

Stanisław Barańczak

Język poetycki Czesława Miłosza : wstępne rozpoznanie

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4-5 (58-59), 155-184

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.

Stanisław Barańczak

**Język poetycki
Czesława Miłosza
Wstępne rozpoznanie**

I. „Dykcja nowa”

Chcę nie poezji, ale dykcji nowej.
(*Traktat poetycki, UP 196*¹)

(...) bo język jest moją miarą.
(*Nie tak, UP 345*)

Podobnie jak Blake, Mickiewicz, Dostojewski, Gombrowicz i kilku innych pisarzy, do których stale powraca w swojej eseistyce, jest Miłosz twórcą, którego dzieło wyrasta z gleby sprzeczności. Skłonniejsza do wnikliwej lektury część krytyki zdawała sobie z tego od dawna sprawę, niemal każdą ze swoich formuł opatrując jakimś przeciwstawnym „ale”. Katastrofizm? — ale „eschatologiczny”. Moralistyka? — ale pełna przewrotnej ironii. Klasycyzm? — ale taki, który bez sięgania do romantycznych korzeni istnieć by nie mógł. Poezja kultury? — a któż lepiej od Miłosza widzi i rozumie świat natury? Wypada przypomnieć, że szczególnie bliski Miłoszowi William Blake napisał *Pieśni niewinności*, ale był też autorem dokładnie im przeciwstawnych *Pieśni doświadczenia*:

Poezja
przeciwieństw

¹ Cytując utwory Miłosza, używam następujących skrótów: K — *Kontynenty*. Paryż 1958; ON — *Ogród nauk*. Paryż 1979; PO — *Prywatne obowiązki*. Paryż 1972; RE — *Rodzinna Europa*. Wyd. II. Paryż 1980; UP — *Utwory poetyckie — Poems*. Ann Arbor 1976; W — *Wiersze*. Londyn 1967. Kursywa w cytatach pochodzi od autora, spacja ode mnie — St. B. Liczba oznacza stronę.

dopiero te dwa cykle razem wzięte tworzyły całość. Cytowanie poszczególnych zdań oznajmujących z *Songs of Innocence* jako poglądów Blake'a byłoby bezsensowne, bo pełnię swego sensu każde z tych zdań uzyskuje w zderzeniu i wzajemnym uzupełnieniu z odpowiednim zdaniem z *Songs of Experience*. Nie inaczej u Miłosza, którego można by rozumieć na najzupełniej rozbieżne sposoby, gdyby, łudząc się sentencjonalnym pozorem zdań, wyosabniać je z całości, z systemu dialogujących z sobą przekonań i argumentów.

Dotyczy to również tego szczególnego składnika dzieła Miłosza, jakim jest jego koncepcja języka poetyckiego. Gdyby nawet nie interesować się praktycznym ucieleśnieniem tej koncepcji w wierszach i poematach, a ograniczyć się wstępnie do przeglądu też na ten temat, sformułowanych wprost w niektórych esejach, w *Traktacie poetyckim*, w innych utworach — już wtedy można by się natknąć na parę podstawowych sprzeczności. Najistotniejszą z nich byłoby to, że Miłosza problemy języka poetyckiego jednocześnie interesują i *nie* interesują. Niemało przecież w jego twórczości niechętnych formuł, wynikających ze „świadomego i upartego anty-estetyzmu” (*PO* 136), a odmawiających wszelkiej powagi dylematom czysto literackim, poetyckiemu autotematyzmowi, przecenianiu wagi tej „krajiny pozornej” (*UP* 139), jaką jest — czy też bywa — poezja. „Zdawałoby się, że wszyscy ludzie powinni by paść sobie w objęcia, krzycząc, że nie mogą żyć, ale żaden krzyk nie potrafi wydostać się im z gardła i jedyne co jako tako umieją, to kłaść słowa na papierze albo farby na płótnie, całkiem świadomi, że tzw. literatura i sztuka są zamiast” (*PO* 176). Niechęć rozszerza się i na problematykę, wyrastającą z przeceniania wagi języka: ma tu Miłosz na myśli zarówno określone tendencje w nauce („Czytam z niechęcią i wrogością różnych strukturalistów, głoszących, że język nami włada, a nie my włada-

Podstawowe
sprzeczności

my językiem”, *PO* 63), jak i niektóre nurty w literaturze (językowy autotematyzm tych odłamów awangardy, których przedmiotem zainteresowań „jest raczej sam utwór poetycki, niż szeroki świat”, *K* 68). Przeciw poezji „laboratoryjnej”, „zwężonej” (*PO* 39), przeciw awangardowej „atrofii serca i wątroby” (*K* 68) — za próbami „przebijania wylotów w murze wznoszonym rękami nowoczesnego poety dokola jego laboratoryjnej twierdzy” (*PO* 39). Tak wyglądałby rozkład sympatii i antypatii. U jego podłoża można odnaleźć dwie diagnozy. Pierwsza: „poezja i w ogóle literatura (...) okazuje się coraz bardziej bezsilna wobec tego, co objawia się nam jako rzeczywistość czyli zmienia się w samowystarczalną czynność języka, w *écriture*. (...) Podejrzewam, że dzisiejsze tendencje do schronienia się w materiał językowy jako w system luster, czysto literackich odniesień, stąd pochodzą, że rzeczywistość wydaje się *za trudna*” (*ON* 162—163). I druga: „słowa dziwujące się słowom, zdania pokazujące zdaniom «zyg-zyg marcheweczka», ironiczne zabawy poetów-lingwistów, parodia, persyflaż, mogą mieć zalety tam tylko, gdzie kanon języka jest nienaruszony”, tymczasem akurat język polski „nie jest językiem o «ustawionym głosie»” (*ON* 129, 139), co Miłosz potrafi dość przekonująco udowodnić.

Wydawałoby się więc, że problemy języka poetyckiego uważać będzie Miłosz za nieistotne w zestawieniu z problemami, z jednej strony, rzeczywistości, z drugiej, języka ogólnego, etnicznego — obydwu widzianych w ich historycznym rozwoju i w ich współczesnych wynaturzeniach. Jest to jednak tylko pozór. W gruncie rzeczy — co być może zabrzmia jak banał — trudno byłoby znaleźć drugiego współczesnego poetę polskiego, którego twórczość byłaby tak dogłębnie przesiąknięta literacką autorefleksją, w tym także namysłem nad problemami języka poetyckiego, nad sposobami wykształcenia „dykcji nowej”. I znowu gdyby poprzestać na

Dwie diagnozy

Autotematyzm

samym wynotowywaniu cytatów-sentencji i ich ilościowej statystyce, okazałoby się zapewne, że Miłosz jest poetą nawet bardziej autotematycznym niż np. Przyboś. Wpływ na taką statystykę miałyby niewątpliwie ta kopalnia aforyzmów, jaką jest *Traktat poetycki*, ale przecież nie tylko on wchodziłby tu w grę.

Już od początku napotykaemy więc sprzeczność, a będzie ich więcej. Zwłaszcza wtedy, gdy, nie porzeczając na „poetyce sformułowanej” Miłosza, spróbujemy rozważyć, jak przedstawiają się sprawy języka poetyckiego w ramach jego „poetyki immanentnej”; gdy spróbujemy, inaczej mówiąc, zastanowić się, z czego wynika i na czym polega nowość „dykcji” Miłosza na tle dwudziestowiecznej poezji polskiej.

II. „Akcydensy życia”

*Kto by pomyślał, że tak, po
stuleciach*

*Wynajdę spór o uniwersalia.
(Sroczość, UP 209)*

*Jestem człowiek tylko, więc potrze-
buję widzialnych znaków,
nużę się prędko budowaniem scho-
dów abstrakcji.*

(Veni Creator, UP 290)

Słowa
a rzeczy

Miłosza dręczy, podobnie jak tyłu innych poetów, podstawowy niedostatek języka: jego niewspółmierność wobec rzeczywistości. „Wszystko byłoby dobrze, gdyby nie zwodził nas język, dla tego samego wynajdując coraz to inne nazwy w różnych miejscach i czasach” (UP 357); wszystko byłoby dobrze, dodajmy, gdyby z drugiej strony język nie był zbyt ubogi względem bogactwa składników rzeczywistego świata. Natura języka de-

cyduje o naszym „wygnaniu z rajy przejrzystości świata”², według praw którego

W każdej rzeczy powinno być zawarte słowo.
Ale nie jest. I cóż tu moje powołanie.

(Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada, UP 357)

O specyficznej dla Miłosza metodzie borykania się z tym odwiecznym dylematem niewspółmierności słów i rzeczy decyduje naczelne założenie jego systemu myślowego: prymat rzeczywistości³. Wszystkie rzeczy tego świata „uczestniczą w Powszechnym, osobno istniejąc” (UP 218), ale ważne jest właśnie ich poszczególne istnienie, od którego oddziela nas przesłona zmysłów, przesłona pamięci, przesłona języka i ich potrójna niedoskonałość. Ułomność języka stanowi w tym wszystkim problem szczególnie, bo chodzi w jego wypadku nie tylko o wspomnianą już nieprzystawalność systemu nazw i systemu składników świata; chodzi również o to, że język ze swej natury nie jest w stanie nazwać istnienia poszczególnego, gdyż zawsze w większym lub mniejszym stopniu uogólnia (semantyk powiedziałby, że nazwa, choćby najbardziej konkretna i szczegółowa, zawsze podnosi przedmiot na ten czy inny szczebel „drabiny abstrakcji”⁴). To,

Ułomność
języka

² W. Karpiński: *W Central Parku*. (Fragment). (Warszawa 1980, maszynopis powielany), s. 6.

³ Na temat ontologii Miłosza i jej źródeł religijno-filozoficznych zob. m. in.: K. Dybciak: „*Holy is Our Being... and Holy the Day*”. „*World Literature Today*” Summer 1978, s. 415—420; ks. J. Sadzik: *Inne niebo, inna ziemia*. W: Cz. Miłosz: *Ziemia Ulro*. Paryż 1977, s. 9—18; T. Wojnicki: *Ontology of Czesław Miłosz*. „*Migrant Echo*” May—August 1980 nr 2, s. 76—82; St. Barańczak: *Summa Czesława Miłosza*. W: St. Barańczak: *Etyka i poetyka. Szkice 1970—1978*. Paryż 1979, s. 56—68.

⁴ Termin używany przez językoznawców ze szkoły „*General Semantics*”. Zob. S. I. Hayakawa: *Language in Thought and Action*. II ed. London 1965.

co w zmysłowym doznaniu lub choćby tylko we wspomnieniu jawi się ostro, namacalnie, konkretnie, pojedynczo, w momencie nazywania zostaje automatycznie włączone w nadrzędną klasę, staje się nie przedmiotem, lecz reprezentantem idei przedmiotu. Stąd stałe poczucie zawodu:

Nie ogólny, pełnomocnik idei lisa w płaszczu podbitym uniwersaliami.

Ale on, mieszkaniec kamienistych jelniaków niedaleko wioski Żegary.

(*Na trąbach i na cytrze, UP 299*)

O, co się stało i kiedy z principium individuationis? Gdzie zapach ajeru nad rzeką, mój tylko i dla nikogo?

(*Gdzie wschodził..., UP 384*)

Cały obszerny fragment poematu *Na trąbach i na cytrze* zajmuje się bezpośrednim roztrząsaniem tej właśnie semantycznej trudności:

Opisywać chciałem ten, nie inny, kosz warzywa z położoną w poprzek rudowłosą lalką poru.

I pończochę na poręczy krzesła, suknię zmiętą tak, a nie inaczej.

Opisywać chciałem ją, nie inną, śpi na brzuchu upewniana ciepłem jego nogi.

Także kota na jedynej w świecie wieży, jak układa mrucząc wielkie dzieło.

Nie okręty, jeden okręt z siną łata w kącie żagla.

Nie ulice, jest ulica gdzie ogłaszał się „Schuhmacher Pupke”.

Nadaremnie próbowałem, bo zostaje wielokrotny kosz warzywa.

I nie ona, której skórę właśnie może ja kochałem, ale forma gramatyczna.

Nikt nie troszczy się że kot naprawdę był autorem „Przygód Telemaka”.

I ulica będzie zawsze jedną z wielu nienazwanych ulic (UP 298)

Nadaremnie
próbowałem...

„Nadaremnie próbowałem”: nadaremnie również dlatego, że winien jest nie tylko język jako taki, lecz także narzucony nań „brokat stylu (...) który, wysoki sędzie, nie zna poszczególnych wypadków” (UP 299). Miniaturowym traktatem na ten temat jest wiersz *Nie więcej* (UP 211), gdzie ostatecznym

wynikiem będzie dialektyczna i, jak zawsze u Miłosza, ironiczna dwuznaczność: z jednej strony mówi się tu o niemożności „zamknięcia w słowie” namacalnego konkretności i o wynikającym stąd ograniczeniu poety do roli „jednego z wielu / Kupców i rzemieślników Cesarstwa Japonii / Układających wiersze o kwitnieniu wiśni / O chryzantemach i pełni księżyca” — ze strony drugiej właśnie próba uchwycenia tego konkretności, dokonywana jakby w samozaprzeczeniu, w trybie warunkowym („Gdybym ja mógł (...) opisać”), daje w efekcie opis skrajnie plastyczny, właśnie nieomal namacalny, i podaje w wątpliwość wyrażone wprost przekonanie o tym, jakoby przeznaczeniem poety było wyłącznie manipulowanie konwencjonalnymi symbolami.

W trybie
warunkowym

„Nadaremnie”, ale jednak „próbowałem”: zdanie to można czytać i z takim rozłożeniem akcentów. W swojej praktyce poetyckiej Miłosz nie jest bowiem bynajmniej twórcą, który godziłby się z tym, że „wystarczyć muszą kwiaty wiśni / I chryzantemy i pełnia księżyca”. „Spór o uniwersalia”, który wciąż od nowa toczy się w tej poezji, polega na kolejnych próbach wydobywania ze słowa maksimum konkretności i niepowtarzalności, schodzenia jak najniżej po szczeblach semantycznej drabiny abstrakcji. Może to polegać na prostych operacjach w dziedzinie słownictwa:

Proste
operacje

A słowo z ciemności wyjawione było gruszka.

Krażyłem dokoła niego to podskakując to próbując
skrzydełek.

Ale kiedy już-już piłem z niego słodycz oddalało się.

Więc ja do cukrówki — wtedy kął ogrodu,
złuszczona biała farba drewnianych okiennic,
krzak derenu i szelest przeminionych ludzi.

Więc ja do sapieżanki — wtedy zaraz pole
za tym, nie innym, płotem, ruczaj, okolica.

Więc ja do ulegałki, do bery i do bergamoty.

Jednak i tu wynikiem jest bezradność, gdyż operacja jest zawodna: po pierwsze, „cukrówka” czy „sapieżanka”, konkretniejsze od „gruszki”, są też tylko

nazwą gatunku, klasy, nie pojedynczego przedmiotu; po drugie, im słowo konkretniejsze, tym bardziej zarazem związane z „tym, nie innym” kontekstem, ze wszystkim, co oddziela podmiot od przedmiotu samego w sobie:

Na nic. Między mną i gruszką ekwipaże, kraje.
I tak już będę żyć, zaczarowany.

(*Po ziemi naszej, UP 242*)

Miłosz nie rezygnuje oczywiście z poszukiwań leksykalnych, z zasady wyboru najkonkretniejszego z możliwych synonimów, choćby za cenę wyjścia poza obręb języka etnicznego („Kiedy urodziłem się, biegły po r e l s a c h lokomotywy”, *UP 381* — właśnie po rosyjskich „relsach”, bo tak chce epoka i okolica, o których mowa). Bardziej jednak dla niego znamienne jest postępowanie językowe nie tyle w obrębie leksyki, ile tego zespołu chwytów, który poetyka opisowa określa jako przekształcenia semantyczne. Tym, co szczególnie Miłosza w tej dziedzinie wyróżnia, jest daleko posunięta rezygnacja z tropów zbliżonych do bieguna metaforycznego — przede wszystkim z symbolu i metafory w węższym sensie — oraz symetryczne upodobanie do tropów metonimicznych, przede wszystkim do synekdochy. Miłosz to poeta synekdochy: krytyka chyba nigdy nie podkreśliła tego dostatecznie⁵, a przecież jest to cecha i wyrażna, i nasilająca się w jego twórczości z biegiem lat.

Dominacja synekdochy nie nastąpiła tu bowiem od razu. Jeszcze w *Trzech zimach* obok częstych metonimii („W miasteczku lśniącem butami poruczników”, *UP 19*)⁶ pojawia się równie często awangar-

Poeta
synekdochy

⁵ O przewadze metonimii nad metaforą u Miłosza wspomina A. M. Schenker na marginesie swojej analizy fragmentu *Traktatu poetyckiego*. Zob. A. M. Schenker: *Introduction*. W: Miłosz: *Utwory poetyckie — Poems...*, s. XXV.

⁶ *Trzy zimy*, skoro już mowa o tropach poetyckich, zawierają też sporo peryfraz, jak gdyby zaczerpniętych z

dowy spadek w postaci skłonności do *metaphoritis*. Zdanie „Już wzrok twój fanatyczny jest martwym skowronkiem” zaakceptowałby zapewne, jako odległą, „pojęciową” metaforę, sam Peiper. Należy jednak dostrzec, że to metaforyczne równanie jest tylko elementem większej całości:

Już włos gładko szesany spływa siwym strąkiem
na kark przecięty blizną po cielesnych mieczach,
już wzrok twój fanatyczny jest martwym skowronkiem
zabitym w ogniu świata, któremu zaprzeczał.

(Do księdza Ch., UP 6)

w której nadrzędna okazuje się zasada synekdochy (wizerunek księdza rozbity na szereg *partes pro toto*: włosy, kark, oczy; zarazem jego starość widziana również jako suma objawów: siwizna, zmarszczki, zgaszony wzrok). Można by powiedzieć, że technika Miłosa w tym wczesnym okresie twórczości (i doraźnie także później, aż po ostatnie tomy) polega na synekdochicznym użyciu języka, przy czym w wypowiedzi mogą się od czasu do czasu pojawić enklawy „małych” metafor. Taki na przykład typowy fragment składa się z samych synekdoch, na których tle metafora „skrzydło pomników” wydaje się drugoplanowa, poboczna:

I usta złączone
Nad światłem liczników
Jechały asfaltem
Pod skrzydłem pomników,

(Przypomnienie, W 335)

Podobnie w *Równinie* strofa:

Od lat, od lat, ta sama, niepojęta,
Z gromadami kobiet na kartofliskach,
Z półkiem, gdzie koniczyna mieni się niezęta,
Z komarów długą skrą przy końskich pyskach.

(UP 66)

tradycji Oświecenia czy pseudoklasycyzmu. Większość z nich skonstruowana jest również na zasadzie metonimicznej (np. „trójmigle statki” mające oznaczać samoloty, UP 14).

Synekdochiczne
użycie języka

Film jako
zasada
znaczeń

— zawiera oczywiście trafną, opartą na wizualnym podobieństwie metaforę (komary przyrównane do „długiej skry”), ale jej funkcją jest jak gdyby tylko wzmocnienie konkretności wizji. Wizji opartej na zasadzie ciągu synekdoch, gdyż tytułowa równina widziana jest znowu jako seria *partes pro toto*: kartofliska, pojedyncze półko koniczyny, wreszcie — w największym „zbliżeniu” czy „detalu” — końskie pyski z fruwającymi wokół komarami.

Nazw filmowych ujęć nie użyliśmy przypadkowo. Już Kazimierz Wyka w swojej słynnej (i w wielu sformułowaniach, jak to dziś widać, niezbyt przekonującej) recenzji *Ocalenia* mówił o „filmie jako zasadzie znaczeń” tej poezji⁷. Miał jednak głównie na myśli samą technikę płynnego łączenia obrazów, montażowych cięć umożliwiających szybką zmianę scenerii. Można do tej obserwacji dodać, że podzielone tymi cięciami ujęcia łączą się z sobą na zasadzie właśnie synekdochicznej. Łatwo sobie wyobrazić filmową sekwencję ujęć, która ukazywałaby przygnębiający nastrój mazowieckiej równiny w sposób dokładnie taki, jak to uczynił Miłosz: przez następstwo planów od ogólnej panoramy (kartofliska), poprzez plan pełny (półko koniczyny), aż do zbliżenia i detalu (końskie pyski, komary). Każdy kolejny plan jest coraz to dalej idącym uszczegółowieniem nadrzędnego pojęcia „równiny”, coraz to bardziej konkretnym jego wycinkiem. Następstwo planów nie musi, rzecz jasna, kształtować się w tak prosty sposób. Oto podobna seria synekdochicznych obrazów składających się na jeden ogólny pejzaż i uzupełnionych — dla wizualnej trafności — „małymi” metaforami; różnica tylko w odmiennym narastaniu planów, od bliskiego do dalekiego i znowu do skrajnie bliskiego:

Ręka z kartami upada
W gorący piasek,

⁷ K. Wyka: *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*. „Twórczość” 1946 z. 5, s. 143.

Przełamany cień komina. Rzadka trawa.
 Dalej miasto otworzone krwawą cegłą.
 Rude zwały, drut splątany na przystankach.
 Karoserii zardzewiałej suche żebro.
 Świeci gliniarka.
 Pusta ćwiartka zakopana
 W gorący piasek,
 Kropla deszczu zakurzyła
 Gorący piasek.

(*Przedmieście, UP 102*)

Wariantów takiej filmowej techniki wypracował Miłosz bardzo wiele. Oto jeszcze jeden: kolejne plany — w tym wypadku od zbliżenia do zdjęcia z lotu ptaka — nie tyle oddzielane są montażowymi cięciami, ile raczej płynnie łączone, jakby przy pomocy transfokatora:

Transfokator...

W misie drewniane łyżki i polewka.
 Koszów i motyk szuka się pod ścianą.
 W sieni, gdzie kokosz stroszy się na grzędzie.
 I miedzą, miedzą. Ni widu ni kresu.
 Mglisto i płasko do samych Skierniewic.
 Mglisto i płasko dalej, do Uralu.

(*Traktat poetycki, UP 189*)

Analogiczne zastosowanie transfokatora może dotyczyć nie przestrzeni poetyckiej, lecz czasu:

Zycie niemożliwe ale było znoszone.
 Czyje życie? Moje, a co to znaczy?
 Na małej pauzie, pojadając butersznyt z papierka,
 Stoję pod ścianą w pucułowatej zadumie.

(*Gdzie wschodził..., UP 386*)

Od ogólnej panoramy, obejmującej całe życie z punktu widzenia lat podeszłych, dokonuje się tu płynne przejście aż do zogniskowania obiektywu na szczegółowym epizodzie z dzieciństwa. Funkcję transfokatora, zapewniającego płynność, spełnia składnia: „zaduma” młodocianego bohatera może dotyczyć pytania zadanego w pierwszym dwuwierszu i spełniającego rolę łącznika. Niekiedy płynność tych przestrzennych i czasowych manipulacji transfokatorem umożliwiona jest dodatkowo przez od-

składniowy

wołanie się do specyficznej poetyki snu (*Album snów*, UP 235 i n., oraz sporo innych utworów z późniejszego okresu twórczości)⁸.

Pewien klucz do zrozumienia roli tej filmowo-synekdochicznej techniki dał Miłosz w swoim przemówieniu sztokholmskim, odwołując się do pamiętanej z dzieciństwa postaci Nilsa Holgerssona, bohatera *Cudownej podróży* Selmy Lagerlöf: „Jest on tym, który leci nad ziemią i ogarnia ją z góry, a zarazem widzi ją w każdym szczególe, co może być metaforą powołania poety”⁹. Miłosz dodaje, że po latach odnalazł identyczny motyw w jednej z ód łacińskich Sarbiewskiego. Trzeba jednak dodać, że to dążenie do połączenia skrajnie niezgodnych perspektyw — widzenia okiem ptaka i zarazem mrówki — nie jest w twórczości Miłosza wyrazem wszechmocy poetyckiej; raczej wyrazem pokory wobec rzeczywistości, która każe się oglądać w wielu planach naraz. Celowi temu służy filmowa technika i synekdochiczny styl, stopniowo coraz bardziej eliminujący metaforę (zauważmy, że już np. *Piosenka o końcu świata* stanowi właściwie serię synekdoch, wspólnie składających się na obraz tytułowego „świata”). I do Miłosza zatem można by odnieść to, co w *Guciu zaczarowanym* (którego bohater, „zamieniony w muchę”, jest jeszcze jednym ‘wcieleciem Nilsa Holgerssona) mówi się o pewnym malarzu:

Jak zazdrościł tym co drzewo rysują jedną kreską!
Ale przenośnia wydawała mu się czymś nieskromnym.
Symbol zostawiał dumnym, zajęętym własną sprawą.
Z patrzenia chciał wyprowadzić nazwę samej rzeczy
(UP 255)

⁸ O roli poetyki snu w późniejszych tomach Miłosza wspominał J. Kwiatkowski: *Magia Miłosza*. W: *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1975, s. 79.

⁹ Miłosz, (bez tytułu, inc.: „Moje znalezienie się na tej trybunie powinno być argumentem dla tych wszystkich, (...)”). (Sztokholm 1980, maszynopis powielany), s. 1.

Okiem ptaka
i okiem
mrówki

A także, bardziej pośrednio:

Lubiłem go, bo nie szukał idealnego przedmiotu.

W każdej kieszeni nosił ołówki, szkicowniki,
Z okruciami bułki, akcydensami życia.

(UP 255)

Ważny jest nie „idealny przedmiot”, „przedmiot którego nie ma” (*ibidem*), ale to, co „jest tym, czym jest” (UP 292): „akcydensy życia”. Miłosz jest nie tylko poetą synekdochy, poetą życia widzianego w rozbięciu na „akcydensy”; więcej, jest również konsekwentnym (jeśli nie liczyć wczesnej fazy jego twórczości) antysymbolistą. Można sądzić, że podpisałby się pod słowami Mandelsztama, który określał niegdyś symbolizm (w jego schyłkowej fazie) jako „koszmarny kontredans «odpowiedniości» kiwających na siebie wzajemnie. Wieczne mruganie. Ani jednego jasnego słowa. Same aluzje i niedomówienia. Róża kiwa na dziewczynę, dziewczyna na różę. Nikt nie chce być samym sobą”¹⁰. Opór Miłosza wobec najbardziej podstawowych założeń symbolizmu tłumaczy również — choć może się to na pierwszy rzut oka wydawać dziwne — jego polemiczne nastawienie wobec koncepcji języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej¹¹, to, co w *Traktacie poetyckim* wyraziło się w szyderyczym zasze-regowaniu Przybosia do wyznawców eufuizmu, którzy „pisać doradzał tylko metaforą” (UP 176). Miłosz występuje tu bowiem nie tylko przeciw awangardowej *metaphoritis*: również przeciw szerszemu zjawisku, jakim jest symbolistyczna koncepcja słowa, kontynuowana, o paradoksie, nie tylko przez

Konsekwentny
antysymbolista

¹⁰ O. Mandelsztam: *Słowo i kultura. Szkice literackie*. Przełożył i komentarzem opatrzył R. Przybylski. Warszawa 1972, s. 37.

¹¹ O problemie tym, zwłaszcza o opozycji Miłosz — Przyboś, pisali obszernie: J. Błoński: *Bieguny poezji*. W: *Od marsz*. Kraków 1978, s. 197—210; A. Czerniawski: *Poezja Czesława Miłosza*. W: *Liryka i druk*. Londyn 1972, s. 122 i n.

pogrobowców modernizmu, ale i przez Krakowską Awangardę (por. *PO* 38, 157).

Antysymbolizm nie oznacza jednak u Miłosza przekonania, iż do rzeczy samej w sobie mamy dostęp bezpośredni i łatwy. Przeszkodą jest tu, jak już wspomnieliśmy, nie tylko naturalne ograniczenie naszych zmysłów i intelektu, nie tylko semantyczne pułapki nieodłączne od języka, ale i — zawodność pamięci, mijający czas, zacierający pierwotne doświadczenie i nakładający na jego obraz doświadczenia późniejsze:

Także
zawodność
pamięci

Cóż z tego, że tęsknimy do rzeczy samych w sobie.
Wiedza mijającego czasu osmaliła konie przed kuźnią
I kolumienki na rynku miasteczka
I schodki i perukę mamy Fliegeltaub.

(*Elegia dla N.N.*, *UP* 336)

A jeżeli w letnią noc łódki na jeziorze
I niegłośną pieśń, trzymanie się za ręce
Zachowuje twoja strojna i ginąca pamięć,
Ani takie to było jak raz się wydało,
Ani takie jak teraz układasz w opowieść.

(*Zmieniał się język*, *UP* 258)

Jeśli nawet ontologia Miłosza polega na akceptacji bytu, jego epistemologia jest sceptyczna: do istoty tego, co „jest tym, czym jest”, nie potrafimy dotrzeć, a już w każdym razie — nie potrafimy w pełni przekazać jej słowem innym ludziom (poemat prozą *Esse*, *UP* 207, jest bodaj najbardziej otwartym i zarazem dramatycznym zdaniem sprawy z tego dylematu). Pośrednictwo języka sprawia, że nazywanie rzeczywistości powoduje stałe i nieusuwalne napięcie między powszechnością a konkretnością: „spór o uniwersalia” nie da się rozstrzygnąć. Stopić w jedno ideę poszczególną i pojedyncze istnienie można chyba tylko w błysku mistycznej iluminacji, ta jednak dokonuje się poza słowem. Co pozostaje? Tylko mnożenie szczegółów, „akcydensów życia”, które są niedoskonałymi reprezentantami całości. Tylko analityczne rozdrabnianie rzeczywistości na szereg *partes pro toto*, synekdoch, które

Nieusuwalne
napięcie

stanowią jak gdyby łańcuch kolejnych prób wydarzenia świata z tyranii powszechników, a zarazem z tyranii przemijania i śmierci:

Jest bardzo dużo śmierci i dlatego tkliwość
dla warkoczy, spódnic kolorowych na wietrze,
łódeczek papierowych nie trwalszych niż my sami...
(*Rady*, UP 314)

III. „Głosy niezapisane”

Niemożliwe żeby tyle głosów
[niezapisanych
Między tubą pasty do zębów
[i zardzewiałą żyłką, (...)
(*Gucio zaczarowany*, UP 253)

Ten pożytek z poezji, że nam
[przypomina
jak trudno jest pozostać tą samą
[osobą,
bo dom nasz jest otwarty, we
[drzwiach nie ma klucza,
a niewidzialni goście wchodzi
[i wychodzą.
(*Ars poetica?*, UP 317)

Pozostaje jednak do dyspozycji inna jeszcze metoda. Styl synekdochiczny, filmowy montaż ujęć — były to próby ukazywania rzeczywistości poprzez reprezentującą ją serię „akcydensów życia”. Im więcej takich drobnych, pojedynczych składników świata, z im rozmaitszych planów przestrzennych i czasowych pochodzą, tym — oczywiście — lepiej, choć istnieją, ma się rozumieć, pewne artystyczne granice pojemności obrazu i całego utworu, które stają na przeszkodzie nieumiarkowanemu mnożeniu synekdoch. Całkiem podobnie z metodą drugą, jak gdyby równoległą do tamtej. Chcąc oddać sprawiedliwość rzeczywistości, można mianowicie mnożyć nie tylko jej przywoływane składniki, ale również — mnożyć świadectwa o niej. Świadectwa przynależne różnym

Wielogłosowość

miarom wartości, różnym głosom. Dzieje się to tak, jak w procesie sądowym, gdzie, aby ustalić obiektywną prawdę, należy zarówno przywołać możliwie największą ilość szczegółów, jak i — powołać możliwie największą liczbę naocznych świadków. Zauważmy, że jest to metoda znana dobrze prozie (od czasów przynajmniej Dostojewskiego, jeśli nie liczyć tych dawniejszych form powieściowej polifonii, jakimi były np. powieść epistolarna czy powieść o narracji szkatułkowej). W poezji wielogłosowość ma, owszem, swoją tradycję (znaną dobrze Miłoszowi: w swoich esejach powoływał się on na przykład *Ballad i romansów* (K 70—71) lub nurtu „liryki roli” ciągnącego się w poezji europejskiej od Browninga do Kawafisa (*PO 41*), jednakże użycie w wierszu struktury dialogu lub *personarum dramatis* łatwo wyprowadza go poza rodzajowe granice liryki. Stąd też wszelkie odmiany „poezji czystej” operowały z zasady liryczną homofonią, a wielogłosowość w każdej postaci zdecydowanie odrzucały.

Cudze głosy...

Ideały „poezji czystej” nigdy jednak nie były Miłoszowi bliskie; bariery rodzajowe wydawały mu się zawsze czymś nieistotnym wobec obowiązku oddania sprawiedliwości widzialnemu światu. Ponieważ zaś, jak to zwięźle ujmuje krytyk, dla Miłosza „poezja jest nie do pomyślenia inaczej niż w wymiarze historycznym, przede wszystkim zaś — antropologicznym”¹², obowiązek ten musi również polegać na obfitym korzystaniu z „cudzego słowa”, cudzego głosu, cudzego punktu widzenia. *List półprywatny o poezji* z 1946 r., stanowiący odpowiedź na recenzję Wyki o *Ocaleniu*, zawiera już w załączkowym kształcie całą teorię techniki wielogłosowości i będącej jej efektem ironii. Zastosowanie tej techniki nie uszło zresztą uwadze późniejszych komentatorów poezji Miłosza, którzy w ślad za nim wskazy-

¹² Błoński: *op. cit.*, s. 205.

wali, iż począwszy od *Głosów biednych ludzi* coraz więcej w tej twórczości odwołań do „cudzego słowa”. Należą tu nie tylko takie zjawiska, jak liryka maski (cały poemat *Świat* z jego dziecięcym podmiotem lirycznym i subtelną grą utożsamienia i dystansu pomiędzy podmiotem a autorem¹³) czy liryka roli, której przykładami niezmiernie pouczającymi, obok *Głosów biednych ludzi*, mogą być wiersze w rodzaju *Dziecięcia Europy*, *Portretu greckiego*, *Piosenki o porcelanie*, *Z chłopca król*, *Na ścieżce damy dworu*, *Po drugiej stronie* czy *Wyższych argumentów na rzecz dyscypliny...* Nie wyczerpują również sprawy przykłady wierszy opartych na dialogu, takich jak *Rozmowa na Wielkanoc 1620 r.*, lub dialogu utajonym (gdy cały wiersz jest jak gdyby repliką na wypowiedź utajonego partnera, np. *Lektury*). Byłyby to w sumie rozwiązania dotyczące przede wszystkim podmiotu wypowiedzi, równie interesujący wydaje się zaś ten sam problem na poziomie niższym, problem nie tyle „cudzego głosu”, ile „cudzego słowa” w węższym sensie. Chodzi, inaczej mówiąc, o takie sytuacje, w których technika mnożenia punktów widzenia daje znać o sobie już na poziomie wystąpienia poetyckiego, co może, ale nie musi współdziałać z polifonią na szczeblu mówiącego podmiotu.

Samo zastosowanie „cudzego słowa” jest kolejną cechą, stawiającą Miłosza — jak chce Błoński — na biegunie przeciwnym Przybosiowi. Trafne sformułowanie krytyka głosi, iż Miłosz umie „wysłuchać się we wszystkie języki, którymi mówią i mówili ludzie. Jego mowa nie jest «celniejsza», jak chciałby Przyboś, ale raczej «pełniejsza»”. I dalej: „słowo poetyckie powinno zatem celować nie tyle w «autonomię», ile w pełnię. Albo raczej, zdobywać autonomię przez wchłonięcie takiej różnorodności idiomów, aby — kontrastem i zestawieniem

i cudze słowa

¹³ Na temat tego poematu zob. szerzej A. Fiut: *Świat Miłosza*. „Tygodnik Powszechny” 1980 nr 45.

Mowa
pełniejsza

zyskać niezależność od mowy potocznej”¹⁴. Właśnie określenie „mowa pełniejsza” wydaje się tu formułą szczególnie udatną. Wskazuje ona, że posługiwanie się „cudzym słowem” i „cudzym głosem” ma u Miłosza proveniencje nie tylko klasycystyczne. Gdyby traktować te zabiegi wyłącznie na tle tradycji literackiej, gdyby rozumieć je jako wyraz oporu wobec romantycznego egocentryzmu i rozchełstania emocjonalnego właściwego wszelkiej poezji „konfesyjnej”, byłoby to stanowczo za mało. Należy po prostu stale pamiętać o podstawowej w poezji Miłosza antynomii — o napięciu między dzierżącą prymat rzeczywistością a językiem, niedoskonałym, ale stanowiącym jedyne narzędzie poety. „Cudzy głos” i „cudze słowo” są istotnie metodami zdobycia się na autoironiczny dystans względem własnego *ego*, ważniejsze wydaje się jednak to, że w technice tej mamy do czynienia z metodą mnożenia rozmaitych i uzupełniających się świadectw o rzeczywistości.

Aluzje
i cytaty

Jest to oczywiście przede wszystkim „cudze słowo” literackie, którego obecność często sprawia, że tekst Miłosza to „wielopiętrowa konstrukcja aluzji”¹⁵. Aluzji literackich, ale, dodajmy, także cytatów; także cytatów i aluzji utajonych; także „cytatów gatunku”, „cytatów stylu”, „cytatów struktur”¹⁶; także — sporadycznie — autoaluzji i autocytatów¹⁷. Możliwości są więc bogate, a ich wewnętrz-

¹⁴ Błoński: *op. cit.*, 206.

¹⁵ E. Balcerzan: *Polaryzacje sztuki poetyckiej*. W: Błoński: *op. cit.*, s. 219—220.

¹⁶ Terminy proponowane przez D. Danek: *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972.

¹⁷ Ich przykładem może być fragment z poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*:

„Czułe zwierzęta wierne”. Jakże tu być z nimi,
Jeżeli biegną, dążą, a to już minęło?

(UP 348)

— w którym zdanie ujęte w cudzysłów jest autocyta-
tem z młodzieńczych *Bram Arsenatu*.

nemu zróżnicowaniu sprzyja fakt, że Miłosz nie odwołuje się bynajmniej wyłącznie do wzorców dobrze utrwalonych w świadomości przeciętnie odczytanego odbiorcy. Pierwszy wers *Rzeki* (UP 59): „Wisło, rymem polotnym tyle opiewana” — czy to dosłowny cytat, czy stylizacja na Trembeckiego? We fragmencie *Miasta bez imienia*:

Dobranoc piersi parzyste,
 śnijcie sny wiekuiste
 bez pajaków.

(UP 280)

— zapewne nie każdy czytelnik domyśli się aluzji do *Mazurka* Franciszka Karpińskiego („Dobra noc, Jacenta...”). Nie mówiąc już o tym, że trzeba naprawdę fachowych kwalifikacji literackich, aby domyślić się, że Wielki Chwał (który występuje u Miłosza dwukrotnie: w poemacie *Na trąbach i na cyt-rze*, UP 296, oraz w wierszu *Moja wierna mowa*, UP 321, gdzie „podściela czerwony dywan grzesznikowi z moralitetu”) to postać z *Tragedyi o polskim Scylurusie* Jana Jurkowskiego. Niezliczonych aluzji i cytatów w *Traktacie poetyckim* nie ma większej potrzeby przypominać¹⁸. Już kilka przytoczonych do tej pory przykładów przekonuje, że Miłosz w swoich odwołaniach literacko-kulturowych jest na ogół świadomie eklektyczny (bo odwołuje się do tradycji najrozmaitszych) i skłonny do zacierania śladów (bo celowo utrudnia rozszyfrowanie wzorca). Granica między cytatem i aluzją z jednej strony a stylizacją z drugiej staje się celowo niewyraźna. Inaczej mówiąc, chodzi całkiem często nie o precyzyjne odesłanie do tego czy innego literackiego poprzednika, lecz raczej o ogólną sugestię „cudzego słowa”, przesłania z mroków przeszłości, rozpoznawalnego bardziej dzięki od-

Zacieranie
 śladów

¹⁸ Postacie ich i funkcje analizował obszernie M. Zaleski: *O poezji «traktatowej»*. „Pamiętnik Literacki” Vol. LXVII 1977 z. 3.

Realizm
językowy

miennemu nacechowaniu stylistycznemu niż dzięki wyraźnemu zwrotnemu adresowi.

Gdyby jeszcze Miłosz poprzestawał na samych cytatach i aluzjach literackich, na „cudzym słowie” o jednoznacznie literackiej proveniencji: wówczas można by go było traktować po prostu jako typowego „poetę kultury”. U niego jednak cytaty czy aluzje nie są czymś odmiennym od innych językowych sygnałów obcości czy dawności, od „cudzego słowa” pochodzącego z niekoniecznie literackich obszarów. W samej choćby tylko płaszczyźnie słownictwa zwraca tu uwagę swobodne odwoływanie się do realiów z różnych stron świata i epok. Fortepian, brzmiący w *Guciu zaczarowanym*, musi nazywać się „fortepiano” („Słyszę także dźwięki fortepiano”, *UP* 254), bo tego wymaga wierność wobec rzeczywistości: chodzi przecież o fortepian słyszany we wspomnieniu, będący więc składnikiem minionej epoki. Ten archaizm w zdaniu brzmiącym całkiem współcześnie wytwarza dysonans, ale dysonans pożądany i zamierzony. Gdzie indziej takim celowym dysonansem może być wyraz związany z cywilizacyjno-techniczną nowoczesnością, ale wtłoczony w kontekst poetyckiej konwencji:

Stopa oparta na akceleratorze,
Jak gdyby w szybkość uciec można było
Od widm i głosów. Tak wlekliśmy wszędzie
Sznur niewidzialny, w sobie czując ostrze.
(*Traktat poetycki*, *UP* 202)

Analizując te cztery linijki, jeden z krytyków stwierdza: „W poezji Miłosza słowo konstytuuje się w porządku stylizacji, stylizacja zawsze «postarza» język, spycha wiersz w przeszłość, w dawność. Stylizator mówi nie tak, jak się mówi, lecz tak, jak się *mówiło*. Dlatego słowo Miłosza, nawet «nowoczesne», np. «akcelerator», momentalnie zaciąga się patyną, zrywa więzy z żywą mową. Brzmi *książkowo*”¹⁹. Trudno się z tym uogólnieniem zgodzić:

¹⁹ Balcerzan: *op. cit.*, s. 216; podkr. autora.

równie dobrze można by utrzymywać, że słowo „akcelerator” nawet w najbardziej archaicznym kontekście nie jest w stanie zatracić swego nowoczesnie-technicznego zabarwienia, a być może dzięki kontrastującemu kontekstowi zabarwienie to jest jeszcze jaskrawsze niż w potocznej wypowiedzi. W tego rodzaju zestawieniach słuszniej byłoby chyba widzieć właśnie świadomy kontrast, grę między „książkowością” a potocznością, konwencją a spontanicznością, mową archaizowaną a mową współczesną, jeszcze jeden przejaw stałego napięcia pomiędzy konkurującymi „głosami”. Mówimy zresztą w tej chwili o słownictwie zróżnicowanym historycznie, a przecież i w płaszczyźnie geograficznej podobne efekty powstają u Miłosza dzięki nieskrępowanemu sięganiu do regionalizmów, prowincjonalizmów czy wspomnianych już wyrażeń obcojęzycznych.

Stwarzana podobnymi metodami polifonia „głosów”, tradycji, stylów językowych doczekała się, jak na razie, kulminacji w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* — gdzie obok fragmentów jednorodnie lirycznych znajdziemy m. in. odautorski komentarz prozą, elementy dialogu, cytaty z opowiadki dla młodzieży, wypisy z encyklopedii, bibliografii i starych dokumentów, urywki łacińskie, białoruskie, litewskie, przytoczony w całości wiersz Teodora Bujnickiego, cytaty z Blake’a w przekładzie Miłosza, pastisz poezji staropolskiej itd. itd. Ideał maksymalnej wielości świadectw o rzeczywistości osiąga tu swoją pełnię, zwłaszcza że mamy do czynienia nie tyle z mozaiką zestawionych z sobą osobno „głosów”, ile z ich wzajemną łącznością i stylistyczną osmozą — jak choćby w poniższym fragmencie, gdzie łączność tę zapewnia wspólne dla kontrastujących z sobą stylów grammatyczne „ja”:

Pry hostincu wielikom kowienskom. Gdzie za chmurą
[foki szczekają

Świadomy
kontrast

Figura ładu

niewidocznej linii równowagi: równowagi między harmonią a dysharmonią, regularnością a nieregularnością, rygiem a swobodą, stylem wysokim a niskim, „poezją” a „prozą”. Poetycka ironia — osiągnięta dzięki środkom, o których już była mowa — służy jako metoda konfrontowania, a zarazem godzenia z sobą tych przeciwieństw.

Chwiejna
równowaga

Walka Miłosza ze „skazą harmonii” zaczyna się już od warstwy brzmień, a najpewniej uchwycić można jej istotę w sferze wersyfikacji. W pierwszych tomach schemat wierszowy, jakkolwiek na ogół rozluźniony, zbyt często jeszcze nagina do siebie składnię, czego śladem są m. in. inwersje („przez sierść czujnie leżących zwierząt przegowaną”, „w jego głosie zagłady grzmiały trąby” itp.). Ale od samego początku napotykałyśmy również próby innych rozwiązań:

Spi w niebie moim to jezioro cierni.
Pochylam się i widzę tam na dnie
Blask mego życia. I to co straszy mnie,
Jest tam, nim śmierć mój kształt na wieki spełni.

(W mojej ojczyźnie, UP 41)

W tym wierszu, pochodzącym z 1937 r., przesunięcie średniówki w drugim wersie, nadprogramowa sylaba w wersie trzecim, nieoczekiwany tok jambiczny w czwartym — to delikatne jeszcze i powściągliwe próby igrania z tradycyjnym schematem jedenastozgłoskowca (5+6). Powściągliwość związana jest zresztą z kontemplacyjnym nastrojeniem wiersza. Ta sama metoda posunie się dalej w wierszach późniejszych, gdzie zakłócenia zaostrażają się tym bardziej, im silniej dany utwór nawiązuje do któregoś z tradycyjnych schematów wersyfikacyjnych:

Igranie
z formą

Tak, zabijałem. Czy to źle, Eriko?
Szosa szła do mnie z gwizdem moich sterów.
A tam był chaos, rozumiesz? Kolumny
Wozów, toboły, brud, skwar, czołganie się, strach,

[rozprzężona

Wola niezdolna utrzymać zamiaru.

(*Stiegfried i Erika*, W 201)

Znamienne, że monstrualne wydłużenie czwartego z zacytowanych wersów dokonuje się jak gdyby pod naporem relacjonowanej rzeczywistości: „chaos” będący tematem wypowiedzi rozrywa również jej wierszową formę. Inny przykład:

Dopóki niebo jest i ziemia
Dla nowych Miast gotuj przystanie.
Poza tym nie ma wybaczenia.
Będę się starać, mój dziekanie.

(Do Jonatana Swifta, ●UP 121)

Wystarczy zdać sobie sprawę, jak łatwo byłoby przywrócić w tej — kończącej utwór — strofie sylabotoniczną harmonię (choćby zmieniając szyk na: „Gotuj dla nowych Miast przystanie” lub tym podobne), aby pojąć, że zbieg akcentów w drugim wersie i związane z tym drastyczne zakłócenie schematu jambicznego czterostopowca stanowi tu celowy chwyt naruszenia monotonnej harmonii, coś w rodzaju fonicznej pointy całego utworu. Podobnych chwytów dałoby się znaleźć u Miłosza mnóstwo, zwłaszcza obydwa *Traktaty* byłyby tu znowu prawdziwą skarbnicą przykładów („Kanciastość ich rytmiki naprzód zaskakuje, potem męczy. *Plus za contents, satisfactory z formy*”²⁰ — oceniał dość prostodusznie jeden z krytyków). Walka ze „skazą harmonii” na terenie wersyfikacji, „niechęć do poezji zbyt płynnej” (*RE* 66), udokumentowana w esyście Miłosza wieloma celnymi spostrzeżeniami i analizami²¹, w jego własnej praktyce poetyckiej przybiera szereg postaci, przechodzących zresztą jedna w drugą. Różnica polega na proporcji elementu regularności i nieregularności: poczynając

Foniczna
pointa

Sylabotonizm,

²⁰ M. Danilewicz-Zielińska: *Szkice o literaturze emigracyjnej*. Paryż 1978, s. 211.

²¹ Zob. np. uwagi o wierszu przekładu Gałczyńskiego z Szekspira, (*K* 292 i n.) lub o wersyfikacji Eliota (*K* 83—84). W *Rodzinnej Europie* swoją „niechęć do poezji zbyt płynnej” tłumaczy Miłosz wpływem poznanej w latach gimnazjalnych poezji łacińskiej.

od schematów sylabotonicznych, doraźnie rozrywanych przez akcentowe i sylabiczne zakłócenia, poprzez wykorzystywanie modelu heksametru²², poprzez — dalej — rozmaite — odmiany wiersza nieregularnego, oscylującego wokół ustalonych w tradycji rozmiarów sylabicznych, dotarlibyśmy w tym przegładzie aż do używanego szczególnie często już w utworach w rodzaju *Portretu z połowy XX wieku*) wersetu biblijnego. Słusznie pisał Jerzy Kwiatkowski, iż „magia Miłosza” polega m.in. na różnorodnym wykorzystywaniu relacji między zdaniem a wersem. „Głównym chwytem artystycznej gry jest tu pewna nieadekwatność sugestywnej, ale tradycyjnej wersyfikacji i — o wiele bardziej nowoczesnej, często korzystającej z kolokwializmów, ogromnie zindywidualizowanej i niezwykle giętkiej — składni. I — w większym jeszcze stopniu — słownictwa”²³. Ta bezspornie trafna obserwacja dotyczy jednak głównie tych form wierszowych, które nawiązują do sylabizmu czy sylabotonizmu. Werset biblijny w późnych utworach Miłosza jest już formą, w której „oddech zwykłej składni” (UP 168) nie jest w żadnej mierze tamowany przez rytm poetycki, lecz w skomplikowany sposób współżyje z nim na równych prawach czy nawet — wtórnie go wytwarza (problem wersetu biblijnego jako punktu docelowego poezji autora *Ocalenia* zasługiwałby zresztą na oddzielną analizę). To, co dzieje się w wersyfikacji i składni Miłosza, analogicznie rozwija się w warstwie znaczeń. Również i tu najczęstszym punktem dojścia jest wypowiedź oscylująca między „poezją” a „prozą”, sposób mówienia, który usunąłby sprzeczność, do-

sylabizm...

i werset
biblijny

²² Zob. J. Kwiatkowski: *O poezji Czesława Miłosza*. «*Poemat o czasie zastygłym*». „*Twórczość*” 1957 nr 12, s. 84—85.

²³ *Ibidem*, s. 77—78.

strzeżoną przenikliwie u Eliota (u którego, zdaniem Miłosza, zastąpienie bezpośredniej ekspresji przez rygorystycznie stosowany *objective correlative* nie dawało się pogodzić z tendencją do intelektualizmu, przekazywania odbiorcy określonych sądów o rzeczywistości, por. *PO* 155). W trybie programowym (choć, nie zapominajmy, nie bez domieszki ironii) mowa o tym w znanym fragmencie wiersza *Ars poetica*?:

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

(*UP* 316)

Między
poezją a prozą

Ani „zanadto poezją ani zanadto prozą” są jednak wiersze Miłosza nie tylko z tego prostego względu, że unikają metaforycznego zgęszczania znaczeń i wolą odwoływać się do — opisanej już przez nas — metonimicznej metody prezentacji „akcydensów życia”. Chodzi również o stale w tej poezji obecne kontrowanie patosu ironią, wzniosłości — trywialnością, stylu wysokiego — stylem niskim. To ostatnie zjawisko wydaje się szczególnie ciekawe z językowego punktu widzenia. Piszącemu te słowa wydawało się zawsze, że najmniej udane z całego dorobku Miłosza są takie wiersze, których stylu wysokiego autor nie próbował przełamać czy stonować stylem niskim. Typowy przykład to wiersz *Do polityka* ze *Światła dziennego*, gdzie patosowi brak dostatecznej przeciwwagi w postaci ironii czy znaczeniowego konkretności: wiersz jest pusty, retoryczny, poetycko mało interesujący. Ale potwierdzeniem pewnej reguły rozwoju twórczego Miłosza jest fakt, że wiele tego rodzaju wierszy skazał poeta na zapomnienie, nie włączając ich do późniejszych wyborów. W ten sposób na przykład nie został przedrukowany ani w *Wierszach*, ani w *Utworach poetyckich Poemat o czasie zastygłym*, w którym jeśli nawet patos znajdował swoją przeciw-

wagę, to głównie w „ascezie”, „kompresji uczuciowej”, „dystansie”²⁴. Powiedzielibyśmy — *tylko* w ascezie i dystansie. Zabrakło tu jeszcze przeciwnego bieguna patosu — stylu niskiego, który tak odświeża poezję Miłosza od etapu *Głosów biednych ludzi*, a którego wprowadzenie możliwe się stało głównie dzięki nowej technice liryki roli. Tak na przykład w *Pieśni obywatela* wypowiedź utrzymana zrazu w tonacji ponadczasowego tragizmu i patosu:

Na placach miast, które zorza unosi jaskrawa,
Pod marmurowym szczątkiem roztrzaskanych bram

— kończy się niespodziewanie prozaicznym i trywialnym antyklmakssem:

Handluję wódką i złotem.

(UP 96)

Jest to kontrast realiów, ale również kontrast językowy: w wierszach przedwojennych słowa „wódka” i „handlować” mimo wszystko nie miały jeszcze prawa stałego pobytu. Z biegiem lat Miłosz coraz silniej przeciwstawia się jeszcze jednemu dogmatowi tradycji postsymbolistycznej (obejmującej, jak powiedzieliśmy, również Pierwszą Awangardę). Dogmat ten to odgradzanie języka poetyckiego od niepoetyckiego na zasadzie tworzenia stref wyrazów czy sposobów mówienia zakazanych, niedozwolonych dla poety. W swojej modernistycznej wersji poezja taka jest

Kontrastowanie

Czysta. Nie wolno jej użyć wyrazów:
Telefon, pociąg, bidet, rzyć i pieniądz.

Ale podobny dogmatyzm — dotyczący już nie tyle wąsko rozumianego słownictwa, ile w ogóle sposobu posługiwania się językiem — przechowa się dłużej, poza modernę:

Ersatz modlitwy. Tak odtąd zostanie.
Wzbroniony będzie oddech zwykłej składni.

²⁴ *Ibidem*, s. 86—87.

„Phi, publicystyka. Niech mówi prozą”.
 Aż kiedyś, w szkołach nowej awangardy,
 Odkryciem nazwą postarzały zakaz.

(*Traktat poetycki*, UP 168)

Poezja
 bez granic

Przeciw tego rodzaju ograniczeniom Miłosz —
 „Więcej szanując to, co rzeczywiste / Niż to, co
 w nazwie i dźwięku zastygło” (UP 179) — prote-
 stuje czynnie: poszerzając sferę języka poetyckiego
 o coraz to nowe obszary, dawniej niedozwolone
 z uwagi na swoją „prozaiczność”.

V. Za „słowem czystym i do- stojnym”

*Najwyższym protestem było za-
 chowanie miary.
 Pośród wrzasków, ekstatycznych
 bełkotów, pisku trąbek, bicia w
 rondle i bębny.*
 (Ryba, UP 326)

(...) *bo w nieszczęściu potrzebny
 [jakiś ład czy piękno.
 (Moja wierna mowa, UP 321)*

Między
 konwencją
 a bełkotem

Mowie poetyckiej takiej, „któ-
 ra by wytrzymała konfrontację z rzeczywistością”
 (K 13), zagraża jednak nie tylko literacka konwen-
 cja, ograniczająca ją w dążeniu do sfer nie odkry-
 tych i nie nazwanych. Z drugiej niejako strony
 zagrożenie stanowi pozapoetycki język codziennoś-
 ci, zwłaszcza codzienności współczesnej: wielostron-
 ny napór mniej lub bardziej zanieczyszczonej beł-
 kotem i bezkształtem informacji, która ujawnia
 „demoniczne możliwości języka” i zmusza „do cią-
 głego oporu wobec wszechobecnej maszyny fabry-
 kującej zgiełk” (PO 8), Gdy dodać do tego obrazu
 podszepty Historii, namawiające: „Ze słów dwu-
 znacznych uczyn swoją broń, / Słowa jasne pogrą-
 żaj w ciemność encyklopedii” (*Dziecię Europy*,
 UP 124), wtedy ujawnią pełnię swoich znaczeń.

zwięzłe, ale doniosłe wiersze w rodzaju cytowanej przed chwilą jako motto *Ryby* lub *Zadania*:

W trwodze i drzeniu myślę, że spełniłbym swoje życie
Tylko gdybym się zdobył na publiczną spowiedź
Wyjawiając oszustwo, własne i mojej epoki:
Wolno nam było odzywać się skrzykiem karłów i demonów
Ale czyste i dostojne słowa były zakazane
Pod tak surową karą, że kto jedno z nich śmiał wymówić
Już sam uważał się za zgubionego.

(UP 325)

I oto kolejna w tej poezji próba pozytywnego przewyciężenia sprzeczności: tym razem chodzi o znalezienie drogi między Scyllą poetyckiej konwencji (język zorganizowany, ale ograniczony) a Charybdą kolokwialnego żywiołu językowego (język nie ograniczony, ale nie zorganizowany)²⁵. Miłosz nie należy ani do sympatyków Scylli, których przykład stanowią mogą przedstawiciele współczesnego neoklasycyzmu, ani do zwolenników Charybdy, których przykład skrajny to Miron Białoszewski. Wybiera wyjście trzecie: język „słów czystych i dostojnych”, „zdań surowych i jasnych” (*Zakłęcie*, UP 315), język za swój niedościgniony wzór obierający Biblię z jej „prawdziwym dostojnością mowy” (*Lektury*, UP 329). Nie musimy już w tym momencie podkreślać, że „dostojność” języka nie jest równoznaczne z patosem i stylem wysokim, „czystość” zaś rozumiana jest w innym sensie niż ten, w jakim „czysta” była eteryczna poezja symbolistów. Miłoszowi chodzi o język, który nie zamyka się przed żadną możliwością mówienia, żadnym obszarem słownictwa, żadnym stylem — byle — zostało w nim ocalone to „dostojność mowy”, to podstawowe jej zadanie, jakim jest „ponazywać rzeczy”. W wierszu, z którego pochodzi ta ostatnia, najprostsza formuła, w *Wezwaniu* po-

Dostojność
mowy

²⁵ Dodatkową rolę odgrywa tu jeszcze ta okoliczność, że zdaniem Miłosza zwłaszcza język polski jest stale zagrożony przez „arytmię i bezkształtność” (PO 99).

chodzącym z 1954 r. a przypomnianym przez Miłosza w dwadzieścia lat później w tomie *Gdzie wschodzi słońce...*, czytamy:

Nic nie stracone. Jeśli nasze słowo
Któregoś dnia tak zdoła się zespolić
Z korą drzew leśnych i kwiatem pomarańcz
Ze będzie jednym — to będzie znaczyło
Ze myśmy wielkiej nadziei bronili.

(UP 339)

Nadzieja
tragiczna

Jest to nadzieja tragiczna, bo wbrew wszystkiemu: wbrew naturalnym pułapkom języka, wbrew ograniczeniom indywidualnej percepcji, pamięci i mocy nazywania, wbrew ciśnieniu literackiej konwencji, wbrew naporowi zgiełku i bełkotowi zewnętrznej codzienności. Temu wszystkiemu można przeciwstawić tylko niewzruszone przekonanie o prymacie rzeczywistości i logiczny wniosek, iż skoro posiadamy język, którym o tej rzeczywistości można mówić, powinniśmy zrobić z tego niedoskonałego narzędzia możliwie najdoskonalszy użytek. Zostaliśmy — mówi Miłosz — obdarowani językiem, tak jak zostaliśmy obdarowani istnieniem. W obu wypadkach konsekwencje są te same.