

Aleksander Fiut

Poezja w kręgu hermeneutyki

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4-5 (58-59), 52-76

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Aleksander Fiut

Poezja w kręgu hermeneutki *

Świadectwa
lektury

Poezja Miłosza zawiera liczne świadectwa jego lektur, obejmujących zarówno dzieła uczone, jak i utwory popularne, powiastki dla dzieci oraz filozoficzne traktaty, baśnie, literaturę piękną i *Biblię*. Dobór książek jest zaiste bardzo kapryśny, jakby przypadkowy, a czasem zaskakujący: w jednym z wierszy poeta zwierza się, iż czyta równocześnie Tomasz z Akwinu oraz protestanckie dzieło *Śmierć Boga (Dużo śpię, UP 269)*¹. Chętna lektura — w niektórych tekstach przedstawiona bezpośrednio — wzbogaca poezję Miłosza mnogością cytatów, ukrytych aluzji, subtelnym napomknień i trawestacji, których rozszyfrowanie wymaga od odbiorcy niemałej erudycji. To poezja w pełnym tego słowa znaczeniu — „uczona”. Zastanawia jednak, iż swą czytelniczą aktywność przynosi Miłosz również na zjawiska pozaliterackie:

* Fragment większości całości.

¹ Wszystkie utwory Czesława Miłosza tutaj cytowane, a pozbawione odrębnej adnotacji, pochodzą z tomu *Utwory poetyckie. Poems*. Ann Arbor 1976 Michigan Slavic Publications (UP) (liczba oznacza stronicę).

Obłok na wschodzie mnie witał,
Jakbym o sobie gdzieś czytał.

(*Piosenka na jedną strunę, UP 46*)

albo:

Myślałem dalej: jestem sam sobie nieznanym,
co z mozołem opowieść trudną w sobie czyta,

(*Szedłem dziając przez ogród, UP 61*)

Powie też o naszej epoce, że uczy się ona „wymawiać znaki nakreślone w zawsze dziecinnej księdze rodzaju” (*Rok, UP 275*). Zarówno więc własne wnętrza, jak i cały otaczający świat uznaje poeta za odmiany niejasnego, trudno czytelnego tekstu, którego ukryty sens — nie bacząc na wysiłek procesu odcyfrowywania — należy rozjaśnić oraz objawić sobie i innym. Świat-księga to, oczywiście, bardzo stary i mocno wysłużony topos. Jego przypomnienie naprowadza przecie na trop jednego z zasadniczych celów, którym zostaje podporządkowana, jak się zdaje, cała poezja Miłosza, a mianowicie ma ona być odmianą hermeneutycznej refleksji o kulturze. Daleki jestem od twierdzenia, iż Miłosz zgłasza tym samym swój akces do jednej ze szkół filozoficznych, wstępuje w ślady Gadamera czy Ricoeura; nie buduje przecież systemu i mało dba o myślową spistość oraz logiczną konsekwencję wypowiedzianych okazjonalnie sądów. Trudno wszak nie zauważyć, że pewne jego przeświadczenia — wygłaszane *explicite* lub demonstrowane za pośrednictwem artystycznych zabiegów — wyraźnie zbliżają jego postawę do nowożytnej hermeneutyki. Wśród tych przeświadczeń wymieniłbym następujące: rzeczywistość ma charakter znakowy lub symboliczny; lektura tych znaków polega na odsłanianiu ich utajonego, nieprzewidywalnego sensu; prawda ma status hipotetyczny oraz historycznie zmienny, gdyż jest rezultatem wielostronnie zdeterminowanego aktu jej werbalizacji, który ponadto nie przebiega w odosobnieniu; dla zrozumienia wypowiedzi podstawowe znaczenie ma jej okazalność oraz za-

Czytanie
świata

Hermeneu-
tyczne prze-
świadczenia

warta w niej, a adresowana do odbiorcy, intencja mówiącego; całą kulturę tworzy nie kończący się dialog, w którym sam proces poszukiwania prawdy ciągle przeobraża zarówno interlokutorów, jak i przedmiot ich dyskursu.

Inaczej mówiąc, niesłuchanie ważnym aspektem poezji Miłosza wydaje się — jawna bądź ukryta — demonstracja dialektyki rozumienia i porozumienia. Poeta ogarnia rozumiejącym spojrzeniem przeszłość i czasy obecne, naturę i dzieje, jednostkę i społeczeństwo, śledząc ich wzajemne uwarunkowania. Jego refleksja nie korzysta przy tym z bezpiecznego i wyniosłego dystansu, lecz — przeciwnie — prowadzona jest z maksymalnym ryzykiem osobistym; nie tając własnych ograniczeń i zafalszowań, dociera do sposobu istnienia, który polega na „*byciu-interpretowanym*”². Domaga się ona również partnera, który pozwoliłby zweryfikować osobiste sądy, poszerzyć zakres samowiedzy i współuczestniczyć w procesie kumulowania znaczeń. To właśnie przy z góry założonym współdziale rozmówcy — lirycznego „ty”, a w dalszej instancji czytelnika — dokonuje Miłosz zabiegów interpretacyjnych, które zostają w jego wierszach stematyzowane lub zademonstrowane, kierując uwagę w stronę reguł, które nimi rządzą, oraz systemu wartości stanowiącym ich podstawę. Jak się łatwo domyśleć, imitacja postępowania hermeneutycznego nie pozostaje bez wpływu na semantyczną zawartość utworów oraz na przyjętą przez autora strategię. Pokażę to wpierw na prostym przykładzie.

W napisanym w 1957 r. wierszu *Nie więcej* — z wielu powodów zasługującym na szczególną uwagę — Miłosz przedstawia dwie całkiem różne odmiany poezji. Pierwsza, której synonimem staje się

Poezja jako
interpretacja

² P. Ricoeur: *Egzystencja i hermeneutyka*. Przeł. K. Tar-nowski. W: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, oprac. i posłowie S. Cichowicz. Warszawa 1975, s. 136.

sztuka Japonii, rezygnuje z odkrywczych, rewelatorskich ambicji i całkiem jawnie ogranicza się do powtarzania konwencjonalnych wzorów estetycznych. Cechuje ją operowanie powszechnymi wzruszeniowymi, biegłość imitacji i zgodność z uświęconymi przez tradycję kanonami. Poeta nie jest już kimś wyjątkowym, demiurgiem czy wieszczem; może nim zostać każdy „kupiec i rzemieślnik”, który potrafi układać „wiersze o kwitnieniu wiśni, o chryzantemach i pełni księżyca” (*Nie więcej, UP 211*).

Dwie odmiany
poezji,

Druga odmiana poezji nie godzi się na *układanie* wierszy na zadany temat. Przeciwnie — mierzy ona swą wartość umiejętnością *opisu* rzeczywistości w jej momentalnych, znikliwych przejawach. Ambicją poety jest dotarcie do esencji zjawisk, przekroczenie ograniczeń wynikających z linearnego porządku języka, wreszcie — ujęcie wieloaspektowe, które zdolne byłoby utrwalić w słowie nie tylko semantyczną złożoność przedmiotu opisu, lecz ponadto, nie pozostającą bez wpływu na ten przedmiot, postawę poznającego:

Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany
Opisać, jak w podwórzu witką drażnią pawia,
I z tkaniny jedwabnej, z perłowej przepaski
Wyłuskać ociążałe piersi, czerwona
Pręgę na brzuchu od zapięcia sukni,
Tak przynajmniej jak widział szyper galeonów
Przybyłych tego ranka z ładunkami złota;

Są tu zatem wyłożone pośrednio dwie teorie sztuki poetyckiej, ufundowane na odmiennych koncepcjach rzeczywistości, podmiotu, prawdy i języka. Toteż obiektywizmowi przeciwstawiony zostaje subiektywizm, odwieczności — chwila, zbiorowemu — pojedyncze, pewności — hipotetyczność, normie — innowacja, walorowi estetycznemu — walor poznawczy. Użycie trybu warunkowego zwraca uwagę na fakt, iż drugi typ poezji jest jedynie w sferze projektu, nie zrealizowanego postulatu. Nie dziwi tedy

dwie teorie...

na pozór deklaracja podmiotu, iż dokonał on wyboru na korzyść pierwszego typu, gdyż nie zdołał sprostać wymaganiom drugiego. Ale ten wybór jest zarazem przyznaniem się do klęski poezji skonfrontowanej ze światem, języka z bytem. Słowo nie potrafi unieść jednoczesnego istnienia oddalonych momentów czasowych, bo samo się w czasie rozwija. Ponadto — ulotne i gasnące w powietrzu — okazuje się mniej trwałe od przedmiotów, zawsze silnie osadzonych w materialności:

I gdybym równocześnie mógł ich biedne kości

.
Zamknąć w słowie mocniejszym niż ostatni grzebień
Który w próchnie pod płytą, sam, czeka na światło.

Skoro tak, wartości estetyczne poezji są tylko jej mało znaczącym atrybutem, niewielką rekompensatą za niedościgłą prawdę:

(...) Z odpornej materii

Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno.

i dwie
interpretacje

W tym „najwyżej” tyleż jest ironii, co bezradności poznawczej. Czy naprawdę?

Cały, zaprezentowany tutaj w skrócie, logiczny przebieg wywodu zostaje podważony przez dobór i ukrytą wymowę argumentów. Interpretacji stematyzowanej wyraźnie przeczy interpretacja implikowana. Bo naprawdę wiersz ten opiera się na trzech paradoksach. Paradoks pierwszy: wbrew solennym zapewnieniom podmiot nie zmienił opinii o poezji i nie zrezygnował z przyznania prymatu drugiej z wymienionych odmian, lecz — co najwyżej — wskazał na jej ograniczenia. Zawierają się one w tym, że opis płynnej materii świata nigdy nie jest całkowicie swobodny i nie skrępowany: na niepowtarzalność fenomenów istnienia odpowiada niepowtarzalnością słowa; wyraża się on bowiem poprzez zastane już konwencje, schematy i symbole, które może przekształcić, ale uwolnić się od

nich nie potrafi. Paradoks drugi: w chwili, gdy poeta stwierdza: „gdybym ja mógł (...) opisać” — opisuje właśnie, spełniając przy tym warunki, które uprzednio uznał za niewykonalne. Plastyce opisu towarzyszy przecież jego wyraźne, zgodne z nastawieniem patrzącego „szypra galeonów” zabarwienie erotyczne: gra rozhuśtanej przez pożądanie wyobraźni obnaża ciała rozkoszując się ich intymnymi szczegółami; seksualna żądza uprzedmiotawia i skupia uwagę na wybranych, oderwanych od całości fragmentach: stąd wizerunek całej postaci zastępuje „ociężale piersi” i „czerwonawa pręga na brzuchu”. Co ciekawe, nie chodzi tutaj jedynie o uchwycenie deformacji, jakiej ulega świat w subiektywnym jego oglądzie. „Ja” liryczne chce opisywać „tak jak widział” bohater od niego odrębny, a zatem pragnie przedstawić i podmiot, i przedmiot poznania w ich wzajemnym uwarunkowaniu, dialektycznej zależności. Toteż rzeczywistość przedstawiona wiersza nie jest ani obojętnym tłem dla przeżyć postaci, ani też nie rozmazuje się w chaotyczny i migotliwy potok wrażeń. Na tyle zobiektywizowana, by w jej prezentacji dał się dostrzec porządek, zostaje zarazem jakby naznaczona obecnością poznającego. Trzeci paradoks: użycie trybu warunkowego pozwala — całkiem nieoczekiwanie — zawiesić działanie czasu i mówić o odległych temporalnie fazach istnienia, jakby były równoczesne: kurtyzany są zarazem nagie i wystrojone, ukazane w biologicznej bujności ciała i w jego rozkładzie. Nadto — już samo napisanie tego wiersza jest wyrazem wiary w trwałość poezji, która opiera się zarówno erozji upływającego czasu, jak i przemienności mowy.

Całkiem naocznie dowiódł przeto Miłosz znanej tezy hermeneutycznej głoszącej, że „język odsyła nas zawsze poza siebie i poza to, co wyraźnie przedstawia. Język nie zlewa się z tym, co jest w nim po-

Zabarwienie
erotyczne

Wiara w
trwałość poezji

Wysiłek
mediatyzacji

wiedziane, z tym, co dochodzi w nim do słowa”³; tyle ujawnia, co zasłania, przekazuje więcej, niż to było w zamysle mówiącego. Ukryty sens wiersza daje się sformułować następująco: źródłem dylematów twórcy usiłującego opisać świat są — z jednej strony — konwencjonalność form wyrazu, z drugiej — zależność sensu wypowiedzi od zawartej w niej intencji oraz od czasu i miejsca, w jakich została ona sformułowana. Nie jest to żadne odkrycie, zapewne. W poezji nie liczy się przecież intelektualna przenikliwość sądów, lecz sam sposób ich artystycznego spożytkowania. Całą twórczość Miłosza można odczytać pod kątem stale nie ukończonych, ale uparcie ponawianych prób pogodzenia przeciwstawnych wymagań, które stawiają różne odmiany poezji. Wysiłek mediatyzacji powoduje ciekawe przesunięcia w semantyce utworów, tworząc — czego wiersz *Nie więcej* wymownym dowodem — oryginalne rozwiązania artystyczne. Wskazane wyżej trzy paradoksy, które poeta usiłuje przewyciężyć, wyznaczają krąg zagadnień budzących jego szczególne zainteresowanie. Są to: normy i style wypowiedzi artystycznej, relacja podmiot — rzeczywistość przedstawiona oraz istota języka poetyckiego. Jakie konsekwencje wynikają stąd dla pisarskiej strategii Miłosza?

* * *

Jak powszechnie wiadomo, poetycką sztukę Miłosza od początku cechuje wyjątkowa wprost biegłość posługiwania się różnymi gatunkami literackimi, poetykami oraz stylami. Ta umiejętność, we wczesnej fazie twórczości owocująca trochę nieświadomym imitowaniem wielora-

³ H. G. Gadamer: *Semantyka i hermeneutyka*. Przeł. K. Michalski. W: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Wybór i wstęp K. Michalski. Warszawa 1979, s. 112.

kich propozycji dwudziestolecia — od ekspresjonizmu, poprzez futurizm i wiersz awangardowy do symbolizmu⁴ — stanie się z czasem konstytutywnym składnikiem poetyckiego dyskursu Miłosza. Naśladowaniu towarzyszy przekonanie o historycznej zmienności, a co za tym idzie — umowności wszelkich reguł. Miłosz ma pełną świadomość, że piszący zostaje zdeterminowany przez miejsce swego urodzenia, środowisko, doświadczenie indywidualne i kulturę, że język jest — wbrew uroszczeniom czy złudzeniom awangardy — w dużym stopniu gotowy, niepodatny na swobodną nim manipulację, każde zaś słowo już w momencie jego wygłoszenia oddala się w przeszłość. Ale i odwrotnie — głosy dawne domagają się uwzględnienia okoliczności, w jakich się pojawiły, bez tego ich właściwe zrozumienie jest niemożliwe. Zgodnie z lapidarną formułą:

Bo nikt z konwencji (czy formacji)
Na którejś nie wysiadzie stacji,

(*Traktat moralny*, UP 148)

Konwencjonalne są wypowiedzi, konwencjonalne normy czytania tekstu tradycji: z jej bogatych zasobów nie można czerpać bezinteresownie, sam gest wyboru nacechowany jest zawsze semantycznie i aksjologicznie. Te prawdy, oczywiste dla badacza, często nie pojawiają się w polu zainteresowań pisarza i nie zostają zadokumentowane w utworze. Miłosz natomiast stara się wyrazić swój aktywny stosunek do jakże często przebrzmiałych konwencji literackich poprzez ich modyfikację. Jego wiersze pobrzmiwają, jak wiadomo, echem strof należących do kanonu poezji polskiej — tłumaczeń *Biblii*, Kochanowskiego, Sępa, Morsztyna, Mickiewicza — a przecież dyskretna aluzja rytmiczna czy wersyfikacyjna zostaje wzbogacona przez zaskaku-

Wielojęzyczność

Konwencje

i ich modyfikacje

⁴ Zob. J. Kwiatkowski: *O poezji Czesława Miłosza. Poemat o czasie zastęglym*. „*Twórczość*” 1957 z. 12.

jące załamanie intonacji, nieznaczne przesunięcie akcentów, oryginalny rym. „Głównym chwytem artystycznej gry — zauważa Jerzy Kwiatkowski — jest tu pewna nieadekwatność sugestywnej, ale tradycyjnej wersyfikacji i — o wiele bardziej nowoczesnej, często korzystającej z kolokwializmów, ogromnie zindywidualizowanej i niezwykle giętkiej — składni”⁵. Ale nie tylko. Bo i takie tradycyjne gatunki, jak dytyramb, oda, traktat, ballada, wypełniają treści odmienne od zwyczajowo im przypisanych. W *Balladzie* — co jest chyba *novum* — funkcję dramatyzującą spełnia monolog wypowiedziany, adresowany do zmarłego; w *Odzie do ptaka*, gdzie zaskakuje już sam przedmiot adoracji, refleksja filozoficzna splata się osobliwie z wątkiem erotycznym; *Dytyramb* pochwałą urody istnienia godzi z myślą o znikomości ludzkiego bytowania. Słowem — adaptowane wzorce poddawane są rozmaitym zabiegom interpretacyjnym. Co ważniejsze, owe zabiegi nie pojawiają się oddzielnie na różnych poziomach semantycznej organizacji tekstu. Przeciwnie, wiersz Miłosza jakby ustanawia dla siebie odrębny system samointerpretacji: styl „dziwi się” wersyfikacji, obrazowanie mało przystaje do wymowy światopoglądowej utworu, wyznaczniki gatunkowe przeobraża sprzeczna z nimi intencja. Traktatowe przesłanie wyrazi Miłosz w tonacji ironicznej, powiastce dla dzieci powierzy zadumę nad metafizycznym porządkiem bytu, w poemat wplecie cytaty ze starych dokumentów, kronik i encyklopedii. Wszystkie składniki wiersza, wszystkie jego warstwy oświetlają się nawzajem, ustanawiają dla siebie ciągle się zmieniający i wędrowny kontekst, który wprowadza ruch w sferze znaczeniowej. Zjawisko to postaram się opisać poczynając od stylizacji.

Odrębny
system samo-
interpretacji

⁵ J. Kwiatkowski: *Magia Miłosza*. W: *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1975, s. 77—78.

Wiadomo, że Miłosz nader chętnie sięga po rozmaite dawne style, korzystając z ich interpretacyjnych walorów. Stylizacja jest przecież wymownym świadectwem, iż cała kultura uznana zostaje za tekst, który domaga się rozumiejącego odczytania. Więcej nawet: ona stanowi jedną z odmian lektury owego tekstu. „Stylizacja zakłada, że określony styl, który czynimy jej podstawą, został przez nas zrozumiany jako znak pewnych postaw, rezultat wyborów noszących ślady czyichś preferencji i jako taki został przedstawiony w swoich cechach zarówno istotnych, jak rozpoznawalnych”⁶. Tenże znak konstytuuje wypowiedź stylizowaną, sprawia zatem, że występuje ona równocześnie w dwóch kontekstach oraz spełnia funkcję interpretacyjną dwukierunkowo: wobec wzorca stylu macierzystego i wobec współczesnych norm mówienia. Owe normy istnieją w wypowiedzi stylizowanej jako obecna nieobecność, znaczące przemilczenie: „schowane” niejako za każdy z jej komponentów i gotowe do aktualizacji w procesie odbioru, który odbywa się dwuwarstwowo, interpretują cały zabieg stylizacji. Mam nadzieję, że ten wywód teoretyczny — z konieczności skrócony i uproszczony, gdyż interpretacyjna funkcja stylizacji domaga się osobnego studium — przybliży i rozjaśni analiza konkretnego utworu. *Rozmowa na Wielkanoc 1620 r.* zaczyna się od następującej kwestii:

Stylizacja

— Waść teraz jesteś jako mucha w dzbanie.

Winem opita łapkami wiosłuje.

Z niej tyle samo co z waści zostanie,

Darmo nadzieja frasunki cukruje.

Złociste guzy, kiereje i stroje

W skrzyniach jaśniejają a śmierć mówi: moje.

(UP 220)

Jakże znakomicie podchwycił Miłosz giętką składnię stylu barokowego, jego charakterystyczny zasób

Esencja baroku

⁶ M. R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienie języka*. Wrocław 1974, s. 364.

słów i plastyczność obrazowania! Wszelako ta łudząca autentyzmem wypowiedź jest językowo doskonalsza i bardziej przejrzysta niż wiersze pochodzące z tamtego okresu: wystarczy zajrzeć do Twardowskiego, H. Morsztyna czy Naborowskiego — by się o tym przekonać. Miłosz godzi się zatem na pewien anachronizm, byle zachować czytelność tekstu. Dlatego efekt wierności wobec imitowanego wzorca osiąga raczej poprzez środki fleksyjne i syntaktyczne niż leksykę; dobiera słowa semantycznie spatynowane, lecz zrozumiałe. Jego filtr poetycki przepuszcza z baroku całkiem inne ingrediencje, niż to się dzieje np. u Harasymowicza, który — dla uzyskania efektu komicznego — wyjaskrawia napszoną frazeologię i składniową pokraczność tamtej mowy oraz podkreśla osobliwość i dziwaczność słownictwa.

Co współtworzy ów filtr? Normy współczesnej polszczyzny, zapewne, lecz także — krąg interpretacji baroku, upowszechnionych przez naukowe opracowania, literacko zaś uwewnętrznionych w historycznie się zmieniających stylizacjach. Zabiegu stylizacji nie można, rzecz prosta, sprowadzać do bardziej lub mniej udanego naśladowania dawnych form językowych; równie ważne jest odtworzenie wskazywane przez wzorzec sfery znaczeniowej. Przy czym — poucza hermeneutyka — poglądy, które zostały sformułowane w odległej epoce historycznej, znały co innego wówczas niż powtórzone obecnie, ponieważ sam akt rekonstrukcji nie pozostał obojętny dla ich sensu. Słowem — każdą stylizację musi poprzedzić jakieś — ujawnione lub nie — zrozumienie okresu, z którego pochodzi styl wzorcowy. Zauważa Gadamer, że „w procesie rozumienia reguły interpretacyjne nie zostają stematyzowane. Przeciwnie — znikają, by zrobić miejsce temu, co poprzez interpretację wnoszą do języka. Oto co paradoksalne: gdy dokonana w ten sposób interpretacja gotowa jest zniknąć, znaczy to, że jest praw-

Przedmiot
stylizacji

dziwa”⁷. Trochę podobnie w wypowiedzi stylizowanej, którą uznać wypada za jedną z artykulacji procesu przyswajania tradycji kulturowej: jeśli opisany filtr jest niedostrzegalny — dochodzi do głosu prezentowana problematyka, jeśli zaś się ujawnia (jak w parodii) — uwagę przykuwają bardziej same reguły stylu.

Tenże filtr jest więc zarazem wspólny i indywidualny; kształtują go sądy obiegowe i oryginalne modyfikacje. Barok był rozmaicie odczytywany poetycko w romantyzmie, różne też są jego obecne lektury. Harasymowicz wskrzesza zarówno jędrność stylu, jak i obrazy wojennej świetności szlacheckiej Rzeczypospolitej. Grochowiak natomiast wydobywa w swych stylizacjach antynomiczność obecną stale w egzystencjalnej refleksji baroku; pociągają go wyraziste opozycje wizji życia i śmierci, rozkwitu i rozkładu. A Miłosz?

Jego poetycka interpretacja baroku, złożona i wielowarstwowa, podejmuje oryginalnie problematykę religijną. *Rozmowa* zdaje się odwoływać równocześnie do dwóch, popularnych w owej epoce, wzorów literackich: teologicznej dysputy z różnowiercą oraz sceny kuszenia przez diabła. To właśnie ten pierwszy — wyżej przytoczony głos — jest z piekła rodem, drugi zaś należy do zdradzającego heretyckie skłonności katolika: nie wierzy on w nieśmiertelność duszy, a nadzieję pokłada w predestynacji. Jednym z pierwowzorów tej postaci mógł być — jak podpowiada autor — Janusz Radziwiłł, kalwin, który na łożu śmierci pomocy Matki Boskiej wzywał⁸. Doborem środków wyrazowych wiersza sterują odmienność stylu i retoryki. Język diabła, zdradzając niski status społeczny bohatera, nie stro-

Wersje baroku

Lektura
Miłosza

⁷ H. G. Gadamer: *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Traduit d'allemand par E. Sacre. Paris 1976 Editions Seuil, s. 246.

⁸ C. Miłosz: *Nie chcę być zbyt głęboki, z C... M... rozmowa E. Morawiec*. „Polityka” 1981 nr 3.

ni od dosadnych określeń i naśladowuje niedbałość mowy potocznej. Diabeł jest wulgarny i źle wychowany, stale lekceważy i obraża swego rozmówcę; ale jest również wielce przewrotny: aby dowieść swych racji, używa perswazji właściwej kazaniom wielkopostnym! Czerpiąc przykłady z codziennego doświadczenia, uzmysławia daremność wszelkich ludzkich dążeń, uciech i wartości w obliczu nieuchronnej śmierci. Kościół posługiwał się podobną argumentacją, nie szczędząc makabry, by przeciwstawić znikomość ziemskiego bytowania — szczęśliwości wiecznej, szatan w ten sam sposób stara się udowodnić, że religia rodzi się ze strachu przed unicestwieniem. Osobliwe przesunięcie wniosków... Zupełnie inaczej brzmi drugi głos:

— Ani ja wierzę w duszę nieśmiertelną,
 Ani nagrody czekam dla zasługi.
 Imię i pamięć z szatą mi odejmą,
 -Wiek mój skończony i wiek mój niedługi.
 A kiedy, pusty, legnę sam w mogile,
 Na nieskończone czasy, nie na chwilę.

(UP 221)

Rola dialogu

Dyscyplinie myślenia i mowy, dbałości o precyzję oraz logiczną ścisłość wywodu towarzyszy tutaj staranny dobór słów. Ta wypowiedź, bliższa — co znamienne — językowi współczesnemu, posługuje się stylem podniosłym i konwencjonalnymi tropami, charakterem swoim zbliżając się do aktu strzelistego czy psalmu. Problem domaga się bliższego zbadania, co pozostawiam specjalistom. Sam natomiast chciałbym zwrócić uwagę, że dialog silnie zindywidualizowanych postaci, stylów i postaw znakomicie wzbogaca i dynamizuje semantykę wypowiedzi, a ponadto stwarza sugestię jej zdarzeniowości. Nie wolno zapominać, że wypowiedź stylizowana jest bardzo ograniczona w swych możliwościach manipulacyjnych, tworzą ją przecież znaki już spetryfikowane, odcisnięta w niej pozostaje pamięć jej tekstualnego pochodzenia. I właśnie w stale pona-

Dykcja Miłosza

wianym wysiłku przesunięcia stylizacji w stronę mowy żywej, mowy własnej, upatrywałbym charakterystyczny rys języka poetyckiego Miłosa. Ten proces zatrzymuje się jakby w połowie: poeta nie odda się żywiołowi słowa mówionego ani też nie będzie powtarzał biernie zastygłych w tekstach wzorów. Nawet najbardziej zbliżone do potoczności teksty zachowują w tle delikatny ślad „cudzego” słowa. Poezja Miłosa, od wielu lat odcięta od kontaktów z żywym językiem narodowym, a tym samym — ocalona przed jego bełkotem, zepsuciem i fałszem „nowomowy” — oczyszcza się ustawicznie w źródłach najlepszej polszczyzny.

Przed grozącymi stylizacji martwością i obcością języka, który ma skłonność do odrywania się i usamodzielniania, Miłosz broni się dwojako. Stara się zatem wywołać w swych wierszach wrażenie niepowtarzalności i jednorazowości formułowanej wypowiedzi: temu służą wszechwładna dialogowość, naśladowanie mowy żywej przez liczne kolokwializmy oraz demonstracyjnie niedbałą składnię, wreszcie — wyraziste zarysowanie sytuacji wypowiedawczej. Równocześnie poeta zaznacza swój osobisty stosunek do poruszanych problemów poprzez aluzje do innych własnych utworów oraz wtręty autobiograficzne. Łatwo przecież dowieść, że przedmiot *Rozmowy* żywo go obchodzi; w swych wierszach Miłosz stale powraca do pytań ostatecznych, odczucia zmienności czasu i przygodności ludzkiego życia. W ostatnim fragmencie wiersza, gdzie stylizacja ustępuje jakby na dalszy plan a do głosu dochodzi ton bardzo osobisty, pojawia się motyw wędrowny, który po wielu latach powróci w formie strawestowanej. Sformułowanie: „Dzieckiem pobiegnę w świetle do ogrodu” (UP 223) odbija się echem w *Osobnym zeszycie*: „W snach biegnie, mały, po ciemnym ogrodzie”⁹. Poza tym z Wędziagoły,

Motyw ogrodu

⁹ „Kultura” (Paryż) 1979 nr 10.

skąd pochodzi kuszony przez diabła, bierze początek rodzina ojca poety; bohater mógłby być zatem jednym z przodków Miłosza.

Osobistość

Biografia i twórczość tworzą nowe konteksty dla wypowiedzi stylizowanej, toteż i sam proces przy-swajania tradycji zostaje uwewnętrzniony. Odmienność *Rozmowy* od innych poetyckich lektur baroku w tym właśnie, że rozumienie tej epoki staje się dla Miłosza prawdą własną i osobiście przeżyta, a nie popisem warsztatowej biegłości czy bezinteresowną zabawą literacką. Postawa hermeneutyczna — tylko częściowo wyrażona przez innych poetów — osiąga swój pełny wymiar. Ten dialog toczy się nieustannie w samym Miłoszu, obydwaj zaś głosy są równouprawnione; adwersarze nie wchodzą z sobą w dyskurs *sensu stricto*: drugi z nich odpiera argumenty pierwszego jedynie pośrednio. Cóż można przeciwstawić pokusie szatańskiej? Akt wiary, która go przecież nie unieważnia. Religijna żarliwość i ostateczne zwątpienie, naiwność dziecka i bezlitosna wiedza, ironia i poczucie bezradności istnieją w wierszu nierozdzielnie, podobnie jak w wewnętrznym doświadczeniu poety.

* * *

Sytuacyjność

Wyraziste zaznaczenie okazjonalności wypowiedzi wskazuje pośrednio na pamięć o jej historycznym i społecznym zrelatywizowaniu. Dystans wobec przeszłości może przewyciężyć jedynie — świadome¹ swych ograniczeń — uwewnętrznienie dawnych doświadczeń. Toteż sytuacyjność aktu mowy stanowi interpretacyjną ramę, tak u Miłosza częstej, liryki roli i maski. Ona aktualizuje i uprawdopodobnia enuncjacje zmieniającego kostiumy podmiotu, pozwalając mu zachować odrębne stanowisko wobec odmiennych postaw światopoglądowych. Niektóre z tych postaw i ról są ponadhistoryczne, zmieniają się natomiast ich poszczególne

realizacji. Zjawisku temu odpowiadają w poezji Miłosza przebiegające przez wiele utworów perspektywy światopoglądowe, częściowo tylko uznane przez autora za własne. Mowa o takich wcieleniach, jak uczeń, świadek, emigrant, gdzie gra utożsamień i odpodobnień poety i podmiotu staje się niezwykle złożona i wyrafinowana¹⁰. Warto przy tym zwrócić uwagę, że za tekst poddany hermeneutycznym zabiegom Miłosz uznaje także koleje swego losu, które odczytuje według wskazań zawartych w romantycznej biografii idealnej. Nie ponawia przecież dawnego wzoru machinalnie, lecz — konfrontując go z własnymi doświadczeniami — znacząco go modyfikuje: ostrzeżenia nowego profety są daremne a dwudziestowieczny pielgrzym traci z oczu kierunek i cel swojej wędrówki.

Figury losu

Znacząca jest ta ciągle obecna skłonność do odczytywania osobistych perypetii poety przez pryzmat kulturowych odniesień, a co za tym idzie — takie ukształtowanie podmiotu wiersza, by sugerował on swą częściową tożsamość z autorem. Dla przykładu, w chętnie przez Miłosza recytowanym wierszu *Tak mało* pojawia się sekwencja symbolicznych przedstawień egzystencjalnej sytuacji bohatera:

Paszcza lewiatana
Zamykała się na mnie.
Nagi leżałem na brzegach
Bezludnych wysp.
Porwał mnie w otchłań ze sobą
Białe wieloryb świata.

(UP 346)

Użyte tutaj symbole odwołują się zarówno do *Biblii* (Lewiatan, Jonasz), jak i do literatury pięknej (*Robinson Crusoe*, *Moby Dick*), zostają przecież umieszczone w odmiennym kontekście, zaskakująco zesta-

¹⁰ Zob. A. Fiut: *Poeta w roli ucznia, świadka i pielgrzyma*. „Pismo” 1981 nr 1.

Hermeneutyka
symboli

wione, wreszcie — odniesione do sytuacji tego samego podmiotu, który zdaje się podsumowywać własne życie: to tłumaczy użycie czasu przeszłego, zaznaczającego dystans wobec spraw minionych. Obrazy zostały dobrane nieprzypadkowo, łączy je bowiem krąg skojarzeń z wodnym żywiołem, który w poezji Miłosza posiada konotacje przede wszystkim negatywne¹¹. Powracają też ulubione motywy poety: Lewiatan, który w *Kabale i Biblii* oznaczał nieszczęście i zło immanentne, dla Miłosza ucieleśnia ponadto spotworniałe Państwo, oraz rozbiitek — czytelny znak poczucia ogołocenia, samotności i braku oparcia. Podmiot wiersza jest zatem tylko ponadczasowym „ja”, świadkiem przemian kultury, która swój rozwój znaczyła mitami i symbolami, co którymś z wcieleń poety, próbującym odnaleźć własną tożsamość. Uparcie ponawiany wysiłek zrozumienia samego siebie staje się zarazem hermeneutyką kulturowych symboli.

Samookreślenie musi się więc liczyć z obecnością sfery pośredniczącej między podmiotem a światem. Symbolicznego znaczenia nabiera fakt, że zawarta w wierszu *Nie więcej* scena rodzajowa nie była przedstawieniem rzeczywistości samej, lecz opisem obrazu Carpaccia. Istota zjawisk — społecznych, psychicznych, kulturowych — jest niedocieczona; ich sens tworzy wiązkę refleksów, która załamuje się w gotowych wzorach odczuwania oraz dziedziczonych kategoriach porządkujących doświadczenie jednostkowe i zbiorowe. Zwłaszcza symbole, toposy i mity — gdy je zaktualizować — przedstawiają świat w postaci już zinterpretowanej. Ten ich interpretacyjny walor powinien być uświadomiony i wykorzystany artystycznie.

Odcinający się zdecydowanie od związków ze szko-

¹¹ Pisałem o tym w eseju *Nad wodą ciemną i porywistą* (złożony do druku w „Roczniku Komisji Historycznoliterackiej” PAN).

łą symbolistów, Miłosz przystałby jednak na stwierdzenie, iż „znaki symboliczne są nie przejrzyste, ponieważ ich sens pierwotny, dosłowny, jawny wskazuje sam w trybie analogicznym sens drugi, dany wyłącznie w jego obrębie”¹². Poeta uwyrażnia przecie ów sens utajony oraz jakby intensyfikuje jego zdolności interpretacyjne przez kilka zabiegów: odrywa symbol od macierzystego kontekstu i wstawia go w nowy, redukuje symbol do najprostszej słownie lub obrazowo postaci, podstawia w nim odmienne znaczenia, np. krzak ognisty może oznaczać zarówno obecność Boga (*Równina*), jak śmierć (*Walc*), wreszcie — konfrontuje z sobą w tekście utworu — jak to miało miejsce w powyższym przykładzie — sprzeczne z sobą symbole. Wskutek tych posunięć sens symboli kulturowych staje się jakby samą energią oraz intencjonalną gotowością na różne, ale ukierunkowane jego aktualizacje.

Symbolizm
antysymbolisty

Gdyby sporządzić choć prowizoryczny i niekompletny rejestr lekturowych reminiscencji Miłosza, okaże się, że nie przekraczają one kręgu kultury śródziemnomorskiej, ich paradygmatem zaś jest historia upadku i zbawienia. Ten świat mieści się między rajem a Apokalipsą. Tutaj skupiają się zarówno skojarzenia biblijne, jak antyczne, stąd nazwy miast upadłych cywilizacji: Troja, Babilon, Niniwa. Przypomnień biblijnego Edenu jest wiele, ograniczę się tedy do motywu rajskiego drzewa. Po raz pierwszy pojawia się on w *Do księdza Ch.*:

Reminiscencje
Miłosza

(...) ciężkie jabłko, sen rajskiego drzewa
toczy się, potrącane końcem lekkich stóp.

(UP 7)

Sens tej aluzji nie wykląda się całkiem jasno. Kontekst zdaje się wskazywać, że rajske jabłko jest synonimem pokusy zmysłowej, odrzuconej po od-

¹² P. Ricoeur: *Symbol daje do myślenia*. Przeł. S. Cichowicz. W: *Egzystencja i hermeneutyka...*, s. 11.

Rajskie jabłko

kryciu „nicości form powabnych” i perspektywy zagłady indywidualnej i zbiorowej.

Na całkiem inne znaczenia tego symbolu zwraca uwagę wiersz napisany już po wojnie:

Wyobrażałem sobie dwoje, z moją winą,
jak depczą osę pod rajska jabłonią.

(*Nauki, UP 210*)

Nauki opisują poszukiwanie genealogii własnej i zbiorowej. Wędrowka ku początkom życia uświadamia niezbywalną zależność jednostki od wspólnoty, która kształtuje jej obyczaje, język i nawyki, przekazuje zdobyte przez wieki doświadczenia, ale również — dziedziczne błędy i wady; kreśli wizję rajskiego ogrodu, by przypomnieć o grzechu pierworodnym ludzkości, który jest grzechem każdego człowieka. Gest podeptania osy ma tu wymowę symboliczną: jest aktem zerwania harmonijnej więzi z przyrodą, zdobyciem wolności za cenę wydziedziczenia.

Rajska jabłonia to nie tylko symbol odkrycia cielesnego pożądania i gorzkiego smaku wolności, lecz ponadto — pierwsza odsłona w ludzkim dramacie poznania; skarży się poeta:

Do czego powołany? Dla kogo powołany?

Bez jabłka wiadomości na wirażach od ziemi do nieba
i od nieba w krew zaschłą garncarzowej roli.

(*W drodze, UP 306*)

„Bez jabłka wiadomości” — czyli bez możliwości rozróżniania pomiędzy dobrem a złem. Świadomości popełnienia grzechu towarzyszy nieustępliwie poczucie braku aksjologicznej podstawy do poznania; dotkliwie też uwiera pamięć o ponownej zdradzie Boga.

Trochę inny sens nadaje temu motywowi poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada:*

Lecieliśmy nad pasmem skalnościężnych gór
I o duszę kondora rzucaliśmy kości.

— Czy ułaskawimy kondora?

— Nie ułaskawimy kondora.
Ginie, bo nigdy nie jadł z drzewa wiadomości.

(UP 354)

Jak to rozumieć? Chyba poprzez odwołanie się do „neomanichejskiego” wątku w twórczości Miłosza. Przyroda jest bezgrzeszna, ale zarazem — na co manicheizm nie chciał przystać — pozbawiona możliwości ostatecznego odkupienia, skazana na wieczną zaturę. Grzech poznania, który obudził świadomość, wyuł człowieka z bezpiecznego domostwa w naturze, a równocześnie — obdarzył wyjątkowo uprzywilejowaną pozycją. Miał tedy tyle stron pozytywnych, co negatywnych.

Już ten drobny przykład uzmysławia, jak dalece — poprzez wskazane wyżej zabiegi — odsłania Miłosz coraz to nowe znaczenia symbolicznych przedstawień. Pamięta oczywiście o ich rozmaitych, psychologicznych, filozoficznych, religijnych wykładniach, dopuszcza je przecież do głosu jakby równocześnie. Bo też chodzi mu o uwieloznaczenie poetyckiego przekazu poprzez zintensyfikowanie jego wielokierunkowej zdolności interpretacyjnej. W rezultacie powstaje nowa odmiana dyskursu, w której wszystkie składniki muszą być rozpatrywane funkcjonalnie nie tylko w linearnym porządku tekstu, w ich sukcesji, lecz ponadto „w głąb”, w narastaniu się znaczeń przyniesionych przez poprzednie lektury. Tworząc tekst, w którym mocą wyobraźni wspomaganą pamięcią kulturową poeta wskrzesza dawne symbole, stwarza on jednocześnie reguły jego czytania. Są to właściwie dwie strony tego samego procesu.

Jest to widoczne zwłaszcza tam, gdzie interpretacja domaga się bezpośredniego, odautorskiego uzasadnienia. Myślę zwłaszcza o *Traktacie poetyckim*. Diagnozy społeczne, filozoficzne, ekonomiczne i literackie zostały w nim zasygnalizowane jedynie znaczącym szczegółem, wskutek czego powstaje wyraźna niezbornosć tekstu. Nie rozpada się on na

Wątek
manichejski

Nowy
dyskurs

drobne obserwacje tylko dlatego, że poeta wprowadził jednolitą perspektywę poznawczą, którą sygnalizuje komentarz w rodzaju:

I w pelerynach kroczyli poeci.
Nazwisk ich dzisiaj już się nie pamięta.
Ale ich ręce były rzeczywiste.

(*Traktat poetycki*, UP 166)

Symboliczny
świat

Dzięki temu następuje ciągła oscylacja między ogólnym a szczególnym, współczesnym a dawnym, historycznym a uniwersalnym. Co ciekawe, zdolnością symbolizowania obdarza Miłosz właściwie wszystkie składniki świata przedstawionego, opisy cywilizacji i przyrody, ułamkowe migawki i obrazy żywiołów: „w mowie ognia i wody i wszelkich żywiołów” (*Nie tak*, UP 345) — wypowiada doświadczenia indywidualne i zbiorowe. Sięga po archetypy ludzkiej wyobraźni zapewne, ale nie gardzi też obiegowymi znakami i toposami. Neosymbolizm?¹⁸ Pansymbolizm? — Mniejsza o nazwę. Ważny jest sam mechanizm poetyckiej wyobraźni, jej rudymenarna skłonność. Można też powiedzieć inaczej. Miłosz modyfikuje podstawowe zabiegi awangardy: ekwiwalentyzację uczuć zastępuje symboliczną ekwiwalentyzacją kulturowej refleksji, semantyczne napięcia wywołuje między większymi niż słowo całościami znaczeniowymi, prymat metafory wymienia prymat metonimii. Dokładniej: metonimicznej konstrukcji oddaje pierwszeństwo w opisach rzeczywistości aktualnej, natomiast w swej refleksji nad tradycją posługuje się metaforą; odnajduje podobne w odległym, zespala i na nowo oświetla zarówno analogiczne ludzkie doświadczenia, jak i rozmaite sposoby ich artykulacji. Jego świat poetycki przypomina morze usiane górami lodowymi: widać jedynie wierzchołki, resztę — trudną do wyobrażenia — kryje głębia.

Prymat
metonimii

Co motywuje takie założenia artystyczne? Przeko-

¹⁸ Zob. W. P. Szymański: *Neosymbolizm*. Kraków 1973.

nanie o ciągłej ważności dorobku tradycji, która nawiązuje dialog ze współczesnością, interpretując ją i będąc nazwzajem przez nią interpretowana, uniwersalizm, przyznający równą wartość rozmaitym zachowaniom i wyobrażeniom, w końcu — świadomość, że każda jednostka stanowi tylko ogólniwo w łańcuchu ludzkości, a wchodząc w gotowy już krąg znaczeń i wartości, zostaje przez nie pozytywnie bądź negatywnie zdeterminowana. Zespół tych przeświadczeń — bliskich, jak się rzekło, hermeneutyce — zostaje spolaryzowany przez ścieranie się dwóch przeciwstawnych tendencji. Potrzebie utrwalania pamięci zbiorowej, a zwłaszcza umacniania wartości religijnych, sprzeciwia się nihilizujące działanie doświadczeń XX w. Symbole sakralne nie mogą przeto w pełni wyjawić swej wartościowej siły, oznaczają raczej poczucie braku trwałej aksjologicznej podstawy. Miłosz używa ich z należnym szacunkiem — nigdy w celach ludycznych — ale i z dystansem. Stąd w przytoczonym przykładzie — rajske jabłko potrąca stopa, o istnieniu Edenu przypomina lektura, a o duszę gra się w kości. Spontaniczna i naiwna wiara jest obecnie znacznie trudniejsza, musi ją zatem wesprzeć rozumiejące spojrzenie na symbole religijne, uewnętrzniecie ich głębokiego sensu. „Tym samym hermeneutyka, zdobycz nowoczesności, stanowi jeden z kilku środków, które pozwalają «nowoczesności» pokonać w sobie to, co doprowadziło ją do uniepalnienia *sacrum*”¹⁴.

Dwie
tendencje

Wiara
i rozumienie

* * *

Postawa hermeneutyczna zwraca się niejako samorzutnie ku językowi, za jego pośrednictwem dokonywane są operacje interpreta-

¹⁴ P. Ricoeur: *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna*, I. Przeł. H. Bortnowska. W: *Egzystencja i hermeneutyka...*, s. 36.

Ruch sensu

cyjne oraz wyjawiane znaczenia symboli. „Rzeczywiste mówienie — zauważa Gadamer — jest jednak czymś więcej niż wyborem środków do osiągnięcia określonych celów komunikacyjnych. Żyjemy w języku, który opanowujemy, to znaczy: to, co chciałoby się zakomunikować, nie jest «znane» inaczej niż w językowej postaci (..) Dotyczy to nawet rozumienia mowy zapisanej, tekstów. Także rozumienie tekstów jest bowiem włączaniem ich z powrotem w ruch sensu, jakim jest mowa”¹⁵. Miłosz świadom jest obecności „mowy cudzej” we własnych wypowiedziach. Pisze:

Kiedy przechodziłem miastem ludnym
(jak mówi Walt Whitman w przekładzie Alfreda Toma),
(*Po ziemi naszej*, UP 241)

Tyleż mówimy, co „jesteśmy mówieni”, stąd ten pożytek, że włączamy się — świadomie lub nie — w biegnący przez wieki dialog a nasza przygoda indywidualna nabiera znamion ponadczasowych. Poprzednie wysłowienia, stale się na siebie nawarstwiające, oddzielają wszakże od świata. Toteż refleksja poety ogarnie z jednej strony bezradność języka wobec zagadki istnienia oraz istoty zjawisk, z drugiej — automatyzmy i klisze, które powstają podczas nazywania spostrzeżeń, doznań i myśli. Stwierdzenie, że

W każdej rzeczy powinno być zawarte słowo.
Ale nie jest. I cóż tu moje powołanie.
(*Gdzie wschodzi słońce...*, UP 357)

— i prowadzi do następującego wniosku:

Jak mam się bronić? Ponazywać rzeczy.
To nie jest łatwe. Wymawiam „jutrzienka”
A język sam się układa w przymiotnik
„Różanopalca”, jak w dzieciństwie Grecji.
(*Wezwante*, UP 339)

Autotematyzm

Poetycka hermeneutyka sięga po autotematyzm, by zdemaskować zafałszowania mowy i zwalczyć w ten

¹⁵ Gadamer: *Semantyka i hermeneutyka*, s. 111.

sposób alienację. Wylania się jednakże problem natury etycznej: jak język — zmienny i kłamliwy — może wiarygodnie przekazać prawdę? Kiedy poeta nie przemawia „skrzekiem karłów i demonów” (*Zadanie, UP 325*)? Otóż wtedy — odpowiada Miłosz — gdy nie ustaje w wysiłku formułowania ciągle na nowo, ze świadomością swych ograniczeń, ulotnej hipotezy prawdy. Krytycznej refleksji poddane być muszą nie tylko znaki, ale i ukryta za nimi motywacja ich użycia. Powiada Miłosz, że „milczenie jest niewolą” (*Wezwanie, UP 340*) — świadom, iż jedynie poprzez dążenie do niekłamliwej mowy osiąga się wolność.

Zmieniające się w dziejach teksty zawierają pocieszenie, zanotowały bowiem przeczucie — ciągle zacierane i gasnące — mowy innej, prawdziwej i świętej:

Zapytałeś mnie jaka korzyść z Ewangelii czytanej po
[grecku.

Odpowiem, że przystoi abyśmy prowadzili
Palcem wzdłuż liter trwalszych niż kute w kamieniu,
Jak też abyśmy, zwolna wymawiając głoski,
Poznawali prawdziwe dostojeństwo mowy.

(*Lektury, UP 329*)

Jedynie w tekstach świętych zawarta została niepodważalna prawda, gdyż wsparta na metafizycznej sankcji. I tylko one, przekazywane z pokolenia na pokolenie, trwają dłużej niż przedmioty. Powrót do źródeł mowy jest zarazem powrotem do początków hermeneutyki: była ona zrazu objaśnianiem ksiąg religijnych. Może więc nie przypadkiem pod koniec życia rozpoczął Miłosz tłumaczenie *Pisma Św.*? W jego poezji powraca przecież natrętnie przeczucie osiągnięcia pełnej prawdy, gdy skończy się życie jednostki lub istnienie ludzkości:

Niemożliwe żebym umarł dopóki nie sięgnę
(*Gucło zaczarowany, UP 253*)

Kiedyż nastanie ten brzeg, z którego widzieć będziemy
Jak stało się i dlaczego?

(*Gdzie wschodzi słońce..., UP 352*)

Do źródeł
mowy

Bo chciałem zapracować na dzień zrozumienia
 Czy choćby na sekundę, kiedy objawią się,
 Również ci trzej w jedności swojej.

(*Gdzie wschodzi słońce...*, UP 383)

Palimpsest

Podobne cytaty dałoby się mnożyć. Ale już z tych widać jasno, że poezja zdaje się dla Miłosza być przed-objawieniem, przeczuciem i dążeniem do pełnej jawności sensu wszechrzeczy. Można w końcu całą twórczość Miłosza zobaczyć jako ogromny palimpsest, w którym spod rozmaitych stylów, zmiennych masek i ułomnych znaków prześwieca zarys Księgi, utraconego wzoru jedni bytu, podmiotu i języka. Ona jest przecież prefiguracją świata, który — jak przeczytaną księgę — Bóg zwinie przy końcu dziejów. Dopiero wówczas zniknie szczelina pomiędzy subiektywnym a obiektywnym, przedmiotowym a podmiotowym, znakiem a rzeczą. Dopiero wtedy — jak wierzy Miłosz, choć tę wiarę stale podmywają zwątpienie i rozpacz — całe istnienie odzyska pełnię:

Grecką, egipską odezwę się mowa
 I wszelką, jaka była od początku.
 Księgę rodzaju odczytam na nowo,
 Świadom splątanej osnowy i wątku.
 I każdą poznam tajemną przyczynę.
 A potem w Jego szczęśliwości zginę.

(*Rozmowa na Witelkanoc 1620 r.*, UP 223)

Do pełni słowa

Uchyłona zostanie wielość języków, bo jednostka zanurzy się w doskonałości Absolutu, pełni Słowa, które było na początku. Staną się zrozumiałe znaki „nakreślone w zawsze dziecinnej księdze rodzaju”, gdyż człowiek znajdzie się po stronie, gdzie anioły oglądają „prawdomówne ściegi” (*O aniołach*, UP 347). Ale tej nadziei towarzyszy uparcie — nie tylko w tym wierszu — nie cichnący podszept diabelski.