

Bogusław Grodzki

Nad esejem Czesława Miłosza "Saligia"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 88/3, 107-128

1997

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

BOGUSŁAW GRODZKI

NAD ESEJEM CZESŁAWA MIŁOSZA „SALIGIA”

1. W opinii większości badaczy esej uchodzi za jedną z najbardziej niejednorodnych i nie ustabilizowanych literackich odmian prozy niefabularnej¹. Do pewnego stopnia decyduje o tym fakt, iż poetyka eseju konstruowana jest w opozycji do tradycyjnych gatunków, jest więc w znacznym stopniu poetyką negatywną. Wypowiedź eseistyczna realizuje się zatem nie „w”, lecz raczej „pomiędzy”, szuka dla siebie wolnej przestrzeni na styku dwóch odmiennych w charakterze rodzajów działalności: naukowej i artystycznej², nie zamierzając przy tym rezygnować z intelektualnych ambicji pierwszej oraz estetycznych drugiej. W rezultacie mamy częstokroć do czynienia z kompozycją o słabo rozróżnialnej morfologii. Z czysto formalnego punktu widzenia ten rodzaj kompozycji stanowi swego rodzaju hybrydę, łączącą w sobie wady i niedostatki obydwu: bezpostaciowy twór, ignorujący w równym stopniu tradycyjne zasady retorycznej organizacji wypowiedzi, co jej systematyczną rzetelność; jednym słowem — plód dyletanctwa.

Esaj nie wypiera się jednak własnego dyletanctwa, wręcz przeciwnie — czerpie z niego swoją siłę. W obecnych czasach, twierdzi Miłosz (podobnie zresztą jak Gombrowicz), w związku z gwałtownym rozwojem wielu dyscyplin wiedzy człowiek, który nie zamierza wyrzec się ambicji syntetycznych, nieuchronnie naraża się na zarzuty dyletanctwa i pobieżności. Dla człowieka jako jednostki, której nie wystarcza odgrywanie określonych ról społecznych i która dąży do osiągnięcia pełni własnej osobowości w humanistycznym rozumieniu tego słowa, „eseistyczny” sposób korzystania z nabytej wiedzy jest mimo wszystko lepszy od „kompetentnego” zamknięcia się w wąskich ramach określonej specjalizacji. Jak bowiem zauważa autor eseju *Saligia* — „wielu laureatów Nobla w jednej dziedzinie nauki nie różni się umysłowo, poza swoją specjalnością, od

¹ Świadectwem trudności w ustaleniu jakiegokolwiek spójnej i systematycznej typologii gatunkowej lub tematycznej czy też konstytutywnych wyznaczników poetyki eseju są pojawiające się we wszystkich najważniejszych tekstach dotyczących teorii eseju formuły takie, jak „w przeważającej mierze”. Zob. T. Wroczyński, *Esaj — zarys teorii gatunku*. „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 5/6, s. 104. — M. Krakowiak, *Polskie spory wokół eseju*. Jw., 1994, nr 6.

Odsyłając do pracy Wroczyńskiego będziemy się posługiwać skrótem: W, i liczbą wskazującą stronicę. Natomiast sama liczba w nawiasie oznacza stronicę w tomie: Cz. Miłosz, *Ogród nauk*. Lublin 1991.

² Na fakt ten zwracano wielokrotnie uwagę. Zob. W 106.

swoich najmniej wyćwiczonych bliźnich” (76). Czerpiąc z zasobów własnej erudycji i sprzęgając jej elementy ze wspólnymi wszystkim ludziom doświadczeniami życia codziennego, zwraca się eseista do każdego przeciętnie wykształconego człowieka w sposób dlań przystępny i zrozumiały. Dlatego obce są eseje wi wszelkiego rodzaju skrajności, w tym skrajność zbyt daleko posuniętej specjalizacji zarówno pod względem naukowym, jak artystycznym.

Dyskurs eseistyczny pod wieloma względami przypomina sposób towarzyskiego funkcjonowania wiedzy, z natury swojej interdyscyplinarnego i wolnego od dogmatycznych ograniczeń dyskursów specjalistycznych. Stąd tak ważna kulturotwórcza funkcja pisarstwa o charakterze eseistycznym. Eseista pokazując, jak w sposób swobodny i naturalny można wyrażać się o zagadnieniach zaczerpniętych z domeny działalności profesjonalnej, jednocześnie uczy nas dojrzałego obcowania z wiedzą i sztuką, na nasz niejako prywatny użytek.

Możemy powtórzyć za Tomaszem Wroczyńskim, że – jak wynika z wywodów Bolesława Micińskiego – esej jest swoistym gatunkiem „złotego środka” (W 109), odrzucającym wszelkie skrajności ujęcia tematu, skrajności formy czy postawy autorskiej. Jednak lekkość i swoboda eseistycznego wywodu jest zawsze rezultatem poddania się przez autora surowej dyscyplinie twórczej. Dialogowa struktura eseju, jego programowy synkretyzm i pozorna „bezpostaciowość”, pozostawiając autorowi sporą swobodę w kształtowaniu własnej wypowiedzi, wymagają jednocześnie odeń narzucenia sobie rygoru, by tekst nie rozplątał się w dygresjach. Mechanizmy koherencyjne, chociaż istnieją, są najczęściej przez autora starannie ukrywane, co stawia przed czytelnikiem niemałe wymagania w zakresie kompetencji lekturowej. Zmusza go do znacznego wysiłku intelektualnego: często kilkakrotnej lektury tekstu oraz aktywnego współuczestniczenia w rekonstrukcji sensów i budowania całościowej interpretacji na podstawie raczej poszlak niż bezpośrednich danych. Dlatego też esej literacki, mimo iż uprawiany „masowo”, jest gatunkiem z gruntu elitarnym. Można w tym miejscu dodać, że niektórzy badacze stoją na stanowisku, iż w przypadku eseju pojęcie gatunku ma charakter bezwzględnie wartościujący. Wroczyński stwierdza:

Żle napisana nowela – pozostaje nowelą, wiersz o nieciekawych rymach i chwiejnej rytmice – jest jednak wierszem. Nie może być natomiast złego eseju. [W 108]

Zważywszy na stosunkowo małą ilość prac z zakresu teorii eseju można przypuszczać, że również dla badaczy i krytyków literackich, czyli czytelników wyjątkowo wyrobionych i wnikliwych, esej stanowi odmianę tekstu z trudem poddającą się refleksji teoretycznej. W przypadku twórczości Czesława Miłosza uderza wyraźna ilościowa i jakościowa dysproporcja pomiędzy stanem opisu części poetyckiej oraz części eseistycznej jego literackiego dorobku. Wydaje się, że Miłosz jako eseista wciąż pozostaje w cieniu Miłosza-poety. Warto więc chyba przyjrzeć się bliżej konkretnej realizacji eseistycznej, aby w oparciu o jej analizę zapoznać się z niektórymi elementami poetyki Miłoszowskiego eseju.

2. Za przedmiot analizy może tu posłużyć esej *Saligia*, wchodzący w skład *Ogrodu nauk* – charakterystycznej dla twórczości Miłosza książki, która łączy w większe całości rozmaite mniejszych rozmiarów fragmenty: szkice, eseje, noty, wypisy oraz własne autora przekłady poetyckie. Tekst ten umieszczony został w pierwszej z trzech części tomu jako ósmy z kolei, czyli niemal dokład-

nie w jej środku³. Można też dodać, że *Saligia* jest najobszerniejszym tekstem w części I i zresztą w całym *Ogrodzie nauk* — obok przekładu biblijnej *Księgi Eklezjasty*. Te suche, czysto porządkowe dane mogłyby sugerować kryterium wyboru, jednak zdecydowały tu w głównej mierze względy stylistyczne, kompozycyjne oraz intelektualne, pozwalające potraktować ten właśnie tekst jako w pewnym sensie szczególny, reprezentatywny dla całej eseistyki Miłosza — i tym samym uczynić go przedmiotem analizy.

Reprezentatywny choćby z tego powodu, że mamy w tym przypadku do czynienia z dwiema charakterystycznymi cechami kompozycji książek Miłosza: sylwicznym układem materiału oraz esejem jako konstrukcyjnym elementem sylwy, a jednocześnie pewnymi cechami sylwicznymi odnoszącymi się do samej struktury wypowiedzi eseistycznej⁴. Uwaga ta wydaje się o tyle istotna, że takie ujęcie interesujących nas zagadnień pozwala nie tylko na osadzenie omawianego tekstu w szerszej ramie analitycznej i otwiera możliwość uzyskania dogodnej perspektywy interpretacyjnej, ale też wydaje się pomocne w uściśleniu kwestii bezpośrednio związanych z próbami opisu poetyki Miłoszowskiego eseju.

Sylwiczna *varietas* ma w twórczości Miłosza głęboko umotywowany zamyśl, dotyczący jego poszukiwań twórczych. Na razie poprzestańmy na stwierdzeniu, że chodzi tu o coś, co moglibyśmy określić jako specyficzny rodzaj postawy autorskiej, która jest w stanie ogarnąć swym zasięgiem całość doświadczenia poszczególnej osoby zdolnej połączyć takie elementy, jak refleksja intelektualna, kontemplacja duchowa czy estetyczna. W umyśle ludzkim wszystkie te elementy, stapiając się ze skrajnie indywidualnymi przeżyciami i spostrzeżeniami, tworzą określoną, często nie pozbawioną sprzeczności całość. Wydaje się, iż właśnie ten szczególny typ postawy autorskiej należy do konstytutywnych wyznaczników stylu eseistycznego Miłosza. W jakimś sensie zamyśl ten przypomina to, co Robert Musil w dziele swojego życia, *Człowieku bez właściwości* (w wielu miejscach sprawiającym wrażenie rozbudowanego eseju o pewnych cechach powieściowych), określił jako „hołdowanie utopii eseizmu”. Zdaniem Musila „Esej jest jednorazową i niezmienną formą, jaką rozstrzygająca myśl nadaje wewnętrznemu życiu człowieka”, a eseista należy do „mistrzów wewnętrznemu pulsującego życia”⁵. Miłosz zaś wyraził się w następujący sposób: „jest esej chyba mniej formą, bardziej pewną postawą filozoficzną sprzyjającą »luźnej« kompozycji”⁶.

3. Omawianie tekstu Miłosza można rozpocząć ogólną uwagą o języku całej jego eseistyki, którą cechuje stosunkowo niewielkie nasycenie figurami stylistycznymi oraz daleko posunięty umiar i dyskrecja w stosowaniu tego typu środków. Także *Saligia* odznacza się tendencją do jak największej jasności

³ Na część I składają się teksty prozą, na II — opatrzone krótkimi komentarzami autorskie przekłady wierszy rozmaitych twórców na język polski; część III to przełożona również przez Miłosza starotestamentowa *Księga Koheleta (Księga Eklezjasty)*.

⁴ Zagadnienia sylwiczności w książkach Miłosza oraz sylwy jako prototypu eseju poruszał R. Nycz w pracy: *Sylwy współczesne. Problemy konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984. W moim przekonaniu należy też bliżej zastanowić się nad kwestią wzajemnego stosunku eseju i sylwy, co powinno posłużyć sprobematyzowaniu rzeczy tak mglistej, jak kompozycja eseju.

⁵ R. Musil, *Człowiek bez właściwości*. Posłowiem opatrzył E. Naganowski. T. 1. Przełożyli K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zeltzer. Warszawa 1971, s. 313, 320, 321.

⁶ Cz. Miłosz, *Proza*. „Kultura” (Paryż) 1961, nr 11, s. 42.

i prostoty, a co za tym idzie – maksymalnej komunikatywności na poziomie werbalnej organizacji tekstu. Przy tym jednak zwraca naszą uwagę dbałość autora o stylistyczny kształt wypowiedzi: na poziomie leksykalnym maksymalna prostota języka i unikanie słów należących do intelektualnego żargonu (a te, które się pojawiają, pełnią zwykle funkcję ekspresywną bądź ironiczną), w zakresie składni zaś posługiwanie się w znacznej mierze zdaniami pojedynczymi i ogólna tendencja do unikania zdań o skomplikowanej budowie oraz sformułowań mogących powodować niejasności syntaktyczne.

Trudności rozumienia tego rodzaju wypowiedzi płyną raczej z takiej organizacji tekstu, która naśladując swobodę i niewymuszony tok autorskiej narracji, prezentuje wyrafinowaną konstrukcję artystyczną oraz intelektualną. Meandrycznemu, obfitującemu w dygresje wywodowi często towarzyszy daleko posunięta eliptyczność w przechodzeniu przez poszczególne ogniwa tekstu bez ujawniania zasady ich wzajemnych powiązań, czyli cecha, którą sam Miłosz określił jako „zdolność skrótów, dróg na przełaj” (77). Co się zaś tyczy zagadnień stylistycznych, to spostrzegamy, że charakterystyczny dla Miłoszowskiej eseistyki i wyraźnie widoczny w omawianym utworze jest zabieg, który za Erichem Auerbachem nazwalibyśmy zmieszaniami stylów: istnienie w obrębie jednego tekstu znacznej rozpiętości w zakresie użytych stylów – od stylu bliskiego parodii, poprzez rzeczową i oszczędną relację, do stylu wyrażającego powagę, podniosłego, miejscami graniczącego z patetycznym bądź tragicznym uniesieniem⁷. Wszystko to w proporcjach wykluczających dominację któregośkolwiek z wymienionych elementów.

4. Usiłując rozstrzygnąć kwestię przyporządkowania esejowi kategorii typowo literackich, trzeba zwrócić uwagę, że anegdota wraz z dygresją są tymi kategoriami, które najbardziej zbliżają esej do literatury. Spajają one poszczególne wątki, tematy, problemy, motywy itp. (zob. W 106), które często pozostają względem siebie w dosyć luźnym stosunku.

Interesująco przedstawia się też zagadnienie miejsca anegdoty w kompozycji eseju oraz związana z tym sprawa konstrukcji i funkcji podmiotu eseistycznego w kontekście roli wyznaczonej mu przez autora. Pierwsze zdanie omawianego tu utworu swoim rzeczowo-sprawozdawczym charakterem zdaje się potwierdzać poważny i zobiektywizowany ton uczonej rozprawy, ale zaraz w następnym zdaniu stylistyka ta porzucona zostaje na rzecz swobodniejszego tonu narracji wprowadzonej za pomocą dygresji odautorskiej:

W średniowieczu pierwsze litery siedmiu grzechów głównych składały się na słowo *saligia* [...]. Tyle wiedziałem, ale skusiło mnie niedawno, żeby zajrzeć do paru encyklopedii i sprawdzić, co też mają one o *saligii* do powiedzenia. [62]

Drugie z przytoczonych zdań w sposób wręcz poglądowy ilustruje kwestię punktu wyjścia tekstu eseistycznego – od anegdoty, która inicjuje opis interesującej lektury bądź też życiowych doświadczeń autora. „Anegdota jest więc swoistym *intermedium* i stanowi narracyjno-fabularne nawiązanie do prowadzonych rozważań autora” (W 111). Jej pełnoprawne istnienie odróżnia swobodę eseju od pragmatycznej dyscypliny tekstu ściśle naukowego: esej

⁷ Obcy klasycznie pojmowanej postawie eseistycznej tragizm niekiedy dochodzi do głosu w esejach Miłosza i wyciska na tej części jego twórczości charakterystyczne piętno.

wychodzi od osobistych zauważeń autora, niemal zawsze ma motywację bezpośrednio osobistą. Jako ilustrację można tu również przytoczyć kilka zdań otwierających drugą część eseju, w której tytułowa figura „saligia” ulega przeformułowaniu na „siiiagł”:

Kiedy jesteśmy sami ze sobą, nasze zło i nasze dobro nas niepokoi, a nie ciekawostki, czyli skąd i dlaczego. A gdyby tak sprawdzić, czym dla mnie dzisiaj są grzechy główne, tak mgliste i niewyraźne w dzieciństwie? Nie byle jakie to zadanie, bo oznaczałoby, że odczytuje się nową treść w starej *saligii*, czyli znajdując jej okazale formy w sobie samym, przywraca się ją do jej smętnej godności. [66, podkreśl. B. G.]

To stwierdzenie stanowi w tekście Miłosza moment przełomowy; w dalszych partiach wywodu umiejętnie wiąże autor wątki osobiste i autobiograficzne z charakterystyką oraz diagnozą współczesnej mu epoki. W cytowanym sformułowaniu Miłosza zdają się pobrzmiewać dalekie echa postawy nie tyle humanistycznej, ile raczej personalistycznej. Elementem łączącym różnorodne składniki w jedną całość jest „konsyderacyjny” świat przedstawiony (termin B. Bergera), czyli „świat wyartykułowanych myśli autora”, w którym „przedstawione rzeczy i zjawiska nie mogłyby trwać samoistnie”, lecz „jedynie w połączeniu z ideą, którą egzemplifikują” (W 106–107). W przypadku eseju mamy bowiem do czynienia z permanentnym przenikaniem się świata przedstawionego z ideową zawartością tekstu. Idea ta jednak, jak się przekonamy, ma dosyć złożoną postać i należy jej szukać nie na płaszczyźnie wykładu myśli, lecz na poziomie interpretacji sensu utworu.

5. Kwestia posłużenia się przez Miłosza formułą „saligia” jako punktem wyjścia eseistycznych rozważań rzuca w tym wypadku nieco światła na sprawę doboru tematyki eseju, w której to sprawie nie ma do dziś jednomyślności (zob. W 112). Sygnalizując jedynie problem, można na użytek niniejszej analizy przyjąć, iż często esej nawiązuje do rzeczy znanej, powszechnie uważanej za oczywistą, odsłaniając jednak jej nowe, nieoczekiwane aspekty, niejako redefiniując dotychczasowe ujęcia.

Odkrywczość eseju polega na dostrzeganiu, że pod powierzchnią ogranych sądów i faktów pulsują tajemnicze drobiazgi, które czasem zmieniają sens całości⁸.

Takie nowe ujęcie staje się nierzadko koncepcyjną figurą eseju, nie zaś tylko kolejną z szeregu naukowych hipotez. Przywilejem eseisty jest, że może on sobie pozwolić na sondowanie spraw rzekomo prostych i oczywistych – po to, by odkryć w nich coś nowego i olśnić nas nie przeczuwanym ujęciem starego problemu. Przy tym jednak, jak się wyraził Bolesław Miciński: „Esej nie rozwiązuje problemów, ale je stawia”⁹, dając czytelnikowi swobodę wyciągania wniosków. Tak właśnie dzieje się podczas lektury eseju *Saligia*. Tekst ten, rozpoczęty referującą formułą: „W średniowieczu pierwsze litery siedmiu grzechów głównych składały się na słowo *saligia* [...]”, niepostrzeżenie przechodzi do diagnozy stanu współczesnej cywilizacji, by w końcu okazać się błyskotliwym literackim autoportretem Miłosza i jednocześnie jego – jako poety – przewrotną apologią.

⁸ W. Paźniewski, głos w dyskusji, w: *W podróży. Rozważania o eseju*, „Więź” 1986, nr 2/3, s. 60.

⁹ B. Miciński, *Myśli do konkluzji*. Cyt. za: P. Hostowiec, *Bolesław Miciński*. „Kultura” (Paryż) 1968, nr 4, s. 17.

Bez większego ryzyka można przyjąć, iż większość z czytelników zetknęła się w jakiś sposób z nauką o siedmiu grzechach głównych, tylko że wiedza w tym zakresie ogranicza się do mglistych wyobrażeń z okresu dzieciństwa i bardziej kojarzy się nam z wbijaniem do głowy skostniałych nauk katechizmu niż z użytecznym i poręcznym narzędziem analitycznym. Od podobnej konstatacji wychodzi tekst Miłosza, aby następnie uczynić ową katechizmową formułę aktualnym i użytecznym narzędziem analityczno-interpretacyjnym zarówno własnej osobowości, swojego statusu jako literata, jak też kulturowej sytuacji, w jakiej na skutek postępujących przemian społecznych i obyczajowych znalazła się współczesna cywilizacja. Wymieniając na wstępie, w wyodrębnionym graficznie słupku, zaraz po tytule, łacińskie nazwy siedmiu grzechów, wyznacza autor kontekst o charakterze tematycznym, ale i światopoglądowym. Dla czytelnika stanowi to rodzaj sygnału, który ma przygotować go do określonego typu lektury – w tym przypadku w jakiś sposób związanej z tematyką moralno-teologiczną.

W omawianym eseju posłużenie się figurą „*saligia*” nosi znamiona strategii literackiej, którą można by scharakteryzować za pomocą pojęcia konceptu eseistycznego. Wydaje się, że taka kategoria może być przydatna do wyjaśnienia retorycznej struktury eseju. Koncept byłby tu rozumiany jako zastosowanie niekonwencjonalnego pomysłu w sposobie prezentacji danego zagadnienia czy grupy zagadnień i jako taki mógłby funkcjonować na rozmaitych płaszczyznach utworu: zamysłu kompozycyjnego całości wypowiedzi, jej organizacji retorycznej, itp. W interesującym nas przypadku koncept polegałby na polemicznym posłużeniu się formułą „*saligia*” jako punktem wyjścia autorskich rozważań, wpisaniu wariacyjnej struktury eseistycznego wywodu w jej schemat oraz uczyńnieniu z jej przekształconej postaci klucza interpretacyjnego, porządkującego różnorodną materię tekstu. Spójność konstrukcji tekstu zasadza się tu na zamysśle autora, aby strukturę eseju zorganizować w oparciu o zasadę ustalającą kolejność elementów tytułowej figury mnemotechnicznej, będącej skrótem utworzonym z pierwszych liter łacińskich nazw siedmiu grzechów głównych:

Superbia
Avaritia
Luxuria
Invidia
Gula
Ira
Acedia

Umieszczony na czele eseju ten układ pojęć staje się nie tylko regułą kompozycyjną oraz delimitacyjną tekstu: są to kilkuakapitowe, numerowane (w pierwszej części) odcinki, opatrzone tytułami pochodzącymi od nazw owych „*vitia capitalia*”. Kolejność ta (w drugiej części zmieniona) pełni też rolę kluczowej formuły interpretacyjnej. Konstrukcja eseju, jak za chwilę zobaczymy, opiera się na przekształconym paralelizmie struktur obu jego części. Tak więc już sam układ tekstu wyznacza i współtworzy jego ramę spójnościową, nadając mu określoną postać formalną, a zarazem polaryzuje semantycznie materię wariacyjną składającą się na dosyć swobodny tok autorskiego wywodu.

W swoim zasadniczym zrębie schemat kompozycyjny przedstawia się następująco: po krótkim wprowadzeniu otwiera się część pierwsza, stanowiąca

rodzaj wstępnej prezentacji pojęć składających się na katechizmową formułę „saligia”. Część ta w swoich leksykograficznych i etymologicznych rozważaniach naśladuje ścisłość i precyzję ujęcia filologicznego, ale przeplatają ją liczne autorskie komentarze o charakterze retrospektywno-wspomnieniowym, historycznym, obyczajowym itp. Potem – krótkie „intermedium” rozpoczynające się aluzją do figury retorycznej („*Sed contra*”) rodem ze scholastycznych dysput, którą posługiwał się św. Tomasz z Akwinu. Dalej zaś część druga, główna, będąca w istocie reinterpretacją części pierwszej, dokonaną tym razem w oparciu o teologiczną wykładnię siedmiu grzechów, jaką daje w *Boskiej Komedii* Dante poprzez przedstawienie układu tarasów na górze czyścicowej, w innej niż „saligia” kolejności: „siiiagl” (*superbia, invidia, ira, acedia, avaritia, gula, luxuria*). Występujący niejednokrotnie w kompozycji eseistycznej dosyć arbitralny podział na mniejsze fragmenty (niekiedy oznaczane cyframi) tym razem organizuje się według jasnego i czytelnego kryterium interpretacyjnego – dwa razy po siedem, lecz w odmiennej kolejności: siedem pierwszych części w układzie „saligia”, siedem pozostałych – „siiiagl”.

6. Oparta na schemacie „saligia” pierwsza część eseju Miłosza zmierza swoim charakterem raczej do zdeprecjonowania niż do interpretacyjnego rozwinięcia zagadnień sugerowanych w tytule. Poza garścią wiadomości o czysto leksykalnym charakterze dowiadujemy się stąd niewiele – rozmaite odcienie znaczeniowe nazw siedmiu wad w różnych językach, historyczna zmienność znaczeń poszczególnych pojęć rozmywają problem, który pozbawiony jest tu dogłębnej interpretacji. Dowiadujemy się też, że lista siedmiu grzechów głównych, „ułożona przez eremitów Egiptu w czwartym wieku, zawsze była po trosze zabytkiem historycznym” (63). Wywód części pierwszej dodatkowo zdeprecjonuje teologiczną wagę schematu „saligia” poprzez zderzenie prezentowanej informacji słownikowej z dygresyjnymi komentarzami, mającymi często charakter ironiczny czy wręcz komiczny, osiągnięty za pomocą zderzenia informacji faktograficznych dotyczących grzechów z autorską retrospektywą wspomnieniową ujmowaną z pozycji naiwnego, dziecięcego obserwatora. Ów „dziecinny” punkt widzenia wprowadzony w tej części eseju umożliwia Miłoszowi włączenie w tok wykładu własnych wspomnień z lat chłopięcych o jego ówczesnych wyobrażeniach na temat siedmiu grzechów głównych. Tego typu zabieg – zestawienia nieco infantylnego punktu widzenia, prezentowanego przez autora-dziecko, z podniosłą problematyką moralną i teologiczną – wywołuje efekt co najmniej humorystyczny, jeśli nie wręcz parodystyczny:

Jako dziecko z lekcji katechizmu nie wyniosłem większych moralnych korzyści. Może w ogóle dzieci do przyjęcia tak zawilej wiedzy nie są przygotowane, a poza tym, jeżeli weźmiemy na przykład polskie nazwy grzechów głównych, zbyt dużo na tych lekcjach nasuwało się dziwacznych skojarzeń.

1. Pycha zamiast *superbia*. Pych, puch, pyza? Pyszałkowaty-pyzaty? Dęcie się ponad stan? To ktoś inny, pan jakiś, pyza-pycha w kryzie, na pewno nie ja – czyli do siebie nie da się tego stosować. [...]

2. Łakomstwo jako *avaritia*. Widziałem w tym wykroczenie polegające na wylizywaniu stojów po konfiturach czy też na nieposkromionej żądzy deseru, który może dzisiaj nie stanowi problemu, ale w moim dzieciństwie na stole pojawiał się rzadko. I któż by mi wtedy wyjaśnił, że taka chęćka słodczy była dźwignią ponurych dziejów naszej cywilizacji, że ona to popchnęła do lichwy i zakładania manufaktur, do podboju Ameryki, do uciemienienia chłopca w Polsce, do genialnego pomysłu, na jaki wpadli pobożni mieszczanie Amsterdamu używając swoich okrętów do handlu niewolnikami? [63]

Zwraca tu naszą uwagę konstrukcja swego rodzaju śródtytułów części pierwszej – np. „Pycha zamiast *superbia*”. Odwrócone zestawienie oficjalnej, łacińskiej wersji językowej z rodzimą, polskojęzyczną, przedzielone spójnikiem „zamiast”, odsłania swojską, z lekka trącą sarmackością, rubaszną i wywołuje efekt parodystyczny. Co więcej, „wskazuje, jakim przemianom ulegały zbliżone do siebie pojęcia zależnie od języka i obyczajów” (64), czyli w pewnym sensie ich względność. Nie bez pewnego podtekstu jest też informacja o tym, że schemat „*saligia*” stanowił jedno z narzędzi kazuistyki jezuickiej, z dzisiejszego punktu widzenia – dosyć skompromitowanej. Dowiadujemy się też, że „*saligia*” dla swych mnemotechnicznych przewag zwyciężyła starszą formułę „*siiaagl*”. Ta informacja, na razie nie rozwijana, staje się elementem kluczowym dla kolejnej części tekstu.

Pierwsza i krótsza część eseju (jednoakapitowe odcinki delimitacyjne) *de facto* pełni w jego strukturze rolę ekspozycji, nie interpretuje formuły „*saligia*” choćby w oparciu o istniejącą bogatą ikonologię. Wręcz przeciwnie: jakby dla wzmocnienia efektu retorycznego usiłuje ukazać zupełną jałowość zajmowania się tego typu problematyką. Autorski wywód zdaje się zmierzać do przypomnienia czytelnikowi, że wykorzystywana przez Kościół formuła „*saligia*” służyła naukom moralnym niejednokrotnie sprowadzającym się do przestrogi przed karami piekielnymi za popełnione grzechy, co dobitnie przedstawiają ryciny w popularnych kilka wieków temu książkach. Traktując rzecz z dzisiejszego punktu widzenia można odnieść wrażenie, iż walor owej moralistycznej figury o przeznaczeniu wyraźnie dydaktycznym należy niemal całkowicie do historii. Dawne sugestywne wyobrażenia wiecznych cielesnych katuszy jako kary za grzechy popełnione za życia zastąpił, według autora, „obiektywny”, pozbawiony wszelkich oznak wartościowania, naukowy wykład psychoanalizy:

Ów pluszowy niedźwiadek, czyli człowiek, nie jest przez psychologów rozpatrywany jako plót zła i dobra, czyli wartości, ale jako teren pewnych „zjawisk”. Zarazem biedne grzechy, w zestawieniu z bujną fauną i florą odkrytą wewnątrz człowieka, stały się takimi abstrakcjami jak emigracyjne rządy czy wygnani monarchowie. [66]

Dusza ludzka utraciła więc swój wymiar moralny i w ten sposób stała się przedmiotem działań pozbawionej ocen wartościujących, a więc i hierarchizujących ludzkie czyny, psychologii.

Druga, obszerniejsza część eseju stanowi przemyślnie skonstruowaną polemiczną reinterpretację części pierwszej, opartą tym razem na odmiennym układzie kolejności pojęć tworzących formułę „*saligia*”. „Martwe prawdy” wynikające z katechizmowej „*saligia*” zostają tu zastąpione próbą przyłożenia starej formuły do kluczowych zjawisk świata współczesnego. Tym razem poszczególne jej elementy nie pojawiają się już w kontekście przestrogi moralnej, jaką niosła ze sobą ostrzegająca człowieka przed wiecznym potępieniem „*saligia*”. Tracą więc swój charakter figury napomnienia i zamienione zostają w ogólną charakterystykę cech ludzkiej natury. Jak już powiedziano, autor posiłkuje się w tym względzie teologiczną wykładnią siedmiu grzechów głównych, jaką posłużył się Dante w XVII i XVIII pieśni *Czyśćca*. W dziele Dantego grzechy te stanowią, co podkreśla Miłosz, niewiele więcej niż charakterystykę ludzkich przypadłości i samo już umieszczenie ich za piekłem, w drodze do raju, obniża rangę ich grzesznego charakteru. Ta część eseju, zorganizowana według schematu „*siiaagl*”, poprzedzona jest następującym odautorskim komentarzem:

Siedem grzechów głównych, stwierdźmy to na wstępie, uważano najwyżej za bodziec do czynów skazujących na wieczne potępienie, ale ani żaden ze składników siódemki, ani cała *saligia* nie musiały prowadzić do ostatecznej zguby. Gdyż *vitia capitalia* były mniej czy bardziej powszechnymi objawami zepsutej ludzkiej natury, a natura ta nie jest aż tak zepsuta, żeby nie zostawało dla niej żadnej nadziei. [66]

Grzechy są tu już wyraźnie potraktowane jako wady, błędy popełniane w dążeniu człowieka do obiektu „najwyższej miłości”, czyli Boga. „*Saligia*” umieszczona jest w takiej interpretacji w fazie „wznoszącej”, stanowiąc jedynie etap w ludzkiej wędrówce ku wiecznemu szczęściu. Taka wykładnia diametralnie zmienia teologiczny sens i miejsce grzechów głównych w życiu człowieka w stosunku do katechizmowego umieszczenia schematu „*saligia*” w sąsiedztwie czterech rzeczy ostatecznych: śmierci, Sądu Ostatecznego, zbawienia lub potępienia, czyli między życiem doczesnym a ewentualnością piekła. W taki to sposób schemat delimitacyjny kompozycji tekstu staje się w eseju Miłosza elementem interpretacji tytułowej formuły – zmiana kolejności poszczególnych części pociąga za sobą zmianę interpretacji: katechizmowa formuła o charakterze przestrogi zostaje zastąpiona inną, o głębokiej podbudowie teologicznej, popartej autorytetem Dantego. Jednocześnie prezentacja pojęć składających się na schemat „*saligia*” otwiera przed piszącym możliwości przeprowadzenia zarówno analizy siebie jako poety, jak i snucia rozważań o charakterze moralno-społecznym. Formuła „*saligia*” pełni tu w pewnym sensie rolę zwierciadła, w którym poeta przegląda się jako odrębny człowiek, a zarazem jako jednostka schwytna w sieć międzyludzkich powiązań i ograniczeń, tworzących kulturę.

Ujawniający słabostki autora jego literacki autoportret to rzecz nader interesująca. Próżno jednak szukalibyśmy tu osobistych zwierzeń, narcystycznych wyznań przewin rzeczywistych lub wymaganych. Wywód szybko zmierza tu od prywatnego szczegółu do socjologicznego uogólnienia. Lista siedmiu grzechów staje się pretekstem do prezentacji przygód intelektualnych poety, biografii intelektualnej jego oraz znacznej części pokolenia jemu współczesnych, poddanych władzy podobnych i nie zawsze właściwie skierowanych namiętności. Niezmiernie ciekawe jest, że za pomocą kategorii negatywnych, jakie z pewnością stanowią elementy schematu „*saligia*”, tworzy Miłosz apologię własnej osoby jako literata.

Autor zdaje się sugerować nam, że od czasów Dantego ludzka natura niewiele się zmieniła i nadal do grzechu przywodzi nas nie tyle chęć czynienia zła, co niedostateczność, nadmierna siła lub niewłaściwe ukierunkowanie naszych uczuć. Roztrząsanie swoich win zamienia Miłosz w intelektualną diagnozę pokolenia literackiego, do którego należy, a następnie zmierza w stronę skrótowej diagnozy stanu duchowego współczesnej cywilizacji. Ważne jest tutaj hierarchiczne i teleologiczne ustrukturuwanie formuły „*saligia*”, co możemy traktować jako autorski gest przywrócenia światu utraconego ładu i hierarchii.

7. Interesująca w kontekście poetyki eseju jest kwestia posługiwania się przez autora cytatem. Korzystając z teoretycznego rozróżnienia na cytat empiryczny oraz cytat struktury, wypada nam stwierdzić istnienie w eseju Miłosza obydwu rodzajów¹⁰.

¹⁰ Rozróżnienie D. Danek (*O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972). Nazwa „cytat struktury”, uważana przez większość badaczy za nieco przestarzałą, wypierana obecnie przez kate-

Użyte na początku drugiej części eseju cytaty empiryczne, będące dosłownym przekładem fragmentu dzieła Dantego, zostają doskonale sfunkcjonalizowane. „Możesz rozumieć więc, że miłość musi być w tobie ziarnem wszelkiej cnoty i wszelkiego czynu, który zasłuży na karę” (67) – powiada do Dantego Wergili, kiedy znajdują się na czwartym tarasie Czysta. Słowa te wyjaśniają zamysł Dantego, jakim kierował się w swoim wykładzie teologicznym, dotyczącym schematu „saligia”. Nie zła wola, lecz złe ukierunkowanie dobrej staje się przyczyną niektórych ludzkich występków. Za taką wykładnią podąża w drugiej części tekstu Miłosz. Tego rodzaju cytat, który jest w istocie alegacją¹¹, spełnia jednocześnie kilka istotnych dla tekstu Miłosza zadań: wzmacnia dyskurs – dzięki jednorazowemu wprowadzeniu w obręb wypowiedzi sporej ilości nowej informacji; odgrywa przy tym rolę dokumentu tekstowego oraz autorytatywnego wsparcia też eseisty poprzez nawiązanie łączności z tradycją literacką.

Cytat nie występuje tu w funkcji inkrustacyjnej, nie uwydatnia własnej autonomiczności, nie rozbija zatem toku wywołu, lecz wyjaśnia i doprecyzowuje sens podjętej interpretacji. W rezultacie tak wykorzystany cytat dobrze wtapia się w ciąg narracji autorskiej. Pomaga w tym również jego charakter formalny – jako dosłownego przekładu prozą, dzięki czemu także wizualnie integruje się z głównym tekstem. W jeszcze wyższym stopniu zostają zasymilowane przez tekst Miłosza wiadomości dotyczące pochodzenia i dziejów formuły „saligia”, które np. w rzetelnym tekście naukowym, jako informacja przytoczona, zostałyby wyraźnie wyodrębnione. Tutaj – są zwięźle wplecione w dygresyjny tok autorskiej narracji.

W eseju Miłosza da się również zauważyć chwyt, który nazywany bywa cytatem struktury. Przede wszystkim w ten sposób możemy potraktować samą formułę „saligia” – jako cytat pewnego systemu wartości czy koncepcji etyczno-teologicznej. Ilustracją strukturalnie uporządkowanej wizji świata jest odwołanie się do fragmentu *Boskiej Komedii* sugestywnie opisującego obraz-wizję góry czyścowej z jej koncentrycznie wznoszącymi się tarasami. Dla interpretacji eseju Miłosza rzeczą istotną jest wielokrotnie sygnalizowany w jego twórczości problem rozpadu tradycyjnie pojmowanej wyobraźni przestrzennej i związanych z tym pojęć kosmologicznych, teologicznych i moralnych. *Saligia*, zarówno poprzez swoją treść, jak i miejsce w kompozycji tomu, wpisana zostaje w schemat odniesień zasadzających się na wyobraźni przestrzennej. Stąd tak ważne miejsce w twórczości autora *Ziemi Ulro* zajmuje Dante – jako poeta, któremu było dane stworzyć dzieło wpisane w kosmologiczną, teologiczną i jednocześnie moralną strukturę świata. Miłosz tak często odwołuje się nie tyle do czasów, w których ukształtowała się wizja świata jako jednolitej i hierarchicznie zorganizowanej całości, co do samego obrazu jej harmonijnej pełni, że każdorazowe napomknienie o tym przybiera cechy autocytatu. Przywołanie postaci Dantego oraz Tomasza z Akwinu, będących autorami dzieł o charakterze

gory intertekstualności, wydaje się w omawianym przypadku wyjątkowo odpowiednia dzięki zawartemu w tej nazwie pojęciu struktury.

¹¹ M. Głowiński (*O intertekstualności*. W: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 110) podaje własną definicję alegacji: „wszelkie odwołania tekstowe nie łączące się z żywiołem dialogiczności, takie, w których cytat czy aluzja nie tylko nie staje się czynnikiem wielogłosowości, ale – przeciwnie – utwierdza jednogłosowość”.

poetycko-teologicznej i teologiczno-filozoficznej summy, jest więc konsekwencją przyjętej przez autora eseju postawy wyrażającej pragnienie obrony wizji świata jako hierarchicznie uporządkowanej całości.

Przejęta przez Dantego postać formuły „saligia” – „siiiagl” reprezentuje swoim układem fragment wizji rzeczywistości uporządkowanej i celowej. Auerbach zauważa, że porządek zaświatów, jaki wyłania się z dzieła Dantego, najbardziej bezpośrednio daje się uchwycić jako system moralny, wyrażający się w rozdzieleniu dusz pomiędzy trzy królestwa.

W ten system moralny wplecione są jednak inne, fizykalno-kosmologiczne i historyczno-polityczne systemy porządkujące. Położenie piekła, góry czyścicowej i sklepień niebieskich tworzy nie tylko moralny, ale i fizykalny obraz świata; nauka o duszach, leżąca u podstaw porządku moralnego, jest zarazem antropologią fizjologiczną i psychologiczną [...]. W konsekwencji wszystkie trzy systemy porządkowe: moralny, fizyczny i historyczno-polityczny, obecne są w każdej chwili i w każdej chwili tę obecność ich można wykazać, przy czym przejawiają się one jako twór jeden i jednolity¹².

W licznych polemikach, jakie prowadzi Miłosz z relatywistycznymi wizjami świata, poetycki i intelektualny autorytet „patrona poetów-wygnañców” jest dlań jednym z najmocniejszych argumentów. Zdaniem Miłosza, Dante wciąż pozostaje niedościgłym wzorem poety rozsadzającego wąskie granice literatury „czystej”, która zawsze spycha autora w umysłową podrzędność. Stanowi on godny naśladowania wzór nie tylko pod względem biegłości artystycznej, ale też jako twórca dający swoim dziełem summę ówczesnej wiedzy moralnej, teologicznej i filozoficznej; przedstawia wizję świata jako harmonijnej, tłumaczącej się i dającej się odczytać całości. Na poezji spoczywa obowiązek dociekania ukrytego porządku świata. Jeśli nawet natura rzeczy jest chaotyczna i niepoznawalna, nie musi to wcale świadczyć o braku u człowieka potrzeby porządkowania opornej materii rzeczywistości. Odwołanie się poety kultury, jakim jest Miłosz, do starego schematu „saligia” spełnia w przybliżeniu właśnie taką rolę.

Kolejny przykład cytatu struktury z innego poziomu tekstu związany jest z osobą św. Tomasza z Akwinu, drugą obok Dantego osobą żyjącą u schyłku epoki średniowiecza. Jako tego rodzaju cytat można potraktować aluzję Miłosza do retorycznego sposobu kształtowania argumentacji w duchu racjonalistycznej tradycji scholastycznej, stosowanej w filozoficznym dziele Akwinaty. Aluzję tę wprowadzają słowa autora eseju: „A jednak. *Sed contra*, jak mawiał Tomasz z Akwinu” (66). Nie chodzi tu, oczywiście, o naśladowanie i powielanie średniowiecznych wzorów retoryki, lecz o chwyt stylistyczny i kompozycyjny, korzystający z efektu aluzji. Pomyślana jako akademicka pomoc, *summa* miała za zadanie dawać dobry przykład w trudnej sztuce prowadzenia dysputy. Włączenie w środek eseistycznego wywodu takiego chwytu retorycznego podkreśla dialektyczny wymiar tego wywodu. W rezultacie mamy przed sobą zestawienie dwóch propozycji struktur – pierwszą jest tytułowa „saligia”, drugą zaś wykorzystana przez Dantego „siiiagl”. Wprawdzie ta druga zdaje się zwyciężać, lecz obydwie propozycje, zestawione obok siebie, pozostają w sytuacji wzajemnego, dialogicznego oddziaływania. Obydwie struktury moralne, przełożone na kategorie

¹² E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przełożył i wstępem opatrzył Z. Żabicki. T. 1. Warszawa 1968, s. 323.

społeczne, stanowią odbicie różnych etapów zmian historycznych, jakie dokonują się w społeczeństwie demokratycznym, przechodzącym stopniową ewolucję w kierunku liberalnym. I tu ujawnia się cała paradoksalność społecznej sytuacji artysty, który opowiadając się za maksymalną wolnością, ma jednocześnie świadomość płynących stąd dla siebie jako artysty zagrożeń: sztuka – jak „wszystko, co zalicza się do dzieł ludzkiego ducha” – ze swej natury podlega ścisłej hierarchii” (68), nie jest i nie może być demokratyczna. Takie stanowisko autora dyktuje ambiwalentną, wyrażoną w trybie przypuszczającym, puentę eseju:

Z dwóch rodzajów totalizmu „przyzwalający” byłby trwalszy niż „zakazujący”, bo w tym pierwszym sztuki wyobraźni uwiędłyby same. [82]

Jako swego rodzaju cytat struktury odnoszący się do kompozycji *Boskiej Komedii* możemy potraktować usytuowanie eseju *Saligia* w porządku *Ogrodu nauk*. W układzie tekstów stanowiących jego część pierwszą da się zauważyć i prześledzić istnienie rządzącego tu zamysłu kompozycyjnego. Nie sposób nie dostrzec, iż *Saligia* mieści się (wprawdzie nie bezpośrednio) po eseju *Ziemia jako raj*, a esej tuż potem następujący nosi tytuł *O piekle*. Wyznaczałoby to schematowi „*saligia*”, podobnie jak w dziele Dantego, pozycję środkową, odpowiadającą miejscu czyścica, a tym samym „czyścicowy” charakter tematyki. W przypadku *Ogrodu nauk* mamy więc do czynienia z układem nie wznoszącym (piekło, czyściec, raj), lecz z odwrotnym, zstępującym. Jakikolwiek byłyby autorskie intencje takiego odwrócenia schematu, świadczy to o starannym doborze i przemyślanej kompozycji materiału książki. Na tym przykładzie widać dosyć wyraźnie, że ambicje Miłosza obejmują także poziom stworzenia w obrębie tomu struktury zorganizowanej w taki sposób, iż kolejne eseje oddziałują wzajemnie na siebie, wyznaczając tym samym nowe interpretacyjne konteksty.

Nawiązania do dzieła Dantego przywodzą na myśl często pojawiający się u Miłosza motyw podróży. W niektórych przypadkach (jak *Rodzinna Europa*) cała książka eseistyczna skonstruowana jest w oparciu o ten topos. W twórczości Miłosza ma on swój wariant w postaci podróży niedobrowolnej, wymuszonej okolicznościami zewnętrznymi wobec poety, czyli w sytuacji wygnania. Można by w tym miejscu wymieniać rozmaite wymiary czy też konteksty, w jakich funkcjonuje owa topiczna para, tu jednakże interesuje nas to, co dotyczy podróży nie w jej dosłownym rozumieniu przestrzenno-geograficznym, lecz podróży jako wyobraźniowej figury poruszania się w obrębie królestwa kultury. Dante opisuje swoją podróż u boku Wergilego po zaświatach. Kierunek tej podróży wyznaczony jest jasno przez zgodny z kosmologiczną i jednocześnie moralną hierarchią rzeczywistości cel: drogę duszy od upadku do zbawienia. A więc kierunek wznoszący. W *Ogrodzie nauk* Miłosz ustalając kolejność esejów wybrał kierunek odwrotny. Jeśli w takim ujęciu wizja rzeczywistości ma nadal odzwierciedlać hierarchiczną strukturę świata, wówczas figura podróży okazuje się figurą wygnania. Podobny zamysł zostaje rozwinięty w *Ziemi Ulro*, opisującej historię wygnania ludzi z mistycznego raju duchowej niewinności w posępną krainę cierpień duchowych, tytułową Ziemię Ulro. Miarą wygnania może być charakter „odbywanej” podróży. Dante zdaje w swoim dziele relację z własnej podróży po zaświatach. Miłosz natomiast – z wyprawą w krainę kultury, przytacza więc relację niejako „z drugiej ręki”.

Dzieło Dantego jest świadectwem odnalezienia, Miłosza zaś – jedynie poszukiwań.

8. Kwestie dotychczas tu sygnalizowane stanowią jedynie wycinek problematyki eseju *Saligia*. W swoim głównym zrębie zagadnienia te mieszczą się jednak w polu problemowym charakterystycznym dla twórczości Miłosza. Tematyka związana np. ze współczesnym stanem myśli religijnej, z miejscem wyobrażeń religijnych we współczesnej kulturze czy też wycieczki polemiczne pod adresem rodzimej, polskiej tradycji katolickiej wyznaczają przebiegi kluczowych w poetyckim i prozatorskim dorobku Miłosza wątków tematycznych. Dlatego też esej *Saligia* należy traktować jako utwór dobrze osadzony w kontekście całej twórczości autora *Ziemi Ulro*. Częste u Miłosza nawiązania do chrześcijańskiej tradycji, łącznie z jej nieortodoksyjnymi odgałęzieniami, stanowią w polskiej eseistyce literackiej zjawisko wyjątkowe w stosunku do jej głównego nurtu (Stempowski i Vincenz), którego przedstawiciele najchętniej odwoływali się do tradycji pogańskiego antyku, zarówno w literaturze i historii sztuki (Homer), jak filozofii (Platon). Zbliża to twórczość Miłosza do eseju o większym zaangażowaniu filozoficzno-moralnym (Miciński, Zdziechowski).

Pod względem tematycznym *Ogród nauk*, do którego należy esej *Saligia*, rozpoczyna okres artystycznej krystalizacji tych wątków, które znalazły swoją kulminację w jednej z najważniejszych i jednocześnie wzbudzających najwięcej kontrowersji książek Miłosza – *Ziemi Ulro*¹³. Bez większego ryzyka możemy stwierdzić, że to właśnie w *Ogrodzie nauk* pojawiają się w postaci załączkowej wszystkie ważniejsze tematy rozwinięte następnie w *Ziemi Ulro*. Również pod względem gatunkowym książka ta stanowi ważną pozycję w dorobku Miłosza, ponieważ jej kompozycja wyznacza istotny etap procesu kształtowania się Miłoszowskiej sylwy. Miłosz jawi się tu jako poeta kultury, jeden z gospodarzy kulturowego dziedzictwa. Równie chętnie jak z życiowych zauważeń czerpie on materiał do swych prac z bogatego inwentarza tradycji kulturowej. Namiętna pogoń za umykającą zwierzyzną rzeczywistości nie przeszkadza poecie co chwilę zanurzać się w utrwalonej w słowie spuściznie minionych epok, by tam poszukiwać inspiracji. Z kolei literatura współczesna stanowi dlań często punkt odniesienia dla własnych poglądów jako obiekt wsparcia lub polemiki. Klasyycznym tego typu przykładem wydaje się metaliteracki wywód na temat związku literatury z rzeczywistością, którego kanwą stanowi przeciwstawienie widzenia świata u Prousta i Becketta (*Piasek w klepsydrze*).

9. W ten sposób przechodzimy do zagadnienia wypowiedzi metaliterackich. Najważniejszy jest tu wątek autotematyczny. Pojawia się on w twórczości Miłosza na kilku poziomach. W eseju *Saligia* najbardziej istotny staje się przede wszystkim w kontekście zagadnienia inspiracji oraz źródeł wszelkiej ludzkiej działalności, także – w twórczości. Objasnienie cytowanego passusu z pieśni XVII *Boskiej Komedii* jest w istocie ukrytą odautorską dygresją metaliteracką. Dowiadujemy się z niej: „»Miłość, która porusza słońce i gwiazdy«, jest [...] samym rdzeniem każdej rzeczy i każdej żywej istoty” (67). Dlatego też Wergiliusz zwraca się do Dantego w słowach: „Możesz zrozumieć więc, że miłość

¹³ Mowa tu o pierwotnej postaci *Ogrodu nauk*, drukowanej w odcinkach przez paryską „Kulturę” w roku 1974. Wersja ta poprzedza ukazanie się *Ziemi Ulro* (1977).

musi być w tobie ziarnem wszelkiej cnoty i wszelkiego czynu, który zasłuży na karę”. Dla Dantego upostaciowaniem miłości jest Beatrycze, która w swojej osobie łączy pierwiastki miłości ziemskiej i mistycznej:

W *Boskiej Komедii* Beatrycze jest potężnym symbolem, czyli dokładnie w tym samym stopniu rzeczywistą osobą i rzeczywistą ideą miłości ponadcielesnej, albo też ani jednym, ani drugim, bo pojawia się zamiast nich, tak że nie mogą być rozdzielone. Ona też prowadzi Dantego na szczyty – dosłownie, bo na górę Raju Ziemskiego, i wyżej – obejmując przewodnictwo tam, gdzie kończy swoją rolę Wergili, czyli naturalne czarnoksiężstwo sztuki. [81]

Miłosz nie posługuje się tak jawną symboliką, ale nienasycone miłosne napięcie przepaja całą jego twórczość i stanowi najważniejsze źródło literackiej inspiracji. W tym wypadku chętnie powołuje się on na postać platońskiego Erosa – pośrednika zanoszącego ludzkie sprawy do bogów i oznajmiającego boskie wyroki ludziom – którym dla Miłosza jest poeta. Przedmiotem miłosnego dążenia jest więc cały świat, który domaga się pochwylenia i utrwalenia w rytmie poetyckiej frazy czy starannie wypracowanej kadencji zdania.

Przywołane tu uwagi noszące charakter metaliterackiego komentarza mieszczą się w części środkowej tekstu, która jednocześnie wyznacza kompozycyjną oś całego eseju. Autor używa tam sformułowania „na wstępie”, co zdaje się sugerować, iż wcześniejsza część tekstu (według schematu „*saligia*”) pełni rolę podrzędną w stosunku do części po niej następującej, ułożonej według schematu „*siiiaagl*”. W części tej sprawa potraktowania grzechów przybiera zupełnie odmienny charakter – siedem grzechów jest dla Miłosza obrazem różnego rodzaju pomyłek, jakie wynikają ze złego rozpoznania przedmiotu stanowiącego cel miłosnego dążenia lub też z niewłaściwego natężenia tego najszlachetniejszego z uczuć. W ten sposób możliwe staje się dla autora posłużenie się schematem „*saligia*” jako ilustracją niektórych istotnych cech współczesnego człowieka, a więc i siebie, przy okazji zaś kondycji społeczeństwa i kultury współczesnej. Była już mowa, że jednym z kluczowych w pojęciu Miłosza elementów konstytuujących wizję współczesności w jej aspekcie moralnym jest przechodzenie od usuwającego się w domenę historii totalizmu „zakazującego” do totalizmu „przyzwalającego”. W tym miejscu ujawnia się konserwatyzm Miłosza jako twórcy opowiadającego się za tradycją powściągnięcia własnej ułomnej natury, a więc wpisującego się za swym literackim patronem, Dantem, w nurt tradycji platońskiej:

Dzisiejsza wrogość wobec wszelkiej ascezy i nawet szczególna zaciekłość, z jaką się ją ośmiesza, stanowi dostateczny powód, żeby wyjawić pewien sekret. Boskie Sztuki Wyobraźni, jak je nazywał Blake, są posłuszne wezwaniom Erosa, a zarazem niechętnie popędowi prokreacji, rzeklibyśmy – zazdrosne. Konflikt jest całkiem poważny, bo sztuki żądają od swoich wiernych ciągłego dążenia do nasycenia i narzucają im – czy chcą oni, czy nie chcą – własną klasztorną regułę. [81]

Jedną z charakterystycznych cech esejów (także i wierszy) Miłosza jest niezwykle częste, niemalże natrętne, pojawianie się w nich różnego rodzaju sformułowań o charakterze autotematycznym i metaliterackim. Niejednokrotnie stają się one przedmiotem określonej gry z czytelnikiem. Fragment *Luxuria*, który zamyka esej, zaczyna się następującą uwagą:

Kiedy dochodzi do nieczystości czy rozwiązłości, każdy nadstawi ucha, trzeba więc z góry zapobiec takim oczekiwaniom. W braku innych ponęt, przede wszystkim ponęt samej pisarskiej sztuki, literaci prześcigają się dzisiaj w „szczerości” i prawdopodobnie można by było wprowadzić nowy podział na styl wysoki i styl niski na tej podstawie. Szanujący się autor nie

zniza się do takich sposobów, z czego zresztą wynika, że nie warto czytać tzw. beletrystyki, bo w niej tylko bardzo nieliczni utrzymują się w granicach wysokiego stylu. [80]

Tego rodzaju subiektywne sądy, ze swoim skrajnym charakterem, noszą cechy jawnej i świadomej prowokacji wobec wyrobionego czytelnika. Jednakże byłoby naiwnością oburzać się za to na ich autora. Prowokacyjne ataki Miłosza są zwykle głęboko umotywowane jego koncepcją sztuki pisarskiej, a ponadto wydatnie ożywiają lekturę.

Na marginesie niniejszych rozważań można przypomnieć, że z kwestią autotematyzmu wiąże się to, co Miłosz nazywa „dążeniem do formy bardziej pojemnej”, a co badacze odnoszą przede wszystkim do uprawianych przezeń form poetyckich w rodzaju poezji traktatowej¹⁴. Nietrudno jednak zauważyć, że wykazujące pewne cechy obsesji dążenie charakteryzuje cały dorobek autora *Ziemi Ulro*. Przejawia się ono m.in. w nieustannych próbach wychodzenia poza „czystą” literaturę, jak też w zacieraniu przedziałów rodzajowo-gatunkowych w jej obrębie, co w konsekwencji wynosi takie teksty w kierunku kompozycji otwartej. Zjawisko, które można by określić jako sylwiczność uprawianych form literackich, jest w skali ostatnich kilkudziesięciu lat zjawiskiem powszechnym po obu stronach oceanu. U Miłosza jednak nie tylko przybiera ono szczególnie postać, lecz stało się częstym przedmiotem autorskiej refleksji oraz licznych gier z konwencją literacką. Wstęp do *Ogrodu nauk* stanowi teoretyczny wykład koncepcji Miłoszowskiej sylwy. Autor sugeruje związek własnych poszukiwań twórczych z kryzysem zastanych form literackich. Wydaje się jednak, że kryzys ów ma swoje głębsze przyczyny i że w jakiś sposób łączy się z tematycznym wątkiem dotyczącym kryzysu światopoglądu opartego na wyobraźni religijnej, a w konsekwencji rozejścia się dróg nauki i sztuki, co z kolei zaowocowało rozpadem jednolitej, spójnej wizji świata, który w tym momencie stał się nie uporządkowanym zbiorem poszczególnych składających się nań zjawiskowych elementów.

Esej oparty na sylwicznej zasadzie formalnej i tematycznej *varietas* jest zwykle postrzegany jako gatunek czasów kryzysu, kiedy nowe treści nie dają się już wyrazić w ramach tradycyjnych form podawczych. Nowe treści domagają się nowych form, te zaś zwykle rodzą się na gruncie burzenia tradycji. Reprezentowana przez Miłosza postawa eseistyczna może być, poprzez swój manifestowany eklektyzm, odczytywana jako wyraz takiego kryzysu, gdzie nowa forma powstaje w rezultacie łączenia rozmaitych odmian rodzajowych i gatunkowych, stylów, poetyk czy technik dyskursywnych. W eseju *Saligia* Miłosz tak określa siebie jako autora:

Nie przypisywałem sobie wybitnych zdolności i talentów, z wyjątkiem jednego, którego i teraz nie umiałbym określić. Była to bardzo szczególna odmiana inteligencji zdolnej kojarzyć dane nie kojarzone przez innych. [69–70]

Pisarz tworzy więc niejako w materiale zastanym, składając zeń nową całość. Siłą rzeczy porusza się zatem na styku tradycyjnych dyscyplin i wypełnia istniejące tam wolne przestrzenie. Za pomocą parafrazy słów Michaiła Bachtina można wyrazić pogląd, że trzy sfery tworzące ludzką kulturę — nauka, sztuka oraz życie — zyskują jedność dzięki osobowości eseisty, która włącza je

¹⁴ Zob. np. R. Matuszewski, *Czesława Miłosza dążenie do formy pojemnej*. W zbiorze: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Kraków—Wrocław 1985.

do swej wspólnoty. Przypomnijmy w tym miejscu pogląd Roberta Musila na specyfikę eseju: „Królestwo ich [tj. eseistów] leży pomiędzy religią a wiedzą, pomiędzy przykładem a teorią, pomiędzy tym, co nazywa się *amor intellectualis*, a poezją”. Stawia on sprawę następująco:

człowiek, który dąży do prawdy, staje się uczonym. Człowiek, który chce dać swemu subiektywizmowi wolne pole gry, zostaje przypuszczalnie pisarzem. Co jednak ma uczynić człowiek dążący do czegoś pośredniego pomiędzy jednym a drugim?¹⁵

Nieustannie poszukiwać i dociekać ukrytego sensu rzeczywistości, a odnalazłszy go — stawać w jego obronie.

10. W obrębie omawianego tekstu Miłosza wyraźnie rysują się typowe dla morfologii wypowiedzi eseistycznej cechy, wśród których kategorię nadrzędną stanowi synkretyczność formy. Esej korzysta ze wszelkich dostępnych i użytecznych dlań środków literackich, w tym wypadku anegdota, dygresja, cytatu, aforyzmu, aluzji itp. W poszczególnych fragmentach tekstu spotykają się obok siebie uwagi krytycznoliterackie, refleksja autotematyczna, dygresja historyczna, retrospektywa wspomnieniowa, mikropamflet, wypowiedź autoironiczna, itp. — wszystko to zamknięte w ramach rozważań o siedmiu grzechach głównych. Widać stąd, że styl eseju chętnie nawiązuje do rozmaitych kodów gatunkowych (zob. też W 108). W rezultacie mamy do czynienia w obrębie jednego tekstu z zastosowaniem rozmaitych technik dyskursywnych, na co składają się takie elementy, jak rodzaj wykładu, narracja historyczna, *quasi*-dialog i wiele innych, pogłębiających odczucie eseistycznej *varietas*.

Istnienie w tekście eseistycznym wielorodzajowej oraz wielotematycznej *varietas* przyczynia się do osłabienia jego mechanizmów spójnościowych. Tekst budowany jest w ten sposób, że ośrodkowi tematycznemu zawsze towarzyszą liczne odstępstwa i dygresje. W pewnym więc sensie *varietas* staje się dla eseju kategorią retoryczną, rządzącą się regułą dialektyki luźności i rygoru. Zakładana przez sam gatunek ożywiona działalność dygresyjna autora eseju sprawia, że jego konstrukcja oparta jest na dynamicznej regule „chwiejnej równowagi gatunkowej”¹⁶. Jednak od tradycyjnej sylwy odróżnia esej to, że zawarty w jego ramach materiał, choćby tworzył sylwiczną *varietas*, spolaryzowany jest zawsze wobec głównego tematu, relacja zaś między głównym wątkiem a dygresjami utrzymuje się w czytelnych granicach.

Jednym więc z podstawowych zagadnień pojawiających się w kontekście poetyki tekstu eseistycznego staje się kwestia jego spójności semantycznej. Wielowątkowość, a często i wielogatunkowość materiału składającego się na jego treść mogą być przyczyną sporych trudności lekturowych, a nawet powodem kwestionowania istnienia jego całościowego sensu. Problem ten występuje najbardziej wyraziście w przypadku tekstów silnie delimitowanych, o niezbyt jasnych dla czytelnika regułach podziału na mniejsze części. Najprostszym wówczas i często stosowanym przez eseistów sposobem zaznaczenia spójności utworu jest opatrzenie cyfrą kolejnych fragmentów tekstu, co jednak samo w sobie może okazać się zasadą nazbyt arbitralną. Z drugiej strony —

¹⁵ Musil, *op.cit.*, s. 321.

¹⁶ Określeniem tym posługuje się w odniesieniu do poetyckiej formy traktatowej M. Załeski (O „Traktacie poetyckim” Czesława Miłosza. W zbiorze: *Poznawanie Miłosza*).

należy stale mieć na uwadze fakt, że tekst eseistyczny, choćby ze względu na przynajmniej częściową przynależność do literatury, spójny jest w innym sensie niż np. tekst naukowy.

Ryszard Nycz podkreśla dynamiczny aspekt konstrukcyjnej zasady eseju – jako rezultatu przyjętej przez autora postawy pisarskiej, rozpiętej pomiędzy biegunami wyznaczanymi przez dwie przeciwstawne techniki komentarza, przejętego ze starych sposobów objaśniania: przez glosowanie i przez marginalia. Cytując L. Lipkinga:

Pierwsza metoda – marginesowych glos czy naukowych uwag – zmierza ku trwałemu wyprecyzowaniu myśli i wszystko racjonalizującej woli, która rozwija wachlarz [...] coraz pełniejszych wyjaśnień. Druga – marginalia czy sztuka dygresji – angażuje się w spontaniczne wytwarzanie refleksji, oznaczających przez swe arbitralne odchylenia, że nie ma dwu takich samych myśli ani wyjaśnień ostatecznych.

– Nycz konkluduje:

Rządzony tą konstrukcyjną zasadą eseistyczny tryb dyskursu można by, z tego punktu widzenia, określić jako dwukierunkową językową działalność opartą na nieusuwalnym napięciu między ekstensywnym (i ekstrawertywnym) kierunkiem marginaliów – zmierzającym do swobodnego poszerzania zakresu rozważań o wszelkie narzucające się uwadze elementy bez względu na aktualne ich usytuowanie, a intensywnym (i introwertywnym) kierunkiem glosowania – zapewniającym równoczesne zogniskowanie tych różnorodnych elementów wokół sensotwórczego centrum, zarazem zakładanego i poszukiwanego¹⁷.

Przypomnijmy raz jeszcze, że poetyka eseju powinna brać pod uwagę, iż jego metoda konstrukcyjna zasada się na istnieniu w jego strukturze stanu chwiejnej równowagi jako następstwa i ścierania się dwóch przeciwstawnych tendencji: spójnościowych i ekscentrycznych. Przy tym, jak stwierdza Wroczyński: „Chłonność gatunkowa eseju jest tak głęboka, iż trudno wypreparować choćby przybliżony wzór formalny” (W 197). Konsekwencją tego jest brak stałych i reprezentatywnych form, a co za tym idzie – określonych postaci gatunkowych. Forma eseju ustalana jest każdorazowo w akcie tworzenia w zależności od aktualnego „układu sił” w ramach owej dynamicznej równowagi, charakteryzującej eseistyczną sztukę pisania.

11. Jedną z naczelných instancji spójnościowych tekstu eseistycznego jest osoba jego autora, najczęściej tożsama z podmiotem eseju. Narracja eseistyczna, będąca w istocie kontaminacją opowiadania, opisu czy dygresji, ma więc zwykle charakter jawnie osobowy. Podmiot eseju swobodnie snuje opowieść, co zbliża sposób prowadzenia narracji do stylu narracji ustnej, przywodzącej na myśl styl rozmowy. Ale tylko zbliża, gdyż język esejów Miłosza cechuje szczególna dbałość o stylistyczny kształt wypowiedzi, nie pozostawiająca miejsca jakiegokolwiek przypadkowości czy improwizacji.

W eseju *Saligia* często pojawiającym się elementem stylistycznym jest dialog wewnętrzny: „Ten jeden poeta to ty – bo ty jeden masz rację. Ależ co poezja ma wspólnego z mieniem racji? Bardzo dużo” (68). „Zalóżmy, że jesteś – potencjalnie – lepszy od twoich rywali (o czym nie wątpię). No to co? Wśród ślepców jednooki jest królem i czyż będziesz dumny z tego tytułu?” (69). Dzięki temu styl eseju znacznie zyskuje na plastyczności, a myśl czytelnika mimowolnie angażuje się w prowadzony wywód. Trzeba także zauważyć, iż

¹⁷ Nycz, *op. cit.*, s. 48, 49.

tego rodzaju rozmowa z samym sobą, poprzez cykliczne powracanie myśli, wątków, motywów, sprzyja wewnętrznej koncentracji po stronie zarówno autora, jak i czytelnika, umożliwia lepsze skupienie się na poruszanych w utworze kwestiach i tym samym pogłębia medytacyjny walor tekstu.

Dialogowy charakter eseju przypomina, że u genezy tego gatunku znajduje się konwersacja (zob. W 109). Dialogiczność pełni tu rolę metody poszerzania oglądu omawianego przedmiotu poprzez mnożenie możliwych perspektyw oglądu i ujęć, oświetlania go z różnych stron. Ten sposób postępowania przyczynia się do wzbogacania poruszanej przez eseistę problematyki, a jednocześnie do intelektualnego i duchowego rozwoju osoby samego eseisty, jak i czytelnika. Przypomnijmy w tym miejscu odczytanie przez Auerbacha tytułu dzieła Montaigne'a jako „Próby na sobie samym”, „Wypróbowywanie siebie samego”¹⁸. Możemy dodać za Musilem: próby, których poszczególne realizacje przybierają za każdym razem „jednorazową i niezmienną formę, jaką myśl nadaje wewnętrznemu życiu człowieka”. Eseista jako „mistrz wewnętrznie pulsującego życia” niejako z natury skłonny jest stale ujawniać i manifestować własną podmiotowość w pisanim przez siebie tekście. Wobec tekstu o znacznie rozluźnionym rygorze koherencyjnym osoba autora-bohatera stanowi wówczas gwarancję jego spójności.

12. Wspomniano tu już, że fundamentalną kategorią z zakresu poetyki eseju jest kreacja jego podmiotu, który niemal zawsze tożsamy jest z osobą autora, co odróżnia formę eseju i od postaci naukowej, i od literackiej. W tekście eseistycznym mamy bowiem niemal zawsze do czynienia ze zjawiskiem, które z punktu widzenia autora moglibyśmy określić jako interioryzację świata przedstawionego eseju i poruszanej w nim problematyki. Eseista nigdy nie stara się być obiektywny w naukowym rozumieniu tego słowa, lecz zarazem zdaje się dystansować od „lirycznej” subiektywności. Interesuje go prawda, ale zawsze w wymiarze osobistym piszącego, czyli tylko to z wielkich uogólnień, co daje się przekładać na własne doświadczenia zarówno piszącego, jak czytelnika. Esej, nawet jeśli obficie posługuje się narracją, zawsze usiłuje prezentować osobisty, autorski punkt widzenia. Podmiotem mówiącym eseju jest zawsze konkretna, prywatna osoba. Posługując się wybiórczo materiałem, dąży jednak do uchwycenia istoty prezentowanych rzeczy w ich wymiarze ogólnoludzkim, szuka zawsze takiego szczegółu, w którym odbijają się prawa zjawisk o charakterze ogólnym, lub takiego rodzaju ogólności, w którym jest miejsce dla poszczególnego. Autor eseju, parafrazując słowa Pascala, rozpoznaje w utworze siebie jako człowieka, nie zaś autora. Stąd właśnie wynika tak ważna rola pojawiających się niesłychanie często w eseju wątków o charakterze autobiograficznym.

13. Elementem poetyki chętnie stosowanym przez Miłosza jest ironia. Obok parodii, polemiki oraz tego, co bywa określane jako dystans ironiczny, pełni ona także funkcje spójnościowe. W przypadku kompozycji eseistycznej o wyraźnie rozluźnionej konstrukcji jest to dosyć istotne, w ten bowiem sposób możliwe staje się zbliżenie sprzecznych postaw, przekonań czy wartości. Wiąże się z tym też zagadnienie postawy sceptycznej, wolnej od dogmatycznych roz-

¹⁸ Auerbach, *op. cit.*, t. 2, s. 17.

strzygnięć, dopuszczającej możliwość błędnej diagnozy, błędnej oceny opisywanych faktów. Sceptycyzm Miłosza nie wyklucza pojawiania się w jego tekstach pewnych elementów postawy zaangażowanej, wyrażającej się obroną określonych wartości i atakowaniem poglądów czy postaw, które wchodzą w konflikt z jego własnymi przekonaniem, jednak jest to niemal zawsze łagodzone za pomocą autoironii rozumianej jako próby dystansowania się w równym stopniu do własnej osoby, co i do wiary w możliwość jednoznacznych i ostatecznych rozstrzygnięć. Stąd właśnie tak częste użycie przez Miłosza trybu warunkowego. Ów autoironiczny sceptycyzm dochodzi do głosu nawet w książce tak zaangażowanej, jak *Zniewolony umysł*, o której sam autor wyraził się, że była pisana „żywą krwią”. Odautorskim sygnałem podjęcia próby zdystansowania się wobec omawianych na łamach książki kwestii wydaje się, sceptyczna w swym paradoksalnym charakterze, sentencja „Starego Żyda z Podkarpacia” umieszczona przez Miłosza jako motto:

Jeżeli dwóch kłóci się, a jeden ma rzetelnych 55 procent racji, to bardzo dobrze i nie ma się co szarpać. A kto ma 60 procent racji? To ślicznie, to wielkie szczęście i niech Panu Bogu dziękuję! A co by powiedzieć o 75 procent racji? Mądrzy ludzie powiadają, że to bardzo podejrzane. No, a co o 100 procent? Taki, co mówi, że ma 100 procent racji, to paskudny gwałtownik, straszny rabuśnik, największy łajdak¹⁹.

14. Jeżeli za większością badaczy przyjmiemy, iż esej jest typem pisarstwa, którego domenę wyznacza obszar rozpościerający się pomiędzy dziedzinami nauki i sztuki, to omawiany tu tekst Miłosza zrazu wydaje się bliższy dyskursywnemu stylowi pracy naukowej niż narracyjnemu, posługującemu się fikcyjnym obrazem świata dziełu czysto literackiemu. Można więc powiedzieć, iż tego rodzaju silnie zdyskursowany esej niejako „zachowuje pamięć” o swoim rodowodzie — gatunku, który powstał w wyniku kształtowania się nowego sposobu wypowiedzi naukowej. Jednakże tekst Miłosza w żaden sposób nie może być potraktowany na równi z tekstami *stricte* naukowymi. Trzeba stanowczo podkreślić, że pomimo wyraźnie dostrzegalnej problematyzacji treści oraz języka dyskursu *Saligia* nie spełnia podstawowych kryteriów opisu naukowego i w najlepszym razie ów tekst może z tej perspektywy być poczytany za dzieło zdolnego dyletanta: brak tu wyczerpującego opisu przedstawionej problematyki, omawiane zagadnienia traktowane są wybiórczo, jednostronnie, bez należytego umieszczenia ich na tle porównawczym; brak też tekstowi Miłosza koherentnej, spójnej w naukowym sensie konstrukcji, jasno określonej celowości i przyczynowości; nie ma tu spójnego obrazu opisywanej sfery zjawisk, rozważania prowadzone są nielinearnie, w sposób niesystematyczny i niesystemowy, a prezentowany materiał nie jest zobiektywizowany w stosunku do autora, który raz po raz w nieoczekiwany sposób ujawnia swoją podmiotowość. Związane jest to z tym, że eseista w swojej wypowiedzi zawsze dąży do indywidualności, podczas gdy naukowiec — do typowości, standaryzacji. Naukowiec stara się być maksymalnie obiektywny i bezosobowy w stylu, usiłuje „roztopić się” w prowadzonym wywodzie. Eseista natomiast nieodmiennie ujawnia swoją podmiotowość wobec tekstu, afirmuje w nim swój byt osobowy i wyraźnie zaznacza to w tekście.

Wewnątrztekstowe spięcie buduje każdorazowo w tekście eseistycznym sytuację dialogu pomiędzy rzeczowymi — obiektywnymi argumentami badacza a subiektywnymi odczuciami artysty. [W 109]

¹⁹ Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*. Kraków 1990, s. 13.

Ujęcie i potraktowanie przez Miłosza tematu jedynie zbliża się do ujęcia naukowego, pozostając w sferze bardziej swobodnej formy dyskursu. Mimo że omawiany tekst zdradza istnienie zaplecza warsztatowego oraz erudycyjnego, sposób prowadzenia wywodu jest tu odmienny od prac *stricte* naukowych. Elementarnym wymogiem pracy naukowej jest jasne sprecyzowanie tematu oraz problematyki, maksymalnie klarowny i jednoznaczny wywód, spychający do przypisów ewentualne dygresje, a także przedstawienie konkluzji dotyczącej rozpatrywanych w pracy zagadnień i postawionych problemów. Żadna z tych cech nie odnosi się do tekstu Miłosza. Poruszana przezeń problematyka jest nie tylko wielowątkowa i wielotematyczna, ale też swym zasięgiem obejmuje obszar należący do rozmaitych dyscyplin, np. teologii, nauki o literaturze, leksykografii, socjologii, teorii kultury.

Wypowiedź eseistyczną obowiązują określone rygory, ale w niewielkim stopniu są nimi te, których oczekuje się od pracy naukowej. Esej nie musi być logiczny w takim sensie, w jakim logiczny musi być tekst naukowy. Struktura tego dyskursu jest zupełnie inna – mimo że jest tekstem dyskursywnym, nie musi być tekstem naukowym. Wywód eseju jest tak prowadzony, że trudno w tym wypadku mówić o temacie głównym i budowanych wokół niego dygresjach, jest on do tego stopnia meandryczny i rozdrobniony, że odtworzenie go w postaci streszczenia staje się praktycznie niemożliwe. Daremnie też szukalibyśmy jednoznacznie wyłożonej konkluzji zamykającej esej. Fakt ten ujawnia zasadniczą rozbieżność celów zakładanych przez obie odmiany tekstów: praca naukowa ma z natury charakter konkluzywny, wobec czego zmierza do celu (a przynajmniej stara się to zrobić) najprostszą i najkrótszą drogą, czego w żadnym wypadku nie można powiedzieć o eseju. Charakter rozprawy naukowej wyklucza pretekstowe traktowanie poruszanych zagadnień czy też swobodne przechodzenie do wątków autobiograficznych, co z kolei jest niekwestionowanym prawem praktyki eseistycznej. Poza tym esej zgodnie ze swym rodowodem jest gatunkiem sceptycznym, chętniej podającym w wątpliwość niż coś stwierdzającym, zawsze unikającym apodyktycznej formy wysłowienia. Sądy eseisty formułowane są najczęściej w trybie przypuszczającym. Chociaż *Saligia* porusza tematykę moralną, ton eseju daleki jest od moralizowania. Innym sposobem dystansowania się Miłosza wobec definitywnych rozstrzygnięć jest posługiwanie się cytatem jako rodzajem autorytatywnego wsparcia własnych przekonań, jak ma to miejsce choćby w analizowanym przez nas eseju. Taki zabieg pozwala w prosty sposób zmniejszyć siłę ewentualnych polemicznych ataków na wyrażone w tekście elementy światopoglądu eseisty. Tego rodzaju praktyka przybiera skrajną postać w *Ziemi Ulro*.

Także prezentacja erudycyjnego zaplecza tekstu przedstawia się w eseju na wskroś odmiennie. Jest ono ujawniane jakby mimochodem, od niechcenia, nie po to, by dokumentować sądy, lecz by pobudzić ciekawość czytelnika samym problemem. Jako najprostszy przykład można tu przytoczyć jeden ze sposobów odwoływania się do poglądów innych autorów: „Czytałem gdzieś przepowiednię, że nastąpi czas, kiedy każdy człowiek będzie sławny – raz w życiu na piętnaście minut” (69). Innym przykładem jest zupełne pominięcie tytułu i autora książki traktującej o historii siedmiu grzechów głównych. Trudno też, mimo dosyć jasno sprecyzowanego tytułu, jednoznacznie określić problematykę eseju, dla której główny temat często staje się jedynie pretekstem do snucia własnych rozważań.

15. W różnych częściach zaprezentowanej tutaj próby lektury eseistycznego tekstu rozrzucone zostały rozmaite sugestie dotyczące niektórych gier, jakie wobec czytelnika prowadzi autor. Owe gry nieodmiennie mają za podstawę milcząco przyjęte przez niego założenie (i z założenia tego wynikają) o szczególnej sytuacji komunikacyjnej implikowanej przez sposób ukształtowania wypowiedzi eseistycznej. Jak już wspomniano, podmiot mówiący eseju stylizuje swoją wypowiedź na mowę „prywatną”, jeden z głosów, które mogłyby pojawić się w rzeczywistej rozmowie między ludźmi, oczywiście – w określonym środowisku. Moglibyśmy w tym miejscu przytoczyć zdanie samego Miłosza, który pisząc o innym wybitnym eseiście, Stanisławie Vincenzie, w taki oto sposób wyraził istotę postawy eseistycznej: „Słuchacza-czytelnika bierze za rękę, odprowadza w inną stronę i mówi do niego: nie patrz tam, patrz tu”²⁰.

„Esej adresowany do jednego odbiorcy, mimo że czyta go więcej osób, już przez to samo ma charakter dialogu”²¹. Ta wypowiedź Włodzimierza Paźniewskiego przypomina nam, że esej jako próba zmierzenia się z danym problemem wymaga nie tylko „obopólnej zgody” autora i czytelnika na przystąpienie do niej; eseista oczekuje w tym wypadku od czytelnika postawy przychylności, a nawet pewnej wyrozumiałości. Jeśli założymy, że „esej jest bardziej ekspresją naszych wahań, poprzez które sami dochodzimy do jakiejś prawdy”, stwarzamy tym samym „okazję dojścia do niej również czytelnikowi”²². Pamiętamy przy tym, iż eseistyczna koncepcja prawdy ze swej natury jest dialogowa: „Obcując z eseistą zgadzamy się na relatywność jego punktu widzenia”²³.

Z drugiej strony – niewymuszonność toku wypowiedzi eseistycznej czasem bywa okupiona zwiększonymi wymaganiami wobec domyślności czytelnika i zakresu posiadanej przezeń erudycji. Swobodna konstrukcja utworu, także rozluźnienie jego warstwy dyskursywnej, nieodmiennie zmusza czytelnika do wzmocnienia wysiłku analitycznego oraz interpretacyjnego, podnoszenia posiadanych przezeń kompetencji lekturowych, nie odbierając mu jednak przy tym, dzięki stylistycznym walorom tekstu, przyjemności choćby żywiołowej i bezrefleksyjnej lektury. Eliptyczność, jak też pewna pobieżność sformułowań wynikają z założenia autora, że czytelnik jest w stanie nadążać za autorskim wywodem, czyli że jest odpowiednim pod względem intelektualnym partnerem. Co jakiś czas natrafiamy więc u Miłosza na takie jak ta, nawiasowe odautorskie dyrektywy: „sam sobie wylicz nazwiska pisarzy, którzy przeprowadzili tę analizę” (*Ziemia jako raj*, 41) – obok funkcji sygnału erudycyjnego pogłębiania wywodu spełniają one rolę naśladowania zachowań typowych dla rzeczywistej rozmowy: fatyczną i ludyczną, rozumianą jako rzucenie intelektualnego wyzwania wobec partnera.

Widzimy więc, że w przypadku eseju wpisany w każdy tekst projekt wizerunku adresata, tzn. wirtualnego odbiorcy, ulega znacznemu poszerzeniu i rozwinięciu do tego stopnia, iż staje się to obiektem określonych gier literackich. Tak się składa, że w omawianym tu utworze mamy do czynienia z bezpośred-

²⁰ Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*. Wrocław 1990, s. 255.

²¹ Paźniewski, *op. cit.*, s. 68.

²² P. Hertz, głos w dyskusji, w: *W podróży*, s. 73.

²³ J. Sławiński, głos w dyskusji, w: *iw.*, s. 74.

nią autorską eksplikacją zakładanego projektu odbiorcy. We wstępie do *Ogrodu nauk* pisze Miłosz:

Ogród nauk jest moją prywatną księgą różności. [...] Wyławiam stamtąd teraz to i owo, dopisując komentarz. Zwracam się przy tym do jednego czytelnika – takiego, jakiego sobie upodobałem, jakiego mogę sobie wyobrazić, choć być może istnieje on tylko w mojej fantazji. [5]

Kim jest ta zagadkowa postać? Czy ma ona pozostawać jedynie czystą funkcją czytelniczą, czy też ma angażować inne elementy naszej osobowości? Jakkolwiek jest, ów upodobany wybrańiec musi odpowiedzieć sobie na pytanie o rolę, jaką pełnią poszczególne wariacyjne teksty książki, nanizane niczym paciorki na przewodnią myśl *Ogrodu nauk*, „starającą się uchwycić siebie w różnych postaciach i słowami różnych autorów” (6), gdyż jeden z tych tekstów to właśnie *Saligia*. Owemu wybrańcowi też przypadnie w udziale zadanie rozwiązania znaczeń ze wszech miar intrygującego tytułu, jakim bez wątpienia jest *Ogród nauk*.