

# Arent van Nieukerken

---

## O "niewczesności" Norwida, dwóch modernizmach i Miłoszu

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (36), 53-68

---

1995

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Arent van Nieukerken*

## O „niewczesności” Norwida, dwóch modernizmach i Miłoszu

1. „Niewczesność” Norwidowskiej poetyki nie tylko wobec późnoromantycznych i eklektycznych wzorów zalecanych przez dziewiętnastowiecznych polskich krytyków krajowych i emigracyjnych, ale i w świetle poetyki symbolistycznej wydaje się faktem niezbitym. Poezja Norwida jest jak najdalej od tego, co według Hugona Friedricha (*Struktura nowoczesnej liryki*) i Edmunda Wilsona (*Axel's Castle*) wyróżnia „strukturę nowoczesnej liryki”. Dla zachodnioeuropejskiej poezji drugiej połowy XIX w. typowy jest impresjonizm dźwiękowy („De la musique avant toute chose”),<sup>1</sup> oraz nastrojowość, zacierająca jasne kontury wypowiedzi i stroniąca od wszelkiego intelektualizmu („Rien de plus cher que la chanson grise/ Ou l'Indécis au Précis se joint”)<sup>2</sup>. Postawa ta z góry wyklucza stosowanie puenty, ów ulubiony zabieg retoryki nie tylko klasycystycznej (w nią przede wszystkim godzi zacytowany tutaj słynny wiersz Paula Verlaine'a, *L'Art Poétique* –

---

<sup>1</sup> P. Verlaine *Oeuvres poétiques complètes*, Paris 1957, s. 206.

[„Nade wszystko muzyki!” – *Sztuka poetycka* [2], w: Verlaine *Wybór poezji*, Wrocław 1980, przeł. M. Jastrun, s. 135].

<sup>2</sup> Tamże: „Nic droższego od przymglonej piosenki./ Gdzie w upojeniu łączą dźwięki/ Z Wyrazistym Niezdecydowane”. (s. 135)

„Prends l'éloquence et tords-lui son cou!”<sup>3</sup>), ale również poczji manierycznej i metafizycznej: „Fuis du plus loin la Pointe assassine,/L'Esprit cruel et le Rire impur”<sup>4</sup>. Realizacje owej poetyki przedkładającej jednostkowe i lotne wrażenia zmysłowe nad dyskurs nieżnośnie retoryczny lub abstrakcyjny były różne. Ale krajobrazy odzwierciedlają tutaj zawsze stan duszy. U podstawy tej poczji leży zjawisko antropomorfizacji. Nie można oczywiście powiedzieć, że dźwiękowy impresjonizm jest zupełnie obcy Norwidowi. Wystarczy wskazać na słynną *Piosnkę I* („Żle, źle, zawsze i wszędzie”)<sup>5</sup>. Główne jednak drogi rozwojowe Norwidowskiej poczji prowadzą w zupełnie inną stronę. Otóż Norwid ze szczególnym upodobaniem stosował figurę personifikacji. Owe personifikacje, w przeciwieństwie do neoromantycznej i modernistycznej antropomorfizacji, zachowują swą samoistość w bardzo nieraz dramatycznych dysputach, jakie w poczji Norwida prowadzą najważniejsze orientacje intelektualne epoki<sup>6</sup>. Mimo owego uwikłania w zażartą walkę abstrakcyjnych idei personifikacje nie tracą nic ze swej konkretności. Na taką poczję pasji intelektualnej trzeba było w literaturze anglosaskiej poczekać aż do lat dwudziestych, kiedy personifikacjami i przypowieściami zaczął się posługiwać William Butler Yeats<sup>7</sup>, przelamując swoją wcześniejszą nastrojową poczję Zmierzchu Celtyckiego. Od Yeatsa przejęli taką dramatyczną koncepcję mowy poetyckiej W. H. Auden i Louis MacNeice. W Polsce trwało to jeszcze dłużej. Krajobrazy katastroficznej poczji Miłosza (*Bramy arsenatu*) wydają się odtwarzać konkretne stany duszy przeczuwającej fiasko nadziei własnych i społeczeństwa, aczkolwiek oniryczne sekwencje gwałtownych obrazów mają na pewno więcej wspólnego z nadrealizmem niż z Młodą Polską. Miłosz nigdy właściwie nie zrezygnował z typowego dla poczji postsymbolistycznej nasycenia świata fenomenalnego obecnością lotnej i nieuchwytniej jaźni. Ale również nie ulega wątpliwości, że w miarę dojrzewania wyobraźni twórczej

<sup>3</sup> Tamże: „Złam retoryce kark, bez pardonu!” (s. 136)

<sup>4</sup> Tamże: „Strofi od puenty zabójczej. Niech zgłuchnie/ Okrutny dowcip i śmiech pod piórem” (s. 136)

<sup>5</sup> C. K. Norwid *Pisma Wszystkie* (P.W.), opr. J. W. Gomułicki, Warszawa 1971, t. 1, s. 65.

<sup>6</sup> Dużo zawdzięczam w tych rozważaniach lekturze dwóch artykułów M. Głowińskiego: *Norwida wiersze przypowieści*, w: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin*, Warszawa 1973 oraz *Ciemne alegorie Norwida*, w: *Cyprian Norwid w setną rocznicę śmierci poety*, Kraków 1991.

<sup>7</sup> Poczawszy od tomu *The Tower*. Niektóre wiersze z tego zbioru poetyckiego (wśród nich utwór tytułowy) zostały przełożone przez Miłosza.

rozszerzał on swą poetykę o coraz nowe rejestry. Nie można jednak powiedzieć, że całkowicie zastąpiły one subiektywistyczne jądro tej poezji. Ważna dla naszych rozważań jest obserwacja, że symbolistyczny pejzaż duszy w poezji Miłosza od samego początku był też krajobrazem moralnym. I Miłosz nie musiał tutaj podążać śladami Eliota lub Audena. Takie pejzaże znajdujemy bowiem również w wierszach Norwida z okresu powstania *Vade-mecum* (*Źródło, Podróż*) i w poezji Czechowicza<sup>8</sup> (który jako jeden z pierwszych polskich autorów tłumaczył Eliota).

Gdzie indziej porównywałem zakres zastosowań „konceptu” w twórczości Norwida oraz w siedemnastowiecznej poezji metafizycznej i manierycznej.<sup>9</sup> Okazało się, że źródłem różnic był kontekst ideowy epoki triumfującego światopoglądu naukowego. Koncepty siedemnastowieczne dają wyraz cudownej różnorodności świata mocno zakotwiczonego w łonie chrześcijańskiego *sacrum*. Zachodzące w jego obrębie paradoksy unaocznily tylko jeszcze bardziej pełnię Boga. Celem takich konceptów była raczej afirmacja niż apologetyka. Inaczej u Norwida: jeżeli można w ogóle uzasadnić imponderabilia, tzn. triadę Prawdy, Dobra i Piękna, to dokonuje się to u niego właśnie za pośrednictwem paradoksalnego konceptu godzącego w „prawdy pozytywne”. Rezultat stanowi pośrednią apologię *sacrum*. Odwróciły się więc proporcje, ale sama konstrukcja konceptu w poezji Norwida nie różni się istotnie od konstrukcji konceptu barokowego.

Lata dwudzieste i trzydzieste stanowią w dalszym rozwoju europejskiego modernizmu punkt newralgiczny. Anglosaskim spadkobiercom tradycji francuskiego symbolizmu, kiedy zaczęli ulegać wpływowi siedemnastowiecznej poezji metafizycznej, przez krótką chwilę mogło się wydawać, że wiazali „niezgodne zgodności”. Historia ukazała jednak, że owo spotkanie dwóch wyrosłych z całkowicie innych pni tradycji polegało na nieporozumieniu. Punktem kulminacyjnym francuskiego symbolizmu była *poésie pure* w rodzaju *La jeune Parque* i *Narcisse* Paula Valéry’ego. W tej poezji podkreśla się często czysto racjonalny, zbliżony do matematyki, charakter operacji znaczeniowo-twórczych, ale u jej podstawy leżała inkantacja i magia dźwiękowa.

---

<sup>8</sup> Jednoznacznym przykładem gatunku „paysage moralisé” jest wiersz Czechowicza *pod dworcem głównym w warszawie* (J. Czechowicz *Wybór poezji*, Wrocław 1985, s. 140). W wierszu tym występuje spersonifikowany „głód”.

<sup>9</sup> Zob. przypis 1.

Edmund Wilson zwrócił uwagę na paradoksalny charakter tego małżeństwa metody z muzyką. W przeciwieństwie do sytuacji w konwencjonalnych alegoriach różnorodne elementy tej „monstrualnej kopulacji” (Valéry) nie nakładają się na siebie, ale „mieszają i stapiają się” („The picture never quite emerges; the idea is never formulated quite” (...) they (te poematy) are unsatisfactory because they are somehow not assimilable as wholes).<sup>10</sup> Brak jedności, który zarzuca Wilson tym utworom, nie ma więc nic wspólnego z dygresyjnością wielu poematów romantycznych (również tych autorstwa Norwida).<sup>11</sup> Utwory te są, użyjmy znów formuły samego Valéry'ego, „autobiografią formy”. Tematy są poniekąd przypadkowe.

Temu nurtowi przeciwstawić można poezję rozważającą właśnie t e m a t y. Jednym z najważniejszych z nich — i to nie tylko dla Norwida, Eliota i Miłosza — jest oczywiście przepaść między imponderabiliami religijnymi a sytuacją człowieka w uniwersum modelowanym przez nowoczesny światopogląd naukowy.

Wydaje się, że skutkiem niedoceniań dwubiegunowego charakteru europejskiego modernizmu były jaskrawe nieporozumienia w próbach ustalenia afiliacji historycznoliterackich poezji Norwida. Uznanie go za prekursora symbolizmu Mallarméańskiego<sup>12</sup> zakrawa na złośliwą ironię historii, tym bardziej, że Gomulicki uzasadniał swą tezę o genezie *Vade-mecum* rzekomą polemicznością tego cyklu wobec *Kwiatów zła*. Można spierać się o naturę relacji między poezją Baudelaire'a a Mallarmégo, trudno jednak przypuścić, że ująć ją można w podobną opozycję, jaka bez wątpienia — niezależnie od zasadności więzów genetycznych — zachodzi między autorem dziewiętnastowiecznych *Wersetów szatańskich* a autorem litanii *Do Najświętszej Panny Marii*. Podobnym nieporozumieniem wydaje się zestawienie Norwida jednocześnie z Mallarmém i Gerardem Manleyem Hopkinsem (Maciej Żurowski)<sup>13</sup>. Ulubione pojęcie angielskiego poety, *inscape*<sup>14</sup>, oznaczające maksymalną intensyfikację nietrwałego piękna śmiertelnych

<sup>10</sup> „Obraz nie odslania się nigdy do końca; idea nigdy nie zostaje ostatecznie sformułowana, (...) poematy te nie zadawalają, bo nie można ich zasymilować jako całości” (E. Wilson *Axel's Castle*, Glasgow 1976, s. 63).

<sup>11</sup> Wilson *Axel's Castle*, s. 62.

<sup>12</sup> Zob. T. Domaradzki *Le symbolisme et l'universalisme de C. K. Norwid*, Quebec 1974, s. 80.

<sup>13</sup> W artykule zatytułowanym *Hopkins, Mallarmé i Norwid*, „Poezja” 1983 nr 4/5, s. 184–191.

<sup>14</sup> O tym pojęciu zob. wstęp pióra N. H. MacKenzie do: *The Poems of Gerard Manley Hopkins*, Londyn 1978, s. XX.

stworzeń w ich indywidualności, a zarazem więzi z Bogiem, ma mało wspólnego z poetyką, której celem jest negowanie (*abolir*) świata fenomenalnego, by mógł się on stać wyzwolonym z wszelkiej życiowej nieczystości tworem sztuki („aboli bibelot d'inanité sonore”<sup>15</sup>). Można być pewnym, że Mallarmé i Hopkins spotkali się tutaj tylko za pośrednictwem Norwida, z którym hermetryk Mallarmé w ogóle nic wspólnego nie ma, podczas gdy relacja między Norwidem i autorem *The Wreck of the Deutschland* wydaje się w najlepszym wypadku problematyczna. Można było uniknąć tego rodzaju nieporozumień, gdyby zawczasu zdano sobie sprawę z różnorodności zjawisk podciągniętych pod kategorię modernizmu. Na tle francuskiego symbolizmu Norwid musi się bowiem wydawać poetą beznadziejnie zafanym, którego twórczość świadczy o pogłębiającym się – w miarę upływu czasu – regresie. Trzeba powiedzieć, że z punktu widzenia symbolizmu udało mu się nawet zaprzepaścić osiągnięcia romantyzmu. Natomiast w miarę rozwoju modernizmu anglosaskiego, stającego się dzięki swej może trochę eklektycznej otwartości na historię i tradycję nurtem coraz pojemniejszym, okazało się, że niektóre właściwości Norwidowskiej poetyki mają cechy prekursorstwa. Budzi to ciekawość zwłaszcza wówczas, gdy usiłujemy u poetów polskich, którzy ulegli oddziaływaniu anglosaskiego modernizmu, oddzielić wpływ tego nurtu od przykładu Norwida. Ale czy jest to w ogóle możliwe?

2. Dobrą ilustrację takiego splotu oddziaływań stanowi poetycka twórczość Miłosza, który znajdował się wcześniej pod wpływem schyłkowych koncepcji francuskiego symbolizmu, później zaś, od II wojny światowej, anglosaskiego nurtu modernistycznego, ponadto zaś przyswoił sobie elementy poetyki Norwidowskiej (co nie przekreśla zresztą dość ambiwalentnego stosunku Miłosza do osoby Norwida). Podsumował te elementy, w szkicu o ambicjach syntetycznych, Jerzy Kwiatkowski (*Miejsce Miłosza w poezji polskiej*<sup>16</sup>). Rzuca się jednak w oczy, że krytyk ten znalazł je przede wszystkim w utworach o zabarwieniu dydaktycznym (*Pięć zarysów, Rzecz o wolności słowa, Niewola*, a nawet *Promethidion*). Chodzi więc o dyskursywność podobną do tej, jaka występuje w *Traktacie moralnym* i Audenows-

<sup>15</sup> „zniesiona igraszka dźwięcznej próżni”.

Ten słynny wers pochodzi z trzeciego sonetu z cyklu *Plusieurs sonnets* (S. Mallarmé *Poésies*, Paris 1992, s. 59).

<sup>16</sup> J. Kwiatkowski *Poznanie Miłosza*, Kraków 1985, s. 81–98.

kim *New Year Letter*. Na przykładzie tzw. „poematów eseistycznych” Miłosza (termin ten też pochodzi od Kwiatkowskiego) można unocznąć sens takiej trójbiegunowej konfrontacji komparatystycznej – Norwida, Miłosza i anglosaskich poetów modernistycznych (Eliot, Auden).

Znamienne, że w swojej rozprawie z totalitaryzmem, jaką podejmuje Miłosz w *Traktacie moralnym*, nawiązuje on do dyskursu oświeceniowego. Geneza *Traktatu moralnego* łączy się, jak wiadomo, ze wspomnianym poematem satyryczno-dydaktycznym Audena *New Year Letter*, nawiązującym, jak i inny dłuższy utwór tegoż poety (*Letter to Lord Byron*), do tradycji osiemnastowiecznej. Świadczy to o nieoczekiwanej żywotności tendencji oświeceniowych w latach trzydziestych i czterdziestych naszego stulecia. Ten model poezji zawdzięczał swą atrakcyjność możliwości zaznaczania (*explicite*) ironicznego dystansu między objaśniającym coraz bardziej skomplikowany świat autorem a publicznością. Akt moralnej oceny tego świata leży w gestii posługującego się argumentami zdroworoządkowymi „ja”, które, ironizując własną kompetencję ogarnięcia i tłumaczenia „całej” rzeczywistości, właśnie dzięki tej skromności uzyskuje tym większą wiarygodność. („Bo czasem prosty lek pomaga,/ A lekarz, kiedy jest znużony/ Odpowiadaniem na androny/ I szarlataństwa mu dopieka-/ Zaleca befsztyk, rosół, mleko”)<sup>17</sup> Ale taki wzorzec relacji komunikacyjnych nie pozwala na sformułowanie romantycznej i symbolistycznej opozycji między poetą a tłumem, zakłada bowiem taką poufałość między poetą i czytelnikiem, o której Norwid mógł co najwyżej marzyć, a którą kapłani oderwanej od nieczystości życia codziennego Księgi odrzuciliby z oburzeniem. Okazało się zresztą dość szybko, że podobne poematy spełniały tylko funkcję terapeutyczną. Forma kojażąca się zbyt wyraźnie z epoką bezpowrotnie minioną, przede wszystkim zaś ironia była zbyt jednostronna. Leżała ona w gestii wszechwładnego podmiotu. Natomiast doświadczenia dwudziestego wieku, epoki nowego barbarzyństwa, ukazały jasno, że to właśnie podmiot stał się igraszką niekontrolowanych sił. Taka koncepcja ironii przypomina już bardziej teorię i praktykę Norwida. U Miłosza pojawia się ona w *Traktacie poetyckim*. Ciekawe, że o ile zdarzają się w nim echa Eliota, to tylko po to, by stać się przedmiotem pole-

---

<sup>17</sup> Cz. Miłosz *Poezje*, Warszawa 1981, s. 171.

miki.<sup>18</sup> Obecność zaś poetyki Norwidowskiej w tym poemacie jest bardziej pozytywna.

Sprawa komplikuje się dodatkowo, jeżeli rozpatrujemy w podobny sposób poezję liryczną Miłosza. Natura oddziaływania Norwida na nią była dotychczas formułowana w sposób ogólnikowy. Zacytujmy znów Kwiatkowskiego:

I to Norwid też wydaje się najbliższym sąsiadem Miłosza, jeśli chodzi o inną fundamentalną cechę poezji autora *Traktatu moralnego*, która dopomogła mu zarówno do zrozumienia mechanizmów epoki, jak do emocjonalnego wytrzymania ich napięcia. Myślę — o różnorodnie pojmowanej ironii, i tej, która jest „koniecznym bytu cieniem” i sposobem widzenia historii, i patrzenia na nią, i tej, która jest chwytym retorycznym, sposobem oddziaływania na czytelnika. [...] Zapewne, nie tylko oni uprawiali w poezji ironię. Ale ów charakterystyczny stop ironii, dyskursywności i historiozofii, na całym tym obszarze czasu im tylko jest właściwy.<sup>19</sup>

Zgoda, ale skoro określenie to nie tylko odnosi się do wskrzeszonego przez Miłosza gatunku poematu esejistycznego, lecz ma podsumować fundamentalne cechy tej poezji, nasuwa się pytanie, jak objawiają się one w formach innych, nie związanych w sposób konieczny z dyskursywnością. Wówczas okazuje się, że ogólnofilozoficzne i genologiczne charakterystyki odsłaniają nam tylko część prawdy.

Wiadomo, że Miłosz mniej więcej od połowy lat okupacji, kiedy dokonał się wyraźny przełom w jego zasadach poetyckich, zaczął inkrustować swe utwory cytatami i kryptocytatami pochodzącymi z różnych źródeł, m.in. z dzieł Norwida. Praktykę tę przejął od Eliota, co jednak nie oznacza, że cytowanie poezji anglosaskich modernistów lub — dotyczy to innej warstwy wyobraźni poetyckiej Miłosza — polskich romantyków jest wyrazem zależności intelektualnej od tych autorów. Równie często chodzi o ukrytą polemikę z wyrażonymi przez nich poglądami. Z drugiej strony, trudno zaprzeczyć, że świat

<sup>18</sup> Hierofanie Eliota z czasów *Czterech kwartetów* zawieszają wymiar trwania, stawania się, na rzecz „chwili bezczasowej”. W *Little Gidding* prawdziwa Anglia jest poza historią („Here, the intersection of the timeless moment/ Is England and nowhere. Never and always” — T. S. Eliot *Collected Poems*, London 1990, s. 215). U Miłosza czas zachowuje zawsze swą „czasowość”: „Tu niedosięgalna/ Prawda istoty, tutaj na krawędzi/ Trwania, nietrwania. Dwie linie przecięte./ Czas wyniesiony ponad czas przez czas” (Miłosz *Poezje*, s. 235). Fragment ten pochodzi z *Traktatu poetyckiego*. Nie ulega — moim zdaniem — wątpliwości, że Miłosz polemizował tutaj z Eliotem. Można np. zestawić zwrot „Czas wyniesiony ponad czas przez czas” z fragmentem kwartetu *Burnt Norton*: „Only through time time is conquered” (Eliot *Collected Poems*, s. 192). Konotacje czasownika „to conquer” różnią się wyraźnie od Miłoszowego „wynieść”.

<sup>19</sup> J. Kwiatkowski *Poznanie Miłosza* s. 93.



poetycki Eliota, Audena, Norwida etc. stał się składnikiem świata poetyckiego Miłosza. Przyznał bowiem sam Miłosz, że buntował się „nieraz przeciwko romantyzmowi, ale na Mickiewicza, Słowackiego i Norwida, czytanych w bardzo młodym wieku, nie ma żadnego antidotum, to zostaje”.<sup>20</sup> Istnieje też zgoda co do tego, że owa obecność Norwida była ściśle związana z oddziaływaniem anglosaskiego modernizmu. Czy możemy ją jednak bardziej skonkretyzować i łączyć z predylekcją do jakichś konkretnych gatunków lub zabiegów retorycznych?

Stało się już banałem, że takim właśnie zabiegiem jest liryka maski i roli, pozwalająca na autokompromitację pewnej postawy lub idei przy pośredniej afirmacji jakichś wyższych racji. Działa tam ta sama ironia retoryczna, co u Norwida. Słusznie twierdzi jednak Kwiatkowski, że „niejako z natury rzeczy, a raczej czasu – ironia Miłoszowska jest ostrzejsza, «zjadliwsza», bardziej przewrotna”.<sup>21</sup> Formą, w której objawia się ta przewrotna ironia, jest często monolog dramatyczny. Sztuki zaś pisania takich monologów mógł się nauczyć Miłosz nie tylko od Norwida i Eliota, ale i od Roberta Browninga. Zwrócono jednak uwagę na okoliczność, że w przeciwieństwie do tych koryfuszów monologu dramatycznego, Miłosza „mało interesuje (...) drobiazgowo odtwarzanie tła środowiskowego oraz cech charakterologicznych narratorów-postaci”.<sup>22</sup> Pod tym ostatnim względem różni się on również od Herberta, autora *Trenu Fortynbrasa*.

Główną przyczyną trudności, jakie towarzyszą interpretacji poezji obiektywizującej Miłosza, jest zmienny dystans między autorem a bohaterem lirycznym. Nieokreśloność kategorii podmiotowych w tej twórczości przybiera różne postaci. Czasami przypomina sytuację z wierszy Kawafisa (*Portret grecki*), czasami proteuszową bezosobowość *Jałowej ziemi* (o czym za chwilę więcej), czasami też poezję liryczną Norwida z okresu *Vade – mecum*. Można tutaj myśleć o takich utworach jak *Nerwy*, *Marionetki*, *Kółko*, *Ostatni despotyzm* etc..., w których relacje między podmiotem a otaczającym go światem stanowią nieustanny proces atrakcji i odpychania, identyfikacji i podkreślania własnej odrębności. Jest to więc układ szczególnie sprzyja-

---

<sup>20</sup> Cz. Miłosz *Prywatne obowiązki*, Paris s. 83.

<sup>21</sup> J. Kwiatkowski *Poznanie Miłosza*, s. 93.

<sup>22</sup> A. Fiut *Moment wieczny*, Warszawa 1993, s. 195.

jący rodzeniu się ironii i autoironii, zjadliwej satyry, ale też litości. Wszystkie te cechy występują np. w *Dziecku Europy*<sup>23</sup>, utworze na wskroś Norwidowskim.

3. Ale i tutaj łatwo wpaść w pułapkę nazbyt skwapliwych uogólnień. Niejednoznaczność Miłoszowego podmiotu, możliwość „identyfikowania lub/i oddzielania podmiotu lirycznego od autora” godziła w pierwszej instancji w romantyczny i neoromantyczny model poezji konfesyjnej. Okazuje się jednak, że wybierając taki dynamiczny wzorzec relacji komunikacyjnych Miłosz odcinał się też od klasycyzujących tendencji nabierających siły w poezji Eliota po *Jalowej ziemi*. Sytuację komunikacyjną w utworach Miłosza daje się znacznie trudniej zaszufładkować niż u Eliota.

Neoklasycystyczny świat *Czterech kwartetów* jest ściśle zhierarchizowany. Czas i przestrzeń obracają się wokół pustego miejsca, które nadaje ich konfiguracjom ostateczny sens. Kryje się za tym oczywiście chrześcijański absolut, Bóg. W podobny sposób odnoszą się poszczególne głosy do autora, bez względu na to, czy są one stylizowane, czy nie. Autor mimo całej swej pokory i skruchy nic nie traci z wszechmocy wobec materii poetyckiej. O ile role w tego typu poezji są jakby z góry dane i jasno od siebie oddzielone, to rzecz u Miłosza jest bardziej skomplikowana. Dotyczy to też zabiegów stylizacyjnych. Np. w *Rozmowie na Wielkanoc 1620 roku* monolog dramatyczny z jasnym podziałem ról zmienia się w dialog wewnętrzny. Polifonia stylów i głosów swoje apogeum osiąga w erudycyjnym poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Zauważmy jednak, że obiektywizm takiego rodzaju nie tylko nie mieści się w neoklasycyzmie późnego Eliota, ale odbiega też od sytuacji w naznaczonych przewrotną ironią monologach dramatycznych z okresu *Ocalenia* i *Światła dziennego*. Relacje komunikacyjne i ironia w wielu wierszach tych tomów (powtórzmy to znów za Kwiatkowskim) rzeczywiście bardzo przypominają ironię Norwidowską (choć bohaterowie Miłosza deptają podłogę inną niż salonowy parkiet).

Istnieje jednak jeszcze jeden sposób przewyciężenia subiektywizmu poezji (po)romantycznej i wydaje się, że zastosował go Miłosz w tejsze

<sup>23</sup> Fiut określa to jeszcze inaczej: „wykład «dialektyki stosowanej» w duchu Orwella... przed Orwellem” (tamże, s. 208). Porównanie to jest — moim zdaniem — niefortunne. Anglik jest o wiele bardziej jednoznacznym moralistą niż Miłosz.

*Rozmowie*, która mimo wszelkich pozorów barokowej stylizacji (ciekawie pisał o tym Stanisław Balbus)<sup>24</sup> bynajmniej nie jest pastiszem. Owa strategia zmienia podmiot w bierne medium rejestrujące wydarzenia, którym oprzeć się nie może albo nie chce. Konsekwencje takiej koncepcji poezji zostały sformułowane przez Miłosza w wierszu *Ars poetica?* („Dlatego słusznie się mówi, że dyktuje poezję dajmonion (...) Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów,/ które rządzą się w nim jak u siebie, przemawiają mnóstwem języków”)<sup>25</sup>. Mediumiczność stała się charakterystyczna dla późniejszej fazy twórczości Miłosza, stanowiąc jako „liryka nawiedzeń” – określenie to pochodzi od Zdzisława Łapińskiego<sup>26</sup> – jej kolejne przeobrażenie po „liryce maski i liryce charakteru i sytuacji”. Mniejsza w tym miejscu o terminologię i pretensje teoretycznoliterackie, wysunięte przez Aleksandra Fiuta. Rzeczywiście trudno zaprzeczyć, że owa „koncepcja podmiotu-medium stanowi część kreowanego obrazu autora, element pisarskiej strategii”<sup>27</sup>. Ważne dla naszych rozważań jest jednak co innego, a mianowicie, że ów podmiot—medium jest z natury swej niezdolny do ironii Norwidowskiej. Trudno jednak z drugiej strony zaprzeczyć, że *Ars poetica* jest utworem wybitnie ironicznym, ale ironia mieści się tutaj na innej płaszczyźnie. Jej ofiarą padł bowiem sam autor, którego chyba wolno tym razem utożsamić z samym Miłoszem. Twórca kwestionuje możliwość artykulacji własnej obecności jako świadomego demiurga, panującego nad swym małym światem. Ale powiada to jednak Miłosz, autor licznych pism autobiograficznych, autor, który stwarzając własną biografię zrobił wszystko, by odbiorcy mogli zrozumieć jego życiowe wybory i ich motywacje. Sprawa przypomina trochę starożytny paradoks o Kreteńczyku.

Wydaje się, że ta pisarska strategia powstała jako odpowiedź na te tendencje w modernizmie, które wiązały poezję z podświadomością. Wykorzystuje ona twórczo koncepcję „strumienia świadomości”, pod którego patronatem powstały obok słynnej prozy Joyce’a również arcydzieła poezji modernistycznej. Można tutaj np. myśleć

---

<sup>24</sup> S. Balbus *Między stylami*, Kraków 1993, s. 53.

<sup>25</sup> Cz. Miłosz *Poezje*, s. 337.

<sup>26</sup> Z. Łapiński *Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*, London 1988, s. 69.

<sup>27</sup> A. Fiut *Moment wieczny*, s. 184.

o *L'Après-midi d'un faune* Mallarmégo czy *La jeune Parque* Paula Valéry'ego. Wydaje się, że poezja w popularyzowaniu tej formy miała wyraźne pierwszeństwo przed prozą. W nieco odmiennej postaci była owa pisarska strategia stosowana już w *Jałowej ziemi*. Podmiotem integrującym wszystkie głosy jest tam jasnowidz Tejrezjasz, który w swojej postawie łączy bierność ze współcierpieniem. Wydaje się, że podmiot wypowiedzi poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, rejestrujący w swej wędrówce z klasztornej celi do renesansowej Litwy i znów z powrotem do Megalopolis głosy zarówno z głębokiej przeszłości, jak i ze swego „dziś”, niejedno zawdzięcza Eliotowskiemu podmiotowi z okresu modernistycznej „rewolucji”. Obok *Jałowej ziemi* przełożył Miłosz także jeden z *Czterech kwartetów* (*Burnt Norton*)<sup>28</sup>. Ale jego postawa wobec neoklasycysty odznaczała się zawsze poważnymi wątpliwościami. Na czym mogły one polegać? Zacznijmy od spraw prostych. Otóż Miłosz kładł szczególny nacisk na historyczność bytu, podczas gdy u Eliota dominuje perspektywa pewnych cyklicznie powtarzających się obrządków, etnograficznych w *Jałowej ziemi*, platońsko-chrześcijańskich w *Czterech kwartetach*, „Linearność czasu zbawienia” okazała się już czynnikiem decydującym o odrębności Norwida wobec modernistów. U Miłosza ta odrębność polega na napięciu między „momentem wiecznym” a doczesnym prawem przemijania. Żadnego „wiecznego powrotu tego samego”! Ale jak doświadcza tych procesów Miłoszowy podmiot? Zobaczyliśmy, że jest on medium, podobnie jak Pytia Valéry'ego i Tejrezjasz Eliota. Jego specyfika zaś polega na tym, że potrafi on rozważać antynomie wynikające z tego położenia. Czy powinien się przejmować, że rezultat tych rozmyślań nie spełnia kwalifikacji ściśle poetyckich („Co tutaj opowiadam, poezją, zgoda, nie jest”)?<sup>29</sup> Ironia wynika oczywiście z tego, że Miłosz nie chce się ograniczyć do roli biernego narzędzia, ani też zdyskredytować swojej własnej poezji.

Postarajmy się teraz uchwycić różnicę między poglądami Valéry'ego, Eliota i Miłosza na miejsce podmiotu w poezji. Można chyba powiedzieć, że w twórczości francuskiego symbolisty ów podmiot jest czystą potencjalnością. „Ja” liryczne na początku *Młodej Parki* nie wie, gdzie ono jest, dlaczego mówi, skąd jego głos pochodzi, wreszcie, czy

<sup>28</sup> Zob. T. S. Eliot *Wybór poezji*, Wrocław 1990.

<sup>29</sup> Cz. Miłosz *Poezje*, s. 338.

to własny głos teraz słyszy. („Oui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure/ Seule (...) mais qui pleure,/ Si proche de moi-meme au moment de pleurer?”)<sup>30</sup> Podmiot ten może swą tożsamość artykułować tylko poprzez odwołanie się do „historii formy” (tzn. do klasycystycznego aleksandrynu, skomplikowanej strofiki skodyfikowanej przez Malherbe’a) oraz do „wielkich fikcji ludzkości” (Wallace Stevens) – tzn. do mitów, archetypów, filozofii: Narcyza, Pytii, „okrutnej strzały Zenona”. Pytia z monologu dramatycznego pod tym tytułem (*La Pythie*) jest niewątpliwie narzędziem w ręku Boga. W tej roli symbolizuje ona poetę, który oddaje głos czemuś, co go poprzedza. Perspektywa ta podporządkuje się jednak historii formy w węższym znaczeniu, czyli regułom konstrukcyjnym poezji francuskiej.<sup>31</sup> Czy to tylko jej reguły wypowiedzi poprzedzają poetę? Może nie, ale tylko przez nie można zapanować nad rzeczywistością prezentującą się świadomości w swojej chaotycznej pełni („La mer, la mer toujours recommencée” – *Le Cimetière Marin*). Koło się zamyka.

Eliot zdobył się w *Jatowej ziemi* na rodzaj obiektywizmu stwarzającego pozory rozbratu ze wszystkimi wartościami, z konieczności zrelatywizowanymi do perspektywy podmiotu mówiącego. On sam odrzucił wprawdzie taką interpretację swojego arcydzieła, ale przyznać trzeba, że w ten właśnie sposób współcześni zrozumieli wymowę poematu.<sup>32</sup> Rzeczywiście niełatwo w oparciu o utwór podnoszący fragmentaryczność i aluzyjność do zasady wszelkiej poetyckości wyłuskać z tekstu jakieś moralne przesłanie. Ale właśnie na nieobecności jednoznacz-

<sup>30</sup> P. Valéry *Oeuvres*, Paris 1968, s. 96. *Poezje*

„To chyba wiatr zwyczajny łąka tam gdzieś w tej chwili,/ (...) Ale któż to kwili,/ Mej najgłębszej istocie tak bliski swym płaczem?” w: Valéry *Poezje*, przeł. B. Kołoniecki, Warszawa 1959, s. 55.

<sup>31</sup> Na ten aspekt poezji Valéry’ego zwrócił uwagę Cz. Miłosz w wierszu *Odczyt*. Stary Miłosz wspomina, jak w latach trzydziestych uczestniczył – chyba wolno utożsamiać go z młodym studentem, który jest bohaterem lirycznym tego utworu – w odczycie „sławego poety, de l’Académie Française”. Studentowi, „rodem z krain zwanych Nigdzie”, nie podobają się „diuszessy i comtessy/ W sukniach wysokiej mody,/ W koafiurach wykwintnych” etc. Odrzuca on estetyzującą koncepcję poezji wykładaną przez Valéry’ego: „czytał logiczne ciągi/ Zdań głównych i pobocznych,/ Traktujących o stałych rysach/ Doznania estetycznego,/ Z których wynikać musi/ Odwieczny powab sztuki”. Ale równocześnie zdaje on sobie sprawę z tego, że właśnie ta postawa „sługi architektury/ Hodowcy odmian kryształu”, stroniącego „od nierozumnej/ Sprawy śmiertelnych” stanowi o sile poezji autora *Cmentarza morskiego*: „I tylko złocisty, lśniący/ wiersz dekasylabiczny/ Trwa i trwać będzie własną/ Harmonijną przyczyną./ A ja, późno, powracam/ Z odrobiną goryczy/ Na jego cmentarz morski/ W co dzień zaczęte południe”. (Cz. Miłosz *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 8).

<sup>32</sup> Wilson *Axel’s Castle*, s. 96–97.

nej wymowy etycznej polegała atrakcyjność tego prototypu nowoczesnego poematu. Zwrot Eliota ku „monarchizmowi w polityce, katolicyzmowi w religii i klasycyzmowi w literaturze”<sup>33</sup> stanowił więc niemałe zaskoczenie dla krytyków. Po *Popielcu* zaczęła jednak tej poezji patronować twarda wiara w prawdę chrześcijańskiego Objawienia. Poeta zbliżał się do niego w poetyckich medytacjach wzorowanych na tradycyjnych praktykach mistycznych Kościoła (hierarchia stopni schodów, droga negacji Jana od Krzyża etc.)<sup>34</sup> Podobnie jak Norwid, na wyzwania chaotycznego Wieku Przemysłu i Kupiectwa znalazł Eliot odpowiedź w światopoglądzie spirytualistycznym i antyrelatywistycznym. Inaczej jednak niż u autora *Vade-mecum*, chaotyczny żywioł świata widzialnego, opisanego jeszcze tak żywo we fragmentarycznych strukturach *Jałowej ziemi*, później zamiera u Eliota w bezruchu. Właśnie ten bezruch jest źródłem wszelkiej doskonałości („The stillness, as a Chinese jar still/ Moves perpetually in its stillness”).<sup>35</sup>

Miłosz zaś, wybierając inną drogę, nie bał się braku konsekwencji. Wiadomo, że na początku swej kariery ulegał on wpływowi Valéry’ego, ale w przeciwieństwie do francuskiego symbolisty zdawał on sobie już wówczas sprawę z tego, że poeta nie może być czystym intelektem konstrukcyjnym. Głos przemawiający w poezji Miłosza jest głosem Polaka lub ewentualnie pogrobowca Wielkiego Księstwa Litewskiego, jest też głosem śmiertelnika łaknącego sił witalnych (zob. rozdział ze *Świadectwa poezji* pt. *Lekcja biologii*),<sup>36</sup> i te role decydują w pewnym sensie o tożsamości poety. Byłoby nieporozumieniem sprowadzić je tylko do płaszczyzny „historii formy” czy „wielkich fikcji ludzkości”. Te role są zarówno realne, jak i przez podmiot uświadomione. Ale głos poety jest równocześnie głosem „państwa demonów”, dlatego iż „słusznie się mówi, że dyktuje poezję dajmonion”. Narodowość określająca tożsamość poety może być źródłem siły lub słabości. W wierszach Miłosza i Norwida rozmowy na ten temat prowadzone są często w sposób dyskursywny, a mimo to

<sup>33</sup> W zbiorze esejów *For Lancelot Andrewes*, 1928.

<sup>34</sup> Eliot *Collected Poems*, s. 99 („Ash-Wednesday”), s. 192 (*Burnt Norton*).

<sup>35</sup> Tamże, s. 194. „Tylko forma, wzór/ Może sprawić, że słowo, muzyka osiągną/ Spokoju, jak osiągnąć może chiński dzban,/ Który w ruchu bez przerwy stoi nieruchomo” (T. S. Eliot - *Wybór poezji*, Wrocław 1990, przeł. Cz. Miłosz, s. 228).

<sup>36</sup> Cz. Miłosz *Świadectwa poezji*, Warszawa 1990.

rezultat tych rozważań nie przestaje być poezją. Podobnie z poezją nawiedzeń dyktowanych przez siłę mającą swoją siedzibę poza poetą. Poeta nie musi więc ulegać wieszczemu szalowi, a „historia formy” nie jest jedynym środkiem, którym dysponuje, by pierwotną potęgę poezji ująć w karby. Za pomocą dyskursywnych wywodów lub ironii poezja może zajmować się tożsamością narodową, biologiczną, historyczną czy socjologiczną, podobnie może ona też kwestionować własny byt, czyli podchodzić do siebie jako do „rzeczy, o której nie wiedzieliśmy, że w nas była”. Poezja nie jest bowiem żadnym absolutem.

Zrekapitulujmy. Poezja ta powołuje anachroniczne gatunki do ponownego życia, nawiązuje do problematyki aktualnej, usiłuje odtworzyć „moment wieczny” w jego bezpośredniej konkretności i traktuje eseistycznie, dygresyjnie, abstrakcyjnie o filozofii i historiozofii. Nielatwo u innych poetów o taką rozpiętość tematów i gatunków, zwłaszcza w czasach (*post*)*modernistycznych*, kiedy — jak wyraził to George Steiner — „przymierze między słowem i światem zostało zerwane”.<sup>37</sup> Różnorodność tematyczna i formalna poezji Miłosza jest w tej epoce rzeczywiście zjawiskiem niepospolitym. W poszukiwaniu paraleli nasuwają się znów dwa nazwiska, które spotykaliśmy już wielokrotnie w trakcie naszych rozważań: Audena i Norwida. Ale podobieństwo, zwłaszcza z tym ostatnim, sięga głębiej. Norwid zwalczał zniechęcony przez siebie „prawdy pozytywne”<sup>38</sup> w kategoriach uwzględniających nowoczesny światopogląd naukowy. Jego fraszki nie są błahymi i żartobliwymi wierszykami, podobnie jak Miłoszowska poezja dydaktyczna nie jest wykładem prostych i jednoznacznych prawd.

Poemat dydaktyczny stał się w dziewiętnastym wieku gatunkiem martwym. Ale w rzeczywistości wymagającej od pisarzy wyborów etycznych, dobrego rozeznania w mechanizmach władzy, gatunek ten, z domieszką satyry, okazał się bardziej atrakcyjny od mglistych (mimo rzekomo surowej logiki konstrukcyjnej) poematów mitycznych Valéry’ego i wiejących chłodem medytacji metafizycznych późnego Eliota. Nie dyskwalifikuje to zresztą tych gatunków. Nierealne bowiem okazują się wszystkie marzenia o jakimś stylu uniwersalnym. Parodyjne

<sup>37</sup> G. Steiner *Real Presences*, London 1991, s. 90.

<sup>38</sup> Zob. fraszka *Pewność*, P. W., I, s. 173.

odtworzenie starego systemu gatunkowego nie ma natomiast takich pretensji. O ile w normatywnych poetykach szkolnych każdy gatunek miał swój własny zakres tematyczny, stylistyczny, leksykalny etc., to tutaj chodzi raczej o wyeksponowanie jednostronności aspirujących do uniwersalności „izmów”, o podkreślenie ciągłości tradycji, o negowanie romantycznej i awangardowej iluzji, jakoby poezja była siłą autoteliczną, której byt polega na snuciu dyskursu o samej sobie. Jej autonomia nie może być pretekstem do samostwarzania. Poprzedzają ją bowiem zawsze imponderabilia: chrześcijańskie Objawienie, przekonanie, że świat istnieje naprawdę i że człowiek ma do niego dostęp w akcie *mimesis*, wiara, że dzieje są domeną, gdzie realizuje się człowieczeństwo. Sens poezji leży więc poza żywiołem poetyckim. Sens świata leży poza sferą subiektywnych wrażeń. Fałszywy absolut jest w tej poezji zdemaskowany przez jakąś alternatywną w stosunku do niego względność, ale wynik tej konfrontacji jest czymś więcej niż prostą negacją. W chwili demaskacji jego nieuzasadnionych roszczeń ów fałszywy absolut odzyskuje bowiem swój autentyczny sens w odniesieniu do „prawdziwego” absolutu, jako świadoma swych własnych ograniczeń relatywność. Jest to sens bytu zapośredniczonego przez jakąś wyższą instancję, bytu zrelatywizowanego do epoki, obszaru lub tradycji.

Nie ma w poezji „arcy-gatunków” ani „arcy-tematów”. „Forma bardziej pojemna” jest bowiem formą synkretyczną. Jej elementy stwarzają galerię lustrzaną. Lustra te odzwierciedlają nie tylko przedmioty i sytuacje „prawdziwego” świata, ale też odbicia owych przedmiotów i sytuacji w innych lustrach. O ile każde odbicie „prawdziwego” przedmiotu lub „prawdziwej” sytuacji, istniejących na zewnątrz galerii lustrzanej, stanowi w pewnym sensie jego zniekształcenie, o tyle „odbicie odbicia” czyli odbicie drugiego stopnia wcale nie musi być odleglejsze od pierwowzoru. Sytuację, zniekształconą w pierwszym lustrze, drugie lustro może pokazać w prawdziwszej perspektywie. Ale nie zmienia to faktu, że oba lustra pozostają krzywymi zwierciadłami. Prostując fałsz pierwszego lustra, drugie lustro nie może więc pretendować do tego, jakoby pokazywało rzeczywistość „sub specie aeternitatis”. Punktem odniesienia jest zawsze konkretna sytuacja, która dała początek owemu fałszowi. Właściciel gabinetu lustrzanego dociera do rzeczywistości i prawdy przez proces ciągłej weryfikacji i modyfikacji swoich wrażeń. Ale w tym trudnym procesie „prób i błęd-



dów” ma on jeden pewnik odróżniający jego perspektywę od perspektywy mieszkańców postmodernistycznego labiryntu. Odbicia te są widzialne tylko dzięki temu, że świeci słońce. Pewność co do istnienia źródła, z którego najróżnorodniej ukierunkowane snopy poezji czerpią światło, poprzedza wszystkie inne rozważania. Dowodów na istnienie tego światła poezja dostarczyć nie może, ale przez sam fakt swego bytu uwiarygodnia i unaocznia ona jego rzeczywistość. Barańczakowskie określenie poezji tzw. „ironicznych moralistów” jako proces „ciągłego przewartościowania” (...) wiecznego «tak, ale...» i «nie, ale»<sup>39</sup> zawiera tylko połowę prawdy. Poezja Norwida, Miłosza i Audena jest bowiem też poezją powtarzającą wieczne „tak, gdyż” i „nie, gdyż”. Ostatecznie ma ona swoje zakorzenienie w *sacrum*.

---

<sup>39</sup> S. Barańczak *Tablica z Macondo*, London 1990, s. 105.