

Barbara Stelmaszczyk

Miłosz: autorefleksja jako temat poetyckiego opisu

Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica 18, 161-176

2012

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Barbara Stelmaszczyk

(Uniwersytet Łódzki)

Miłosz: autorefleksja jako temat poetyckiego opisu

Biografia zaczyna się tam – mówi Miłosz – gdzie zaczyna się świadomość własnego losu, czyli uczestniczenia w ziemskim Ruchu przemijania, mającym swój początek i koniec. Przedtem bowiem – zanim ta świadomość własnej odrębności, własnego „ja” wobec świata skryształizuje się i objawi, przed biografią zatem – jest jedynie **prawda** baśni. O jej istnieniu człowiek dowiaduje się dopiero z perspektywy jej utraty, to znaczy w momencie, gdy zaczyna się uświadomiony tok biografii. Zaś biografia jest już tylko świadectwem tamtej prawdy utraconej.

Z perspektywy utraty, czyli jako posiadacz biograficznej historii indywidualnej, Miłosz w jednym ze swych późnych wierszy-opowieści¹ – *Do leszczyny* – próbuje wrócić „drogą niebyłą” do początku tej historii, czyli do własnego dzieciństwa, by wydobyć i opisać *ex post* ów niepochwytny przełom, a zarazem to nieuchronne miejsce, w którym baśń przełamuje się w biografii. Poeta tworzy w tym celu liryczną sytuację spotkania z leszczyną, drzewno-leśnym bytem podniesionym w wierszu do rangi osoby pamiętającej dziecięce ścieżki bohatera, gdy skradał się „brzegiem baśni”. Wiersz ma charakter apostroficzno-dialogowej struktury wyznania, dzięki której manifestacyjnie wpisuje się w regułę baśniowych opowieści, gdzie możliwa jest językowa komunikacja między człowiekiem a innymi ontologicznie bytami. Jednak w wierszu Miłosza dialog konstytuujący sytuację liryczną pozostaje niepełny, jednostronny, oparty o jeden tylko głos – bohatera lirycznego zwracającego się do leszczyny:

Nie poznajesz mnie, ale to ja, ten sam,
Który wycinał na łuki twoje brunatne pręty,
Takie proste i śmigłe w biegnięciu do słońca.
[...]
Szkoda, że tamtym chłopcem już nie jestem.
[...]
Kochałem twoją korę, brązową, z białym nalotem²

¹ Wiersz powstał w 1997 roku, z dopiskiem dokładniejszej lokalizacji podanej przez autora: „Szetejnie – Napa Valley, jesień 1997”.

² Wszystkie cytaty z wierszy Czesława Miłosza (poza utworami z tomu *Trzy zimy*) podaję według wydania Wydawnictwa „Znak”: Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011. Lokalizację

W tej niepełności, a zatem jednocześnie niespełnieniu baśniowej zasady, „ku-
lejący” dialog dobrze jednak oświetla obecną perspektywę poznawczą bohatera,
jako miejsca wydziedziczenia, z którego nie ma powrotu do prapoczątku, do stanu,
zanim zaczęła się biografia, czyli w krainę baśniowej wszechmożliwości. Jedyną
szansą przeniesienia własnego „ja” wstecz są wewnętrzne trakty pamięci i „hera-
klitejska zaduma”. Wyrusza się jednak w taką drogę ze znamieniem świadomości,
która odkształca, więc czyni tę drogę „niebyłą”. Szansę zaś na uzewnętrznienie
skomplikowanej sytuacji podwójności podmiotu mówiącego, a zarazem na od-
ciśnięcie trwałego śladu utraconej prawdy baśni w odczarowanej przestrzeni „tu
i teraz” bohatera, daje sztuka poezji:

Jest coś z heraklityjskiej zadumy, kiedy tutaj stoję,
Pamiętający siebie minionego
[...]
I próbuję w niej umieścić moje przeznaczenie
[...]
Byłem szczęśliwy z moim łukiem, skradając się brzegiem baśni.
Co stało się ze mną później, zasługuje na wzruszenie ramion
I jest tylko biografią, to znaczy zmyśleniem.

(*Do leszczyny*, 1141)

W *post scriptum* pointującym wiersz poeta definiuje biografię jako „zmyśle-
nie albo wielki sen”. Indywidualne nacechowanie biografii, owo centrum, jakim
nieustannie czyni z siebie wędrujący przez czas i przestrzeń człowiek-podmiot,
wyklucza bowiem ogląd siebie z dystansu. Napięta struna przeżyć, marzeń i wy-
obrażeń, jaką jest indywidualne „ja”, pozostające w ciągłym ruchu istnienia, roz-
glądające się w zewnętrznej rzeczywistości, zmienne, poddane śladom pamięci
i niepamięci, nieodłączne od swojej perspektywy niedopełnienia, niepełni, ale też
rozdwojone między światem wnętrza a dotykaniem świata na zewnątrz – owo „ja”
niesie swoją historię uwikłaną we własną jej interpretację, wyobrażaną, bardziej
śnioną niż rzeczywistą.

W Miłoszowskim nurcie autobiograficznym dwa zwłaszcza wątki uobecniają
się szczególnie mocno i trwale. Jest to wątek podmiotowych doznań o epifanicz-
nym charakterze, oraz – niejako na antypodach tych ekstatycznych doświadczeń
– wątek odczuwania własnego „ja” jako naznaczonego skazą, której towarzyszy
poczucie lęku, cierpienia i kary za niejasną, niesformułowaną wprost (lub nieda-
jącą się tak sformułować) winę. Obydwa wątki bywały wielokrotnie przedmiotem

utworów odnotowuję w tekście głównym, przy czym następująca po tytule cyfra arabska oznacza numer strony. Wyjątek stanowią wiersze z tomu *Trzy zimy*, które mają lokalizację oddzielną, według wydania: Cz. Miłosz, *Trzy zimy & Głosy o wierszach*, pod red. R. Gorczyńskiej i P. Kłoczowskiego, Londyn 1987. Wszystkie przytoczenia wierszy z tomu *Trzy zimy* opatrzone są w tekście głównym skrótem TZ, po którym następuje, w zależności od potrzeby, tytuł wiersza lub/i numer strony oznaczony cyfrą arabską.

literaturoznawczej refleksji³. Tutaj próbuję rozwinąć pewien aspekt szczególnego powiązania między obydwoma wymienionymi wątkami.

Jan Błoński, pisząc o Erosie w poezji Miłosza, rozumie to pojęcie tak, jak w *Ziemi Ulro* sugerował sam poeta, gdy wspominał o swojej dziecięcej miłości do drewnianej zabawki-wiewiórki i nazywał to doznanie: „mój Eros”. Dodawał przy tym, że ów Eros:

był zazdrosny i nie lubił, kiedy zwracałem moje afekty do ludzkich istot, bo chciał mnie wykształcić na sługę absolutnego, który byłby zakochany we wszelkiej rzeczy, jaka istnieje, każdej z osobna i wszystkich razem⁴.

Wedle tej definicji specyficzne pożądanie, jakiego doznawał Miłosz, mogło dotyczyć równie dobrze ilustracji, ptaka, czy nawet „słów jednej linijki spiętych rymem”⁵. Miłoszowy Eros obejmował więc nie tylko sferę erotycznej fascynacji pomiędzy osobami, lecz był pożądaniem wszystkich/różnych rzeczy świata. Poeta zaborczo pochłaniał przez dziesiątki lat ten świat wielkiej mnogości rzeczy, by dościsnąć ich jednoczesną pełnię i tę doskonałą pełnię opisać:

To znaczy zbierał co trzeba na jakiś ostatni moment
Kiedy z okruchów ułoży świat już doskonały.

(*Pamiętnik naturalisty*, 637)

Ów niezwykle Eros Miłosza miał zatem związek z powołaniem twórcy, był pragnieniem, żeby ogarnąć wielość rzeczy tego świata wciąż poszukiwanym, a umykającym i nieodnalezionym słowem, i żeby w słowach złożyć doskonałą jedność tej wielości. W autotematycznym wątku, jaki przewija się w poezji Miłosza, jedna myśl, jedno pragnienie powraca nade wszystko: być „sługą absolutnym” poezji. Słusznie też Błoński zauważa, że „u Miłosza miłosne przeżycie [...] nie roztopia jednostki w anonimowej rozkoszy. Przeciwnie, ujawnia to zaborcze *ego*, o którym tak często wspomina w wierszach”⁶. W poinczie swoich rozważań badacz dochodzi do wniosku, że dla Miłosza „*ego*, Eros, materia, poezja stoją po jednej stronie” i że w tym tkwi dramat, źródło Miłoszowskiego manicheizmu. Słuszność tej tezy warunkowana jest wszak założeniem, że podsuniętą przez Miłosza definicję Erosa uznamy za niezmiennie obowiązującą. Istotnie, sprawdza się ona w egzegezie utworów, których liczne przykłady przywołał Jan Błoński w swoim studium zatytułowanym: *Epifanie Miłosza*. Odnalezione w tej grupie wierszy za-

³ Zwłaszcza drugi z wątków był podejmowany z nasileniem po opublikowaniu przez poetę późnego zbioru wierszy (rok 2000) zatytułowanego *To*, wraz z otwierającym tom utworem opatrzonym tym samym, enigmatycznym tytułem. Zarówno tytuł wiersza, jak i przedstawione tam próby opisanie i objaśnienia jego sensu stały się przedmiotem szerokiej refleksji badawczej.

⁴ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1994, s. 46.

⁵ Tamże.

⁶ J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, [w:] tegoż, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 63.

pisy olśnienia, nagłych rewelacji, jakich doświadcza liryczne „ja”, badacz określa jako „poetyckie epifanie”, a to nazwanie wskazuje nie tylko na miejsce prezentacji owych olśnień, czyli na poezję jako *locum* opisu, lecz również na rewelacyjną funkcję poetyckiego słowa usiłującego nazwać, czyli odsłonić prawdę i pełnię rzeczywistości. Temat, wokół którego skupiają się tego rodzaju przeżycia twórcy, dotyczy uchwycenia prawdy o istnieniu w rewelacyjnym momencie, gdy:

staną w blasku jakiejś jednej chwili
wiosna i niebo, i morza, i ziemię.

(*Powolna rzeka*, 88)

– i w którym ma on poczucie, że sięga „ruchomej granicy / Za którą spełnia się barwa i dźwięk / I połączone są rzeczy tej ziemi” (*Mittelbergheim*, 351).

Uchwycić prawdę to dla poety również: wyrazić ją słowami. Błoński opisuje ten związek następująco:

Tyle tych chwil, tyle cytatów! Można by przytoczyć wielokrotnie więcej. Poeta mówi o czymś dla siebie elementarnym. Elementarnym dla niego jako poety właśnie. Momenty olśnienia, objawienia warunkują powstanie wiersza, każą przez dziesiątki lat „szukać słów”. [...] Takie chwile stanowią zatem bodziec i cel twórczości⁷.

Stworzona przez Miłosza osobista definicja Erosa – niejako indywidualna, czytelna i funkcjonalna w odniesieniu do omówionej przez Błońskiego grupy utworów (rzeczywiście licznych i zasadniczo ważnych dla Miłosza jako twórcy) – różni się wszakże od definicji tego pojęcia w jego sensie podstawowym, słownikowym, a powszechnie rozumianym jako doznanie zmysłowo cielesnej miłości między ludźmi. Odmienność Miłoszowego Erosa od erotycznych doznań ogółu zwykłych ludzi (jak czasem poeta ich określa), przekłada się w jego poezji na szczególną opozycję między autorską personą liryczną (choć słuszniej będzie powiedzieć: personami lirycznymi) a ludzką społecznością. Rys takiego rozziwiania, odrębności własnego „ja” od wspólnoty ludzi, pojawia się już w młodzieńczym, przedwojennym tomie *Trzy zimy*, wydanym w 1936 roku. Ów zbiór wierszy stanowi bardzo istotny punkt wyjścia dla autobiograficznego nurtu w twórczości Miłosza, zarówno z przyczyny przenikającej ten tom „mediumiczno-magicznej inkantacji”, o jakiej pisali Renata Gorczyńska i Piotr Kłoczowski⁸, jak i z powodu ujawniającej się w nim filozoficznej refleksji wrastającej silnie w wątek autobiograficzny i oddziałującej na jego charakter. Znaczenie *Trzech zim* jest tym większe, że i później, w następnych dziesiątkach lat, Miłosz nie neguje tamtych wczesnych poetyckich prób opisanego wykluwającego się w nim indywidualnego

⁷ Tamże, s. 53.

⁸ R. Gorczyńska, P. Kłoczowski, *Nota redakcyjna*, [w:] Cz. Miłosz, *Trzy zimy* ..., op. cit., s. VII.

losu, lecz nadal rozważa i rozwija podjętą w przedwojennym tomie problematykę. To tutaj, w *Trzech zimach*, na początku artystycznej drogi poety, jego „ja” zostaje ukazane w obliczu fundamentalnych wyborów i już tutaj mocno zaznacza się refleksja przenikająca całą jego późniejszą twórczość, a dotycząca wspomnianego rozdarcia w wewnętrznym portrecie twórcy pomiędzy dwoma skrajnymi doznaniem: radosnej, hymnicznej adoracji istnienia z jednej strony, zaś smutku i cierpienia, poczucia skazy i winy – z drugiej.

Nakreślona w *Trzech zimach* linia podziału wyodrębniająca bohatera lirycznego ze społecznej wspólnoty ludzi, w której ma on swoje korzenie, ale od której teraz się oddziela, ma dramatyczny przebieg. Rozziew ujawnia się w tworzonych przez Miłosza opozycjach między „ja” (i ekwiwalentami autorskiej osoby przybierającej inne formy zaimkowe: „ty” lub „on”) a „oni”. Dialogiczny charakter zamieszczonych w tym zbiorze wierszy rozwija się zresztą dwutorowo. Obok opozycji „ja” – „oni”, równolegle „ja” autorskie rozszczepia się na różne gramatyczne osoby lub inne swoje nazwy-maski⁹, które wchodzi z sobą w dialog, będący w istocie dialogiem wewnętrznym tekstowego reprezentanta autora. Na „drugim torze” mamy zatem do czynienia ze specyficznym mediatyzowanym solilokwium, w którym „ja” rozmawia z sobą upostaciowanym w drugiej lub trzeciej osobie („ty”, „on”), lub też któraś z tych gramatycznie zróżnicowanych person opowiada o pozostałych, czyli staje się narratorem opowieści o innych swoich językowych upostaciowaniach. Ta wielość głosów nie oznacza polifonii – co sam Miłosz podkreślał w swoich komentarzach. Poeta bowiem, używając wielu masek, ukazuje w nich siebie, ale w wieloosobowym głosie, w zwielokrotnionym echu wielu głosów. Buduje w ten sposób dystans do własnej osoby i tak „przesunięty” obraz, oderwany od czystego liryzmu portret samego siebie, daje czytelnikowi pod rozwagę.

Obydwa tory wspomnianego dyskursu, opartego o zasadę dialogu, zbiegają się lub krzyżują, tworząc skomplikowaną sieć dialogicznych przestrzeni służących głównie wyeksponowaniu refleksji antropologicznej, z dużym naciskiem na autorefleksję. Przekonująco pisał o tym Aleksander Fiut, nazywając ów dialog autorskich głosów „grą o tożsamość” i „negatywną wiernością sobie”¹⁰.

Opozycja „ja” – „oni” pojawia się już w pierwszym wierszu *Ptaki*, który to zabieg uruchamia pytania autorskiego *porte parole* o własną tożsamość i uwydatnia pęknięcie więzi ze wspólnotą ludzi określonych jako „oni”:

Czem ja jestem, czem ja jestem i czem oni są?
Upici kwaśnym winem, czerwone wypieki
zakrywają i rzędem nad brzegami śpią.

(TZ, *Ptaki*, 5)

⁹ Oto kilka przykładów określeń „ja” autorskiego w wierszach z tomu *Trzy zimy*: „uczeń marzenia” (s. 5); „niedobre dziecko” (s. 6); „ostatni z nosicieli kary” (s. 7); „snu zdobywca” (s. 7); „Anna” (sic! – s. 9); „Ja, wierny syn czarnoziemu” (s. 15); „uczeń” (s. 32); „podróżny świata” (s. 36).

¹⁰ Por. A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993. Tu zwłaszcza rozdział: *Gra o tożsamość*.

„Ja” sytuuje się po stronie „ucznia marzenia” i w opozycji do uśpionej zbiorowości ludzi staje się natężającym siły, zwielokrotnionym podróżnikiem-ptakiem:

i podróżnicy, którym nadałem twarz ludzi,
To są ptaki, co we mnie gniazdo swoje wily.

(TZ, 5)

Wiersz jest wpisana w formułę dialogu opowieścią o przełamywaniu jedności bohatera lirycznego z ogółem sennych, zanurzonych biernie w rytmie ziemskiego trwania „łagodnych półludzi”. Opisy pejzaży każą myśleć o litewskim dzieciństwie autora i sygnalizują autobiograficzne ujęcie problematyki. Wyeksponowana tu została buntownicza niezgoda bohatera na życie posłuszne cyklowi ziemskich obrządków, a jego **wyrzeczenie się ziemi** ma wymiar symboliczny. Dotyczy wewnętrznej przestrzeni myślenia bohatera, gdzie dokonuje się postanowienie (albo wewnętrzny przymus) zerwania z egzystencją podporządkowaną biologicznemu rytmowi natury, wypowiedzeniem zgody na porządek trwania kroczącego ku śmierci. Bohater manifestuje opór wobec tych praw, jakim podlegają „oni” – drzeмиący, „powiązani skrzydłami w kolisko” ludzie.

Wraz z wyzwaniem się bohatera od ziemskich praw i pragnień zanika dla niego ważność owych pragnień („pragnienie, sen i miłość odtąd nic nie waży” [TZ, 5]). Uzyskane w zamian lekkość i swoboda („lekkie ręce, z chmur lekkich altana i schron, / lekkie białe kamienie górzystych cmentarzy, / i wiatr, swobodny wiatr z dalekich stron” [TZ, 5]) lokują go w opozycji do ciężącego osaczenia, jakim było piękno opuszczanej teraz ziemi („Dalej, dalej! Już ciebie żadna nie powstrzyma / piękność, ani zasłona ścieżek nie powlecze”; „siedło szczęścia już ciebie nigdy nie oplącze” [TZ, 7]).

Zew trąbki, również symboliczny, wzywa do pożegnania i odjazdu, w imię innej, bardziej świadomej egzystencji, niż wiodą owi uśpieni, ze związanymi skrzydłami. On szuka „wody żywej”, głębokiej świadomości i z sercem porażonym tym głodem odchodzi, nasłuchując głosu powołania. Skutkuje to przejściem w strefę osobności, w samotność. Staje się doznaniem pęknięcia, które, wskutek zerwania więzów z ziemią, jest odtąd skazą jego jako twórcy – i karą za zerwanie. Tajemny głos powołania równa się pożądaniu, by należeć do tych twórców (jak Dante), „którym wolno schodzić na dno gorejące” (do dna poznania). Ten sam tajemny głos (czy zew) powołania wikła jednak bohatera (i zarazem autorskie *porte parole*) w tragiczną (a ujawnianą przez chór¹¹) wiedzę, że ów zew oznacza dla bohatera oderwanie się od wspólnotowego życia z ludźmi, z których się on wywodzi, skazuje go na samotność w symbolicznej wędrówce „na dno gorejące”. Wymaga to od niego przybrania postawy swoistej nieczułości dla opuszczanej ziemi, wymusza chłód („Patrz, nawet z twojej ręki zranionej o głogi / chłód wypływa”),

¹¹ Pojawiający się w wierszu chór, który „zewsząd zrywa się i biegnie”, jest dialogiczną opozycją racji wobec wyborów bohatera.

po to, by **zdołał** oderwać się od jedności z „nimi” i nie dał się oplątać siłom ziemskiego szczęścia, utrudniającego odejście. Wiersz okazuje się więc „pieśnią rozstania”, zgodnie z którą bohater, będący *alter ego* autora-Miłosza, odchodzi, „ślady nóg w popękany zostawiając żwirze” i paląc mosty („mówiłem: powrócę, choć powrotu nie ma”). Pieśń staje się natomiast dźwiękiem przerażenia, który „śpiące ziemie budzi”. Poetyckie obrazy towarzyszące rozstaniu z ziemią obfitują w tonację apokaliptyczno-elegijną:

Kto mnie wypomina
Te moje trudne próby, płomieni warownie
W sinej puszczy, samotność, zamknięte gorycze?

(TZ, 6)

Odchodzący ma poczucie wielkiej mocy i lekkości, które jednak okupowane jest grozą obrazowaną kontrastowym zestawianiem „moich przyptywów” z wizją zmarzniętej późnojesiennej ziemi, wśród krzyków ptaków-podróżników, jakby nawołujących do odlotu w tym nocnym, zamarzającym pejzażu:

Żegnajcie! Śnieg upada na moje przyptywy
Gwar tysięcy napelnia zamazłe solawy,
Pelikany, żurawie z krzykiem w nocy brodzą
Niebo moje rozdarły czajek puste skwiry,
Listopadowe liście rany nie nagrodzą.

(TZ, 6)

Kontestujący decyzję bohatera przeciw-głos osiąga poeta przez wprowadzenie chóru, który nazywa bohatera „niedobrym dzieckiem” i usiłuje powstrzymać odchodzącego:

Dziecko, niedobre dziecko, czemu nas budziłeś,
My byśmy, powiązani skrzydłami w kolisko,
Drzemali, aż do chwili, kiedy On rozdzieli
Ciebie i nas, ubogi czas i wielkie wszystko.
Dziecko, niedobre dziecko...

(TZ, 6)

Kości jednak zostały rzucone, odepchnięta została miłość i czułe przywiązanie do praw ziemi, złamana jedność z naturą i spalone prawa Erosa wtopionego w ziemski rytm przemijania:

Wielkich spazmów miłości zakryta pieczara,
A jeśli słońce wschodząc jej bramy uchyli,
Syczą spalone zamki króla Baltazara,

Oddane we władanie zimnym krzykom paw.
Mży śnieg. I drzewo każde, przełamane, krwawi

(TZ, 8)

Sygnalizowane pęknięcie jest nieodwracalne, a zestawione w przeciwieństwach obrazy – słońca i zimna, miłości i przełamanych, krwawiących drzew – podnoszą dramatyzm dokonywanego wyboru indywidualnego losu, od którego nie ma odwołania, bo głos wewnętrzny podmiotowego „ja” jest pożądaniem wyższej świadomości niż mają „oni”, „śpiący nad brzegami”.

Przyjęty los nie jest darem bez zapłaty. Okupić go trzeba bezpowrotną utratą wartości właśnie teraz odrzucanych. Jedną z nich jest Eros jako ziemską miłość-rozkosz, na temat której zarówno tutaj, jak i w późniejszych tomach poezji Miłosza znaleźć można ślady refleksji, iż ta miłość przynależy do natury i wiąże się z jej ruchem ku śmierci. Wiele jest miejsc, w których poeta powraca do tematu Erosa. W *Ogrodzie Ziemskich Rozkoszy* nazywa „niezrozumiałą” – „ponętą” urodę rzeczy ziemskich i „mnogość nieobjętą”, która „mrowi się, spotyka / [...] Na pospólne w nagości godowanie, / Na roziskrzenie oczu, słodki taniec / W żywiole powietrza, ładu i pieczar podziemnych, / **Żeby przez krótką chwilę nie było śmierci / I czas nie rozwijał się jak nitka z kłębka rzuconego w przepaść**” (784 – podkr. B.S.). Ta sama refleksja pojawia się w wierszu *Nad strumieniem*: „Albo nieme skały, jak w pierwszym dniu stworzenia, / albo życie, którego warunkiem śmierć, / i to upajające ciebie piękno” (1153).

Szczególnie wymownym dla tematu Erosa, bo mającym charakter jakby celowo uproszczonej wykładni aksjologicznej, jest wiersz *Antegor* z tomu *Wiersze ostatnie*. Śmierć utożsamiana jest tu z diabłem, czyli „Księciem Tego Świata”. Bohater, albo też poeta w masce Antegara, mówi:

Władza Księcia Tego Świata jest dalej potężna
I skłania się ku niej każdy, kto chce żyć jak inni:
Jeść, pić, pracować, płodzić dzieci.

Jednym słowem zgadza się, żeby to co jest, dalej trwało
[...]
Antegor uważał, że akt seksualny oznacza przyjęcie
warunku: chcesz żyć, no to umrzesz”.
[...]
był pewny, że nie przytrafi mu się nic złego,

Jeżeli nie opowie się po stronie życia,
Którego akt seksualny jest symbolem.

(1346–1347)

Zatem pragnienie doznawania ziemskiej rozkoszy wiąże człowieka w pakt zgody na to, że istnieje śmierć. Zaś niepoddawanie się „Księciu Tego Świata” jako władcy śmierci, wymusza zarazem konieczną decyzję, by nie opowiadać się

po stronie obrządków życia. W konsekwencji, znakiem oporu wobec śmierci ma być odrzucenie ziemskich rozkoszy miłosnych. Eros należy do życia, więc kto nie godzi się na prawo Ruchu ku śmierci i nie przyjmuje warunku, o którym mówi Antegor, ten zarazem pozbawia się ekstatycznej radości miłosnego doznania.

Ów temat rozdarcia między prawami Ziemi, w które wliczony jest ruch ku śmierci, a szukaniem innej przestrzeni spełnienia, dotyka trudnych wyborów, bolesnych wahań i rezygnacji autorskiego „ja”. Miłosz podjął go już w wierszach z *Trzech zim*, które są jak muzyczny motyw rozwijany w różnych tonacjach. Temat ten później rozszerzy się i przeniknie do następnych utworów, tworząc przez dziesiątki lat potężną rzekę autobiograficznego nurtu, przenikającego całą twórczość Miłosza. Znamienne, że początek tematu i zarys poetyki, w której kontrpunkty racji i emocji tworzą dialog nierozstrzygnięty na niczyją rzecz, pojawia się bardzo wcześnie, już w latach trzydziestych¹².

W innym wierszu z *Trzech Zim*, zatytułowanym *Dialog*, zamiast chóru pojawia się Przewodnik prowadzący polemiczny dyskurs z Uczniem, dzieckiem „lekomyślnym, chciwym wielbicielem krwi i księżycy”. Przewodnik przestrzega i próbuje powstrzymać Ucznia przed odejściem „w ciemną, mglistą stronę”, do kraju smutku, „gdzie **namiętności** / żadnej już potok nie rozbrzmiewa głośny, / gdzie tylko z niebios zimnego ogrodu / splywa, silniejsze od promieni wschodu, / okrutne światło”, i gdzie „umysł, gorzkim poddawany próbom / błądzi, straciwszy **miłość** swą na wieki” (TZ, 33). Podkreślam wymienione tu pojęcia: „namiętność” i „miłość”, jako wartości ziemskie, o które Przewodnik toczy z Uczniem grę. Nakreślona przez Przewodnika ponura charakterystyka krainy wyższej świadomości (i zarazem sztuki), do której wybiera się Uczeń, z jej silnym, ale okrutnym światłem, służy ujawnieniu opozycji sceptycznej, jaką prezentuje Przewodnik, kimkolwiek by był¹³, nawet, jeśli jest on maską samego autora, jego innym

¹² Jego początki, ślady, czy zapowiedzi, można znaleźć już w wierszach poprzedzających *Trzy zimy*. I tak w *Opowieści* wyrażona została myśl, że miłości do kobiet, podobnie jak inne zmysłowe doznania ziemskie, należą do rytmu przemijania, zaś przeciw-siłą dla tej nieustępliwej ziemskiej reguły jest dążenie do innej epifanii, ogarniającej jednoczesność wielości zdarzeń wymykających się czasowi, takiej „[a]by w jednym mistycznym olśnieniu poznać serie obrazów, [...] patrzeć na rzeczy z ich zewnętrznej strony” (7). W wierszu *Ludzie na ziemi* istnienie ludzkie jest ukazane jako biologiczny tok przemijania, który w końcu służy, „[a]by umarłym ciałem wykarmić maliny” (49), podczas gdy umarłych zastępują inni ludzie, statystycznie anonimowi, i choć są „silni”, to zarazem „grobowi”. Podobnie w liście poetyckim zatytułowanym *List 1/I 1935 R.*, bohater liryczny stawia pełne grozy zapytanie, pokrewne pytaniom stawianym nieco później w *Trzech zimach*, o sens życia ludzi tkwiących w smutnym ruchu ku śmierci: „czymże oni są, czymże są, / już opadają w dół z krzykiem nieświadomości, / jak robactwo przepowiedziane przez Michała Anioła - / w ich oczach szklane światło, w ich rękach osłabłe bronie, / ich głowy w dół odwrócone na dno wiekiistość woła” (52). W *Zakończeniu* (23) zarysowana zostaje powracająca później w poezji Miłosza opozycja: grozy życia w jego ruchu ku śmierci – i nowej, nieznannej miłości „do ludzkich dzieł”, gdy udaje się w nich pochwycić jednocześnie wielość obrazów i rzeczy, pełnię zdarzeń.

¹³ Zdaniem Aleksandra Fiuta: „Przewodnik wieloma rysami przypomina sportretowanego w *Rodzinnej Europie* księdza Chomskiego” (zob. interpretacja wiersza *Dialog*, [w:] Cz. Miłosz, *Trzy*

„ja” konfrontującym z głosem Ucznia swoje wewnętrzne rozdarcie. Na szalach wagi Przewodnik stawia ziemskie namiętności i miłość po jednej stronie, zaś po drugiej: „umysł gorzkim poddawany próbom” i błędzący oraz smutek jako nieuniknioną konsekwencję utraty ziemskich radości. Uczeń słucha jednak: „[t]ylko suchego w skroniach szelestu”, tylko rytmu własnej krwi, własnego „ognia pragnień”, podczas gdy sam jest „światłem i ruchem” zespalającym rytm serca z muzyką wiersza, z Muzą, sztuką:

Dopóki ogień pragnień surowy
na usta spada,
w nieznanach nocy senne parowy
wiedzie mnie rada

Muza, muzyka. A sztuka wiersza
wiernie mi służy
i lekko biegnie za stukiem serca
jak deszcz po burzy

(TZ, *Dialog*, 31)

Podobnie jak w *Ptakach*, tak i tutaj lekkość oraz swobodę wydobywa bohater z siebie, z wewnątrz, z rytmu swojego serca, który uzgadnia się ze sztuką wiersza. Słucha wewnętrznego głosu powołania, które jest **jego** pragnieniem, więc nie może i nie chce przyjąć przestrogi Przewodnika nawołującego, by bohater nie zrywał więzów z ziemią. Przewodnik przestrzega Ucznia, że wraz z jego odejściem „co było przez lata złączone / rozpadnie się”, a skutkiem tego będzie kara. Mówi Przewodnik:

Tam, w świata głuchych, wystygłych pałacach,
Donikąd wrócić nie będziesz się starał,
Wiedząc, że słuszna nastąpiła kara
Za młodość bujną, sztukę wiarołomną

(TZ, 34)

Niespokojna myśl, że służba sztuce wymaga wyrzeczenia, którego nie da się cofnąć, wywołuje napór wielogłosowych racji lub pytań. W *Hymnie* „ja” jest bohaterem „marzącym o władzy”, jak Mickiewiczowski Konrad stający wobec Boga sam na sam, z poczuciem siły, która rozdziera świat¹⁴. Niesie go głód po-

zimy..., s. 114). Niewątpliwie podobieństwo z księdzem Chomskim daje się tu dostrzec. W swoim odczytaniu badacz podkreśla opozycję: Przewodnik – Uczeń, ale również wskazuje na ciężenie ku wewnętrznemu monologowi, co wydaje się słusznym wskazaniem na ważną funkcję, jaką ten dialog w wierszu spełnia.

¹⁴ O podobieństwie Miłoszowego „ja” z Mickiewiczowskim Konradem z III Części *Dziadów* pisał Marek Zaleski, interpretując wiersz *Hymn* i przywołując zarazem komentarz samego Miłosza. Zob. Cz. Miłosz, *Trzy zimy...*, s. 75.

znania i „głos niewiadomy, bezosobowy”, który każe mu dumnie mówić do Boga: „Nikogo nie ma pomiędzy tobą i mną”.

W *Pieśni* natomiast wyeksponowane zostało poczucie lęku bohaterki – Anny i być może tej miękkości uczuć oraz nasilonej nostalgii służyć ma żeńska forma imienia pierwszoosobowego „ja”¹⁵. Anna bowiem, podobnie jak bohater liryczny *Ptaków*, odrzuca związki z ziemią, mimo obaw i strachu przed samotnością: „Ziemia odpływa od brzegu, na którym stoję [...] Pączki kasztanów, światła lekkiej brzozy / już nie zobaczą was. / Z ludźmi umęczonymi oddalacie się, [...] boję się zostać sama [...] aż straszno mi patrzeć na siebie, Ziemi, / nie opuszczaj mnie”. Ambiwalentnie powraca jednak odpychanie kuszącej urody ziemi: „Nie chcę ciebie, nie skusisz mnie. [...] Noce miłosne z tobą gorzkie jak popiół chmur [...] Ty, Boże, miłościw mnie bądź. Od ust ziemi chciwych odłącz mnie. / Od pieśni jej **nieprawdziwych** oczyść mnie” (podkr. B.S.). Podobnie też jak „ja” liryczne w *Ptakach*, bohaterkę ogarnia żywioł pędu i zamienia w wiatr:

Ja jestem wiatr, co niknąc w ciemnych wodach dmie,
Wiatrem jestem idącym a niewracającym się,
Pyłkiem dmuchawca na czarnych łakach świata.

(TZ, *Pieśń*, 11)

Kontrapunktem dla ambiwalentnych stanów uczuć Anny jest i tym razem (znów paralelnie do konstrukcji *Ptaków*) głos chóru (a więc głos zbiorowy, wspólnotowy) sławiący urodę i radość życia ziemi:

Radość wszelka jest z ziemi, nie masz prócz ziemi wesela,
Człowiek jest dany ziemi, niech ziemi tylko pożąda.

(TZ, 9)

Jednak głosy te, Przewodnika czy chóru, podobnie jak pełne urody, zmysłowe opisy przyrody poświadczające piękno ziemi, pełnią przede wszystkim funkcję przeciwwagi w dyspacie, wypełniają klasyczne reguły retoryki, by tym mocniej wybrzmiał argument, głos i *contra* bohatera.

W *Posągu małżonków*, a zwłaszcza w *Bramach arsenału*, doświadczenie Erosa jako miłosnego zbliżenia kochanków opisane zostało jeszcze bardziej dramatycznie niż gorzkie wyznania Anny – w metaforyce nasyconej negatywnymi znaczeniami, utrzymanej w ciemnej, niepokojąco gorzkiej tonacji. W *Bramach arsenału* Eros jako „brodacz stróż kłusuje na krzywym koniku, / na złotej strzale niosąc cięciwę napiętą” i towarzysząc młodej kobiecie, która „dąży, nie znając

¹⁵ W późniejszych wydaniach poeta zmienił formę „Anna” na: „Ona”. Zachowuję jednak tę pierwszą wersję tekstu wiersza, gdyż w kontekście tematu, jaki podjęłam, Miłosza gry z maskami są niezmiernie ważne, a forma „Anna” daleko bardziej podkreśla zamaskowanie „ja” w tej grze niż późniejsza, mniej nacechowana, mniej wymowna, bo anonimowa forma zaimka osobowego.

głębi zamglonych ogrodów”, „stopą w fałszywej stąpającą ciszy”. Następujący po tej introdukcji opis miłosnego aktu zostaje zamknięty zaskakującym komentarzem, który, wchodząc w katastroficzne konteksty, kasandrycznie pointuje erotyczne zdarzenie:

Srebro sączy się w usta, lęk rumieńce ściera,
 pierś stężała w dwa sople niespokojnie dyszy,
 blask tnie. Od światła wszystko co żywe umiera.

Suknie spadną zetłale, krzak włosów zgorzeje
 i brzuch goły odsłoni jak koło z mosiądzu,
 uda ruchliwe odtąd marzeniem nie rządzą,
 nagie i czyste dymią jak rude Pompeje.

A jeśli dziecko zrodzi się z tej krwi słowiańskiej,
 patrząc bielmem, łbem ciężkim na stopnie potoczy
 i z czworogiem łap w powietrzu w dzień będzie i w nocy
 spać, jak koń martwy w runi wypalonych pastwisk.

(TZ, *Bramy arsenału*, 65)

„Fałszywa cisza” nieznanych, zamglonych ogrodów okazała się więc znaczącym sygnałem lokalizacji miłosnego zdarzenia, zaś przyszłe skutki działań Erosa zostały przedstawione w hipotetycznym trybie, jako ponura wizja, w której słowiańskie dziecko zrodzone z tej miłości przynależy do zwierzęcej natury, wypalonej i porażonej martwością, przerażającej.

Analizujący poezję Miłosa, Jan Błoński stwierdzał, że ta moc i związane z nią pragnienia sytuują się w kręgu sztuki, która przekracza zasadę ziemskiego trwania. Marzenie o spełnieniu się takiej miłości prześwieca przez wiersze Miłosa poczynawszy od młodzieńczych utworów aż po późną twórczość. W końcu lat 60., w tomie *Miasto bez imienia* poeta pisał o dążeniu „Do niedosiężnej kotliny ocienionej na zawsze słowami, gdzie nagich kłęzących obmywa źródło nierzezywiste” (*W drodze*, 577). Wizja ta wiąże się z jego prywatną definicją Erosa, o której była tu już mowa. Inna to bowiem miłość i inna tęsknota – taka, która z podszeptu dajmoniona każe od początku Miłoszowskiemu bohaterowi lirycznemu wybrać trud i radość twórcy, spełniającą się w „drugiej przestrzeni”, jakiej szuka skazany na ziemski byt, ale rozdwojony w sobie na dwie te przestrzenie, człowiek:

Sława, szepcą klony,
 od każdej żywej istoty przebiega
 do twoich dłoni niewidzialna uzda –
 targniesz – i wszystko zakręca w półkole
 pod baldachimem nazywanym cirrus.
 A prace jakie są? O, ciebie czeka
 jodłowa góra, na niej tylko zarys

wielkich budowli, dolina gdzie zboże
wzrosnąć powinno, stół i biała karta,
na której może poemat powstanie,
radość i trud.

(TZ, *Powolna rzeka*, 35-36)

Owa „inna” tęsknota była w młodzieńczym tomie Miłosza zaledwie zapowiedzią, przecuciem, otwieraniem niewiadomej, a jednocześnie płomiennie pożądanej przestrzeni, ale już wtedy, w *Trzech zimach*, ów gest odchodzenia z ziemskiego ogrodu obarczony był świadomością rozdwojenia bohatera, wyrażaną przez symbolikę opozycyjnych doznań: ciężaru i lekkości, przygniatającego bólu odrzucenia ziemskich darów i wiatru, co lekko niesie, gdy „droga umyka spod nóg” (TZ, 36). Ciężkie jabłko z rajskiego drzewa i lekka stopa, która to jabłko potrąca:

Dojrzałem, moje ciało jest czułą kołyską
dla mocy, w których płaczu zawiera się wszystko,
leżą w pięknym posłaniu i miłość i głód.
Wiatr swobodnych poranków we włosach powiewa
i jabłko, ciężkie jabłko, sen rajskiego drzewa
toczy się, potrącane końcem lekkich stóp.

(TZ, *Do księdza Ch.*, 51)

Po latach, w opublikowanym w 1997 roku *Piesku przydrożnym*, Miłosz potwierdzał swoje wczesne intuicje, że droga, jaką wybiera poeta, wymaga całkowitego oddania się sztuce. Z perspektywy pozyskanego doświadczenia życiowego i osiągnięć literackich, a także zdobytej sławy, dodawał, że służba sztuce „niestety jest oddaniem się w niewolę naszego *ego*”, co nazywał teraz „dziecinny egoizmem” i „skazą niepełnego człowieczeństwa”¹⁶. Ten dojrzały tekst napisany w formie poetyckiej prozy nie podważa więc, a raczej wzmacnia autotematyczną refleksję wyrażoną w *Trzech zimach*. Kontynuuje też gry z maskami, bohaterem czyniąc tu gramatyczną trzecią osobę liczby pojedynczej: „on”. *Novum* natomiast w stosunku do młodzieńczego tomu z lat trzydziestych jest szukanie pojednania między obydwoma przestrzeniami. W społeczności ludzkiej poeta dostrzega teraz już nie „sennych półludzi”, których niegdyś buntowniczo oskarżał o bierność, lecz „prawdziwie wielkich, siłą litości, współczucia i miłości, świętych bohaterów”. Brak takiej siły w sobie postrzega jako skazę, natomiast dla nich odczuwa podziw. Literatura zaś – przestrzeń, w której spełnia się twórca – okazuje się rekompensatą, zadośćuczynieniem za skazę niepełności człowieczeństwa, staje się okupieniem tej winy:

¹⁶ Cz. Miłosz, *Zamiast*, [w:] tegoż, *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 20.

Jeżeli urodziłem się takim, że daremnie bym próbował oczyszczenia i wyzwolenia – powie-
dział – niech przynajmniej moje dzieło okupi moją słabość i pomoże wielbić w ludziach wspania-
łość serca¹⁷.

„Podziw” to słowo-klucz w poezji Miłosza. Pozwala współistnieć z ludźmi, rozprasza lęki. W chwilach, gdy się zjawia, godzi poetę z naturą świata. Otwiera też przestrzeń Miłoszowych epifanii. Poeta szukał spełnienia epifanii w tej drugiej przestrzeni, w duchowej krainie „pozaziemskich łąk” i odnajdywał ją nawet wówczas, gdy gorzko wypominał, że ludzie tę krainę utracili, gubiąc wiarę w Boga. Właśnie wtedy przywracał jej epifaniczne obrazy mocą poetyckiego słowa:

Jakie przestronne niebiańskie pokoje!
Wstępowanie do nich po stopniach z powietrza.
Nad obłokami rajske wiszące ogrody.

Dusza odrywa się od ciała i szybuje,
Pamięta, że jest wysokość
I jest niskość.

(*Druga przestrzeń*, 1217)

„Druga przestrzeń” Miłosza-artysty budowana jest w sztuce:

Pługi zaorzą las. Tylko flet i skrzypce
Będą pracować, jak im nakazałem.

(*Mistrz*, 481)

Poezja, należąc do „drugiej przestrzeni”, pokonuje ziemskie prawo przemijania i zmierzania ku śmierci, rozpościera się tam, „gdzie ustaje czas, daleko, daleko / Od ludzkiej nienawiści i ludzkiej miłości” (*Do poezji*, 132). Jest ona prawdziwie damą serca Miłosza-twórcy, przedmiotem pożądania, punktem odniesienia w jego wędrowaniu, w którym otwiera w poecie możliwość hymnicznej adoracji:

Ty, która jesteś zarysem nozdrzy nie urodzonego jeszcze konia,
Kształtem i barwą jabłka, które rozpadło się w pył,
Błyskiem skrzydeł jaskółki, co dotknęła głowy Tyberiusza
W określonym punkcie wieczności

(*Do poezji*, 132)

Ona też, sztuka poezji, jest darem drogo opłaconym w ludzkim wymiarze losu wyznaczonego przez dajmoniona. Rodzi się z pożądania i jest miłością wymagającą całkowitego oddania się jej władzy, co czyni człowieka ułomnym i za co ponosi się karę. Ale ona sama jest darem nieskazitelnym, ekspiacją, odkupieniem win:

¹⁷ Tamże.

Kochałem jednak moje przeznaczenie.
 I gdybym cofnął czas, czy wybrałbym uczciwość,
 Nie potrafię odgadnąć. Linia losu nie wie.
 Czy Bóg chce, żebyśmy gubili duszę,
 Bo tak ma tylko dar nieskazitelny?

(*Mistrz*, 482)

Miłoszowska dykcja dąży więc do hymniczności, do pieśni pochwalnej adorującej piękno świata i jego nieobjętej mnogości rzeczy, zapachów, barw. Dąży do opisanego „nieobjętej ziemi” w pojedynczych zdarzeniach, odczuciach, drobinach, bo: „Prawdziwy wróg człowieka jest uogólnienie” (*Sześć wykładów wierszem, Wykład IV*, 968). Poeta dąży zachłannie do pokonania – dzięki poezji – swojej indywidualnej, ludzkiej skazy, ale też, w ogólności, skazy ludzkiego losu zmierzającego ku śmierci. Dąży, niepokojąc się, czy wystarczy mu czasu:

Tak mało powiedziałem.
 Krótkie dni.
 Krótkie dni,
 Krótkie noce,
 Krótkie lata.
 [...]

 Serce moje zmęczyło się
 Zachwytem,
 Rozpaczą,
 Gorliwością,
 Nadzieją.

(*Tak mało*, 627)

Dąży, bowiem stan rozdarcia pomiędzy pragnieniem hymnicznej epifanii a doznaniem skazy i cierpienia, niedającego się opisać inaczej niż jako nieokreślone „TO”, nie znika nigdy. Ta ambiwalencja jest wciąż udziałem Miłosza, który raz wyznaje, że jego „ekstazy pochwaleń istnienia / Mogły być tylko ćwiczeniami wysokiego stylu, / A pod spodem było TO [...] Ponieważ TO oznacza natknięcie się na kamienny mur, / i zrozumienie, że ten mur nie ustąpi żadnym naszym błaganiom” (*To*, 1139-1140), zaś innym razem wznosi się jednak nad pokutne cierpienie w hymnicznej adoracji istnienia. Adoracji, w której zawarty jest podziw, gdy podmiot patrzący z zewnątrz ogarnia całość, pełni i doznaje radości uczestnictwa w tej całości:

O, jaka zorza w oknach. I działa biją.
 Nilem zielonym płynie koszykowa łódka Mojżesza.
 Nieruchomo stojąc w powietrzu nad kwiatami lecimy.
 Śliczne goździki, piękne tulipany na niskich stołach.
 Słysząc i rogi myśliwskie, ogłaszają Halla-li.

Nieprzebrane, niepoliczone substancje ziemi.
Zapach cząbrku, kolor jodły, szron, tańce żurawi.
A wszystko równoczesne. I chyba wieczne.
Oko nie widziało, ucho nie słyszało, a to było.
Struny nie wygrają, język nie wypowie, a to będzie.
Lody malinowe, topniejemy w niebie.

(*Podziw*, 699)

Barbara Stelmaszczyk

Miłosz: self-reflection as the topic of poetic description

(Summary)

Czesław Miłosz's poetry displays two reverberating topics which may be defined as two contradictory existence and world experiences. One of those is admiration for the beauty of the world and awe consequent upon capturing the simultaneous existence of individual entities (*Awe*), whilst the other is the topic of lack of fulfilment, torment, the feeling of lack of authenticity, blame, and shame (*This*).

Miłosz depicts his "I" (represented by various personae), split between individual consciousness, a strong sense of individuality, distinct from the commune of ordinary people (a strand salient in the pre-war volume *Three Winters*), as well as nurturing a feeling of strong bonds with the society.

The poet's self-reflection holds for both topics, while the autobiographic discourse is orientated to the questions about the functions of poetic language and about the status and sense of poetry, thereby addressing self-topicality.