za „przesąd liberalny”.

Podczas gdy Siegfried grzeszył źle pojętą skłonnością do czystości, przedstawiciel władzy „powszechnego państwa w roku 2068” (P 338—339) grzeszy lucyferyczną pychą. Logika jego wywodu wydaje się nie do odparcia i przypomina rozumowanie Wielkiego Inkwizytora z *Braci Karamazow*. Skoro człowiek jest za słaby, by unieść ciężar swej wolności, a pozostawiony sobie gubi się w sprzecznościach i sięga daleko poza własne możliwości, należy poddać go pedagogii ograniczeń. „Prawo Zaciemniania” uwalnia go od poznawczych niepokojów, „Prawo Zmniejszonych Celów” — paradoksalnie — ocala jego idealizm: „Ubóstwo i gorycz albowiem są koniecznym warunkiem szczęścia”. Nietrudno w tej futurologicznej fantazji doczytać się aktualnego adresu politycznego czy odwołań do — obok Dostojewskiego — Witkacego i Orwella. Raz jeszcze autor dowodzi, że realizacja społecznych utopii zaprzecza ich idealistycznym założeniom. Odbywa się bowiem kosztem unicestwienia duchowych aspiracji i metafizycznych pragnień jednostek oraz łączy się z uzurpowanym prawem do decydowania, co dla człowieka lepsze, a co gorsze. Miłosz unika łatwych potępień. Bo jakkolwiek, wychodzące z fałszywych przesłańek, rozumowanie samo siebie kompromituje, przytoczone „wyższe” argumenty warte są zastanowienia. Czy można np. odmówić słuszności zarzutowi: „Podobnie jak ich wolność [...] / Chleb nie smakował im, bo dość go było w piekarni”? Niemal na to dowodów, że styl konsumpcyjny, opustoszczone z wyższych potrzeb, stwarza warunki do — mniejsza, czy w zgodzie z nim, czy przeciwko niemu — ubezwłasnowolnienia indywidualum. Podobnie nie pozbawione racji jest stwierdzenie, iż ucisk państwowy, rozbudzając idealistyczne dążenia, a zarazem uniemożliwiając ich realizację, stwarza pożywkę dla kompensacyjnych zabiegów. Toteż ci, co „złorzeczą zakazom, / Już boją się, że mogłyby zniknąć zakazy”. Szczególnie zaś przenikliwa jest uwaga, że w świecie, który unicestwił nierelatywne wartości, także prawda może być tylko drugim członem dialektycznej opozycji — „prawdą wbrew” innej prawdzie lub innemu kłamstwu. Stąd i pochwała „cenzury i niedostatku” nie jest prostym szyderstwem. W zdegradowanej rzeczywistości karleje aksjologia. Diagnoza naszej kultury odsłania w końcu jej zasadniczy dylemat, który prowadzi do rosnącej atrakcyjności ideologii totalitarnych. Albo powszechne „bezpieczeństwo” za cenę „posłuszeństwa” i „dyscypliny” obywateli, albo wolny wybór z wszystkimi związanymi z nim niewygodami (P 338—339).

Miłosz oddaje głos nie tylko postaciom z teraźniejszości i przyszłości

historycznej, ale i z przeszłości. „Z chłopą król” to ktoś z całkiem innego świata, innej epoki. Czym jest utwór pod tym tytułem? Podjęciem starożytnego motywu karnawałowego? Bezpośrednią polemiką z rybałtowską komedią Piotra Baryki? Nawiązaniem do tradycji rozciągającej się od *Snu nocy letniej* Szekspira, przez *Pana Jowialskiego* Fredry do *Słubu* Gombrowicza? Początek wiersza brzmi w zgodzie z wzorami przeszłości:

Nie umiem jeść widelcem. Gniece mnie korona.

Po diabła mnie ubrali w te ich aksamity.

Kobieta w długiej sukni to jest moja żona.

Jakbym nie dość miał dziwek z mojej dworskiej świty. [P 257—258]

Przemawiający jest tedy kimś postawionym w fałszywej sytuacji, ponieważ awansował ponad przyrodzony mu status. Prostactwo umysłu i niewyszukane przyzwyczajenia odbijają się w języku, który roi się od kolokwializmów i wyrażań wulgarnych. Miłoszowego króla od jego literackich antenatów różni to, że władza nie sprawia mu satysfakcji, a niewygoda położenia stale daje się we znaki. Narzucony urząd, wraz ze związanymi z nim przywilejami oraz poczuciem dosytu, zamiast cieszyć — drażni go i nudzi. Jest on zresztą postacią znacznie bardziej złożoną, niż się na pozór wydaje. Świadomie „struga wariata”, by w błędnym mniemaniu utrzymać swoje otoczenie. Kipiąc nienawiścią do dworu, demaskuje jego niewolnicze naśladowanie cudzych wzorów („parle franse”), obłudę, fałsz i służalczość. W geście negacji, przez myśl o zemście, chce ocalić własną tożsamość. Ale zarazem — kompromituje sam siebie: jego potrzeby ograniczają się do seksu i napchania żołądka (stąd mowa o „tłustej drzemce”). Tę dwoistość podmiotu zdradza zresztą, przy bliższym przyjrzeniu się, sam język: wulgaryzmy sąsiadują tu z precyzją lakonicznego sądu, niezdarność stylu — ze zdumiewającą zdolnością do obrazowego skrótu.

Słowem, autor — w znacznie większym chyba stopniu niż jego poprzednicy — wydobywa na jaw i komplikuje grę mistyfikacji i demistyfikacji, stanowiącą właściwą ośnowę historii na temat: „z chłopą król”.

Intronizowany był zazwyczaj obserwowany i oceniany przez grupę, od której otrzymał iluzoryczną władzę i która swą czołobitnością utwierdzała go w przekonaniu o jego potędze. Toteż celem satyry dawnych autorów stawały się głównie jego głupota i nieświadome podstępne namaszczenie, z jakim sprawował swe rządy. Nienaruszone natomiast pozostawały atrybuty i powaga samego urzędu. Tymczasem spojrzenie od wewnątrz, świadome przy tym gry pozorów, radykalnie zmienia cały obraz, karykaturalnemu wykrzywieniu ulega bowiem nie tylko postać władcy, ale i towarzysząca mu świta. Autorska ironia nie omija tym razem instytucji tronu, skoro za zgodą poddanych, i do tego z przymusu, zasiadł na nim ktoś aż tak prymitywny.

Miłosz w zasadniczym punkcie modyfikuje opis znanego zwyczaju karnawałowego. Według Bachtina władza króla-błazna była figurą meta-

morfoz czasu, który w niwecz obraca ludzkie ambicje i nieprzerwanie narusza stałość wszelkich zjawisk historycznych<sup>17</sup>. Względność i ciągle zaczynanie się od nowa ludowy rytuał przeciwstawiał — przy akompaniamencie spontanicznego śmiechu — nieruchomej i hieratycznej budowlu państwa średniowiecza. Ale, po chwilowym odwróceniu hierarchii, wszystko wracało do normy, a układ społeczny odzyskiwał równowagę. Jednodniowy król, bity i ośmieszony, opuszczał tron i na powrót stawał się chłopem. Ten los nie spotka Miłoszowego bohatera. Intelktualnie nie dorasta on do piastowania tak wysokiej godności, ale ma ją dzierżyć do końca życia. Wyraźnie mówi: „Innego, wiem to, nigdy nie zobaczę świata”. Jeśli zaś „świat na opak” nie jest przemijającym aktem kompensacji, lecz trwa nieprzerwanie, jakie jest domyślne przesłanie wiersza? Ma on ujawnić pozorną wszelkich hierarchii, tymczasowość i względność każdej roli społecznej i bezsilę kultury w obliczu odwróconego porządku społeczno-politycznego? Skompromitować postawę, która rozkładowym tendencjom cywilizacji przeciwstawia jedynie ślepa nienawiść i kult biologicznej krzepy? Czy też — afirmować jednostkową świadomość, broniącą się w świecie o zachwianych normach samym wysiłkiem jego rozumienia?

Już tych kilka przykładów świadczy chyba wystarczająco wymownie, że Miłoszowi — bardziej niż o kreacje zindywidualizowanych podmiotów — chodzi o analizę ciągle go intrygujących zagadnień. Łatwo dowieść, że zarówno rozmaite aspekty totalitaryzmu, jak dialektyka widzenia siebie i bycia widzianym przez innych nieodmiennie przyciągają jego uwagę<sup>18</sup>. Mało go natomiast interesuje — czym różni się od takich mistrzów monologu dramatycznego, jak choćby Laforgue, Browning i Ezra Pound<sup>19</sup> — drobiazgowo odtwarzanie tła środowiskowego oraz cech charakterologicznych narratorów-postaci. Sprowadza te informacje do niezbędnego minimum, które umożliwiając rozpoznanie — utrudnia równocześnie konkretyzację. Cóż bliższego da się powiedzieć o Siegfriedzie poza tym, że służył w czasie ostatniej wojny w armii hitlerowskiej, a potem przyglądał się klęsce swojego narodu? Jak ustalić, w której epoce i w jakim kraju panował „z chłopu król”? Podobnie nie wiadomo, kim jest przedstawiciel władzy państwa przyszłości, nieprzypadkowo używa w przemówieniu liczby mnogiej. Poeta unika również, poza powyższymi wyjątkami, tworzenia podmiotów posiadających prawdziwe lub fikcyjne imię i nazwisko albo

<sup>17</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przekład A. i A. Gorenio wie. Opracowanie, wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus. Kraków 1975.

<sup>18</sup> Temu zagadnieniu sporo miejsca poświęca Miłosz w rozmowach z Czarnecką.

<sup>19</sup> Zob. W. Ramsey, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*. New York 1953, rozdz. *Many Voices*. — R. Langbaum, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York 1963. — G. Wright, *The Poet in the Poem. The Personae of Eliot, Yeats and Pound*. Berkeley — Los Angeles 1962.

też legitymujących się historycznym, mitologicznym czy literackim rodowodem. Na próżno szukać w tej poezji wierszy takich jak *Apollo i Marsjasz* i *Tren Fortynbrasa*. O właściwościach mówiącego, jego losie, poglądach, kryteriach ocen, pochodzeniu społecznym *etc.* czytelnik może się dowiedzieć jedynie pośrednio, z samej wypowiedzi. Ale język postaci wcale nie ułatwia rozszyfrowania ich tożsamości. Jego funkcja charakteryzująca jest bowiem — jak miało to miejsce w powyższych cytatach — mocno ograniczona. Zabiegi te służą prawdopodobnie odwzorowaniu procesu interioryzacji obcych punktów widzenia. Miłosz uniwersalizuje nie tylko prywatne doświadczenia, lecz także przekonania i doświadczenia innych uznaje częściowo za własne.

Nie znaczy to oczywiście, że autor traci swą niezależność na rzecz przemawiających postaci. Są one, ponad wszelką wątpliwość, odrębne od niego i fizycznie, i duchowo. W ciągłej grze pozornych utożsamień i natychmiastowych odpodobnień, przybliżeń i oddaleń, autorskie „ja” dba o zaznaczenie dystansu zarówno wobec zewnętrznych atrybutów narratora jak jego światopoglądu. Trudno poetę uznać za wyznawcę doktryn totalnych czy piewę chama! Najprostszym sposobem zachowania dystansu jest ironia<sup>20</sup>. Warto zauważyć, że w przywołanych przykładach (podobnie zresztą jak w *Mistrzu* i *Na ścięciu damy dworu*) ironia pojawia się równocześnie na kilku poziomach tekstu. Nie tylko autor za cel swych ironicznych ataków obiera podmiot, który demaskuje się własnymi wypowiedziami, ale i ów ostatni ironizuje na temat bohaterów. Siegfried szydzi z „naprawiaczy ludzkości”, którzy kiedyś — jak przywiduje — „krzykną: / My? My niewinni! Myśmy nie wiedzieli!” (P 121); reprezentant totalitarnej władzy naigrawa się z obywateli: „Kraj pieczonych gołąbków nęci ich i odpycha. / Spotkaliby tam tylko nicość, inaczej: siebie” (P 339); wreszcie wyniesiony na tron chłop kpi z dworu: „Grzeczności sobie wzajem` prawią oszukańcze / I trzepią się parszywcy, mdlejąc jak motyle” (P 258). Zatem ironista z przedmiotu ironii łatwo może stać się jej podmiotem — i na odwrót. Zwłaszcza, że jej żądło nie omija również samego autora. Ironia godzi zarówno w poglądy, jak w ich głosiciela? Tak, ale co na jednym poziomie tekstu wydaje się ironiczną demaskacją, na innym brzmi całkiem serio<sup>21</sup>. Aby ograniczyć się do cytowanych wypo-

<sup>20</sup> Na znaczenie ironii w tej poezji zwracał m.in. uwagę J. Kwiatkowski (*Miejsce Miłosza w literaturze polskiej*. „Teksty” 1981, nr 4/5, s. 20), wskazując przy tym słusznie na powinowactwa Miłosza z Norwidem: „Myślę o — różnorako pojmowanej — ironii, i tej, która »jest koniecznym bytu cieniem« i sposobem widzenia historii i patrzenia na nią, i tej, która jest chwytem retorycznym, sposobem oddziaływania na czytelnika”.

<sup>21</sup> Ta — by tak rzec — „wędrująca ironia” wymyka się klasyfikacjom zawartym w takich fundamentalnych pracach, jak D. C. Muecke'a *The Compass of Irony* (London 1969) oraz W. C. Booth'a *A Rhetoric of Irony* (Chicago and London 1974). Bierze się to chyba stąd, że autorzy ci nie uwzględniają przypadku, kiedy i podmiot, i przedmiot ironii zostają rozszczerzone wewnętrznie. Nie od rzeczy bę-

wiedzi: obnażają one zapewne zakłamanie, tchórzliwy konformizm oraz obłudę społeczeństwa w obliczu historycznie zmiennych form autorytarnego systemu władzy. Czy jednak, wpisana w postawione zarzuty, socjopsychologiczna diagnoza traci przez to na trafności? Tym bardziej że dotyczy stanu umysłu zbiorowości żyjącej — poprzez stulecia — w świecie, który, rzecz można, „wypadł z zawiasów”. Ironia zakłada prawo do ostatniego słowa. W Miłoszowej poezji nikt tym prawem nie może się poszczycić.

### Maski? Role?

Nietrudno zgadnąć, że szczególnym upodobaniem poeta darzyć będzie formy wypowiedzi umieszczane pomiędzy „liryką osobistą” a „liryką roli”. Nazywać je „liryką maski”? To bogactwo zubożyć, różnorodność podciągnąć pod jeden strychulec. Dotychczasowe rozważania zbliżają do wniosku, że w tej poezji powstaje jakaś nowa jakość — poza stosowanymi dotąd podziałami — dla której brak właściwie nazwy. Bliższy intencjom poety byłby pewnie, rozpowszechniony w krytyce anglosaskiej, termin „persona” (Miłosz używa go w rozmowach z Czarnecką i w *Świadectwie poezji*). Przy czym — paradoksalnie — to, co jest wadą tego terminu, okazuje się tutaj jego zaletą: myślę o fakcie, że określane nim bywają zarówno maski, jak role podmiotu<sup>22</sup>. Wynikające z tej oscylacji semantyczna nieostrość i dwuznaczniowość pojęcia, które utrudniają posługiwanie się nim w analizach, prowadząc czasem do wyraźnych interpretacyjnych nieporozumień<sup>23</sup>, są w poetyce wierszy Miłosza założone i konsekwentnie podtrzymywane.

Przykład pierwszy z brzegu: *Świat* zalicza Barańczak do liryki maski<sup>24</sup>. Czy nie zbyt pochopnie? Przy bliższym oglądzie obraz mówiącego w poemacie odsłania swój subtelny i skomplikowany rysunek, który wymyka się prostym formułom. Co najbardziej uderza? Przenikanie się perspektyw światopoglądowych dorosłego i dziecka zarówno w wynurzeniach głównego narratora, jak w wypowiedziach postaci: ojca i matki<sup>25</sup>. Dostrzegalne na płaszczyźnie stylu językowego (poetyckie metafory i ter-

<sup>22</sup> Zob. hasło *Persona* w: *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. A. Preminger. Princeton, New Jersey, 1974.

<sup>23</sup> Wskutek nadmiernego rozszerzenia znaczenia terminu „persona” — pada ich ofiarą książka Wrighta (*op. cit.*), w której skądinąd można znaleźć szereg interesujących spostrzeżeń.

<sup>24</sup> S. Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*, „Teksty” 1981, nr 4/5, s. 171.

<sup>25</sup> Pisałem o tym obszernie w: *Świat Miłosza*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 45.

miny filozoficzno-religijne obok uproszczonej składni oraz zdrobnień), kategorii myślenia (pojęciowość obok obrazowości), trybów rozumowania (logiczne operacje obok fantazjowania), wreszcie punktów widzenia (spojrzenie z dołu, jakby na wysokości oczu dziecka, przecina się z ujęciem z góry, z kosmosu, ogarniającym — jak w *Przypowieści o maku* — całość istnienia). Obok tego następuje znamienna gradacja poziomu posiadanej wiedzy: dzieci — rodzice — autor<sup>26</sup>. Najważniejsze zaś, że obydwaj podejścia do świata są równocześnie afirmowane i podważane. Zapewne, dziecięcy stosunek do rzeczywistości krzepi wiarą w fundamentalne prawdy, uczy zachwyty dla piękna rzeczy oraz spontanicznej, ufnej akceptacji bytu. Ale czy takie widzenie może wytrzymać konfrontację z horrorem historii, zwłaszcza w jej XX-wiecznym wydaniu? Czy można z drugiej strony, pyta autor, sprowadzić ludzką egzystencję do wymiaru historycznego?

W takim zestawieniu — czerpiąca wzory z Tomasza z Akwinu wizja świata, „jaki powinien być”, okazuje się albo iluzją, której poeta broni wbrew wymowie faktów, albo rozpaczliwą próbą obrony zagrożonych wartości. Zabiegiem terapeutycznym lub aktem heroicznego wyboru. Stąd i podtytuł: *Poema naiwne*, daje się wyklądać na dwa sposoby — jako afirmacja poglądu, który ma za sobą długą i szacowną tradycję (już Chrystus pouczał: „Bądźcie jako dzieci”), albo jako ironiczne obnażenie przekonania i anachronicznego, i opartego na złudzeniu. Zresztą — czy tej oboczności znaczeń nie podpowiada już sam dobór słów? Dawna forma wyrazu „poemat” od razu wprowadza odcień dawności, podczas gdy epitet „naiwne” może, jak wiadomo, zależnie od intencji mówiącego za-barwiać się aprobatywnie, stając się synonimem czystości, niewinności i ufności, bądź też negatywnie, wskazując na głupotę i ograniczenie.

Za kogo się zatem autor przebiera? Jaką maskę wkłada? Dziecka czy mędrca głoszącego chwałę świętej naiwności? Jak określić stopień utożsamienia się autora z tymi punktami widzenia, skoro przyjmuje się je przemienne, balansując stale na granicy ironii i nieironii? Krótko mówiąc: co to za typ wypowiedzi? Liryka maski czy raczej masek? A może — kreacja niezależnego od autora, wewnątrznie rozdwojonego podmiotu? Sama możliwość postawienia tych pytań kwestionuje przydatność omawianej typologii.

Podobnie z *Głosami biednych ludzi*. Jak powiada Błoński:

prezentują one rozmaite — sceptyczne, cyniczne, estetyczne itp. — odpowiedzi na okupacyjne wyzwanie nihilizmu... Pod żadną się poeta nie podpisuje, przedstawia je tylko, ironicznie zaprzeczone, niejako przenicowane ograniczeniem (lękiem, interesem) mówiącego lub osobliwością sytuacji<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Stala (*op. cit.*, s. 140—141) rozróżnia, chyba nie całkiem słusznie, tylko dwie perspektywy: z jednej strony — brata, siostry, ojca i matki, z drugiej — wspominającego narratora całego poematu.

<sup>27</sup> Błoński, *op. cit.*

Dotyczy to szczególnie *Pieśni Adriana Zielińskiego*. Kłopot jednakże powstaje z ustaleniem, kto mówi te słowa:

Jakże ty mądry jesteś, Adrianie,  
[ . . . . . ]

Jakże ty mądry jesteś, że ciebie nie ludzi  
Szaleństwo dziejów ni namiętność ludzi. [P 101]

— autor, oceniający (nie wiadomo, czy aprobatywnie, czy ironicznie) postawę bohatera? *Alter ego* podmiotu pod tym samym nazwiskiem? Jak ustalić dystans pomiędzy autorem i Adrianem, skoro „pieśni” tego ostatniego wyrażają tak diametralnie różne przekonania? Niełatwo też dociec, kto wygłasza wyrazy ostatecznego potępienia: „O czarna zdrado, czarna zdrado!” oraz z czyich rąk spada na głowę bohatera „grom”. Czy należy te słowa odczytać jako wyraz moralnego oburzenia? Czy też dopatrywać się w nich elementów samokrytyki autora? Warto przypomnieć, że powstający w tym cyklu system zwierciadlanych odbić wykroczył poza fikcję literacką w chwili, gdy Miłosz ogłosił w prasie tłumaczenia z podpisem: Adrian Zieliński<sup>28</sup>.

Zawikłane stosunki pomiędzy autorem a podmiotem są domeną nie tylko całych cyklów poetyckich, ale i pojedynczych wierszy. *Przedmieście* (P 96—97) przez mniej uważnego czytelnika może być uznane za monolog lumpa, obserwującego znad szklanki wódki i talii kart rzeczywistość okupacyjną. Tymczasem o wewnętrznej niezborności mówiącego świadczą już pierwsze jego słowa. Wzmocniona powtórzeniem metafora: „Słońce zbielałe upada / W gorący piasek” — sąsiaduje z prozaizmem: „Felek bank trzyma, Felek nam daje”. Ta niekongruencja zostaje z całą konsekwencją utrzymana do końca, wskazując, że narrator to zarazem ktoś wykształcony i prymitywny, współczujący i cyniczny (stąd: „skarga”, lecz — „skamłająca”), gracz karciany z warszawskiego przedmieścia, a zarazem poeta. Ale poeta — jak cała rzeczywistość — zdegradowany. Charakterystyczne, że ten świat można „wygrać” tylko „na mandolinie”: jest tutaj ona i atrybutem folkloru środowiska, i „obniżonym” symbolem poezji. Mówiący przebywa więc równocześnie w wymiarze historycznym i ponadczasowym, w potoczności dnia codziennego i wieczności toposów, w ciągłym dzianiu się i trwaniu. Granie w karty, przez swą monotonną powtarzalność oraz rozciągnięcie w czasie („Gramy rok drugi, gramy i czwarty”), staje się nieoczekiwanie metaforą ludzkiej egzystencji, która przed potwornościami historii chroni się w swojski krąg i jakąkolwiek, nawet najbardziej jałową, aktywność.

Podczas gdy pochodzenie społeczne, mentalność, system ocen i ję-

<sup>28</sup> Mowa o przekładach wierszy W. Eversona (Brata Antoniusa) *Rzeź niewiniątek* i *Ucieczka na pustynię*, drukowanych w „Tygodniku Powszechnym” (1980, nr 32).



zyk oddzielają osobę mówiącą od autora, poetyckie uzdolnienia najwyraźniej ją doń przybliżają. Czy ta sugestia ich częściowej choćby identyfikacji może mieć moc rozstrzygającą? Dość wątpliwe. Czy jednak, z drugiej strony, wolno ją całkowicie zlekceważyć? Jak się rzekło, „jałowe pole” jest elementem deskrypcji krajobrazu, równocześnie zaś aluzją do *Jałowej ziemi*. Właśnie Eliota odkrył dla siebie Miłosz podczas okupacji<sup>29</sup>. Jeszcze jedno pytanie: komu przypisać słowa „Weź mandolinę, na mandolinie wygrasz to wszystko” oraz „Patrz, idzie drogą wesola dziwa”? Tej samej czy różnym osobom? Autorowi? Podmiotowi? Jednej z występujących postaci?

Zaiste, nie bez powodu ostrzegął Miłosz w *Liście półprywatnym o poezji*, żeby tych kreacji nie traktować jako „jego własnych przebrań” (K 73). Palącym zagadnieniem staje się w nich bowiem już nie dystans lub stosunek uczuciowy autora do podmiotu, lecz ontologiczny status tego ostatniego. Innymi słowy, pod znakiem zapytania stają zarówno tożsamość persony, jak oczywistość sytuacji lirycznej. Spowodowane to zaś zostało rozmnożeniem osób przemawiających w wierszu, przy równoczesnym zatarciu granic ich wypowiedzi (służą temu i „*Du-Lyrik*”, i przytoczenia innych „głosów”), a także nadanie podmiotowi cech odmiennych osobowości, dwu co najmniej, z których jedna wykazuje pewne podobieństwo do autorskiego „ja”. Prościej: nie do końca wiadomo, kim jest ten, co mówi, czy jest to wciąż ta sama postać, oraz gdzie się zaczyna, a gdzie kończy jego wypowiedź. Ale właśnie ta nieokreśloność i płynności są, wolno przypuszczać, jedną z reguł świadomej gry, którą poeta prowadzi z czytelnikiem. Gry tym bardziej niebezpiecznej i ryzykownej, że angażującej — poprzez pośrednie i bezpośrednie aluzje autobiograficzne — osobę samego twórcy.

Powojenna poezja Miłosza w nadmiarze dostarcza przykładów takiego usytuowania podmiotu, że zarówno jego identyczność, jak związek z autorem stają się problemem niełatwym do rozwikłania. Każdy niemal utwór przynosi rozwiązanie jedyne i niepowtarzalne. Czy zatem, a jeśli — to w jakim kierunku, poeta dokonuje modyfikacji wspomnianej reguły? Zabrzmi to pewnie zaskakująco: wraz z narastającą — zwłaszcza w wierszach kalifornijskich — ilością odwołań do prywatnego życia Miłosza, stopniowo potęguje się rozchwianie tożsamości podmiotu lirycznego. Z jednej strony upodobnia się on do autora, z drugiej — przemienia jakby w samą, przechodzącą z osoby na osobę, potencjalność aktu mówienia, który, na moment, ogniskują poszczególne maski i role.

Chyba najprzejrzysiej ilustruje to *Dużo śpię...* (P 304—305). Już pierwsze słowa, „Dużo śpię i czytam Tomasza z Akwinu / albo *Śmierć Boga* (takie protestanckie dzieło)” — nadają temu wierszowi ton intym-

<sup>29</sup> W rozmowach z Czarniecką (PS 66) poeta wyznaje: „*Przedmieście* może być trochę skutkiem lektury poetów angielskich, może troszkę T. S. Eliota”.

nego zwierzenia. Według najlepszych wzorów kreślona też jest sceneria wiernie odpowiadająca rzeczywistości: wystarczy stanąć przed domem Miłosza z twarzą obróconą na południe, by mieć „na prawo zatokę jak odlaną z cyny, / za tą zatoką miasto” itd. Dbałość o realia wyraża się nawet w takich drobiazgach, jak wzmianka o czytanych książkach. Oczywiście ich wybór i zestaw mają tutaj dodatkowe znaczenia, niemniej wiadomo, że po tomy Akwinaty poeta chętnie, i to od dawna, sięga, a *Śmierć Boga*, pióra Gabriela Vahaniana, jest dziełem dobrze mu znanym (zob. PŚ 152)<sup>30</sup>. Ale, poczynając od przejmującej skargi: „Panie doktorze, boli mnie” — mówiący zaczyna się coraz bardziej oddalać od autora. O ich podobieństwie świadczy jeszcze wyznanie o bólu nienasycenia, spowodowanym nadmiarem wrażeń, które umykają poetyckiemu słowu, oraz dyskretna aluzja do Wilna („choć miało się być czymś w rodzaju archanioła / albo świętego Jerzego na Świętojerskim Prospeckie”). Kto natomiast zwraca się z tą samą skargą do znachora („Panie znachorze, boli mnie”) — można snuć jedynie domysły. Bo jest to prawdopodobnie meksykański chłop, który wierzy w „gusła i zabobony” i utrzymuje, że mężczyźni, w przeciwieństwie do kobiet, mają dwie dusze, a jedna z nich odwiedza we śnie „odległe pueblos”. Ale jest to równocześnie rozczarowany intelektualista, który powiada:

Ja czytałem dużo książek ale im nie wierzę.  
Kiedy boli powracamy nad jakieś rzeki,  
pamiętam tamte krzyże ze znakami słońca i księżycą  
i czarowników, jak pracowali kiedy była epidemia tyfusu.

Czy trudno rozpoznać tutaj motywy znane z innych wierszy Miłosza? Często powraca on nad brzeg rzeki swego dzieciństwa i młodości, nieraz deklaruje niewystarczalność słowa wobec cudownej złożoności świata, natomiast owe „krzyże ze znakami słońca i księżycą” — czytelna oznaka pierwotności Litwy, której chrześcijaństwo, jeszcze na początku obecnego stulecia, znaczone było relikami pogańskich wierzeń — umieszcza w wierszu *Do Robinsona Jeffersa*. Nie dziw, że w takim otoczeniu lekarze przemieniają się w szamanów... Jeśli dodać, że do pradawnych „gusła i zabobonów” Miłosz odnosi się z całą powagą (*vide* choćby *Dolina Issy czy Rue Descartes*) — koło się zamyka.

Poeta stworzył postać od siebie odrębną, lecz użyczył jej zarazem wielu własnych cech, wcielił się w kogoś całkiem od siebie różnego, nie rezygnując przecież z zachowania suwerenności. Stąd i przemawiający, i autor — podobnie zresztą jak w poprzednio analizowanych utworach — cierpią na swoiste „rozdwojenie jaźni”<sup>31</sup>. Ponadto tak silnie na początku

<sup>30</sup> W oryginale tytuł ten brzmi: *The Death of God. The Culture of Our Post-Christian Era* (New York 1961).

<sup>31</sup> Motyw schizofrenii nieraz u Miłosza powraca, na co zwróciła uwagę I. Sławińska (*The Image of the Poet and His Estate*. „World Literature Today”, Sum-

wiersza akcentowana sugestia ich identyczności zostaje na jego końcu podważona. Sprzyja zaś temu nie tylko wyposażenie mówiącego w sprzeczne przymioty, ale i przemiany samej wypowiedzi. Od liryki bezpośrednio przechodzi ona stopniowo do formy łączącej własności liryki maski i roli; od mowy w pierwszej osobie, przez „*Du-Lyrik*”, zmierza w stronę dialogu utajonego, który objawia się w głośnych replikach na przemilczane pytania interlokutora oraz w bezpośrednich zwrotach do niego: „Włóż”, „Wyślij”, „Powiedz”. Nie dość na tym: jak łatwo zauważyć, nie zawsze wiadomo, kto w danym momencie zabiera głos, wewnętrzne rozdwojenie podmiotu przejawia się bowiem — jak w cytowanym fragmencie — w samym sposobie wyrażania, używanych kategoriach, ogłoszonych przekonaniach *etc.* Duże bogactwo wariantów w przestrzeni jednego wiersza. Jest on jakby skróconą repetycją wszystkich niemal, śledzonych do tej pory, właściwości poetyckiej mowy Miłosza.

Wiersz *Dużo śpię...* można też odczytać jako obrazowy skrót ewolucji, którą przeszła poezja Miłosza. Owa ewolucja przebiegała chyba trochę inaczej, niż to sugerował Łapiński (oczywiście z zastrzeżeniem, że chodzi o dominanty, a nie oddzielne fazy). Oscylowała stale, mówiąc w uproszczeniu, między biegunami utożsamienia i odpodobnienia, nigdy ich zresztą nie osiągając. A więc od zatartej granicy pomiędzy autorem, podmiotem i bohaterem, poprzez rosnącą autonomizację osoby mówiącej, aż do momentu, gdy przekształciła się ona w pełnoprawną postać, nie odrywając się jednak całkowicie od autora (przykładów dostarczają *Świat, Głosy biednych ludzi, Traktat poetycki* oraz *Król Popiel i inne wiersze*) — po koncepcję podmiotowego „ja”, którego nieustalona tożsamość oraz niejasny stopień identyfikacji z autorem stanowią formalny wyróżnik (tak jest, jak się rzekło, w większości wierszy kalifornijskich). Można by powiedzieć, że poezja ta, zataczając łuk i powracając do własnych początków, odsłania stopniowo swoje ukryte, czy wprawdzie nie do końca rozumiane, założenia. Byłaby zatem, w swej najgłębszej warstwie, „liryką nawiedzeń”? Początkowo spontanicznie, trochę na oślep, pod presją tajemniczego impulsu, później świadomie i metodycznie korzystając z utajonych w tym podejściu możliwości?

Wydaje się za tym przemawiać znaczenie, jakie przywiązuje Miłoz do mediumicznych właściwości swojego pisarstwa. Rad by przecie roz-

---

mer 1978, s. 398). Poeta rozmaicie schizofrenię tłumaczy: w *Traktacie moralnym* mówi o rozdwojeniu „istoty na kwiat i korzenie” (P 167), czyli o odklejeniu się estetyki od etyki oraz zasad postępowania od praktyki życiowej. Inaczej w *Liście*, gdzie znajdujemy zwierzenie: „Długie lata nie godziłem się / na miejsce w którym byłem. / Zdawało mi się, że powinienem / być gdzie indziej” — które kończy zwrot: „Połącz, jeżeli chcesz, mój jeden wypadek / na granicy schizofrenii / z mesjanicznym marzeniem / mojej cywilizacji” (P 433). Wypada przypomnieć, że słowa te skierowane zostały do hinduskiego filozofa, Raji Rao.

ciągnąć te właściwości na całą swą poezję, poczynając od *Trzech zim*. O sile tego przekonania może już świadczyć to, że samoocena wyrażona bezpośrednio, w rozmowie, odbija się później w wierszu. Bo jakby echem cytowanego wyznania: „To jest tak, jakbym nosił w sobie niezliczoną ilość głosów, które przemawiają dramatycznie” — są słowa narratora *Osobnego zeszytu*:

Słyszysz głosy, ale nie pojmujesz tych krzyków, modlitw, błuźnierstw, hymnów, które jego obrały za medium. Chciałby wiedzieć, kim był, a nie wie. Chciałby być jeden, a jest wielością w sobie sprzeczną. [HP 69]

A warto dodać, że ów bohater ma — znowu — autorskie rysy, choć narracja w trzeciej osobie zapewnia mu samodzielność.

Mediumiczność świetnie odpowiada Miłoszowej koncepcji poezji. Poeta, który pragnie zamieszkać w całej kulturze, a własny głos wzmocnić i wzbogacić rezonansem innych głosów, powinien — czy chce tego, czy nie — stać się rodzajem nawiedzonego. Dziedziczony przez romantyzm po starożytności rozróżnienie pomiędzy treścią głoszoną a jej głosicielem Miłosz znacznie pogłębił. Ani medium nie jest „pięknością”, ani „strumień piękności” przezeń nie płynie; co gorsza, ów „strumień” rozmywa „ja” nawiedzonego. Ceną zwielokrotnienia jest wewnętrzne rozproszenie. Ale czy całkowita utrata tożsamości? Raczej pogodzenie się z faktem, że nie jest ona czymś danym, lecz zadaniem, czymś, co się odzyskuje i traci wciąż na nowo. Mówienie „cudzym głosem” nie tylko pozwala sobie ukryć czy oglądać świat z niedostępnej perspektywy, sycąc głód pełni, ale też stanowi drogę do samopoznania i autodefinicji. Dlatego Miłosz nie poucza, jak choćby Yeats: „Zapomnij, kim jesteś, wejdź w skórę kogoś obcego, bo jedynie tak dotkniesz prawdy swej istoty”<sup>32</sup>, lecz: „Będąc sobą, spróbuj równocześnie być kimś innym i z tego zderzenia wyciągnij wnioski dotyczące twojej podmiotowości i natury ludzkiej w ogóle”.

### Wydziedziczenie

Problem, kto mówi, rozstrzyga się zazwyczaj odwołaniem do autora. On jest ostateczną instancją decydującą o tym, które z wypowiedzi wolno uznać za jego własne, a które są przytoczeniem cudzych opinii. Co jednak począć w sytuacji, gdy i on „jest wielością w sobie sprzeczną”? Nie dość powtarzania, że jego obraz rozpina się na antynomiach. Dochodzą one do głosu nie tylko w przywoływaniu przeciwstawnych stanowisk, pod którymi autor się bardziej lub mniej podpisuje, czy używaniu stylów i gatunków należących do rozmaitych epok. Równie ważne jest stawianie w nawias jego bezpośrednich interwencji. Bo on w podtytule *Świata* umieścił: *Poema naiwne*, a na końcu poematu datę: 1943. On pochwa-

<sup>32</sup> Zob. Langbaum, *op. cit.*, s. 182.

łę rozumu nazwał *Zakłębem*, swoje zaś *credo* poetyckie, zatytułowane — zgodnie z klasycystyczną tradycją — *Ars poetica*, opatrzyl przekornie znakiem zapytania. Jego też pióra są komentarze do *L'Accélération de l'histoire* oraz *Trzech rozmów o cywilizacji*, nie mówiąc już o samooce-nach w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* czy *Osobnym ze-szycie*. Warte zwrócenia uwagi jest to, że o ile w owych wierszach ko-mentarz wyraża się — przytoczonym wprost lub streszczonym — dia-logiem, o tyle w poematach autor zamienia się nieraz rolami z narrato-rem i bohaterem, oceniając własne wynurzenia i przeżycia z dystansu należnego pełnoprawnej postaci literackiej. Celem wszystkich tych mani-pulacji jest pewnie staranie, by słowu autorskiemu nadać tę samą hipo-tetyczność i względność, co wypowiedziom podmiotu.

Dotyczy to także — co może wydać się zaskakujące — pouczeń o cha-rakterze moralizatorskim. Pojawiają się one niezbyt często i wygłaszane są przez kogoś, kto tylko trochę przypomina autora (jak w *Traktacie moralnym*). Są albo zakamuflowane ironią, która dyskredytuje przeko-nania obce poecie (*Wyższe argumenty [...]*), albo nastrojone na podniosły ton retoryczny (jak w *Do polityka* czy *Który skrzywdziłeś*) wprowadza-jący, jakby samorzutnie, odcień dystansu. Dlaczego? Do swych utworów, zrodzonych „z moralnego oburzenia w danym momencie”, Miłosz odnosi się z nie ukrywaną niechęcią; „zawsze na mnie źle działało pisanie takich wierszy” — wyznał Czarneckiej (PŚ 64). Jest to usprawiedliwione po-niekąd tym, że nie są to zazwyczaj jego największe osiągnięcia artystyczne. Ale jak wspomnianą niechęć pogodzić z niewątpliwie słusznym stwier-dzeniem Kwiatkowskiego, że „orientacja etyczna” jest „jednym z wy-różników jego [tj. Miłosza — A. F.] poezji”?<sup>33</sup> Myślę, że skład zasad moralnych jest w tych wierszach przyjęty na mocy milczącego porozu-mienia z czytelnikiem, nie zaś otwartych deklaracji. Afirmacja wartości nie łączy się z samoafirmacją, co bierze się pewnie z nadmiernej skłon-ności do samooskarżeń, poczucia winy i niechęci do zbyt szlachetnej re-toryki. Przeciwnie niż Herbert, Miłosz moralistą — bywa.

To dość oczywiste, że tworzony podczas lektury portret autora nie rozsypuje się na niezborne fragmenty dzięki zarówno pamięci o sto-jącym za nim twórcy, jak łatwo rozpoznawalnemu zbiorowi powracających w utworach problemów, symboli, motywów, słów-kluczy *etc.* Świato-pogląd Miłosza stanowi bez wątpienia całość zwartą, odznaczającą się wewnętrzną logiką, acz nie pozbawioną dramatycznych napięć. Pragnę-łem dowieść tego w innych rozdziałach książki, celowo biorąc w nawias maski i przebrania poety, pomijając milczeniem wielogłosowość jego wierszy i unieważniając na moment — co metodologicznie uważane jest czasem za zabieg niedopuszczalny — różnice pomiędzy wypowiedzią poe-tycką a wypowiedzią eseistyczną. Słowo wypowiedziane w wierszu ma

<sup>33</sup> Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 14.

oczywiście większą dozę hipotetyczności, wzmacnia je jednakże słowo wygłoszone bezpośrednio. Gwarantem jedności jest bowiem także głos samego poety, przedzierający się przez cudze głosy. Rzec można, że o ile punktem odniesienia metamorfoz podmiotu jest w wierszu „ja” autorskie, o tyle dla tego ostatniego ośrodek krystalizacyjny stanowi podmiotowość samego twórcy. Albo inaczej: podczas gdy chrześcijańska idea osoby skupia u Miłosza rozmaite definicje człowieka, dynamiczna, oparta na chwiejnej równowadze sprzecznych elementów, koncepcja osobowości upodobnia sylwetki podmiotu i autora. Ale tak jest w obrębie całej tej twórczości, natomiast w pojedynczym wierszu owe sylwetki to wyraźniej, to się rozplývają. Czytający musi bowiem nie tylko rozpoznać cechy osobowości podmiotu lirycznego i autora, ale także — co ważniejsze — ukonstytuować jakby ich tożsamość. Decyduje zaś o tym każdorazowo przyjęta perspektywa oraz dobór i układ dostępnych informacji. Zadanie jest tym trudniejsze, że czytelnik staje wobec chóru zmieszanych głosów, strzępów wypowiedzi o nie zawsze znanej proveniencji oraz, na dobitek, rozdwojonej podmiotowości mówiącego. Wskazówek ma niewiele, a te, którymi dysponuje, nieraz pozostają w sprzeczności. Stąd tak niesłychanie trudno wymierzyć dystans dzielący „ja” autora od „ja” podmiotu oraz określić stopień ich identyfikacji. I tak łatwo o pomyłkę.

Podobne zjawiska mają miejsce zapewne w każdej lekturze. Miłosz nadaje im jednak szczególną doniosłość, wpisując proces szukania i konstituowania tożsamości w samą budowę wiersza. Dzieje się tak głównie za sprawą podmiotu-medium, nie tylko przekazującego słowa innych, ale i zdradzającego podobieństwo z autorem. Oryginalność tego pomysłu pokaże chyba najlepiej porównanie z Eliotem. Aby sięgnąć po najbardziej wyrazisty przykład: tekst *Jałowej ziemi* jest, jak wiadomo, także utkany z wielorakich cytatów i przytoczeń cudzych wypowiedzi; nieobce mu są formy dialogowe i ciągle zmiany osoby mówiącej. Ale owe wtręty są tam zaznaczone bądź cudzysłowem, bądź wyrazistością cudzego stylu, ich źródło jest znane (jego ustaleniu służą pedantyczne przypisy), a Tejrezjasz, „najważniejsza postać w poemacie, jednocząca wszystkie pozostałe”<sup>34</sup>, to ponad wszelką wątpliwość ktoś różny od autorskiego „ja”. U Miłosza natomiast, podobnie jak cudze słowo niepostrzeżenie przenika w mowę autora, równie niedostrzegalnie inna osobowość staje się częścią jego własnej. Odbywa się to zresztą nie bez konfliktów i odruchów samoobrony. Bo jak powiada poeta, jest on „medium, ǎle nieufnym” (PŚ 175).

Czy nie wynika stąd, że przekonanie o polifoniczności tej poezji<sup>35</sup>

<sup>34</sup> T. S. Eliot, *Przypisy autora do Jałowej ziemi*. W: *Poezje*. Wybrał i posłowiem opatrzył M. Sprusiński. Kraków 1978, s. 85 (tłum. Cz. Miłosz).

<sup>35</sup> Zob. Błoński, *op. cit.* — A. Fiut, *Debiut Miłosza — po latach*. „Życie Literackie” 1981, nr 41. — A. M. Schenker, *Introduction*. W: Cz. Miłosz, *Utwory poetyckie*. Poems. Ann Arbor 1976.

jest tyleż prawdziwe, co niewystarczające? Proces usamodzielniania się indywidualnych punktów widzenia zatrzymuje się przecież w momencie, gdy mają się one oderwać od autora. Wypowiedzi ciągle oscylują pomiędzy biegunami polifonii i monofonii: głosy to oddzielają się od głosu autora, to znów z nim się łączą, ten zaś nie traci nad nimi kontroli<sup>36</sup>. Mimo wszelkich rozdrożeń jaźni podmiotu, rozmaitych „ty”, którym powierza on samoocenę, autor pozostaje ostatecznie tą samą osobą. Nawet autonomia postaci, które reprezentują sprzeczne z autorskimi przekonania, jest — jak próbowałem dowieść — dość ograniczona. Ale właśnie wewnętrzna dynamika mówiącego, nieustanny ruch od- i dośrodkowy, obdarzają poetyckie słowo migotliwą wieloznacznością. Na planie światopoglądowym owa oscylacja jest być może funkcją relatywizmu albo wyrazem zmagania się z napierającymi zewsząd wątpliwościami.

Próby stworzenia podmiotu odmiennego od autora (z czym wiąże się powstanie monologu dramatycznego) były — jak zauważa Langbaum<sup>37</sup> — reakcją z jednej strony na autobiografizm i konfesyjny ton romantycznej poezji, z drugiej — na idącą z tym w parze wiarę w istnienie niewzruszalnego „ja” („self”). Wiarą tą skutecznie wszak zachwiały nauki społeczne oraz odkrycia psychoanalizy. Toteż współcześni obrońcy jaźni szukają oparcia głównie w teorii Junga, która zrywa z widzeniem podmiotowości jako tworu jedynie indywidualnego i świadomego. Upada tym samym idea „ja” odseparowanego od świata i stanowiącego samoistne źródło wartości, których temu światu zabrakło. Porównanie z romantyzmem wypada w studium Langbauma szczególnie interesująco. Romantycy XX w. — jak ich nazywa badacz, zaliczając do nich m.in. Eliota, Thomasa Manna, Lawrence’a i Yeats’a — różnią się od swoich poprzedników tym przede wszystkim, że nie przeciwstawiają już samowładnego „Ego” — kulturze. Przeciwnie, uznają je za jej wytwór, tyleż uwewnętrzniony, co istniejący obiektywnie w postaci symboli, w których odbija się sfera archetypów. Odnajdując swój zamglony obraz w kulturowych symbolach, jednostka nie tylko nie gubi swej tożsamości, lecz — odwrotnie — właśnie w ten sposób może ją na nowo odzyskać.

Ten tok myślenia bliski jest pewnie Miłoszowi; i jego można zaliczyć do odnowicieli romantyzmu, a argumentów za tym — legion. Ale i tu poeta wprowadza własne akcenty. Zrywając z naiwnym, naskórkowym autobiografizmem, przywraca zarazem — odtwarzanej i kreowanej poe-

---

<sup>36</sup> Ciekawe, że polifonię kwestionuje z perspektywy lat sam poeta: „Ostatecznie uważam, że Błoński napisał bardzo ładnie swój esej o *Powolnej rzece*, jednakże polifonia zrobiła się trochę modnym kluczem od czasu wydania książki Michaiła Bachtina o poetyce Dostojewskiego. Jak się uważnie czyta dany utwór, to okazuje się, że mu daleko do tej polifoniczności. Chociaż wielość rozmaitych głosów może rzeczywiście występować w okresach, kiedy jest mnóstwo staré, sprzeczności” (PS 35). A więc: przeciwko polifonii, ale za wielością głosów!

<sup>37</sup> Langbaum, *op. cit.*, s. 168 i *passim*.

tycko — biografii walor systemu znaków tłumaczących jednostkową egzystencję. Bo w pojedynczym życiu okruchy prawniejszych mitów i archetypów objawiają się i krystalizują we wzór jedyny i niepowtarzalny. Z drugiej zaś strony — biografia napełnia żywą treścią historie mityczne. Stąd Eliotowską „tożsamość archetypalną”<sup>38</sup> Miłosz uznałby pewnie za jeszcze jeden, nie rozprasający wątpliwości koncept, skoro odnosi się ona do człowieka w ogóle, ignorując unikatowość indywiduum. Wystarczy przypomnieć *Raj*. Wypowiadający słowa: „Jadłem z drzewa / Wiadomości. Byłem wygnany mieczem archanioła” — jest zarówno reprezentantem ludzkości, która swą przygodę poznawczą przedstawiła językiem symbolicznej paraboli, jak odnajdującym w historii biblijnej treści całkiem osobiste, *alter ego* autora. Ale jest on zarazem koneserem sztuki, który dywaguje oglądając tryptyk Boscha. To zaś osłabia powagę i podnosi umowność całej refleksji.

Najwyższy czas postawić pytanie: dlaczego tożsamość jest dla Miłosza dręczącym problemem, ściganym niestrudzenie celem dążeń, a nie czymś danym i oczywistym? Albo inaczej: co jest genezą jego poczucia rozdwojenia i nieidentyczności?

Na trop zdaje się naprowadzać użytek, jaki poeta robi z „wcielen” (używam tego określenia z braku lepszego), które pojawiają się nie tylko w pojedynczych utworach, lecz wędrują przez całą twórczość, ulegając rozmaitym ciekawym transformacjom. Najważniejsze z nich dość łatwo wymienić. Są to: uczeń, świadek, pielgrzym, profeta<sup>39</sup>. Już sam ich zestaw poucza, jaką skalę doświadczeń obejmują i z jak odmiennych tradycji się wywodzą. Szukanie autorytetu, chronienie się w cień mądrości mistrza — to nurt klasyczny; pielgrzymowanie i wieszczczenie wskazuje, rzecz prosta, na romantyzm; dawanie świadectwa, ważne szczególnie po wielkich kataklizmach historycznych, wyjątkowej doniosłości nabiera w literaturze obecnego stulecia.

Autorskie „wcielenia” układają się zazwyczaj w pary przeciwieństw, wymieniają się wzajemnie właściwościami i funkcjami, wreszcie przepływają w inne opozycyjne pary. Zatem parze uczeń—nauczyciel towarzyszą dwie jeszcze: dziecko—dorosły<sup>40</sup> oraz prostaczek—mędrzec (wszystkie występują w *Świecie*); świadek łatwo staje się oskarżycielem i sędzią, pielgrzym raz jest wygnańcem, to znów mieszkańcem całej ziemi. Nie tylko role ulegają ciągłej zamianie, przesuwać się również postawione nad nimi znaki wartości. Dla przykładu: nauka bywa prowadzona w dobrej lub złej wierze; preceptor może być głosicielem fundamentalnych wartości albo ich cynicznym manipulatorem. Stąd wierszom *Do księdza Ch.* i *Dialog* patronują katechizm i *Biblia*, podczas gdy *Traktatowi mo-*

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 170.

<sup>39</sup> Pisałem o tym obszerniej w: *Poeta w roli ucznia, świadka i pielgrzyma*. „Pismo” 1981, nr 1; *Emigrant*. „Kultura” 1981, nr 13.

<sup>40</sup> Omawia ją Czarnicka (PŚ 312—324).



ralnemu i *Do Jonathana Swifta* przewodzi oświeceniowa wiara w potęgę rozumu. Ale i ten, jak się okazuje, prowadzić może na manowce, skąd — w *Dziecięciu Europy* — wykład „dialektyki stosowanej” w duchu Orwella... przed Orwellem. Pewnie dlatego *Lektury* z powrotem odsyłają do mądrości ksiąg świętych.

Niezależnie od tych wszystkich fluktuacji postępuje wewnętrzna ewolucja „wcieleń”, prowadząc je — w ciągu rozwoju poezji Miłosza — na krawędź samozapreczenia. Oto uczeń odwraca się od swego mistrza i nie dowierza przydatności całej wiedzy („Za siedmią skalistych gór szukałem Nauczyciela, aż jestem tutaj, nie ja, przed jamą splątanych kości” — *Na trąbach i na cytrze*, P 322); świadek zasiada na ławie oskarżonych, wątpi w swe poznawcze kompetencje oraz wiarygodność swoich zeznań („Lustra, na płótnach cienie, / Całe moje widzenie” — *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, P 384); wieszczka — od *Listu 1/1 1935*, przez *W malignie 1939* po *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* — dręczy grzech pychy, wstyd niezrozumiałego wyniesienia ponad innych oraz głuchota słuchaczy na jego przepowiednie; wreszcie pielgrzym wędruje bez określonego celu, skupiając całą uwagę na samym przesuwaniu się w przestrzeni — transcendencja okazuje się bowiem niepochwytna, a Ojczyzna-Ziemia Święta została starta z powierzchni.

Oglądanie własnego życiorysu przez pryzmat dziedziczonych wzorów postaw i zachowań prowadzi zatem poetę do przeniechania tradycji literackiej. Chodzi głównie o romantyzm. Zwłaszcza że — obok pielgrzyma<sup>41</sup> i profety — postacie świadka oraz ucznia<sup>42</sup> odgrywały w tej epoce ważną rolę. Wszystkie te postacie można właściwie uznać za rozmaite oblicza bohatera romantycznego. Składniki romantycznej biografii. Taka optyka nie jest chyba obca Miłoszowi, skoro nieraz podkreśla, że koleje jego życia biegną jakby śladem Mickiewiczowskich. Łączy ich miasto studiów i młodzieńczych przyjaźni, szlak wędrówek zagranicznych (Francja, Włochy, Szwajcaria), wreszcie — wykładanie literatur słowiańskich na cudzoziemskim uniwersytecie. Gdy się czyta słowa: „I ona, mnie Ostrobramskiej Pannie ofiarująca / Jak i daczego wysłuchana została? (*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, P 396) — trudno doprawdy powiedzieć, czy to aluzja do *Pana Tadeusza*, czy przypomnienie rzeczywistego wydarzenia<sup>43</sup>. Tym sposobem poeta przetwarza własny życiorys w swego rodzaju mit osobisty.

Biografia jako hipoteza jedności, system znaków rozjaśniających sens pojedynczego życia, mit osobisty — skąd jej aż tak duże znaczenie?<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Motyw pielgrzymowania ciekawie ujmuje D. H. Abrams (*Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York 1973).

<sup>42</sup> Zob. M. Piwińska, *Rozpaczający Starzec*. „Teksty” 1979, nr 1.

<sup>43</sup> Jest to, zgodnie z wynurzeniami poety, fakt autentyczny: „Jak byłem mały, chorowałem na dyfteryt. Wtedy moja matka ofiarowała mnie Matce Boskiej Ostrobramskiej. Dokładnie jak w *Panu Tadeuszu*” (PŚ 180).

Stąd, być może, że uprawomocnia ona personalną perspektywę egzystencjalną. Na gruzach takich koncepcji wyjaśniających całość ludzkich dziejów, jak heglizm czy materializm dialektyczny, oraz w obliczu naginania historii do celów doraźnych bądź wręcz fałszowania przeszłości<sup>45</sup>, biografia indywidualna wydaje się jedynym godnym zaufania sposobem pogodzenia przypadku z koniecznością. Obiecuje nadto schronienie przed obcością otoczenia. Pewnie dlatego, zwłaszcza w Kalifornii, materiału do wierszy dostarczają Miłoszowi głównie wspomnienia lat dzieciennych i młodościowych. Biografia poety otwiera się jakby na cały świat albo też — wchłania ten świat w siebie.

Ale, doprowadzając do granic autodestrukcji składniki romantycznej biografii, poeta nie oszczędza również jej funkcji mitotwórczych. Bo owa biografia służyła szukaniu sensu, uzasadnienia i wartości życia poza nim samym. W sferze ideałów — erotycznych, patriotycznych, moralnych, religijnych *etc.* Mechanizm kompensacyjny jest w tej biografii aż nazbyt jawny. Tymczasem życie jednostki przebiega równolegle w rozmaitych porządkach, jakby na różnych pasmach długości. Jego sens raz wydaje się jasny i zrozumiały, innym razem — ciemnieje. Tajemniczość ludzkiego losu powierza się mowie dostępnych pojęć, obrazów i symboli:

Nad kraje, góry, zatoki  
Niosły mnie gryfy i smoki,  
Przypadki albo wyroki.

— pisze poeta w *Mieście bez imienia* (P 313). A może, jak w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (P 376):

Pisane było, tajnym pismem genów.  
Albo diabeł znad Niewiaży, niedochrzczoney,  
Ze mną szlachcicem grał w szachy, plenipotent  
Bliżej nieznanym tellurycznym mocy.

W tym „albo” — bezradność niewiedzy, maskowanej zabawą i humorem.

Może więc Miłoszowe „wcielenia” raz jeszcze obrazują dążenie do odnalezienia się we wspólnocie i osiągnięcia pełni? Uczeń łaknie niepodważalnej wiedzy, świadek — uczestnictwa, pielgrzym — jasno wytyczonej drogi oraz celu, dla którego warto by się trudzić, profeta — posłuchu i wiary. Tymczasem dana im jest „gorycz odłączenia” (*Odległość*, HP 41). Każdy z nich, dotkliwiej niż jego romantyczny poprzednik, doświadcza zagubienia, izolacji, rozdarcia. Pozbawiony wszelkich złudzeń i zdany

<sup>44</sup> Zob. T. Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rozdzinnej Europie”*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4.

<sup>45</sup> W *Grobie matki* (P 152) Miłosz pisał:

W historii księgę patrząc sfalszowaną  
Gdzie podrobione wpisują wyroki  
Któż się do dziejów odwołać poważy  
Aby nadały tytuł jego czynom?

na heroiczny wysiłek przeciwstawiania się napierającej zewsząd nicości. Może to właśnie jest głównym powodem, dla którego muszą szukać swej tożsamości?

Z biegiem czasu coraz lepiej widać, że całym swym dziełem opowiada Miłosz dzieje — nie tylko swojego — wydziedziczenia. Przypomina w tym Herberta, w którego poezji przeciwstawienie „obszaru dziedzictwa” — „obszarowi wydziedziczenia” pozostaje, jak subtelnie dowiódł Barańczak<sup>46</sup>, czymś fundamentalnym. Herbertowski bohater jest wciąż zawieszony pomiędzy Zachodem a Wschodem, przeszłością a teraźniejszością, mitem a empirią. Ale zostało to spowodowane głównie historycznymi wydarzeniami, w których życiowe perypetie poety zbiegły się z losami Polski. W innym wymiarze — historia XX wieku wyraża dla Herberta dynamikę cywilizacji, która przekreśla swą śródziemnomorską przeszłość. U Miłosza wydziedziczenie jest niezbywalną cechą ludzkiej kondycji, stan „pomiędzy” — stanem przyrodzonym każdemu mieszkańcowi Ziemi. Bo jest on zawsze między naturą a kulturą, historią a transcendencją, tradycją chrześcijańską a jej zaprzeczeniem, religią a nauką. Dlatego obydwaj poeci inaczej odczytują scenę Upadku. Dla Herberta jest ona symbolem utraty idylli (osobistej, patriotycznej, cywilizacyjnej), dla Miłosza — obrazem egzystencjalnego rozdarcia. Pierwszy umieszcza siebie poza bramami Raju, drugi — w cieniu Drzewa Wiadomości.

---

<sup>46</sup> S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. Zbigniew Herbert jako poeta*. Londyn 1984, rozdz. *Antynomie i Demaskacje*.