

# Ryszard Nycz

---

## "Prywatna księga różności"

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4-5 (58-59), 203-233

---

1981

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Ryszard Nycz*

**„Prywatna księga  
różności”**

**I. Epifanie — egzegezy —  
epiklezy**

Podstawą zarówno egzysten-  
cjalnego, jak i poetyckiego doświadczenia Miłosza  
jest, jak wiadomo, odczucie konkretności, tego, co re-  
alnie istnieje. Przenikliwe studia Jana Błońskiego<sup>1</sup>  
dowodzą, że formą jego jest epifania, owa „nagła  
manifestacja duchowości” (określenie J. Joyce’a)  
przydarzająca się podmiotowi w świecie codzien-  
nego życia. Jednak niełatwo jest zrozumieć, na czym  
to doświadczenie polega, czego dotyczy, co w nim  
wychodzi na jaw. Najogólniej można przecież po-  
wiedzieć, że wprawiając w stan podobny „obsesji”  
czy „osłupieniu” (WF 15, UP 207<sup>2</sup>) daje ono po-

Odczucie  
konkretności

---

<sup>1</sup> Zob. J. Błoński: *Bieguny poezji*. W: *Odmarsz*. Kraków 1978 i *Epifanie Miłosza*. Referat wygłoszony na sesji naukowej IBL poświęconej twórczości C. Miłosza w dn. 15—16 grudnia 1980 r.

<sup>2</sup> Lokalizację cytatów i odwołań do twórczości Miłosza podaję w tekście stosując następujące skróty: *K* — *Kontynenty*. Paryż 1958; *RE* — *Rodzinną Europą*. Paryż 1959; *W* — *Wiersze*. Londyn 1967; *PO* — *Prywatne obowiązki*. Paryż 1972; *WF* — *Widzenia nad zatoką San Francisco*. Paryż 1974; *Z* — *Zdania*. „Kultura” (Paryż) 1975 nr 9; *UP* — *Utwory poetyckie. Poems*. Ann Arbor 1976; *ZU* — *Ziemia Ulro*. Paryż 1977; *ON* — *Ogród nauk*. Paryż 1979; *OZ* — *Osob-*

czucie radykalnej bliskości Innego, istotnego kontaktu z tym, co „niedosiężne”, obecności *sacrum* czy źródłowego sensu. Dotyczy zaś tego, co „osobno istnieje” (UP 218) i co raz doznane, faktycznie ujęte zmysłami („rzeczywiście widziani”, UP 383), na zawsze zapada w pamięć (UP 213) — *Co nam towarzyszy*:

Kładka z poręczą nad górskim potokiem  
pamiętana do najdrobniejszej wypukłości kory  
(Z)

Tajemnica  
indywidualności

Natomiast tym, co zdaje się wychodzić na jaw, jest — jak sądzę — zagadka tożsamości „poszczególności istnienia”. Tak przynajmniej rozumiem *Esse*: tajemnica istnienia to tajemnica wcielenia, a tajemnica wcielenia to tajemnica indywidualności. Epifania twarzy dana w nagłym odczuciu obecności budzi pragnienie ujęcia jej istoty i zarazem objęcia całego jej istnienia, *pragnienie, którego nie zaspokaja*: „Co można zrobić jeżeli wzrok nie ma siły absolutnej, tak żeby wciągał przedmioty z zachłystaniem się szybkości, zostawiając za sobą już tylko pustkę formy idealnej, znak, niby hieroglif, który uproszczono z rysunku zwierzęcia czy ptaka? (...) Wchłonąć tę twarz, ale równocześnie mieć ją na tle wszystkich gałęzi wiosennych, murów, fal, w płaczu, w śmiechu, w cofnięciu jej o piętnaście lat, w posunięciu naprzód o trzydzieści lat” (UP 207).

Z wyznania tego płynie ważna sugestia: doświadczenie epifanii wymyka się świadomości tak bezpośredniej, jak zmediatyzowanej. Jeśli ta apercpcja (odczucie — jak zwykle mówi Miłosz; WF 50, UP 302) czy intuicja (jak czasem powiada, WF 30) jest pewnym sposobem poznania — rodzajem intuicji aksjologicznej? — to różni się on chyba jed-

---

*ny zeszyt*. „Kultura” (Paryż) 1978 nr 9. Wszystkie podkreślenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą ode mnie.

nak zarówno od oczywistości intuicji bezpośredniej świadomości, jak i od zawsze problematycznej reprezentacji świadomości pojęciowej:

Co było indywidualne staje się odmianą ogólnego wzoru  
Świadomość nawet we śnie przemienia barwy pierwsze  
(UP 260)

Idzie świadomość gąszczem laurów, hibiskusów

. . . . .  
Nie rozumiejąca *zasady* węża i drzewa.

(UP 254)

Nie jest to, jak się zdaje, ani pełna samoobecność przedmiotu, ani też jego zupełne zapośredniczenie; to raczej ślad obecności, która daje znać o sobie i natychmiast znika w nieuchronnej mediatyzacji. To ów „moment wieczny” (W 269) stykający wieczność z czasowością i „akt potencjalny” (UP 257) wiążący transcendencję z porządkiem egzystencjalnym. To wreszcie owo „jestem” — równie nieodparte co efemeryczne poczucie tożsamości, gdzie na mgnienie podmiotowość stapia się z przedmiotowością. Tak dzieje się dlatego, że refleksja zawsze się spóźnia, zawsze przychodzi potem, gdy sens dobiegający z głębi, „sens poza jakimkolwiek racjonalnym uchwytem” (WF 51) już zdążył się rozproszyć w intersubiektywnym świecie ludzkiego doświadczenia, gdy twarz już stała się maską, ślad — znakiem, słowo objawione — „przykładem pewnej wymykającej się treści” (ON 101), zaś apodyktyczna pewność posłania — zagadkową problematycznością sensu.

Świat daje znaki — „widzialne znaki” (UP 290), lecz nie podaje ich znaczenia — „nie wiem, co znaki znaczą” (UP 372). Natomiast zadaje je do interpretacji; tym pewnie przede wszystkim, których „rzeczywistość zanadto rani dopóki jest chaotyczna i nieogarniona, toteż *muszą* ją ciągle porządkować i tłumaczyć na język” (ZU 50). Zadaniem wszelkiej egzegezy jest, najprościej biorąc, wyjaśnienie i skomentowanie tego, co w samej wypo-

Ślad  
obecności

Przymus  
interpretacji

wiedzi nie jest bezpośrednio zrozumiałe; problemem każdej z nich jest określenie miejsca, gdzie kryć się może poszukiwane znaczenie. Bowiem znak ma janusowe oblicze. Jedną stroną zwrócony jest w głąb, ku archaicznej przeszłości, „Jakby tam, wewnątrz zmysłami postrzegalnych form kryło się pełne treści wezwanie, przemawiające do każdego tak samo” (WF 15). Drugą — otwiera się na procesy dziejowych przemian, gdzie „zawiłość i kameleonowa zmienność pod pozorami uchwytnych, zdawałoby się form” (WF 170). Jeśli więc pierwsza osadza go w prapamięci mitycznej wspólnoty, to druga nieustannie przemieszcza, zgodnie z semantyczną inwencją danej wspólnoty historycznej. W ten sposób każda z nich umożliwiając odczytanie znaczenia przynosi z sobą pewną „nadwyżkę”, która zagraża jego tożsamości, zaś obie razem zdają się wyznaczać sprzeczne kierunki interpretacji. Nie dzieje się tak przypadkowo. „Komentować — pisał M. Foucault — to tyle co przyjąć w samym założeniu wykraczanie elementu znaczeniowego poza element znaczący i uznać istnienie jakiejś z konieczności nie sformułowanej reszty myśli, którą mówiąc pozostawiamy w cieniu, jakiegoś «osadu» stanowiącego istotę tej myśli odsłaniającą rąbek jej tajemnicy. Jednak komentowanie zakłada również, że to, co nie wysłowione, ukryte jest w wypowiedzi i że korzystając z nadmiaru właściwemu elementowi znaczącemu, można, stawiając pytania, wydobyć treści nie wypowiedziane bezpośrednio w elemencie znaczeniowym”<sup>3</sup>.

Komentowanie

Podwójne zobowiązania komentarza wynikające z tej fundamentalnej dwuznaczności mają swoje odpowiedniki w starych technikach objaśniających: przez glosowanie i przez marginalia. Wedle uję-

---

<sup>3</sup> M. Foucault: *Naissance de la clinique*. Cyt. za: H. Bosse: *Symboliczne makaroniki*. Przeł. K. Krzemięń. „Pamiętnik Literacki” 1977 z. 4, s. 326 przyp. 17.

cia współczesnego badacza, który traktuje je jako ogólne metody budowania i rozwijania wypowiedzi w eseistycznym nurcie literatury: „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”<sup>4</sup>. Głosowanie prowadzi więc faktycznie do nie kończących się dociekań nad ostatecznym sensem tekstu, marginalia natomiast odkrywają nie wyczerpane możliwości jego rozwinięcia czy zastosowania. Jakkolwiek mogą one występować oddzielnie, tworząc własne, autonomiczne formy wyrazu, to jednak nie ulega wątpliwości, że tak w egzegezach, jak i w esejach oba sposoby postępowania podporządkowane są wspólnemu celowi i jednej zasadzie ich organizacji. 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 instensywnym (i introwertywnym) kierunkiem głosowania — zapewniającym równoczesne zogniskowanie tych różnorodnych elementów wokół jednego centrum, dzięki wydobyciu ich eksplikacyjnych walorów wobec penetrowanego sensu przedmiotu.

„Nie przypisywałem sobie wybitnych zdolności i ta-

Glosy  
i marginalia

<sup>4</sup> L. Lipking: *The Marginal Gloss*. „Critical Inquiry” vol. 3 1977 nr 4.

Eseistyczny  
talent

lentów — wyznawał Czesław Miłosz — z wyjątkiem jednego, którego i teraz nie umiałbym określić. Była to bardzo szczególna odmiana inteligencji zdolnej kojarzyć dane nie kojarzone przez innych. Czy też była to odmiana wyobraźni uwrażliwionej zwłaszcza na obyczaje i instytucje. Tak czy owak, słyszałem ciągle w sobie ostrzeżenie: *to nie może trwać*” (ON 69 — podkr. autora). Spróbujmy więc scharakteryzować bliżej tę szczególną umiejętność. Zdaje się, że oparta jest ona na trzech operacjach podmiotu. 1. Rekontekstualizacji — polegającej na wyswobodzeniu jednostek z ich dotychczasowych usytuowań w ramach instytucjonalnego i samo-przez-się-zrozumiałego porządku rzeczywistości obiektywnej oraz umieszczeniu ich w układzie innym, który w odróżnieniu od poprzedniego jest otwarty, niesystemowy, a także w całości nieznanym. 2. Redystrybucji tych elementów zgodnie z nową zasadą ich organizacji wyznaczoną przez relację część — całość i związaną z nią reprezentatywną funkcją szczegółu wobec całości, nie określającą natomiast stosunku między tymi częściami (jakoż właściwie forma eseju jest zawsze indywidualna). 3. Metaboli semantycznej „przedstawiającej” sensory dotąd podporządkowane standardowym rygorom w odmienny wymiar znaczenia, który, jak mówi poeta, kusi „obietnicą jakiegoś nieodkrytego prawa” (ON 101). Stąd też przemieszczenie nie jest rozumiane jako arbitralne; przeciwnie, dyktowane jest wiarą w uchwycenie pewnej rzeczywistej relacji (natomiast konwencjonalno-przygodny charakter mają wprowadzone związki między poszczególnymi elementami, faktycznie tworzącymi jedynie „znaczeniową rodzinę”). Dla przenikliwego obserwatora — „Jeżeli wzrok masz przenikliwy, / Obecnie dla innych widzisz dziwy” (UP 156) — fazy przejściowe dostarczają danych świadczących zarówno o nieuchronnym upadku starych formacji („to nie może trwać”), jak i o narodzinach oraz

Przemieszczenie

prawdopodobnym kształcie nowych, ledwo się zarysowujących: „to przybliżywało i nikło w niedojrzałym, w niespełnieniu, musiało stopniowo dojrzeć i nabrać formy. (...) Skoro tak, skoro stawanie się ludzkiego labiryntu skłonne jest do *samo-rewelacji*, niezupełnie jałowe jest nasze pragnienie sensu” (WF 150—151).

Tak rozumiana zasada eseju, choć — jak świadczy poeta — obecna była od początku w owej zdolności do „filtrowania porządku z chaosu” (UP 373), nie od razu ujawniła się w postaci, którą znamy z utworów późniejszych, stopniowo też opanowywała rozmaite formy wyrazu, z czasem coraz wyraźniej stając się naczelną zasadą organizacji całej twórczości, by w końcu — retrospektywnie — zjednoczyć ją we wspólnym pojętycznym zadaniu: w „samospelniającej” się idei księgi. Wczesną a interesującą fazę tego procesu stanowią obydwie traktaty. Metodą *Traktatu moralnego* jest redukcja:

Zasada eseju

Potrzebna tobie dyscyplina  
 Eliminacji. Po teorii  
 Nie sięgaj grzecznie i pokornie.  
 Zmieni się zespół zdań najrzadszy  
 Gdy zmienisz punkt z którego patrzysz:  
 . . . . .  
 Tak na dzisiejsze spojrzysz baśnie  
 Trochę z ukosa. Choć poważnie.

(UP 143)

Historyczność jest tu domeną alienacji, wartości zmistyfikowanych, sprzyjających „schizofrenicznemu” rozszczepieniu osobowości, jak też manipulacji słowami o rozmytych znaczeniach („Ogniste ogłaszają wici / Sztandarem słów bez definicji”, UP 144—145). Trzeba więc zdemaskować tę rzeczywistość jako nieautentyczną, odrzucić „kokon stylu”, odsłonić to, co prawdziwe i trwałe, przywrócić jednostce poczucie tożsamości, organiczną jedność myślenia i działania. Dziełu temu nie może jednak patronować poetycki i baśniowy Herodot („Jeżeli wiesz, co było potem / To dziwnie ci nad Herodotem”, UP



Substancjal-  
ność...

144); to raczej krytyczny Tukidydes może stanowić przykład, jak od zjawisk przejść do istoty, z opowieści wnioskować o faktach, jak odnaleźć „śląd stopy ludzkiej na legendzie” (UP 144). Postulowany sposób postępowania służyć ma w całości owemu redukcijnemu, oczyszczającemu zadaniu:

Podobnie w nasze dni zamglone  
Stylem zasnutę jak kokonem,  
Sięgaj i przędzę bierz za przędzą,  
Aż kruche nitki się rozkręcą  
I na dnie z wolna się ukaże  
Poczwarka nietykalna zdarzeń.  
I przędzę zwiń. I z pełną wiedzą,  
Że tylko przez nią oczy śledzą  
Tę gwiazdę przeobrażeń wrzącą —  
Czyń, póki dni ci się nie skończą  
(UP 144)

Metodzie zdzierania masek i odsłaniania istoty odpowiada lansowany wzorzec osobowy — nieugiętej postawy moralnej bohaterów Conradowskich — świadczący o wartości i trwałości ludzkiej substancji. W *Traktacie poetyckim* natomiast czytamy:

(...) Tak, połączyć w jedno  
Kosmatość bobra i zapach sitowia  
I zmarszczki dłoni leżącej na dzbanie  
Z którego ścieka wino. Czemuż wołać,  
Że historyczność niszczy nam substancję,  
Jeżeli ona właśnie jest nam dana,  
Muza siwego ojca, Herodota,  
Jako broń i instrument?

(UP 197)

Jakkolwiek w dalszym ciągu, jak zwykle zresztą u Miłozsa, chodzi o sprawy podstawowe („traktatowe”), to jednak i punkt widzenia, i zadanie, i metoda są wyraźnie odmienne. „Co zdążysz zrobić, to zostanie” (UP 146) twierdził w *Traktacie moralnym*; „tylko historyczni / Nie dostaniemy wieńców długiej chwały” (UP 203) — przyjmuje teraz, w *Traktacie poetyckim*. Nie idzie już bowiem o dotarcie do istoty oczyszczonej z dziejowych defor-

macji — czysta substancja przecie nie istnieje, wymyka się formie, jest niedosięgalna: „Niemy, bez formy, przed barwą motyla, / Lęk w sobie czuje, on, niedosięgalny” (UP 196). Przeciwnie, to właśnie uwikłanie w historię, pamięć, „subiektywny brud” (UP 195), świadcząc o istnieniu jednostki i jej związkach z rzeczywistością, wyznacza nowe zadanie: „połączyć w jedno”, odtworzyć — pod egidą historyka-artysty Herodota — złożoną strukturę doświadczonej historyczności. Redukcyjna metoda *Traktatu moralnego* wskazywała na dominację „głosowania” w organizacji dyskursu; wprowadzone zespoły konkretnych obrazów funkcjonowały tam jako exempla podporządkowane głównej linii argumentacji zmierzającej bezwzględnie do wyrażonej, prostej konkluzji, o charakterze ogólnego twierdzenia światopoglądowego, sentencji moralnej, pouczenia czy nawet nakazu (por. owe znamienne incipity strof: „Wiem”, „Strzeż się”, „Nie sądz”, „Unikaj”, „Żegnaj”). Toteż pytania miały tu charakter retoryczny, a formy dialogowe służyły z reguły lepszemu wyjaśnieniu i wyprecyzowaniu własnego stanowiska. W *Traktacie poetyckim* zaś stawiane pytania obywają się bez łatwej nadziei na ich rozstrzygnięcie, mają raczej samoistną wartość postawienia problemu, natomiast wzmożona dialogiczność wypowiedzi, służąc dopuszczeniu do głosu możliwie wielu punktów widzenia i racji, umożliwia równocześnie podmiotowi sformułowanie własnego, osobistego poglądu. Stąd też w sposobie organizacji przewagę zdobywa, oparta na amplifikacji, tendencja „marginalna”, polegająca, jak pisał Błoński, na „umiejętności szeregowania i zestawiania obrazów (juktapozycja). Rozpatrywane pojedynczo, okazują się one zwykle przystępne, czytelne. Poetyckiej i intelektualnej wieloznaczności nabierają dzięki poznawczej progresji wpisanej w poemat (...)”<sup>5</sup>.

contra  
historyczność

<sup>5</sup> Błoński: *Bieguny poezji*, s. 206.

Redukcja i  
amplifikacja

Można by więc sądzić, że istotne napięcie między substancjalnością a historycznością, głosą a marginaliami, zakrzepło tu w antynomii, zdając się przemawiać za niemożliwością przewyciężenia owego dylematu. „Ciągłe przeginanie się zanadto w jedną czy w drugą stronę, ciągłe skoki z pozycji historycznej w «niemożliwościową» i odwrotnie, z tęsknotą do takiego ich połączenia, że obie znajdują swój właściwy wymiar — to był i jest dla mnie najważniejszy powód do zmartwień” (K 224) — zauważał pisarz w tym okresie. Jednakże pewne, niejasne w ramach tej opozycji, fragmenty obu utworów, inne wiersze z tego okresu — przede wszystkim *Wezwanie*, odnalezione po latach ogniu między *Traktatami* (jak też między tą a następną fazą twórczości) — świadczą wymownie o przygotowywaniu się nowej próby pogodzenia sprzeczności. Zarys rozwiązania, którego dojrzałą postać znajdujemy w *Gdzie wschodzi słońce i kiedy zapada*, przynosi *Veni Creator*. O jego odnalezieniu mówią epiklezy<sup>6</sup>, wcześniej pojawiające się w zaprzeczeniu, w odwołaniu:

Nie goń mnie  
Ogniu, potęgo, siło, bo za wcześniej.  
(UP 161)

Duchy powietrza i ognia i wody  
Bądźcie więc przy mnie, ale nie za blisko.  
(UP 203)

„(...) co czyste i wieczne realizuje się tylko poprzez do-  
czesne i tymczasowe, bo drugiego brzegu historii nie ma”  
(K 225).

Przyjdź, Duchu Święty,

.....

Wywoływania

Jestem człowiek tylko, więc potrzebuję widzialnych znaków,  
nużę się przedko budowaniem schodów abstrakcji.

---

<sup>6</sup> O semantyce epiklezy w chrześcijaństwie i prawosławiu zob. J. Klinger: *Geneza sporu o epiklezę. Eschatologiczny a memorialny aspekt Eucharystii w kanonie pierwszych wieków*. Warszawa 1969.

. . . . .  
 Ale rozumiem że znaki mogą być tylko ludzkie.  
 Zbudź więc jednego człowieka, gdziekolwiek na ziemi  
 (nie mnie, bo jednak znam co przyzwoitość)  
 i pozwól abym patrząc na niego podziwiać mógł Ciebie.  
 (UP 290)

Kiedyż nastanie ten brzeg, z którego widzieć będziemy  
 Jak stało się i dlaczego?  
 (UP 355)

Przybądź ogniu.  
 Błysk — i stargana jest osnowa świata.  
 (UP 393)

W prośbie o dzień ostateczny nasze pocieszenie  
 (UP 394)

Wygląda na to, że przesłanie, jakie niesie *Veni Creator*, prowadzi do restytucji symbolu jako „wielowarstwowego konkretności” (termin Miłosza, *ZU* 165) oraz prawa analogii opartego na zasadzie partycypacji (owo „Uczestniczą w Powszechnym, osobno istniejąc”, *UP* 218). Na pierwszy rzut oka supozycję tę zdają się potwierdzać takie np. utwory, jak *Ryba* czy *Godzina*, gdzie aspekty amplifikujące (marginalne) i redukcyjne (głosujące) zostały zrównoważone dzięki wzajemnym odniesieniom — powstającym jakby w semantycznym kole puszczonym w ruch przez analogię. Lecz jaką rolę odgrywają w tym epiklezy? Rzec można, że jako eschatologiczne inwokacje są w stosunku do epifanii formą komplementarną. Epifanie były świadectwem inicjacji — epiklezy przynoszą wizję „spełnionego losu” (*UP* 353). Tamte dawały poczucie wymykającego się sensu („Budząc się, rozumiałem jaki w tym sens, czy prawie”, *UP* 383) — te przyrzekają nadejście „dnia zrozumienia” (*UP* 383). Pierwsze upewniały jednostkę w poczuciu jej tożsamości, drugie płyną z wiary w istnienie tożsamości transcendentnej. Dzieli je też istotna różnica: o ile bowiem epifanie były faktami realnego a zarazem radykalnie jednostkowego doświadczenia podmiotu, to epiklezy są faktycznie formą

Epifanie  
 a epiklezy

szczególno doświadczenia antycypującego (stąd wprowadzanie go do tekstu poprzez tryb warunkowy, formy apelatywne, wolicjonalne itp.), wyrazem pragnienia transcendencji, która ostatecznie wszystkim przypadnie w udziale w przyszłości: „Oczekujący nieskończenie. Przygotowujący się do absolutnego posiadania” (OZ 24). Jeśli tedy epifania była jakby punktem przecięcia dwóch wymiarów, które rozłączając się pozostawiały rozbieżne drogi odzyskania sensu —

Dwa są wymiary. Tu niedosiegalna  
Prawda istoty, tutaj, na krawędzi  
Trwania, nie-trwania. Dwie linie przecięte.  
Czas wyniesiony ponad czas przez czas.

(UP 196)

— to epikleza, dając przecucie ich ostatecznego połączenia, ukazuje też refleksji możliwość przywrócenia owej jedności. Jakoż, można sądzić, to właśnie w eschatologicznej perspektywie jednostka odnajduje sens własnego istnienia, cel działalności, wartość intensywnego przeżywania świata. — rozpoznaje więc własną niepowtarzalność i unikalność swego losu, jak również sposobność jego odczytania w kręgu wzajemnych odniesień reminiscencji i antycypacji, rozumienia i wiary. W takim kręgu przynajmniej przebiegają Miłoszowskie drogi samowiedzy. Powiada w *Widzeniach...*: „Jestem jednak zanurzony w ludzkość, jej poddany, przez nią stwarzany co dzień na nowo, tak że wymyka mi się moja ledwo-wyczuta esencja” (WF 50). „Moja esencja”, ta — że się posłużę starą konwencją terminologiczną — *humanitas* ujednostkowiona w „*Miloseitas*”, jest jednak prawdą tyleż pewną, co enigmatyczną; jako „ledwo-wyczuta”, a nie: pojęta umysłem — wymaga dopiero odzyskania przez świadomość na owe dwa podstawowe sposoby, a więc albo przez dociekanie archeologiczne, albo, w eschatologicznej perspektywie (biorę te terminy w znaczeniu P. Ricoeura), na długiej drodze od-

Koło  
reminiscencji  
i antycypacji

szyfrowywania jej ze świadectw życia. Pierwszy prowadzi wstecz, w przeświadczeniu, że źródłowy sens zawsze wyprzedza i określa realizację („koleiny, po których będziemy się poruszać, zostają wydrążone wcześniej (...)", (ON 20) — aż do historycznej i mitycznej zarazem krainy dzieciństwa, do miejsca urodzenia jako prawdziwie archimedesowego punktu, na którym podmiot opiera swą tożsamość i orientację w świecie: „Mimo że zbierałem obrazy ziemi w wielu krajach na dwóch kontynentach, moja wyobraźnia nie mogła z nimi sobie poradzić inaczej niż wyznaczając im miejsce na południe, na północ, na wschód i na zachód od drzew i pagórków jednego powiatu" (UP 365). Drugi zaś w przekonaniu, że pełni znaczenia objawi się na końcu, nakłada jednocześnie na podmiot obowiązek stałego rozpoznawania i respektowania kierunku swej samorealizacji: „Ziarno jemu tylko właściwej energii, nazwijmy to przeznaczeniem, pozostaje takie samo i w złym i w dobrym, w prawdzie i w błędzie, ma on też za zadanie swój zakres, swoją możliwość poprawnie odczytać" (ON 37) — prowadząc w konsekwencji nieuchronnie w wymiar eschatologiczny. Epikleza, która go antycypuje, pozwala ująć ów regresywno-progresywny ruch refleksji jakby z odwróconej, wiecznej perspektywy, która przyobiecuje zjednoczenie istoty z jej dziejową biografią, przywrócenie utraconej naiwności doświadczania świata, osadzenie jednostki na powrót w źródłowej rzeczywistości:

Przez kraje wschodu i kraje zachodu,  
Ziemie południa i ziemie północy  
Dzieckiem pobiegnę w świetle do ogrodu

(UP 223)

W *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada pamięć*, pełniąca w całej twórczości rozliczne i ważne zadania, przejmuje również ową epikletyczną funkcję połączenia różnych wymiarów czasowości (mitycznego, historycznego, eschatologicznego) w „jedną

Miejsce  
urodzenia

równoczesność” (ON 44). Wprowadzenie odwróconej perspektywy natomiast pozwala ująć wypadki rozpamiętywane w medytacyjnym soliloquium jako proces nieustannej agregacji i segregacji, podporządkowany w całości nadrzędnemu zadaniu; realizacji swych istotnych możliwości, wypełnienia przeznaczenia:

Czy byłem tam zwinięty jak piód roślinny w ziarnie,  
Wezwany nim jedna za drugą dotkną mnie godziny?  
Czy tak mało zostaje z pracy aż do wieczora  
Że nic nie mam prócz mego spełnionego losu?

(UP 353)

Samokonstrukcja

Wiele przemawia za tym, że ów proces reinterpretacji i samokonstrukcji, który retrospektywnie porządkuje przeszłość a antycypująco wpływa na przyszłość, ma znaczenie ogólne i dla charakteru twórczości zasadnicze. Czytamy w *Ziemi Ulro*: „Przeszłość jest ogromną księgą z obrazkami, ale podmiot jej nie ukazuje się wyraźnie, rozchwiany, nieuchwytny, proteuszowo zmienny i przez to zawstydzający. Medytacja pociesza odważaniem strat i zysków, bo jednak nie tylko się traci: z upływem lat przybywa nam zmysłu architektonicznego i klarowność pręseł, linii jak w kryształach, wynagradza niedostatek ciepłych barw” (ZU 81). Tym, o czym mówi tutaj Miłosz, mogłaby być zarówno biografia, jak idea czy dzieło. Zdaje się, że nie są to w tym przypadku całkiem różne rzeczy. Porządki egzystencjalny, poznawczy i artystyczny jednoczą się tu przecież we wspólnym przedsięwzięciu. Biografia staje się dziełem, dzieło — „biografią idei” (formuła R. Musila):

Ty, który myślisz o nas: żyli tylko złudzeniem,  
Wiedz, że nigdy nie zginie nasz ród, Ludzi Księgi

(Z)

## II. Ogród — las — księga

Sądzę, że opisana zasada konstrukcji poszczególnych utworów zachowuje waż-

ność i pełni swą podstawową formotwórczą funkcję również w ramach całego dzieła; przy czym dzieło nie jest tu ekwiwalentem „twórczości”, „dობku pisarskiego” itp. określeń dla zespołu tekstów, których autorem jest Czesław Miłosz, lecz nazwą dla krystalizującego się stopniowo artystycznego projektu, realizowanej przez poetę w swej twórczości idei księgi. „W istocie książka świadczy o pogoni trwającej całe moje świadome życie — pisze np. we «Wstępie» do *Ogrodu nauk* — a tym spowodowanej, że stale kusiło mnie, żeby wyjść poza artykuł, poza uczoną rozprawę — ku czemuś, co nie istnieje jako literacki rodzaj, ale może mogłoby istnieć. Już we wczesnej młodości podobało mi się to wszystko, co nie mieściło się w ustalonych podziałach. (...) Nie kierunek tych nowości mnie obchodził ale samo wyłamywanie się, *żeby rozszerzona była pojemność*” (ON 9).

Generalna zasada konstrukcyjna opiera się, o czym była już mowa, na konflikcie dwóch tendencji: wariacyjnej marginaliów i wariantowej glosowania. Nie zawsze utrzymują się one w równowadze. W historii literatury znaleźć można wiele dzieł, w których dominującą pozycję uzyskała jedna z tendencji podporządkowując sobie pozostałą; by sięgnąć po klasyczne, wzorcowe realizacje tych możliwości: Montaigne jest pierwszym uznanym mistrzem sztuki marginaliów, Valéry zaś — wirtuozem sztuki glosowania. Warto skonfrontować przynajmniej niektóre z własności ich dzieł.

Mówiąc najkrócej, w dziele Montaigne’a dominuje amplifikacja („Nie maluję istoty, maluję jej przejsie”<sup>7</sup>), opierająca się na swobodnej agregacji elementów przy zadeklarowanym braku ograniczeń formalnych czy treściowych, braku odnoszącego się

Wariacyjność  
— wariantowość

<sup>7</sup> M. de Montaigne: *Próby*. Przeł. i wst. opatrzył T. Zeleniński (Boy). Warszawa 1957. Kolejne cytaty pochodzą z następujących stron: III 25; II 62; III 235; II 402; II 403; III 236; III 236.



tyleż do sposobu autoprezentacji („Ja objawiam się cały”), co do samego dzieła („Dorzucam, ale nie poprawiam”). W efekcie jednak technika ta prowadzi do przytłumienia wieloznaczności odzyskanej przejściowo przez wyswobodzone z uprzednich kontekstów jednostki, a to z powodu ich refunkcjonalizacji zgodnej z pozycją zajmowaną w wariacyjnym szeregu wypowiedzeniowym, zadaniami i perspektywą przyjętą przez Montaigne’a. Punktem wyjścia redukcyjnej techniki Valéry’ego jest natomiast wstępna selekcja dokonywana zarówno w zakresie autoprezentacji („siebie piszę. Ale nie całego”<sup>8</sup>), jak i wprowadzonych w skład dzieła jednostek („Człowiek lub jego dusza ze sobą rozmawia, autor wybiera z tej wypowiedzi”) — co w konsekwencji prowadzi do „myśli nagiej”, oczyszczonej z mylących kontekstów i zbytecznego retorycznego wystroju, a generalnie — do nieciągłej konfiguracji fragmentów, którym przywraca się tutaj ich źródłową wieloznaczność. Jeśli zastosowanie przeciwstawnych (w zarysowanych wyżej ramach) sposobów rozwijania wypowiedzi było najbardziej widocznym przejawem ich odmienności, to równie jaskrawym świadectwem ich łączności jest zgodne odrzucenie wzorców kompozycji retorycznej opartej na pojęciu formy jako uporządkowanego układu stosownych części. Montaigne, spostrzegając z ironią, że jego *Próby* przypominają bardziej „pospolitą gawędę, idącą przed siebie bez reguł, bez podziału, bez konkluzji” niż retoryczny ideał — opowiada się zarazem jednoznacznie za tym właśnie, naturalnym tokiem dyskursu, skoro odpowiada on jego autentycznej postawie wypowiedzeniowej: „Jak w postępkach, tak i w słowach idę po prostu za mą wrodzoną formą”. Natomiast Valéry odrzuca

Montaigne

<sup>8</sup> Cytaty z pism P. Valéry’ego podaję za: J.-L. Galay: *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*. „Pamiętnik Literacki” 1978 z. 4.

reguły retorycznej organizacji wypowiedzi, gdyż mistyfikują one faktyczną naturę myślenia i mowy, która ma wszelako, jak sądzi, systemowy, a nie indywidualny charakter. Dążąc zaś do odkrycia systemowych zasad działania umysłu jako swoistej matrycy generatywnej, zadowala się tymczasem sporządzaniem inwentarza danych, niezbędnych do dalszych studiów. Niemniej w obu wypadkach rozmaitość poszczególnych ujęć, różnorodność elementów organizuje pewna generalna tendencja unifikująca. W przypadku Montaigne'a plan jedności wpisany jest w dzieło („Moja książka jest zawsze jedna”), ciągle nie napisane, gdyż stale się rozrastające dzięki coraz to nowym uwagom robionym na marginesach, odnośnie do wcześniej poruszonych kwestii czy sposobu ich prezentacji („moje przypowiadki zajmują miejsce wedle tego jak się lepiej przygodzą, a nie wedle wieku”). Podobnie jest mimo wszystko w przypadku fragmentarycznego dzieła Pawła Valéry'ego. Bowiem chociaż swą istotną jedność ujawnić może ono całkowicie dopiero po nieosiągalnym zamknięciu i wypełnieniu, to przecież „(każda stronica zaczyna tu coś, co z poprzedzającym nie wiąże się inaczej jak tylko poprzez cel ostateczny). A jednak jest ono jednym ciągłym zdaniem, w nim zaś coraz to inne zdanie główne”.

Valéry

Już to, najbardziej lapidarne, zestawienie pozwala dostrzec, że zasada konstrukcji dzieła Miłosa nie mieści się całkowicie w żadnej ze wskazanych wersji, jakkolwiek też niewątpliwie w twórczości tej występują — w różnych okresach z różną siłą — obie tendencje. Ogólnie biorąc ewolucja jego dyskursu przebiegała od pracy w ramach istniejących różnorodnych konwencji genologicznych („przeskoki od rodzaju do rodzaju”, ON 9), poprzez zacieranie podziałów wewnątrzliterackich („wolałbym wreszcie być poza poezją i prozą”, PO 164) z równoczesnym wykraczaniem poza instytucjonalne

Ewolucja  
dyskursu

ograniczenia samej literatury tak ku nieliterackiej problematyce, co ku innym (filozoficznym, naukowym, historiograficznym, potocznym) typom dyskursu — aż do zasadniczego rozszerzenia zakresu swych uprawnień na cały obszar „różnojęzycznej mowy” (termin M. Bachtina). Doprowadziło to z jednej strony do powstania form odznaczających się istotną niedefiniowalnością genologiczną (trudno orzec, czym są *Zdania*: poezją? prozą? sentencją filozoficzno-moralną? brulionową notatką?), z drugiej zaś do konstrukcji typu *Osobnego zeszytu*, gdzie różnaitość sposobów mówienia, dostosowanych do różnorodnych przedmiotów, podporządkowana jest nadrzędnemu projektowi jedności, jedności traktowanej jako zadanie i cel ostateczny. Krystalizująca się w toku tej ewolucji koncepcja dzieła zmusza do rozstrzygnięcia szeregu antynomii, związanych z poszczególnymi aspektami (pragmatycznym, syntaktycznym, semantycznym) jego konstrukcji. Jak można sądzić, są to przede wszystkim opozycje następujące: formá — pojemność; sukcesywność — równoczesność; różnorodność — jedność (gruntowność).

Wyraz „forma” występuje w twórczości Miłosza w rozmaitych znaczeniach, jednakże najczęstsze jego użycia wiążą wyraźnie dwa jego pojęcia (układu i kształtu, wedle rozróżnień Tatarkiewicza) w jedno znaczenie formy jako harmonijnego układu dostępnej zmysłom, konkretnej całości. Stąd czytamy np. o „pełnym treści wezwaniu, kryjącym się wewnątrz zmysłami postrzegalnych form” (*WF* 14), o „formie zdobywanej poprzez eliminację” (*RE* 10), o tym, że „układ słów oznacza wybór, wybór oznacza sąd” (*ON* 68). Tym też zapewne należy tłumaczyć fakt, że pojawiające się od dawna (najczęściej pod postacią metaforyki świetlnej, blasku, jasności itp.) inne jej rozumienie nie bywało określane tym mianem. Dopiero później, być może dzięki formułom Blake’a, słowo to zaczyna łączyć się ściśle z pojęciem formy substancjalnej. Potrzebę ta-

Forma  
substancjalna

kiej zmiany zdaje się też narzucać wymóg „rozszerzonej pojemności”. Jak powiada poeta w *Ars poetica*?:

Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej,  
która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą  
i pozwoliłaby się porozumieć nie narażając nikogo,  
autora ni czytelnika, na męki wyższego rzędu.

(UP 316)

Zważmy na postulowane własności tego pojęcia formy: po pierwsze, ma być dostosowana do różnorodnych przedmiotów; po wtóre, nie skrepowana w treści i kształcie przez instytucjonalne rygory genologiczne; po trzecie, komunikatywna, czyli maksymalnie przejrzysta dla przekazywanych treści; po czwarte, naturalna dla autora, tzn. odpowiadająca jemu właściwemu zachowaniu językowemu; po piąte, łatwo zrozumiała, a zatem dostosowana do możliwości oswojenia jej przez odbiorcę. Nie trudno zauważyć, że wymaganiom tym nie może sprostać retoryczne pojęcie formy jako harmonijnego kształtu; sądzić raczej należy, że forma w tym znaczeniu ma być zewnętrzną manifestacją pewnej zasady formotwórczej czy kształtującej energii, tyleż indywidualnej, co uniwersalnej a przeciwstawiającej się temu, co przypadkowe, okazjonalne, nie należące do istoty — i przeto zapewne też pokrewnej zarówno „wrodzonej formie” Montaigne’a, jak i „wewnętrznej formie” Shaftesbury’ego, który tak przedstawiał zalety swego sposobu pisania: „Było rzeczą konieczną, jak się zdaje, rozszerzyć pole dowcipu. Było rzeczą słuszną przyjąć więcej rąk do jego uprawy. I nic nie mogło być tak pożyteczne dla osiągnięcia tego popularnego celu, jak forma tych *miscellanea* albo *zwykłych prób*; może się w nich równie korzystnie zaprezentować najbardziej chaotyczna głowa, jeśli tylko posiada nieco pomysłowości i pozbieranej uczoności, jak i najlepiej uporządkowany i najgruntowniejszy umysł”<sup>9</sup>.

Forma  
wewnętrzna

<sup>9</sup> A. Earl Shaftesbury: *Miscellaneous Reflections*. Cyt. za: Z. Łempicki: *Wybór pism*. T. I. Warszawa 1900, s. 305.

Sylwiczna  
pojemność

Postulat „rozszerzonej pojemności” rozpatrywany w jednym z aspektów działania konstrukcyjnej zasady ujawnia także inne, interesujące implikacje. W wyniku rekontekstualizacji różnorodne elementy pochodzące częstokroć z heteronomicznych systemów odniesienia zostają zgrupowane w jednym miejscu tworząc niesystemową całość, zbiór czy kolekcję jako swoisty „zapas” materiałowy dla dalszej działalności pisarskiej. W przypadku Montaigne’a rolę tę pełniły, jak wiadomo, formy sylwiczne, owe popularne w XVI w. (i wcześniej) *collectanea*, *excerpta* czy *antologie*. Shaftesbury powołuje się na inną sylwiczną formę — *miscellanea* — jako źródło swego eseistycznego zamysłu. Dzieło Valéry’ego zaś nie daje się zapewne odłączyć od jego zeszytów. Trochę podobnie u Miłosza, gdzie wymóg „rozszerzenia pojemności” oznacza również rehabilitację zeszytowych „zapasów”, całkowicie uzasadnioną w przypadku dzieła wzrastającego w toku nieustannej z nimi wymiany, a w końcu przyjmującego ich właśnie postać: formę *Osobnego zeszytu*. O wcześniejszej fazie tego procesu pisał Miłosz następująco: „*Ogród nauk* jest moją prywatną księgą różności. Zawiera ona wypisy z różnych autorów, przekłady wierszy, krótkie noty itd. Nie jest to zgrabnie oprawiony tom, ale cała półka cieńszych i grubszych zeszytów z różnych lat, które służyły do celów roboczych. Wyławiam stamtąd teraz to i owo, dopisując komentarz” (ON 9). Zawartość tych zeszytów odpowiada więc, jak można sądzić, formie *lucubratio* (terminologia S. Skwarczyńskiej). Pisarz informuje także, że brał pod uwagę formę *florillegium* czy nawet *centonu* („warto byłoby ułożyć książkę z samych cytat — niech one same mówią”, ON 10), wybierając wszelako ostatecznie eseistyczne sylwy prozatorskie. Sformułował też istotną uwagę o charakterze ich organizacji: „Księga różności nie musi być rodzajem gorszym niż inne dlatego tylko, że

sam jej układ pozostawia miejsce przypadkowi” (ON 10). Jakoż redystrybucja elementów tego rodzaju konstrukcji nie prowadzi do ich ścisłego powiązania logicznym tokiem wywodu i przywiązania do miejsca wyznaczonego przez poprzedzające i następujące po nim jednostki. „Pozostawienie miejsca przypadkowi” nie oznacza przecież zdania się na dowolną interpretację czytelnika w sytuacji, gdy każdy z tych elementów reprezentuje wspólny wszystkim zakres problemowy, odnosi się bezpośrednio do znaczeniowego centrum tekstu. Inwencja odbiorcy służyć może natomiast przewyciężeniu nieuniknionej sukcesywności mowy, która jest — jak powiada — „cała poddana następstwom w czasie tak, że brak jej środków na wyrażenie tego, co równoczesne” (ZU 172). Wymóg równoczesności wskazuje prawdopodobnie na pragnienie wyswobodzenia jednostek składowych z redukującego wpływu kontekstu i przywrócenia im pełnych możliwości semantycznego oddziaływania.

Rzecz jasna, tak rozumiana równoczesność jest ideałem, którego praktycznie osiągnąć niepodobna. Można jednakowoż starać się przynajmniej o uzyskanie zbliżonego do niej efektu. Wydaje się, że próbował go pisarz zrealizować na kilka sposobów. O jednym była już mowa. W *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada pamięć*, będąca przecież, jak pisał Bierdiajew, „obrazem zwycięstwa wieczności nad czasem”<sup>10</sup>, przynosi przechowywanym konkretem zarówno oczyszczające wyobcowanie z ich okazjonalnego usytuowania, jak też uczestnictwo we własnym porządku współlistnienia, gdzie regulą jest ich powszechny związek oraz właśnie równoczesność występowania. Innym rozwiązaniem jest układ mozaikowy, przywołany w *Widzeniach...* dla określenia „tej wielkiej całości, która składa

„Przypadkowość”  
organizacji

Efekt  
równoczesności

<sup>10</sup> Cyt. za: Klinger: op. cit., s. 111.

Mozaikowość

się z cząstkowych, choćby niedołącznych, prób różnych ludzi” (WF 8), a w konstrukcyjnej funkcji wprowadzony w *Ziemi Ulro* („moim zamiarem jest dorzucać coraz to nowe kamyczki do mozaiki, aż razem zebrane złożą się na rysunek”, ZU 52). Wymaga on szczególnej aktywności nadawcy, za którym podążać powinien czytelnik chcąc poznać rozmieszczenie elementów, a przede wszystkim organizującą je zasadę jedności. Tej koncepcji dzieła, wywodzącej się ze starożytności, popularnej w średniowieczu, wśród eklektyków renesansu, rozkwitającej w baroku, chętnie stosowanej i później aż po dzisiejsze dni, wzorcową formę nadała estetyka bizantyjska. „Zestawione są fragmenty, — powiada jeden z jej badaczy — których nic nie łączy pod względem formalnym, każdy z nich istnieje osobno dla siebie, różne części przedmiotów i rzeczy oraz różne postaci złożone są w całość, którą łączy właściwie tylko wspólna idea: teofania”<sup>11</sup>. W dziele Miłosza tą wspólną ideą jest oczywiście tytułowa „Ziemia Ulro”, przeniknięta przecież żarliwą nadzieją ponownej pneumatofanii. Natomiast inne zastosowane rozwiązanie — „książka do czytania «na wrywki»” (PO 16), kalejdoskopowość — wymaga z kolei wzmoczonej aktywności odbiorcy, który wedle swych zainteresowań nadaje książce w lekturze okazjonalne, jednoznaczne uporządkowanie. Tak pisarz radzi czytać *Kontynenty*, *Prywatne obowiązki*, a także *Ogród nauk*, który „powinien być kalejdoskopiczny, to znaczy jedno zdanie tu, inne tam, i zmieniający się, wzbogacający się ich sens, zależnie od tego, co przeczyta się po czym, posuwając się naprzód, wstecz, bez żadnych skrupułów tzw. wyczerpującej lektury” (ON 10).

Kalejdoskopowość

Wreszcie, aktualna praca nad *Osobnym zeszytem*

<sup>11</sup> W. Molé: *Prolegomena do estetyki najwcześniejszego średniowiecza*. „Estetyka” Vol. II 1961, s. 109.

wskazuje na zarysowywanie się jeszcze innej koncepcji, nawiązującej do nader istotnej dwudziestowiecznej tradycji literackiej (stworzonej przez Mallarmégo, Valéry'ego, Prousta, Joyce'a, Blanchota, Musila) utworu jako dzieła nie napisanego, dzieła w toku. W wywiadzie udzielonym przez Miłosza J. Turowiczowi czytamy: „od dość dawna nie wydałem żadnego tomu wierszy, ponieważ nie chce mi się krystalizować tego, co ma charakter jakby «work in progress», dzieła rozwijającego się. (...) gdzie miesza się trochę prozy, trochę wiersza, trochę kronik. To ma dla mnie charakter jakby eksperymentalny, jakiegoś dążenia. Gdybym to opublikował w jednej książce, to by to zakrzepło (...) jak galaretka zakrzepnie, to już *potem włączanie nowych fragmentów byłoby utrudnione*”<sup>12</sup>. Zamysł ten oznacza maksymalne rozszerzenie pojemności dzieła, obejmującego łącznie dokument, prozę, a także wiersze, które przecież, jak pisał dawniej, „obyczaj nakazuje wydawać osobno” (K 9), podporządkowującego więc teraz wyraźnie całą twórczość jednemu przedsięwzięciu. Rozrastającemu się we wszystkich kierunkach, przez nawroty, rozwinięcia, zmiany perspektywy, a przeto stale nie napisanemu, organizowanemu przez zasady, które ujawnić się mogą w pełni zapewne dopiero na końcu. W *Widzeniach...* pisał Miłosz o „uporze w poszukiwaniu jednego zdania” (WF 8). Z *Ziemi Ulro* zaś wiemy, że „każdy poeta (...) pisze całe życie jeden nieosiągalny, nigdy w pełni nie zrealizowany wiersz” (ZU 160). W *Ogrodzie nauk* w końcu czytamy, że mimo powierzchownej różnorodności jego istotny, głęboki sens jest jeden: „tylko jedna, mimo wszystko, myśl, trudna,

Dzieło nie  
napisane

---

<sup>12</sup> *Pamięć ran. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Jerzy Turowicz.* „Tygodnik Powszechny” z 18 stycznia 1981 r., nr 3 (1669).



- starająca się uchwycić siebie w postaciach różnych i słowami różnych autorów" (ON 10).
- Różnorodność... Nie jest bowiem tak, by ostateczne słowo mogło przekreślić całą twórczość, ani też tak, by różnorodność zjawisk wykluczała możliwość wspólnego im odniesienia; przeciwnie, to właśnie ów wiersz pisze przecież całą twórczość, ona jest tym nie do końca napisanym dziełem, którego pełnię znaczenia, obecnego wszak tylko w swych rozmaitych językowo sposobach istnienia, bezskutecznie próbuje wyczerpać „różnojęzyczna mowa” dzieła. A w tej występując postaci wykracza ono daleko poza zamysł czysto literackiej konstrukcji, przymuszając do zaangażowania przy swej realizacji całą osobowość swego twórcy. Mam nadzieję, że nie będzie nadużyciem objaśnienie tej supozycji idącą, jak się zdaje, w pokrewnym kierunku refleksją J. Guittona: „Podobnie jak Montaigne i jak Marcel Proust, bardzo pragnąłbym pozostawić po sobie tylko jedno dzieło (...) Każde jego wydanie byłoby bogatsze o notatki robione na marginesach, dzięki stałemu nawracaniu do tego samego tematu, aby go poszerzyć o narastającą wiedzę. Istnienie bowiem stanowi niepodzielną całość, czas zaś posiada wymiar w głąb i składa się z różnych chwil, które trzeba próbować objąć jednym spojrzeniem. A to, co autor nazywa «swoimi książkami», to są fragmenty wycięte z owej wielkiej całości (...) Prawdziwie jednak twórcza praca polegałaby na połączeniu wszystkich rodzajów twórczości i snuciu opowieści tak długiej, zawilej i nieprzerwanej jak samo istnienie”<sup>18</sup>.
- i jedność Uwagi te zmiierzają do postawienia tezy o istotnym związku między formami poetyckiego doświadczenia a odpowiednimi formami konstrukcji, wywodzącymi się z idei porządku wpisanych w topikę
- Formy doświadczenia a formy konstrukcji

<sup>18</sup> J. Guitton: *Dziennik. Rozważania i spotkania 1952—1955*. Przeł. J. Nałęcz. Warszawa 1965, s. 8.

ogrodu, lasu i księgi. Nie wdając się w rozstrząsanie ogromnie bogatej semantyki tych toposów, powiem krótko, że ogród to w twórczości Miłosza przede wszystkim „ogród rzeczywistości” (K 286), gdzie „Wejść (...) nie można, / Ale jest na pewno” (UP 90); las to przede wszystkim błędny „las życia, jak u Dantego” (ON 20), księga zaś w swym podstawowym wymiarze eschatologicznym, objawiającym „ukrytą strukturę rzeczywistości” (PO 169), obejmuje również symbolikę ogrodu („księgę rodzaju odczytam na nowo”, UP 223). W płaszczyźnie budowy utworu odpowiada to sytuacji, w której sylwiczna zasada konstrukcji krystalizuje się pod wpływem zadań, jakie przedstawia sobą idea księgi. Wydaje się, że pojęcia „zapasu”, „brulionowości” (w sensie niewykończenia) oraz „rozmaitości”, które wcześniej wykorzystałem dla objaśnienia podstawowych aspektów dzieła Miłosza (jako pojemnych zeszytów, jako dzieła w toku, jako inwentarza danych do słownika „rzeczy ostatecznych”), służą właśnie wypełnianiu zadań wypływających z tej idei. (Z tym wszystkim pojęcie sylwiczności nie wiąże się koniecznie ze staropolskimi *silva rerum*; trzeba przecież pamiętać, że stanowią one jedną z wielu ich form — a i to formę specyficzną. Natomiast rozwijająca się na ich tle koncepcja dzieła-ogrodu albo się wyodrębnia ze względu na swą zamkniętą formę oraz wyraźne podporządkowanie zasady *varietas* systematycznym regułom, albo też utrzymuje się dalej w ramach sylwicznych, jak np. *Wirydarz* J. Trembeckiego, „ogród ale nie plewiony”. I tej wersji właśnie, jak wskazywał już zresztą S. Vincenz<sup>14</sup>, bliższy się wydaje *Ogród nauk*).

Sylwiczność

*Ogród nauk* tytułem zapowiada inną wersję tematu wydziedziczenia, tym razem podjętą ze znacznie sil-

<sup>14</sup> Zob. S. Vincenz: *Ogród nauk czy wirydarz poetycki*, „Kultura” (Paryż) 1977 nr 3.

niejszym poczuciem obecności eschatologicznego wymiaru niż w poprzedniej książce, w *Ziemi Ulro*. „Natura widziana przez nas Urizenicznie — pisał tam referując stanowisko Blake’a — jest dziedziną śmierci, Ulro, natomiast jako *wizja*, widziana tak, jak powinno się ją widzieć w Wyobraźni czyli w Duchu Świętym czyli w Jezusie, jest Rajem” (ZU 170 — podkr. autora). Jeśli w *Ziemi Ulro* pisarz zajmuje się przede wszystkim pierwszym z tych aspektów, to w *Ogrodzie nauk* kładzie nacisk na potrzebę uwzględnienia owej antycypującej, „powinnościowej” perspektywy eschatologicznej, dzięki której „rzeczy ostateczne” wyznaczają zarówno ramy tematyczne, jak punkt widzenia na Blake’owską krainę wydziedziczenia, „gdzie człowiek zmienia się w cyfrę wymienną i co gorsza, dla siebie samego, w swojej świadomości, przestaje być czymś więcej niż cyfrą wymienną” (ZU 101). Rozprawiając o niewygodach zanurzenia w historyczności zwykł Miłosz mówić o grzechu świadomości i upadłym świecie, by tym mocniej uwydatnić „dotkliwość wydziedziczenia” (ZU 187), zamknięcia istoty ludzkiej w niewoli zmysłów, pojęć i języka (WF 155—156). Urzeczywistnianie się „nowego wymiaru człowieka i społeczeństwa” (ON 168) oznacza natomiast, że ta przyrodzona niewygodą ludzkiego bytowania wynaturzyła się w postać zagrażającą jednostce całkowitym wykorzeniem. Rozwijana przez Miłosza argumentacja nawraca stale do głównej tezy, pojawiającej się w różnych sformułowaniach, weryfikowanej w coraz to innych planach: oto środki powołano do roli dawnych celów, pozbawiając je tym samym uzasadnienia, funkcji i znaczenia. Tak więc dyktatura Techniki zwraca „cywilizację przeciwko sobie”, podporządkowując sobie aktywność jednostki, która godzi się na to, że już sama „nie działa, ale jest działana” (ON 167). Dyktatura Rozumu nadaje mu pozór samowystarczalności, odwracając uwagę od tego, co rzeczywi-

Srodek —  
celem

ste („Skoro «nie zmierza się od umysłu do świata», łatwo zgubić jedyne kryterium, jakie pozwala odróżnić właściwości rzeczy od fantomów naszego umysłu”, ON 60), jednostkę zaś wpędza w „chorobę rozdwojenia świadomości: «myślę więc jestem» zmienia się w «myślę (rozum obiektywny myśli?) więc mnie nie ma», tzn. zdają sobie sprawę, że jestem cyfrą statystyczną, wymienną” (ZU 58). Wreszcie dyktatura Języka, wypływająca z przekonania, że „umiemy wyrazić tylko tyle, na ile język, zawsze historycznie uwarunkowany, pozwala” (ON 167), prowadzi do zdania się na jego samoczynne działanie (ON 162) oraz do ubezwłasnowolnienia mówiących, którzy bez oporu przystają na to, że „nie my mówimy językiem, ale język nami mówi” (ON 167).

Siłom chaosu i bezwład, pozornej aktywności faktycznie biernych indywiduów przeciwstawiają się — „z samej niezgody na to, co nam epoka usłużnie podsuwa” (ON 38) siły konstruktywne, zorientowane na realizację wartości najwyższych, dotyczących „podstawowych spraw życia ludzkiego” (ON 193). Przykłady takich postaw odnajduje i wskazuje Miłosz zarówno w sferze działalności praktycznej („mrowcza pracowitość”, ON 122), jak intelektualnej („bezustanna umysłowa aktywność”, ON 18) i mownej („energia języka”, ON 126). Gorliwa działalność jednostek zalecana jest, jak się zdaje, przede wszystkim racjami pragmatycznymi, tzn.: humanistycznymi. Chodzi bowiem o restytucję wartości, o przywrócenie jednostce poczucia tożsamości („wiary w osobność ludzkiej drobiny poruszającej się po własnej orbicie”, ON 166), o zażegnanie kryzysu sensu i odnowienie związku języka z rzeczywistością, w którym „czyste i dostojne słowa” (UP 325) nie byłyby już zakazane. Wydaje się, że właśnie to ostatnie pojęcie (*dignitas* = dostojności) pełni ważną rolę przy próbach określenia wzorcowego stanu rzeczy, postawy czy włas-

Bezwład

— gorliwość

## Dostojność

ności wypowiedzi. Czytamy więc nie tylko o „prawdziwym dostojęństwie mowy” biblijnej (UP 329), lecz również o „własnym dostojęństwie rzek i miasteczek laudańskiego powiatu” (ZU 365). Kiedy zaś przyjrzymy się autoportretowi powstałemu w rezultacie szczególnego rachunku sumienia, który poeta przedsięwziął w *Ogrodzie nauk*, zgodzimy się łatwo, że cechy: nierelacyjnej suwerenności jednostki, autonomii osobowości, gorliwości w realizacji ustanawianych przez siebie celów oraz dumy ze swej postawy — słusznie można również objąć mianem dostojności. Lecz czym jest dostojność? „Pokrewieństwa rodzinne” pojęcia wskazują na jego bliskie związki z pojęciami stosowności, wzniosłości oraz wewnętrznego piękna moralnego. Cyzero określa je jako „piękno męskie”, płynące z natury i spełnianych funkcji oraz indywidualne, tzn. każdorazowo dostosowane do przedmiotu. Nietzsche zaś, który wprowadził je ponownie do komunikacyjnego obiegu, dał też zapewne najtrafniejszą odpowiedź na postawione pytanie: „Co jest dostojnym? Iż się ustawicznie siebie reprezentuje”<sup>15</sup>.

Dostojność w tym rozumieniu odznacza się więc podwójnym zharmonizowaniem: reprezentowanego z reprezentującym oraz całości z reprezentatywną wobec niej częścią, a zatem również rzeczy ze słowem, sposobu bycia z jakąkolwiek formą aktywności podmiotu. Wydaje się niewątpliwe, że wyrastająca stąd artystyczna dyrektywa, nakazująca zaangażowanie całości władz osobowych jednostki przy realizacji każdego przedsięwzięcia, odpowiada istotnym przeświadczeniom twórczym poety. „Obojętności wstrętna skaza / Po storkroć w sztuce się pomnaża / (...) / Zwróciłeś pewnie już uwagę: / Nacisk na sposób życia kładę” — pi-

---

<sup>15</sup> F. Nietzsche: *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*. Przeł. S. Frycz i K. Drzewiecki. Warszawa 1910, s. 506.

sał przecież w *Traktacie moralnym* (UP 153—154). Później zaś w pełni aprobował pogląd, zgodnie z którym „tryb życia staje się (...) podstawowym zagadnieniem filozoficznym, wyborem przesłanki do wszelkich rozumowań. Gdyż myślenie nie może być oddzielone od środków motorycznych” (ZU 189). Uznanie za naganne i niezgodne z rzeczywistością „lekceważenia więzi między autorskim przekonaniem i fikcją” (ON 94) — jest też z pewnością nie mniej wymownym świadectwem trwałości i znaczenia tych przekonań dla artystycznej postawy Miłosza. „Cel mego przedsięwzięcia, i tutaj, — pisał w *Ziemi Ulro* — i w ogóle, jest bardzo ambitny, skoro dążę do niemal niemożliwości, próbując przedstawić idee nieraz trudne jako coś najbardziej dla mnie osobistego i to w języku czytelnym” (ZU 129). To żarliwe wyznanie wiary eseisty zawiera ważne określenie samego sposobu pisania, zakładające uzgodnienie sposobu prezentacji (esej) ze sposobem pojmowania (rozumienie), a zatem również ze sposobem bycia, jako że najbardziej osobiste dla podmiotu jest przecież to, co konstytuuje jego „osobistość”, a więc: odrębność, suwerenność, godność tej oto istoty ludzkiej. Jak pisał na marginesie esejów J. Stempowskiego, „w czystej postaci (istnieje tu ciągłość) jest esej chyba mniej formą, bardziej pewną postawą filozoficzną sprzyjającą «luźnej» kompozycji”<sup>16</sup>.

Przyjęta tu modalna, a nie gatunkowa charakterystyka eseistycznego sposobu pisania fundowała egzystencjalną, poznawczą i wypowiedawczą jedność postawy na tożsamości konstrukcyjnej zasady, zastosowanej do realizacji poetycznego celu, który jest formą autobiografii (biografią przykładową), „biografią idei” oraz koncepcją dzieła jako biografii zarazem. Dzieła, które samo ustanawia własne granice, które samo wyjaśnia się stopniowo

Esej jako  
sposób bycia

Trzy  
biografie

<sup>16</sup> C. Miłosz: *Proza*. „Kultura” (Paryż) 1961 nr 11.

Majeutyka

i samo organizuje w toku swego rozwoju. Biografia, która łączy granice obszaru egzystencji, dziedziny refleksji, domeny mowy. Bo „człowiek — mówi Miłosz — jest przede wszystkim organizatorem przestrzeni” (ZU 189). Dzieło sztuki rodzi się z przymusu: przymusu wiary — „rządzi nami sięgający gdzieś trzewi egzystencjalny przymus” (ZU 204); przymusu rozumienia — „Są ludzie, dla których tylko przemiana chaotycznej rzeczywistości w porządek słowny pozwala tę rzeczywistość znieść (...) tak też było i ze mną” (ON 145); przymusu pisania — „Bo wiersze wolno pisać rzadko i niechętnie / Pod nieznośnym przymusem” (UP 317); pod presją narzucających się zagadkowych znaków. Być może, do tego właśnie sprowadza się istotne zadanie twórcy: przekazać dalej znane jedynie nielicznym przesłanie, przetłumaczyć niejasny a pełen znaczenia nakaz na czytelny apel, skierowany do każdego z osobna:

zaraz dzień  
jeszcze jeden  
zrób co możesz  
(UP 348)

i do wszystkich razem:

— Cóż więc mamy robić?  
— Przemysśleć wszystko od początku.  
(ON 115)

Pisanie i tłumaczenie utożsamiają się z sobą w tym dziele. „Praca nad językiem — zauważa poeta — (...) jest w gruncie rzeczy ta sama”<sup>17</sup>, jedna łączy je też postawa i wspólne zadanie, by uczynić obecnym i zrozumiałym to, czego się w pełni zrozumieć ani przedstawić nie da. Nie jest to jednak przypadkowa, tu akurat występująca, koincydencja dwóch językowych działań, lecz przejaw

<sup>17</sup> C. Miłosz: *Przedmowa tłumacza*. W: *Księga psalmów*. Paryż 1980.

ich istotnej, głębokiej zbieżności. „Pisać naprawdę, to pisać tak jak się tłumaczy. — stwierdza S. Weil. — Tłumacząc tekst napisany w obcym języku, nie staramy się czegoś dodawać, a nawet czynimy to z jakąś religijną skrupulatnością. *To samo z tekstem nie napisanym: trzeba go próbować przetłumaczyć*”<sup>18</sup>.

Pośred-  
nictwo

---

<sup>18</sup> S. Weil: *Świadomość nadprzyrodzona*. Wybrał J. Nowak, przeł. A. Olędzka-Frybesowa. Warszawa 1965, s. 10.