

Jacek Łukasiewicz

Poeta o poetach

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3/4 (68/69), 57-71

2001

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jacek ŁUKASIEWICZ

Poeta o poetach

Miłosz-poeta, pisząc wiersze, podporządkowuje swej roli poety, a właściwie inkorporuje w nią inne swoje role pełnione poza poezją: historyka literatury, wykładowcy, eseisty, publicysty, recenzenta. W rozmaitych uprawianych przez siebie gatunkach prozy dyskursywnej pisywał również o poezji i o innych poetach. Tutaj zajmę się jednak tylko tym, co Miłosz we własnej poezji pisał o poetach, i to o poetach polskich. A pisał o nich dużo – w różny sposób i z różnych punktów widzenia.

Przywoływał poetów w dedykacjach lub w tytułach utworów jako adresatów listu, ody czy żartobliwego tekstu. Pisał o nich też w trzeciej osobie w najrozmaitszy sposób – od niewielkiej wzmianki, przez krótką wypowiedź, po obszernie balladowe czy niby-eseistyczne ujęcia. Pojawiają się oni często jako osoby pełniące rozmaite pozaliterackie role, ale również zdarza się, że mowa jest wyłącznie o ich funkcji poety, podmiotu dzieła-twórczości. Są poeci przywoływani również poprzez cytaty, aluzje, stylizacje i podobne zabiegi, których jest w poezji Miłosza zbyt wiele, by można je w tym artykule rzetelnie przedstawić. Ograniczam się więc do wyraźnych przywołań osób nazwanych imieniem, nazwiskiem, pseudonimem czy nie budzącą wątpliwości peryfrazą.

Poezja jest przestrzenią dążącą do pełnej autonomii, do izolacji od innych porządków tekstowych. Miłosz wie o tym i lęka się tego. Przełamuje więc w różny sposób granice, poszerza dykcję. Występując w utworach poetyckich jako biograf, pamiętnikarz, historyk literatury itp., poszerza się niejako o owe role i poszerza o nie przestrzeń swej poezji.

Poezja Miłosza zmieniała się z latami. W okresie przedwojennym (który dla wygody traktuję tu całościowo) znajdujemy adresatów dedykacji w utworach pisanych w trzeciej osobie. *O młodszym bracie* dedykowany jest Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, *Kołysanka* Józefowi Czechowiczowi, *List 1/1 1935* nie jest dedykowany, lecz skierowany wyraźnie do Jerzego Zagórskiego już we wstępnej apostrofie: „Je-

Szkice

rzy, Jerzy, ty niedobry synu, poeto bojaźliwy, przyjacielu krzywdzony”. Pojawiają się też nazwiska innych poetów, np. Jesienina („O z jakąż dla życia miłością i złorzeczeniem Bogu / Usta do lufy przykładał poeta Sergiusz Jesienin” – *Na śmierć młodego mężczyzny*). W wierszu *O książce* znajdujemy nazwiska autorów, których pisanie nowi katastroficzni wizjonerzy nie mogą kontynuować.

Już nam z twoich kart nigdy nie zaświeci mglisty
wieczór na cichych wodach, jak w prozie Conrada,
ani chórem Faustowskim niebo nie zagada
i czoła zapomniany dawno wiersz Hafisa
chłodem swoim nie dotknie, głów nie ukołysz,
ani Norwid surowe nam odkryje prawa
dziejów, które czerwona przesłania kurzawa.
My niespokojni, ślepi i epoce wierni
gdzieś daleko idziemy...

„My” wspólnotowe nie jest w tym wierszu ironizowane. W czasie wojny, w *Ocaleniu* uległo to głębokiej zmianie. Conrad, Goethe, Hafiz, Norwid nie mogli już pozostać po drugiej stronie przepaści – w minionym. Wprost przeciwnie – wtedy właśnie Miłosz wykonał skok ku nim. Wówczas po drugiej, już teraz obcej stronie przepaści zobaczył tych, którzy, jak sądził, nieroztropnie kontynuowali poetykę symbolistyczno-katastroficzną – „dwudziestoletnich poetów Warszawy”.

W wierszach z czasu wojny poeci nie są wprost przywoływani. Z jednym właśnie wyjątkiem: powojennej już *Przedmowy* do tomu *Ocalenie*. Tam do poetów pokolenia wojennego, do Baczyńskiego, Gajcego, Trzebińskiego – do każdego z nich – mówił: „przysięgam nie ma we mnie czarodziejstwa słów”. Na ich grobach składał swój tom profetyczny i dydaktyczny, zaklinając upiora: „abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej”.

Odpychał się Miłosz od dawnego brzegu zaklęciami, ale dobrze wiedział, że zaklęcia te nie mogą być skuteczne. W popowstaniowych wierszach włączonych do *Ocalenia* używał wielu innych zaklęć: słów-talizmanów, jak: „sekundy”, „perły”, „gwiazda” (z wiersza *Rozmowa płocha*), czy barokowej wykwintnej strofy z wiersza *Los*.

Dopiero po wojnie otworzyła się szeroko i zaludniła innymi poetami przestrzeń poetycka Miłosza. Swe poetyckie inwokacje kierował do dawno zmarłych (Jonathana Swifta prosił o wsparcie w uprawianiu poezji krytycznej, satyrycznej, drwiącej, a jednocześnie posiadającej esencje poetyckości) i do żywych. Do młodego Tadeusza Różewicza skierował emfatyczną pochwałę ocalającego żywiołu poezji („A naokoło huczy śmiech poety / I jego życie nie mające kresu”); przeciwstawił go głosicielom „urzędowych kłamstw” – retorom:

A w miejscu gdzie siedzieli nie wyrośnie
Ani źdźbło trawy.

Łukasiewicz Poeta o poetach

W satyrycznym i dydaktycznym *Traktacie moralnym* przywołał paru patronów: Witkiewicza, Sartre'a, wspomniął Rabelais'go – Conrada, autora *Jądra ciemności*. Ale to nie byli poeci.

Głównym utworem, który gromadzi poetów, jest oczywiście *Traktat poetycki* (1956). W żadnym innym wierszowanym utworze Miłosza zaludniona poetami przestrzeń poezji nie jest tak rozległa, bogata, kompletna – jak w tym poemacie. Gromadzi żywych i umarłych w tej złożonej przestrzeni bez czasowych granic: historycznej, historycznoliterackiej, autobiograficznej. Wszystkie te typy przestrzeni są tam współobecne, a jednocześnie nie przylegają do siebie – jak klisze, lekko przesunięte, tak, że efektem staje się niejednoznaczność.

Miłosz sformułował w *Traktacie...* poetyckie (metaforyczne, zawarte w poetyckim obrazie) definicje twórczości i postaci przywołanych poetów. Za metaforami, za każdym obrazem stoi liryczne „ja”, którego ta służąca definiowaniu metafora jest produktem. Czynił tak już wcześniej. „Już z kart twoich” – zwracał się do książki – „nie zaświeci mglisty / wieczór na cichych wodach, jak w prozie Conrada”, obok takiej definicji – przez porównanie, była inna, zbudowana przez metaforę antropomorfizującą: „ani chórem Faustowskim niebo nie zagada”; „i czoła zapomniany dawno wiersz Hafisa chłodem swoim nie dotknie”. Wreszcie przez metonimię („ani Norwid surowe nam odkryje prawa / dziejów, które czerwona przesłania kurzawa”). Jest w tym silny element poetycki – obrazowy, ale i pojęciowo-retoryczny. Antropomorfizowane są rzeczowniki niematerialne: „wieczór”, „niebo”, „wiersz”, one przechodzą w obrazy, w ich cieniu pozostają w strukturach obrazów nazwiska poetów. Jednocześnie jednak wiadomo, że właśnie te nazwiska są najważniejsze, genetycznie pierwotne.

W *Traktacie poetyckim* „definicje” są tworzone inaczej. Podmiotami zdań są właśnie osoby identyfikowane nazwiskiem. Określenia odnoszą się do tych osób, a nie do wrażeń i nastrojów czytelnika stanowiącego podmiot liryczny. Bardziej to przypomina (imituje) podręcznik pióra historyka literatury czy tekst krytycznoliteracki niż impresyjną lirykę. „Ja”, „my”-czytelnicy jesteśmy na dalszym planie – nie podmiotami czytającymi, ale przedmiotami urabianymi przez „definiowanych” poetów. Tak jest z Conradem, Wyspiańskim. Oni występują jako protagoniści historycznej (nie tylko historycznoliterackiej) sceny. Ale i oni nie występują bezpośrednio. Zamiast Conrada w decydującym finale opowieści o nim pojawi się (metonimicznie) bohater *Jądra ciemności* – „Cywilizator, oszalały Kurtz”, który: „Na memoriale o światłach kultury / Pisał «ohyda» a więc już wstępował / W dwudziesty wiek”.

Wyspiańskiego pokonała s p r z e c z n o ś ć pomiędzy powagą i wolą znalezienia się w historii oraz wolą walki z jej fatalizmem a stylem, który do tej powagi i woli walki nie dorósł.

Inni poeci młodopolscy zostali scharakteryzowani jako uczestnicy procesu historycznoliterackiego – albo nie rozumiejący jego istoty, swej zależności od języka etnicznego i od stylu epoki (Kasprowicz, który „ryczał, rwał jedwabne pęta. / A zerać nie mógł, bo są niewidoczne, / A to nie pęta, raczej nietoperze, / Wypijające

z mowy sok w przelocie”), albo bezwolnie im się poddający (Staff, Leśmian, choć ten „wyciągnął wnioski: Jeżeli ma być sen, to sen aż do dna”).

Ci poeci – nosiciele nazwisk są w części *Piękne czasy* wyłącznie podmiotami swoich dzieł. Uwzięni w światach poetyckich, nie buntują się, przestają być niejako osobami.

Za to w części poświęconej dwudziestoleciu sytuacja się zmienia. Przede wszystkim należący do „pięknej plejady” Skamandryci – to osoby. Mogą się mylić i często się mylą, lecz są to także podmioty życia, a nie tylko tekstu literackiego. Działają w obu sferach. Trudno się oprzeć wrażeniu, że również dlatego, iż poznawani byli przez Miłosza nie tylko z lektur, że żyli w tym samym, co on, czasie historycznym. Ich twórczość i życiorysy wzajem się objaśniały, jak choćby najlepiej znane i najdobitniejsze, najdramatyczniejsze fragmenty o Julianie Tuwimie. Tuwim, co „Ca ira” wołał w Grodnie, Tykocinie” i ten, który uczestników swych dawnych, przedwojennych spotkań autorskich spotykał po latach, po wojnie, „na balu UB” – był nie funkcją stylu, jak Kasprowicz czy Staff, ale osobistością literacką. Jego mankamenty były nie mankamentami polszczyzny, których nie umiał przezwyciężyć, lecz jego własnych konfliktów i słabości.

W grozie żył Tuwim, milknął, grał palcami,
Na jego twarzy hektyczne wypieki.
I, rzec by można, wojewodów ludził
jak później ludził dobrych komunistów.
Krzusił się. W krzyku drugi był zawarty,
Zamaskowany: że społeczność ludzka
Sama już w sobie jest dziwem nad dziwy.
Że my chodzimy, jemy i mówimy
A wiekuiста światłość już nam świeci

Jak ci, co w hożej, uśmiechniętej pannie
Widzieli szkielet z pierścieniem na kości
Był Julian Tuwim. Żądał poematów.
Ale myśl jego jest konwencjonalna
I tak użyta jak rym i asonans.
Przykrył nią wizje, których się zawstydział.

Myśl tę należy wydobyć, przywrócić jej zasadnicze znaczenie – myśli właśnie, a nie składnika poetyczności. Eschatologiczny wymiar poezji Tuwima, którego nie mógł on wyrazić wprost, został tu pokazany jako najważniejszy. Eschatologiczny – więc przekraczający ramy teraźniejszości, ukazujący teraźniejszość *sub speciae aeternitatis*. Sama bowiem poezja została przez Tuwima (jego poetykę?, jego podmiot-poetę?) zdegradowana do bogatej poetyczności. Portret poetycki Tuwima wydaje się szczególnie celny, diagnoza trafna; jest ten urywek zarazem epitafium, kiedy bowiem powstawał *Traktat poetycki* – Tuwim już nie żył.

Łukasiewicz Poeta o poetach

Innym bardzo znanym portretem, tym razem komicznym, a nie tragicznym jest wizerunek Przybosia:

Awangardzistów było bardzo wielu.
Podziwu godny z nich jest tylko Przyboś.
W sól, w popiół padły narody i kraje
A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem.
Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło.
Ludzkie – więc łatwiej takich się rozumie.
W czym jego sekret? Już w Anglii Szekspira
Kierunek powstał, tak zwany euphuism:
Pisać doradzał tylko metaforą.
Pod spodem Przyboś był racjonalistą.
Uczucia miewał, jakie są wskazane
Dla rozsądnego członka społeczeństwa.
Równie mu obcy i smutek i humor.
On chciał w ruch puścić statyczne obrazy.

Przyboś w tym satyrycznym obrazku jest albo hipokrytą, albo człowiekiem ograniczonym. Hipokrytą – udającym przy użyciu metafor wieloznaczność świata poetyckiego, gdy pod spodem jest racjonalizm z jego rozsądkowym dyskursem. Ograniczonym – nie widzącym sprzeczności pomiędzy tymże przystosowującym się konformistycznym racjonalizmem a kultem metafory. Oczywiście, niesprawiedliwie sprowadzona została poezja Awangardzisty do pewnego technicznego zadania, które Przyboś rozwiązywał mimo kataklizmów historycznych: „On chciał w ruch puścić statyczne obrazy”.

Podobnie jak w poprzedniej części Miłosz redukował Młodą Polskę, tak tu redukował awangardę. Jej język był dla niego poetyzmem – innym niż młodopolski, ale wypływającym z podobnych źródeł; był fałszywym „ustawieniem głosu”, ulegnięciem łatwiznie i emocjonalności polszczyzny, na innym, ideologicznym planie – infantylnemu wyobrażeniu o „ludowej sile”.

W sylwetce Tuwima sugestywnie zostało przywołane obrazowanie z jego poezji, autor nawiązał z nim kontakt w tej sferze. W sylwetce Przybosia nie ma najmniejszej aluzji formalnej do jego poezji. Ani na sekundę nie zostaje przywołana, od razu, z góry osądzona i odrzucona.

Dwa portrety – Tuwima i Przybosia – weszły na trwałe do świadomości literackiej i zapewne silniej w niej tkwią niż jakiegokolwiek inne ujęcie krytyczne dotyczące któregoś z tych poetów.

W części *Duch dziejów* (z wyjątkiem fragmentu o „młodych poetach Warszawy”) dominuje cytat. Tradycja budowana jest teraz inaczej – poeta nie wychodzi od osób (choć i one są, bo za cytatami z Mickiewicza jest Mickiewicz), lecz od tekstów. Diachronię historii literatury, zmieszaną z wiele szybszym tokiem życia literackiego (w którym podmiot utworu – autor *Traktatu poetyckiego* uczestniczy) zastąpiła syn-

Szkice

chronia czasu poetyckiego – terażniejszości na sposób Eliotowski pojętej jako współobecność przeszłości.

Traktat był wielokrotnie komentowany, także opatrywany komentarzami autora. Wiele o nim napisano, jego forma „traktatowa” implikowała złożoność podmiotu wypowiadającego, wiązkę ról podporządkowanych podstawowej roli poetyckiej: poety lirycznego.

Później już nigdy taka forma nie została przez Miłosza podjęta (poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* jest jednak czymś innym) i poeci przywoływani już byli do innych gatunków i w tych gatunkach spotykani. Przywoływani i spotykani z czułością, ale traktowani jednocześnie z wyższością. Tak potraktował Miłosz poetów, którzy źle wybrali: Gajcego w *Balladzie* (dedykowanej Jerzemu Andrzejewskiemu), Słowackiego w cyklu *Z kronik miasta Pomic*.

Gajcy został wpisany w topos Piety. Wypowiedź matki, w której są echa lamentu, jest stylizowana na ludowo, gdy mówi trójzestrojowym dziesięciogłoskowcem. Czy powstanie było słuszne? „Leży Gajcy, nigdy się nie dowie, / Że warszawska bitwa zesłała na nic”. Teraz wyrosła odbudowana Warszawa, młodzi opodal cmentarza gonią tramwaj, wsiadają w bieg...

A ja nie wiem, niechaj Bóg osądzi
Kiedy z tobą rozmawiać nie mogę.
Pokruszone twoje kwiaty w pyle,
To ta susza, wybacz mój jedyny,
Czasu mało, a jeżeli przyjdę
Z tak daleka muszę nosić wodę.

Ta stylizacja to sygnał bezradności nie tyle intelektualnej, co emocjonalnej wobec tego tematu, jakby tylko za cenę ironii, balladowej naiwności narratora – poeta zdolny był o tym mówić. (Podobnie naiwnie stylizował poemat *Swiat*, by móc w dniach apogeum drugiej wojny światowej przedstawić ład bytu).

W wierszu *Słowacki* stosuje Miłosz podobny rytuał zaklinającego guślarza, jaki zastosował był we *Wstępie* do tomu *Ocalenie* wobec poległych młodych poetów Warszawy. Słowacki też ludził się we własnej poezji i co do własnej poezji; nie przyjmował rzeczywistości w jej ładzie, ani natury w jej okrucieństwie. Metempsychoza była ułudą, zacierała granicę między życiem a śmiercią.

O smętny, o kochany
Srodze ty oszukany.
Nie duch wieczny rewolucjonista, Lucifer,
Wije się w przebitym zębatą ością węgorku,
Nie on ma tak twarde życie, że lbem o kamień
Trzeba go długo rzucać, aż ucichnie.
[...]

Łukasiewicz Poeta o poetach

Ty nie byłeś bratem węża który spojrzal w słońce.
Oddzielone są na zawsze świadomość i nieświadomość.
Po cóż mówiłeś tak dużo? Każdy jak ty truchleje,
Bo życie ostateczne i śmierć ostateczna.
Ale masz, daję tobie tę szklankę koniaku.

Jest tu ta sama ambiwalencja przywołania i odepchnięcia. Gest guślarza obrzędowy, aludujący do II części *Dziadów* nakłada się na sytuację terażniejszą: jest nią „spożywanie alkoholu”. Można – na innej płaszczyźnie – więc mniemać, że Słowacki zjawił się przy którejś szklance koniaku (picie koniaku szklankami jest szczególnie intensywne) i jednocześnie został szklanką koniaku odepchnięty. „Daję tobie tę szklankę koniaku” może oznaczać dwa gesty. Pierwszy – daję, a więc wypijam czy wylewam na ofiarę, byś odszedł. Drugi – daję ją tobie, byś wypił. Wątyły, chory na płuca...

Stylizacje w tego rodzaju wierszach – jeszcze raz to trzeba zaznaczyć – stwarzają i podkreślają wspólnotę poetyckiej płaszczyzny, przestrzeni, w której odbywa się spotkanie poetów. Jednocześnie jednak, co jest jedną ze stałych funkcji stylizacji, wprowadzają dystans. Spotykamy się – poeci: wzywający i wezwany – na obcym, przynajmniej wzywającemu (a najczęściej również wezwanemu), gruncie, w cudzej formie. Ten obcy grunt sprawia, że autentyczność obu rozmówców musi być ujęta w cudzysłowy.

Potem to ulega ewolucji. Bywa, że uobecnienie przywołanego jest pożądane, nawet konieczne, lecz z jakichś względów szczególnie trudne na cudzym formalnie gruncie. Wtedy jednym z wyjść jest oddanie głosu wezwanemu poecie już nie w krótkim cytacie, lecz przytoczenie jakiegoś całego jego tekstu. W ten sposób został przytoczony w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* dość długi wiersz Teodora Bujnickiego, „ostatniego biednego barda Wielkiego Księstwa”. Jedyny utwór – tak to chyba należy rozumieć – który, według Miłosza, z dorobku Bujnickiego ocalał godny przechowania i dlatego Miłosz umieścił go wśród różnych związanych z Litwą i rodzinnym miejscem tekstów z wielu epok, zestawionych w tym poemacie, mającym m.in. imitować tekst kultury Wielkiego Księstwa. Liryczny wiersz Bujnickiego poprzedzony jest przez Miłosza wprowadzeniem w tonacji epickiej:

I tam to ów Teodor dostał trzy kule w brzuch z niedużej odległości.
Przez co nie musiał przekraczać tak wielu granic.

Wiersz zabitego jest częścią autentycznej tradycji językowej (w szerokim rozumieniu) dawnej Litwy. Jest związany integralnie z rytмами, z fizjologią rodzimej ziemi (podobnie – a Miłosz pisze o tym m.in. w *Nieobjętej ziemi* – jak wiążemy wiersz z rytмами organizmu jego autora).

Przypomni jego imię tylko jeden wiersz.
Podyktowany – bo nie zręczność ręki

Piszę poezję, ale wody, drzewa
I niebo. Drogie nam, chociażby ciemne,
Które widzieli nasi rodzice i rodzice rodziców
I rodzice tych rodziców, od prawica.

Poemat Miłosza nie jest składanką, jest integralną przestrzenią poetycką, ale jej składniki są heterogenne: zapisy sądowe, formuły testamentów traktowane na równi z wierszem lirycznym. A więc jeśli nawet Buiniński jest – jakoś – obecny w swoim wierszu, to pełniej i prawdziwiej obecny jest w imitującym tekst kultury Wielkiego Księstwa poemacie Miłosza. Nie we własnej, lecz w cudzej, wtórnej przestrzeni poetyckiej.

Nioktorzy poeci wspomniani zostali krótko i okazyjnie, jak Adam Ważyk w wierszu *Rok 1945 (Kroniki)*¹.

– Ty, ostatni polski poeta! pijany ścisł mi
Kolega z Awangardy, w długim wojskowym szynelu,
Który wojnę przeżył na Wschodzie i tam zrozumiał.

Zupełnie inaczej, choć też w trybie pamiętnikarskim i zarazem nekrologicznym (te dwa tryby coraz częściej – z upływem czasu życia Miłosza – na siebie się nakładają) pojawia się Anna Kamińska w poemacie *Dalsze okolice*. Poświęconą jej część 11 tego utworu składa się jakby z tekstu głównego i dodanego (w nawiasie) nonparelowego przypisu.

Tekst główny, uroczysty:

11. „Chodzę w przebraniu starej, otyłej kobiety”
Napisła na krótko przed śmiercią Anna Kamińska.
Tak, znam to. Jesteśmy płomień lotny
Nietozsamy z garzkiem glinianym. Więc piszmy jej ręką:
„Powoli wyczuł się z mego ciała”.

I przypis-wspomnienie z silnym obniżeniem tonu:

(Zjawiają się dwie poetki siedemnaście lat.
Jedna z nich to ona. Chodzą jeszcze do szkoły.
Przyjechały z Lublina do mistrza. Czyli do mnie.
Siedzimy w warszawskim mieszkaniu z widokiem na pola,
Janka podaje herbatę. Grzecznie chrupamy ciasteczka.
Nie mówię, że obok na pustej działce leżą rozstrzelani.)

Sam Miłosz tak to komentował, pisząc o postaciach, które nawiedzają jego wyobraźnię: „Jedni chcą się przypomnieć, inni nie. Awangardowy poeta Adam Ważyk, za stalinizmu nazywany «terrorystą», chciał się przypomnieć. On to do mnie mówił po pijanemu w 1945 roku: «Ty, ostatni poeta polski»” (*Wiersze*, Kraków 1993, t. 3, s. 272).

Łukasiewicz Poeta o poetach

Wspomnienie nie jest dokładne. Informacja o rozstrzelanych na pustej działce wskazuje na lata wojny, ale Kamińska, urodzona w roku 1920, przekroczyła już wtedy dwudziestkę.

Kolejny wiersz nosi tytuł *Czytając „Notatnik” Anny Kamińskiej*. Przytoczmy go:

Czytając ją uświadomiłem sobie, jak była bogata, a ja ubogi.
Bogata w miłość i cierpienie, w płacz i sny, i modlitwę.
Żyła wśród swoich, mało szczęśliwych, ale wspierających się wzajemnie,
Złączonych odnawianym na grobach paktem żywych z umarłymi.
Cieszyły ją zioła, polne róże, sosny, kartofliska
I zapachy znajomej od dzieciństwa ziemi.
Nie była wybitną poetką. Ale to sprawiedliwe.
Dobry człowiek nie nauczy się podstępów sztuki.

Teksty zostają tu rozszczipione na różnie oceniane warstwy: mądrościową i poetycką. Tekst mądrościowy jest szlachetny, poezja nie może być „szlachetna” (to często Miłosz powtarza, rozumiejąc w odniesieniu do poezji owo „szlachetny” podwójnie: 1) jako spełniający pozytywną rolę społeczną frazes – tu nie o to chodzi; 2) pozbawiony manichejskiej skazy: „rozkołysania snem, melodią”).

Przeciwnieństwo portretu Kamińskiej stanowi portret Świrszczyńskiej – jest zupełnie inny. Rozszczipiona na górę i dół, ducha i ciała – chce wznieść się nad takie sprzeczności, „wysławiając bycie: / rozkosz miłosnego dotyku, rozkosz biegania po plaży / wędrowania po górach, nawet grabienia siana, // Znikałaś, żeby trwać bezosobowo”. Rozwiązywała zagadki, do których rozwiązania sam Miłosz w swojej poezji dąży:

I ciało jest najbardziej tajemnicze,
Ponieważ tak śmiertelne, chce być czyste,
Uwolnione od duszy, która krzyczy: „Ja!”

Metafizyczna poetka Anna Świrszczyńska
najlepiej czuła się stojąc na głowie.

[*Thumacząc Annę Świrszczyńską na wyspach Morza Karaibskiego,
z tomu Na brzegu rzeki*]

Świrszczyńska traktowana jest ufnie, Kamińska-poetka nieufnie, ale obie z ważnych przyczyn znalazły się w poetyckiej przestrzeni Miłosza.

Wspomina te poetki w wierszach Miłosza jego „ja” życiowe i autobiograficzne, po prostu wspomina. Nie ma szczególnych obrzędowych uobecnień czy historyczno-literackich klasyfikacji. Poeta nie musi wchodzić i nie wchodzi ani w rolę guślarza, ani historyka literatury.

Inaczej, bardziej obrzędowo zachowuje się podmiot w tekście o Czechowiczu, z cyklu *Osobny zeszyt*. Czy w jakiś sposób można z umarłym się porozumieć ponad granicą śmierci? W: jakiś sposób tak, ale niedostateczny – odpowiada ten wiersz,

Szkice

złożony z rozmaitych w tonacji wersetów. Kolokwialność jednych ma likwidować czy zmniejszać naturalny dystans między żywym a zmarłym („zakładam u ciebie niejaki zainteresowanie, przynajmniej twoim dalszym pobylem wśród żywych”). Wzniosłość innych uwyrażnia poetyckość sytuacji („pojawiasz się teraz, na moim innym łądzie, w późnej błyskawicy”).

Czechowicza widzimy w mundurze żołnierza z dwudziestego roku.

Z wychodków w podwórzu, pomidorów na oknie, pary nad balią, zatłuszczonych kajetów w kratkę –

Jak mogła wzbijać się ta skromna muzyka na młode głosy, ciemne pola przemieniająca?

Oddzielony skazą we krwi, świadomy Fatum: ale trwa tylko zaśpiew, o całym smutku nikt nie wie.

Poezja Czechowicza kieruje czytelnika czy słuchacza nie ku swojemu sprawcy, lecz ku innej, wykreowanej przez niego czy wskazanej – rzeczywistości. Nie biograficznej, nie historycznej, nie społecznej – raczej metahistorycznej, metafizycznej.

Gdzie ty za twoimi słowami i wszyscy milczący i zaniemiałe państwo, które kiedyś było.

Od dawna, od początku właściwie ważne były dla Miłosza autorytety osobowe. Ustalał perspektywy, by móc te autorytety właściwie przyjąć. W zależności od perspektywy ta sama postać była otaczana kultem lub poddawana krytyce. Przykładem jest Mickiewicz. (Pokazała to wszechstronnie Elżbieta Kiślak w drugiej części *Walki Jakuba z Aniołem*.) Ze zmianą perspektywy przyjmowane są nowe postawy, wśród nich postawa czciciela albo – częstsza w poezji Miłosza – postawa ucznia.

Trzecia część tomu *To* poświęcona została poetom oraz innym autorom. Poetów z tego grona wydzielać nie należy, choć spraw poezji też się tu dotyka. Miłosz mówi o tym, co innym zawdzięcza, i jeszcze raz, wyraźnie – w czym się z innymi nie zgadza. Jest to dialog drugi co do ważności i obszerności po *Traktacie poetyckim*, a jakże różny od niego. Podstawową dla całego tomu dykcję „życiową” i naturalną modyfikuje w tych utworach w różny sposób, to patosem ody, to sarkazmem pamfletu.

Pierwszy pojawia się Mickiewicz. To jego los uczy, że:

Dosyć połączyć dwa słowa, już biegań,
Chwytają, niosą na obrzęd plemienny.
Piszmy dla siebie, dla paru przyjaciół,
Żeby umilić niedzielną majówkę:
Tak się zaczyna. A później sztandary,
Wrzaski, prorocstwa, obrona barykad.

Łukasiewicz Poeta o poetach

[...]

Co za demonizm w naturze języka,
Że można zostać tylko jego sługą!

[Ze szkodą]

Uczyłem się więc – powiada tu Miłosz – nie tylko na tym, co w Mickiewiczu wielkie i słuszne, także na jego błędach. Ale jest on zawsze „moim wielkim patronem”, pierwszym z przywoływanych. W nim jest nauka i przestroga.

I ja szkodziłem, może mniej niż inni.
W przebraniach, maskach, nierozpoznawalny,
Niejednoznaczny. Już to jest ochroną
Przed recytacją na dorocznym święcie.

Jako drugi z kolei przywołany został Iwaszkiewicz. Wiersz – zatytułowany *Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji* – jest polemiczny w stosunku do poprzedniego (*Ze szkodą*) i zaczyna się (ukrytym) nawiązaniem do tekstu, który Iwaszkiewicz ogłosił był w „Twórczości” po wyborze papieża Wojtyły. Pytał tam, co by powiedzieli Mickiewicz i Słowacki na wybór Polaka, który grał niegdyś Samuela Zborowskiego i teksty polskich wieszczów zna na pamięć. Miłosz, przygotowując wieczór Iwaszkiewicza, zdaje sobie sprawę, iż jest on poetą ulegającym często „słodkim pokusom ulgi w nieistnieniu, ucieczki w nicłość”. I pisze: „Ja też poczułem się odpowiedzialny” – nie jest to stwierdzenie ironiczne. Chce przeto wydobyć z tych wierszy „ton głębinowy pomimo zwątpienia”, który – jak każdy ton głębinowy w poezji – jest *eo ipso* afirmacją bytu. A także pragnie wybrać z Iwaszkiewiczowskiego dorobku „Mowę pokoleń, nasze gospodarstwo [...] Barwy i zapach kwitnącego stepu”...

Oda na osiemdziesiąte urodziny Jana Pawła II została przygotowana przez omówione tu dwa poprzedzające ją wiersze. Adresat ody jest działającą świętością. Świętość ma tu trzy znaczenia: godnościowe (tytuł: ojciec święty), osobiste (jest świętym człowiekiem) i numinotyczne (przez niego działa święte). A jeśli tradycja polskiego romantyzmu „wieszczego” przyczyniła się do tej troistej świętości, to spełniła swe wielkie zadanie. Może więc słabość lub siła naszej romantycznej tradycji zależy od jakości ją przejmującego?

Jesteś z nami i zawsze będziesz z nami
Kiedy odezwą się moce chaosu,
A posiadacze prawdy zamkną się w kościołach,
I jedynie wąpiący pozostaną wierni,
Twój portret w naszym domu co dzień nam przypomni,
Co może jeden człowiek, i jak działa świętość.

Szkice

Następnie wezwana zostaje Jeanne Hersch. Z dwunastu wymienionych zasad-przykazań tej przyjaciółki, filozofki – każde jest ważne. Utwór ten, *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?*, stanowi odpowiedź do, wcześniej napisanej i umieszczonej w *Dalszych okolicach, Rozmowy z Jeanne*. W *Rozmowie...* mowa była o ważniejszym nad filozofię oślnieniu „szmaragdową esencją zieleni”, uwalnianiu się, uzyskiwaniu poczucia wolności w ogromie natury. Tutaj przykazania wyekstrahowane z pism i rozmów z Jeanne Hersch układają się w kodeks moralny, zamknięty następującą, skłaniającą do optymizmu i dzielności maksymą:

12. Że we własnym życiu nie wolno poddawać się rozpaczcy z powodu naszych błędów i grzechów, ponieważ przeszłość nie jest zamknięta i otrzymuje sens nadany jej przez nasze późniejsze czyny.

Wiersz *Zdziechowski*, inkrustowany cytatami z pism profesora, formułowany jest z początku w pierwszej osobie, kończy się zaś pisanymi w drugiej osobie rytmicznymi wersetami zwróconymi do postaci tytułowej.

Pesymizm Zdziechowskiego prowadził go jednak do ocalającej wiary w Boga, pomimo powszechnego zła i chaosu, i do szukania ochrony w tradycji. Myśliciel bowiem i poeta (w funkcji myśliciela) powinni ocalać. Koresponduje z tym utworem filipika *Przeciwko poezji Filipa Larkina*, który „nieproszony, / Wierszem wylicza powody rozpaczcy. / Czy mam dziękować?”. Rymowane zakończenie:

Ja też pamiętam, żałobny Larkinie,
Ze śmierć nikogo z żywych nie ominie,
Nie jest to jednak temat odpowiedni
Ani dla ody, ani dla elegii.

– wprowadza cudzysłów ironiczny, a owa ironia osłabia szyderstwo z Larkina i jest też autoironią.

Znalazły się jeszcze w tej części tomu inne wiersze: *Krawat Aleksandra Wata*, *Do Roberta Lovella*, i utwory dotyczące dwóch poetów polskich: Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza. Zatrzymam się krótko przy tych ostatnich.

W wierszu *O poezji z powodu telefonów po śmierci Herberta* znów został przywołany dręczący Miłosza podział na cielesne i duchowe, na amoralną naturę i moralną strefę bosko-ludzka. Poezja, która – wydawałoby się – nie powinna wcielać się w to, co ludzkie, brudne i grzeszne – wciela się jednak, nie wiadomo dlaczego. I ujednostkowiona w człowieku staje się po jego śmierci jednoznaczna z jednostkową duszą, która z ciała wyleciała:

oswobodzona z majaków psychozy,
z krzyku ginących tkanek,
z męki wbitego na pal
Wędruje światem
Wiecznie jasna

Łukasiewicz Poeta o poetach

Poezja ma więc także znaczenie dla pozaziemskiej przyszłości poety.

Różewiczowi, który napisał, że zło bierze się „z człowieka / zawsze człowieka / i tylko człowieka” – Miłosz odpowiada swoim *leitmotivem*, że niestety nie, że zło jest immanentne w naturze, a „dobra natura i zły człowiek / to romantyczny wynalazek”. Dodaje jednak, kończący tę część tomu wiersz-portret, wiersz-definicję –
Różewicz:

nie ma pobbłazania
dla frywolności form
zabawności ludzkich wierzeń
chce wiedzieć na pewno

ryje w czarnej ziemi
jest łopata i zranionym przez łopata kretem

Ostatnie dwa wersy są tajemnicze i każde rozjaśnianie tej tajemnicy będzie fałszowaniem. Mimo to jednak spróbujmy zinterpretować te linijki. „Ryc w ziemi” – to szukać w naturze, uprawiać i jednocześnie ranić ziemię. Różewicz robi to i to, posłuszny sile zewnętrznej (nazwijmy ją siłą poezji), jest jej narzędziem – łopata i jednocześnie zranionym kretem. Na kogo można natknąć się, ryjąc w ziemi? Na dżdżownicę lub właśnie kreta. A kret nie po raz pierwszy pojawia się w poezji Miłosza. W wierszu *Biedny chrześcijanin patrzy na Getto* – kret był strażnikiem umarłych, sędzią i zagadką metafizyczną. Siebie-kreta, cielesnego, ziemnego a jednocześnie moralną i metafizyczną instancję – Różewicz w swojej poezji swoją poezją rani. Dodać chciałbym, że mamy do czynienia z wyjątkowo przenikliwym odczytaniem wierszy autora *Płaskorzeźby* i *Zawsze fragment*.

Jest to – w linearnym porządku poezji Czesława Miłosza – ostatnia dana przez niego definicja poszczególnego poety.

*

Z zarysowanego tu materiału można wyciągać różne na pewno wnioski. Interpretować go według różnych kluczy.

Przede wszystkim poeci wypełniają przestrzeń poezji rozumianej jako tradycja, w sensie: historia. Pojawiają się w diachronii, mają swoje odcinki w dziejach, żyją wtedy, komponują wiersze, pozostawiają za sobą teksty. Wśród tych poetów jestem też ja, poeta o imieniu i nazwisku Czesław Miłosz, urodzony w Szetejniach, któremu przydzielony został długi, lecz też ograniczony w czasie odcinek w dziejach poezji polskiej, a również światowej. Patrzę na siebie z zewnątrz, na swoje miejsce jako na miejsce w historii literatury, na jednego z poetów spełniającego podobne jak inni funkcje.

Po drugie – poeci wypełniają przestrzeń poezji rozumianej jako moja tradycja osobista. Sam – bardziej lub mniej arbitralnie – organizuję przestrzeń tej tradycji, uwewnętrzniając te, a nie inne lektury. Wybieram je sobie, tasuję je albo one tasują

Szkice

się we mnie, współtworzą mój pejzaż wewnętrzny, nie zachowując koniecznie chronologicznego porządku, choć ten porządek historii jest we mnie na tyle obecny, że i oni nie mogą go porzucić. W tym wypadku jestem centrum układu, nie jednym z nich, ale od nich odrębny. Spotykam się z nimi, lecz na moim gruncie, na gruncie mojej osobowości i na gruncie mojej poezji. Ale moja poezja nie jest jedną przestrzenią, w której panuje jeden podmiot sprawczy w jednej występującej roli. Nie, moja poezja jest podzielona na kręgi (pozostańmy przy tej niedokładnej, ale wygodnej Danteskiej metaforze).

Te kręgi układają się według wyliczenia zawartego we *Wstępie do Traktatu poetyckiego*. W każdym z takich kręgów jest „ja” i zjawiają się „inni”. Wśród nich szczególnie często pojawia się tak ważny dla Miłosza Mickiewicza. Jest więc wprawdzie krąg objawiania się świata w obrazie. To epifanijne odsłanianie się tajemnicy, bytu. Doznaje go „ja” bezpośrednio i w komunii z innymi poetami, którzy są do tego zdolni. Wśród nich z Mickiewiczem, jednym z największych, a w poezji polskiej chyba największym, z doznających i utrwalających takie doznania w mowie, czy doznających poprzez mowę. Następnie otwiera się (czy raczej zamyka) krąg „rozkołysania rymu, snu, melodii”, dwuznaczny, lecz konieczny, specyficznie poetycki (gdyż krąg epifanijny nie wymaga mowy związanej). W owym drugim z kręgów wyzwalają się moce irracjonalne, po stronie podmiotowej pojawia się guślarz w swej dwuznacznej roli. Krąg trzeci – to krąg myśli; w nim Mickiewicz jawi się dwuznacznie, jako mędrzec, który potrafił z wielką siłą przeciwstawić się scjentyistycznej i mieszczańskiej Ziemi Ulro i jako demagogiczny uzurpator z *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* oraz z *Widzenia księdza Piotra*. Wreszcie wступujemy w krąg satyry. Tu Mickiewicz staje się tej satyry jednoznacznym przedmiotem. Nie ma jednak wątpliwości, że wbrew pozorom, przywołany poeta w tych wszystkich kręgach zachowuje swoją osobową tożsamość.

To są kręgi poezji jako przestrzeni, w której ja-poeta uczestniczę, jest ona zarazem metonimią przestrzeni kultury, w której uczestniczę, języka, w którym tworzę. Jednocześnie jednak, wprowadzając owych poetów do mojej poezji, wprowadzam ich do mojej poezji właśnie. W moją osobistą przestrzeń jednostkową, do mojego idiolektu. Tu się z nimi spotykam, będąc tej przestrzeni panem. Jeśli tam najbliższym kontekstem była historia, historia kultury i historia kultury odzwierciedlająca się w języku i go formująca, to tutaj takim kontekstem jest moje życie, moja biografia. Tu więc ważne się staje, czy poetów, których przywołuję, znałem lub znam osobiście, czy są oni żywi czy umarli. Znanych mi nie mogę redukować do ich poezji, nawet jeśli staram się to robić – jawią się oni jako osoby realne, spotykające się ze mną realnym, a nie tylko ze mną-rolą czytelnika i ze mną-rolą poety. Zjawiają się przy tym zawsze w czasie teraźniejszym, taki bowiem jest czas liryki.

Ani w przestrzeni poezji, w której uczestniczę, ani w przestrzeni poezji, która jest moją własnością – nie jestem sam. Zawsze jestem z innymi. Wiem, że to bardzo ważne, że ci inni poeci, będąc w mojej poezji, są inaczej niż poza nią, także inaczej niż w esejach, historii literatury, wspomnieniach.

Łukasiewicz Poeta o poetach

Czesław Miłosz – wydaje się – musiał i musi innych poetów przywoływać, gdyż ich współudział w jego świecie poetyckim świadczy, że poezja nie jest fantomem ani pokusą odwołującą się do „gorszej strony” w człowieku, że ma możliwość przekroczenia tego, co przypadłościowe, możliwość trwania:

Służą, nie trwają, romanse, traktaty.
Bo więcej waży jedna dobra strofa
Niż ciężar wielu pracowitych stronic.