

# Zdzisław Łapiński

---

## Oda i inne gatunki oświeczone

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4-5 (58-59), 185-202

---

1981

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Zdzisław Łapiński*

**Oda i inne  
gatunki oświecone**

W zwięzłej autocharakterystyce, jaką Czesław Miłosz nakreślił dla czytelnika anglo-amerykańskiego, wśród kilku zaledwie zdań, które się na nią złożyły, nie zabrakło miejsca na wzmiankę poświęconą odzie<sup>1</sup>. Jest to dosyć zastanawiające, ponieważ w swej twórczości poeta posługiwał się tą formą z rzadka. Tylko wobec dwu własnych wierszy zastosował taką właśnie etykietkę. Do tych dwu wierszy możemy dorzucić nie więcej niż kilka innych utworów, wykazujących cechy ody, a także trochę przekładów z poezji obcej.

Oda w świadomości literackiej naszej epoki jest gatunkiem — co tu ukrywać — lekko anachronicznym. Według encyklopedii Premingera: „Po okresie romantyzmu, nie licząc kilku błyskotliwych wyjątków (...) oficjalna oda w stylu Pindara nie była w Anglii gatunkiem ani popularnym, ani też uprawianym z prawdziwym powodzeniem”<sup>2</sup>. Chy-

Gatunek  
anachroniczny

<sup>1</sup> Cz. Miłosz: *Postwar Polish Poetry. An Anthology. Selected and Translated by...* Garden City 1965, s. 49.

<sup>2</sup> A. Preminger: *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. by... Princeton 1974 Enlarged Ed., s. 586.

ba podobnie rzecz się przedstawia w innych literaturach europejskich, choć nie powinniśmy lekceważyć owych „błyskotliwych wyjątków”. W literaturze francuskiej można do nich zaliczyć, powiedzmy, utwory Claudela, którym znany słownik poetyki i retoryki wyznacza zaszczytne, odrębne miejsce pod hasłem „ody symbolistycznej”<sup>3</sup>. Są to jednak, powtórzmy, wyjątki. Natomiast decydujące odstępstwo od ogólnej reguły historycznoliterackiej wykazuje piśmiennictwo rosyjskie (ostatniego sześćdziesięciolecia). „Mnie ni k czemu odieczeskije rati...”, pisała wprawdzie Anna Achmatowa, ale — jak wiemy — głos tej poetki z trudnością może być uznany za charakterystyczny dla literatury radzieckiej<sup>4</sup>. Ducha tej literatury lepiej wypowie jej szeregowy krytyk: „Wielostronne są rozwiązania, wzbogacające lirykę ody w naszym czasie. Rozwiązania te są wykwitem rozwoju poezji realizmu socjalistycznego, jego organicznego nowatorstwa, bezustannych i różnorodnych poszukiwań. (...) Jakże obfita w talenty jest nasza literatura!”<sup>5</sup>.

Kwiat  
sorealizmu

Wydaje się, że zainteresowanie Miłosza odą trzeba rozpatrywać mając na uwadze sposób istnienia tego

<sup>3</sup> H. Morier: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 2 ed. augm. et refondue. Paris 1975, s. 793—795. Jeszcze dalej idzie w swej apologii Claudela Leo Spitzer. Jego zdaniem, wiersze francuskiego poety ucieleśniają w niezwykle sposób samą istotę gatunkową ody. Por. *Interpretation of an Ode by Paul Claudel*. W: *Linguistics and Literary History*. Princeton 1948, przyp. 44, s. 236.

<sup>4</sup> Powyższe słowa stanowią *incipit* wiersza nr 2 z cyklu *Tajny riemienia* (prwdr.: „Zwiazda” 1940 nr 3—4; cyt. wg: A. A. Achmatowa: *Stichotworienija i poemny*. Leningrad 1976, s. 202). O kłopotach, jakie ta forma sprawiała jeszcze jednemu poecie, por. C. Brown: *Into the Heart of Darkness: Mandelstam's Ode to Stalin*. „Slavic Review” 1967 nr 5, s. 584—604.

<sup>5</sup> I. Grinberg: *Tri grani liriki. Sowriemiennaja ballada, oda i elegija*. Moskwa 1975, s. 253—254.

gatunku na obu obszarach literatury łącznie, na Wschodzie i na Zachodzie.

Słowo „oda” powraca u Miłosza tak często, iż nasuwa się przypuszczenie, że ma ono dla poety znaczenie pewnego skrótowego, metonimii czy, co najmniej, nazwy odsyłającej do zjawiska niezwykle reprezentatywnego. W *Fauście warszawskim* pada retoryczne pytanie:

Oda  
u Miłosza

Kto w polskim pisał języku coś więcej  
Niż ody czułe, nikomu nie groźne,  
Co kiedykolwiek miał prócz nienawiści? <sup>6</sup>

Szyderczą wzmiankę o syberyjskiej odzie Szenwalda przynosi pamiętny fragment *Traktatu poetyckiego* <sup>7</sup>. Natomiast próbę ody innej niż „czuła” znajdujemy na początku cz. II *Traktatu* („Stolica”):

Ty, obce miasto na sypkiej równinie,  
Pod prawosławną kopułą Soboru,

<sup>6</sup> „Kultura” (Paryż) 1952 nr 6, s. 39.

<sup>7</sup> *Traktat poetycki*. Paryż 1957, s. 19. Znacznie ciekawszego artystycznie przykładu niż Szenwald dostarcza Adam Ważyk. Jego *Radość radziecka* („Nowe Widnokreśli” 1941 nr 1, s. 72—73) w śmiałym splocie łączy dwie tradycje — klasycyzmu i rosyjskiej awangardy (a przytoczony poniżej obraz nasuwa nieodparcie myśl o malarstwie Kuźmy Pietrowa-Wodkina):

Za mało słów radosnych przekazały nam dawne epoki  
Podajcie wolne usta  
kielekującym dźwiękom  
Radziecka radość rozrostu czeka na ton głęboki  
Niech nas wydzwignie z ubóstwa  
niegdyś tłumione w tłumach twarodoziarniste piękno

Wypożyczajcie sobie narody  
słowa tworzenia czy nawet  
głoski wplątane w zabawę  
młode słowa  
ody  
tętniącej dźwiękiem o!  
Okrzyk chłopców na morzu  
toczy się koło ich głowy

Dla ciebie muzyką piszczałka roty,  
Kawalergard, żołdat wsiech wysze,  
Tobie z dorożki rzy Ałlawerdy.  
Tak trzeba odę zaczynać, Warszawo,  
Do twego żalu, nędzy i rozpusty<sup>8</sup>.

Taką też odą ujemną, zaprzeczoną, jest włączony do *Traktatu* wiersz *O Miasto, Społeczeństwo, o Stolic!*<sup>9</sup>. Ale w tymże samym *Traktacie*, gęstym od spraw omawianego przez nas gatunku literackiego, spotykamy odę wykonaną zgodnie z wszystkimi prawidłami sztuki. *Oda jesienna* (zachowuję tu dla wygody tytuł z rękopisu) powstała nie później niż w 1949 r.<sup>10</sup>, ale ogłoszona została po raz pierwszy dopiero w 1957 r. jako część składowa *Traktatu*<sup>11</sup>. Ma ona tutaj służyć za przykład poezji, która kusi pisarza, którą potrafiłby on uprawiać z wirtuozerią, ale której się wyrzeka. Stanowi jedno z wcieleń „poezji czystej”, przedmiotu częstych rozmyślań Miłosza. Jaka jest ona jednak — ta poezja czysta? Z *Ody jesiennie* wynikałoby, że należą do niej utwory opiewające piękno przyrody, wyrażające taką rzeczywistość, w której fakty historii ludzkiej ulegają procesom naturalizacji. Barwa kabatów żołnierskich (w wersji rękopiśmiennej „czerwona”, w wersji drukowanej „klonowa”) nie powinna być rozszyfrowana jako oznaka określonej formacji militarnej, ma ona być doznawana jak inne kolory w przyrodzie — właśnie jak owe liście klonu. Tyle, co do tematu wiersza. Należy jednak

Wcielenie  
poezji czystej

Chwytajcie je sycząc ponad chłodem wody  
ognie młodości.

<sup>8</sup> *Traktat poetycki*, s. 13.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 37—38. Jak podaje autor: „ta część *Traktatu* powstała w 1951 r.” (*Co śmiem myśleć*. „Kultura” (Paryż) 1960 nr 7/8, s. 33).

<sup>10</sup> Pełny tekst *Ody jesiennie* znajduje się w liście do Jarosława Iwaszkiewicza z 10 listopada 1949 r. (*Listy Czesława Miłosza do Jarosława Iwaszkiewicza*. Biblioteka IBL Rps. Zb. Wł. 169/1, k. 118).

<sup>11</sup> „Kultura” (Paryż) 1957 nr 1/2, s. 52—53.

zauważyć, iż poeta, który stara się spojrzeć na świat okiem nieuprzedzonym, okiem nie skalanym przez świadomość cywilizacyjną, wypowiada swą kwestię w sposób celowo umowny. Ani na moment nie pozwala nam zapomnieć o tym, że wprawdzie między okiem a światem może nie występować żadna przesłona, to jednak między światem a słowem pośredniczy określony wytwór historii i cywilizacji — konwencja literacka.

Zresztą i oko nie jest całkiem nie uzbrojone. O takim oku, nagim i naiwnym, mówią wprawdzie wstępne wezwania poprzedzające *Ode*, i do takiego oka apeluje utwór w swych drobinach wyobrażeniowych, ale owe drobiny muszą się ostatecznie ułożyć w pewną wyższą całość. A całość ta ma cechy obrazowo-pojęciowe, wybitnie umowne. Oko samo nic tutaj nie zdoła, musi je wspomóc umysł, i to wyćwiczony w lekturze obrazów i tekstów, najlepiej — emblematów. Mamy bowiem do czynienia z personifikacją. Nowością w stosunku do ikonografii tradycyjnej, o rodowodzie klasycznym, jest rodzaj modelu — zamiast dostojnej figury antycznej oglądamy postać przypominającą raczej bóstwo plemienne a jego akcesoria są akcesoriami szamana. Jeśli jednak jest to jeszcze jeden dowód na zwrot ku temu, co pierwotne czy, co najmniej, pozahistoryczne, to sama konstrukcja ody tym dobitniej przywodzi na myśl kunszt, włożony w wysłowienie owych pierwotnych tęsknot.

We wspomnianym wcześniej autokomentarzu Miłosza — trzeba to teraz zdradzić — nazwa ody występowała ze specyficznym określnikiem: *mock*.<sup>12</sup> *Mock ode* nie ma w polszczyźnie ustalonego odpowiednika, jako że w przeciwieństwie do *mock heroic*, czyli poematu heroikomicznego, oda sparo-

Oko i umysł

<sup>12</sup> „His poetic work presents a great variety of forms ranging from mock odes and treatises in the spirit of the eighteenth century to notebooks of dreams” (*Postwar Polish Poetry*, s. 49).

Oda  
sparodiowana

diowana, oda buffo nie stała się nigdy odmianą gatunkową dostatecznie popularną.

Miłosz scharakteryzował zatem siebie jako poetę uprawiającego nie tyle ode, ile jej żartobliwe czy szydercze odmiany. Czy taka postać gatunku jest dzisiaj mniej staroświecka? O nikłej przydatności ody — we wszelkich jej wariantach — dla literatury współczesnej tak mówi kolejny słownik terminów krytycznych: „Po epoce romantyzmu oda zaczęła podupadać, stając się domeną poetów wieńczonych z urzędu oraz innych pisarzy poświęcających się ceremonialnej wypowiedzi publicznej. Była ona niegdyś instrumentem wysokiej powagi i nie zdołała przetrwać w naszej, coraz to bardziej cynicznej, epoce. Stała się tak łatwa do kompromitacji, że nawet z parodiowania jej trudno czerpać większą przyjemność”<sup>13</sup>.

Otóż Miłosz w swej *Odzie jesiennej* „czepał przyjemność” właśnie z pokonywania przeszkód, przed którymi staje dzisiaj poeta. Z pewnością nie posłużył się parodią jaskrawą. Raczej mamy do czynienia z pastiszem. Jednak uważne wsluchanie się w ton tego utworu wydobywa akcenty ironii skierowane na samą formę.

Dusza ody

Dawno temu pisał Maciej Sarbiewski: „Odważyłbym się początek ody nazwać jej duszą, jak przeciwnie, duszą epigramatu jest jego zakończenie”<sup>14</sup>. Miłosz jednym lekkim dotknięciem, jednym znakiem przestankowym umiał poruszyć duszę ody.

Mówiąc mniej obrazowo, początek utworu przynosi zwykle — jeśli wiersz nie jest skierowany do konkretnej osoby — personifikację jakiegoś pojęcia oraz apostroficzny gest poety zwrócony w tę stronę. Autor *Ody jesiennej* w pełni respektuje postulat pierwszy, natomiast nieco się uchyla

<sup>13</sup> *A Dictionary of Modern Critical Terms*. Ed. by R. Fowler. London 1973, s. 133.

<sup>14</sup> M. K. Sarbiewski: *Wykłady poetyki*. (*Praecepta poetica*). Przeł. i oprac. S. Skimina. Wrocław 1958, s. 78.

przed spełnieniem postulatu następnego, dotyczącego silnej linii intonacyjnej, wyznaczonej przez wykrzyknik. W wersji początkowym wszystkich kolejnych strof rękopis pozostawia miejsce interpunkcyjnie nie wypełnione. Nie jest to zaniedbanie ani przypadek, bo we wszystkich pozostałych miejscach przestankowanie zostaje zachowane dosyć skrupulatnie. Natomiast w druku znajdujemy tutaj kropkę. Tak więc ów wers pierwszy, w którym się chroni najczęściej dusza ody, jest intonacyjnie wewnętrznie sprzeczny. Przypadek gramatyczny i tradycja literacka domagają się linii odpowiadającej wykrzyknikowi, ale linia ta jest likwidowana przez kropkę, dyktującą zupełnie inny kontur głosu. Ową rozbieżność zaostroża ponadto fakt, że zwrot „O październiku.” powtórzony został w wersji szóstym, ostatnim, tej strofy i że powraca w tej samej pozycji i z tą samą interpunkcją w kolejnych pięciu strofach utworu.

Byłby to chyba dobry przykład humoru formalnego, o którym w tym czasie tak pisał Miłosz: „Do ryzsztunku nowoczesnego poety zaczyna należeć *wit* czyli *esprit*, a więc suchy dowcip intelektualny, jako dowód, że poeta całkowicie panuje nad swoim materiałem”<sup>15</sup>.

Formalny  
humor

Wydaje się zatem, że w prywatnej semantyce Miłosza „oda” bywa synonimem poezji czystej. Ta zaś jest wypowiedzią świadomie umowną na temat wyjęty z biegu czasu ludzkiego.

Akceptując umowne cechy literatury, Miłosz zgłasza w *Traktacie poetyckim* swe wątpliwości (jak zgłaszał je wielokrotnie przedtem) wobec sztuki, która wyłącza siebie z obowiązków, jakie na każdego z nas nakłada nasze miejsce w społeczeństwie. Rzeczą słuszną jest rezygnacja z wartości wprawdzie trwalszych, ale bezpożytecznych, na rzecz war-

<sup>15</sup> Nad książką czyli cudze chwalicie. „Odrodzenie” 1948 nr 4.



tości bliższych potrzebom życia zbiorowego. Z drugiej strony — jak o tym mówią dosyć jaskrawo fragmenty ostatniej części *Traktatu* pt. „Natura” — piękno przyrody jest pięknem złudnym, opartym na ludzkim zaślepieniu, niepomnym tego, iż „ogród natury” jest w gruncie rzeczy izbą tortur. Sztuka czysta, reprezentowana w twórczości Miłosza przez poezję natury i przez gatunek literacki zwany ‘odą, byłaby więc sztuką opartą na złudzie, na świadomości fałszywej.

Ale oda to nie tylko synonim poezji czystej, to także wskaźnik — tym razem bardziej dodatni — określonej tradycji, odsyłacz do pewnej epoki. Zarówno składniki tematyczne *Ody jesiennej*, jak i wierszowany komentarz do niej oraz sam jej krój wyraźnie prowadzą ku Wiekowi Rozumu. Wiersz ten, zanim trafił na prawach przytoczenia do *Traktatu poetyckiego*, istniał dużo wcześniej — o czym wspominałem — jako utwór odrębny. Co najmniej od roku 1949.

Oświeceniowe  
tradycje

Były to lata żywego zainteresowania sztuką i myślą doby oświecenia. Występowały u nas wówczas dwa główne kierunki ujmowania tradycji osiemnastowiecznej. Jeden zwracał się w stronę klasycyzmu, drugi w stronę racjonalizmu. Jeden szukał inspiracji w sztuce, drugi raczej w myśli tamtej epoki. Nurt pierwszy znajdował się w zdecydowanym odwrocie. Główną osobistością był Jarosław Iwaszkiewicz. Poezja jego klasycystycznego ucznia, Pawła Hertza, poddana została wówczas bezlitosnemu i — trzeba to przyznać — zasłużonemu opisowi przez Artura Sandauera<sup>16</sup>. Wśród rzeczników inspiracji racjonalistycznej wymieniłbym autorów książki *Wiersze, które lubimy* (1951 r.), tj. Jana Kotta i Adama Ważyka.

Miłosz w latach 1947—1948 wystąpił z kilkoma szkicami, które można było odczytać jako zamiar po-

<sup>16</sup> *Poezja pozoru*. „Odrodzenie” 1947 nr 21.

godzenia obu skrzydeł owej tradycji osiemnastowiecznej. Ale jednocześnie zignorował cały ówczesny układ odniesień pojęciowych, zakres stawianej wtedy problematyki, styl rozumowania. Jego szkice przede wszystkim były próbą ustalenia jako naczelną kategorii estetycznej pewnej jakości, którą chciałbym nazwać „cierpką”. Sam wyraz nie jest obcy Miłoszowi. Stanowi dosyć częsty motyw słowny wielu jego wierszy, jak choćby „cierpki smak twoich ust nad naszymi jarzębinami” z *Ody jesiennej*. Występuje też w kontekście wyraźnie postulatywnym. Na przykład: „w ciągu ostatnich stu lat istniały dwa nurty poetyckiego języka: jeden, pełen wigoru, celności i cierpkości, drugi «zwiewny», «nastrojowy», oznaczający koniec wychowania klasycznego (...)”<sup>17</sup>. Wreszcie co najmniej jeden czytelnik łączy przeżycia związane z twórczością Miłosza z tym właśnie przymiotnikiem. Według Zawieyskiego, „Miłosz jest trudny, nie zawsze równy ani miły. Raczej cierpki (...) Ale tak powinien pisarz widzieć świat (...)”<sup>18</sup>.

Ja jednak biorę swój termin od Karola Libelta. Określeniem „cierpkość estetyczna” obejmuje Libelt satyrę, ironię, „świat komiki” itp. W romantyzmie, pojętym przez Libelta po wiktoriańsku, kategoria ta miała wartość podrzędną: „cierpkość jako stan kurczu i niepokoju ducha, nie może rozlać pokoju i piękności po obliczu dzieła swego. Dlatego satyra i niższa komika, ze cierpkością naznaczone, stać zaledwie mogą w przedsienu poezji”<sup>19</sup>. Tymczasem w programowym wierszu Miłosza pt. *Poeta* nie co innego jak satyra staje się kwintesencją poezji, jej żywą substancją:

I język jego z dwu-płomienia

Cierpkość  
estetyczna

<sup>17</sup> *Nad książką...*

<sup>18</sup> J. Zawieyski: *Nad książkami w roku 1956*. „Twórczość” 1957 nr 10/11, s. 47.

<sup>19</sup> K. Libelt: *Estetyka, czyli umniactwo piękne*. Wyd. 2 popr. Petersburg 1854. T. 1, s. 315.

Co śmierć zadaje niewidzialną  
Do ostatniego będzie tchnienia  
Kąsać satyrą pożegnalną<sup>20</sup>.

Z kolei w *Dziecięciu Europy* (fragmety z niego, podobnie jak wiersz *Poeta*, Miłosz przesyłał Iwaszkiewiczowi w tym samym liście, w którym znalazła się *Oda jesienna*) czytamy te oto złowieszcze słowa, włożone w usta przedstawicieli „nowej wiary”:

Śmiech powstający z szacunku dla prawdy  
Jest śmiechem którym śmieją się wrogowie ludu.  
Wiek satyry skończony. Odtąd nie będziemy  
Podstępna mową szydzić z nęudolnych monarchów<sup>21</sup>.

Patronami Miłosza stają się wówczas Rabelais i Swift. Przeciwnikiem literackim — romantyzm. „Romantyzm wyśmiany do szczeru przez Rabelais’ego we Francji, przez Swifta w Anglii”, żeby zacytować raz jeszcze Libelta (*Estetyka*, s. 347). Pisząc swój wiersz *Do Jonatana Swifta*<sup>22</sup>, Miłosz formułował wielki program poezji, program dalekich celów. W uwagach eseistycznych o Swifcie określili natomiast życiową taktykę, środki:

Wzór Swifta

„Walka z istniejącym porządkiem rzeczy w imię porządku lepszego jest starym przywilejem pisarzy i gdyby to im odebrać, zniszczyłoby się jeden z głównych sensów sztuki. W omawianym okresie (chodzi o symbolizm i kierunki późniejsze — Z. Ł.) była to jednak częściej neuroza i odcięcie się niż walka. Właśnie odcięcie się, złudne czy nie złudne wyobcowanie. Przecież Jonatan Swift, żeby sięgnąć do innej epoki i użyć za przykład jednego z największych mizantropów literackich — przecież Swift też walczył, ale ani w głowie mu było odcinać się od społeczeństwa, bardzo usilnie zabiegał o zaszczyty, brał udział w najwyższych intrygach dworu, stawiał to na jednego, to na innego politycznego konia i żył pełnym życiem warstwy panującej. Co więcej, jego pisarstwo nie

<sup>20</sup> „Kultura” (Paryż) 1951 nr 5, s. 13.

<sup>21</sup> „Kultura” (Paryż) 1953 nr 6, s. 64.

<sup>22</sup> „Odrodzenie” 1949 nr 22.

było hermetycznym dlubaniem na boku jak później choćby u dyplomaty Claudela, przeciwnie, jego wściekle pióro służyło namiętnościom publicznym”<sup>23</sup>.

Nie można oprzeć się podejrzeniu, iż żywe zainteresowanie kulturą literacką oświecenia, jakie obserwujemy w Polsce w latach powojennych, obok swych bardziej oczywistych pobudek miało jeszcze i tę jedną — w koncepcji literata jako gracza politycznego. Lekcja racjonalizmu, tak, ale i szkoła intryg — tym wszystkim mogło być wtedy — i było — oświecenie.

Ale wróćmy do polemiki z tradycją romantyczną jako do wielkiej rozprawy światopoglądowej. Był to sprzeciw wobec techniki poetyckiej, wobec określonej uczuciowości, wobec filozofii i wreszcie wobec postaw życiowych, implikowanych przez cały ten kompleks pojęciowy, któremu nie jeden tylko Miłosz nadawał miano romantyzmu.

U podłoża takiego stanowiska legło doświadczenie okupacji i powstania warszawskiego. W powszechnym odczuciu romantyzm skompromitował się nie tylko przez konkluzje, jakie z jego przesłanek wyciągnął nazizm, ale i przez następstwa, jakie spowodował w swym szlachetniejszym, lecz i bardziej bezbronnym wcieleniu, związanym z polskimi tradycjami powstańczymi:

„Czy nie warto zrewidować od podstaw naszego kultu dla romantyków i wreszcie przywoździć tę romantyczną koncepcję życia, która z romantyków XX wieku (uczyniła) sztab intelektualny Mussoliniego i Hitlera? Czy nie opublikujemy książek, przedstawiających, jak to było rzeczywiście z naszymi powstaniami 1831 i 1863 roku?”<sup>24</sup>.

Polityka nie mogła tutaj nie sięgnąć w poetykę. Rewizji uległ cały system przedwojennych poglądów literackich Miłosza. Jego dawne wypowiedzi

Polemiki  
z  
romantyzmem

<sup>23</sup> *Wiersze polsko-francuskie*. „Odrodzenie” 1947 nr 37.

<sup>24</sup> C. Miłosz: *Resztki i początki*. „Dziennik Polski” z 18 marca 1945 r., nr 43.

Rewizja  
własnych  
poglądów

skierowane były w gwałtowny sposób przeciwko technicznej problematyce, jaką do rozważań o liryce wniosła Pierwsza Awangarda. Literackiej technologii Miłosz przeciwstawił literacki profetyzm: „Bez wizjonerstwa i odrobiny daru prorocstwa nie ośmielajcie się nazywać siebie poetami, bo okradniecie tytuł przynależny innym” — gromił następców Peipera i Przybosia<sup>25</sup>. Co do formy, ogólnikowo tylko wskazywał na potrzebę zachowania związku z przeszłością: „należy się pewien szacunek rzeczom powtarzalnym, umiejętnościom dziedzicznym również w dziedzinie formy”<sup>26</sup>. Ogólnikowości postulatów odpowiadała ogólnikowość samej poezji Miłosza — w nawiązywaniu do starszych wzorów. Tradycja, z której korzystał, była tradycją uogólnioną, synkretyczną.

Wymagane  
uwielbienie

Inna zmiana, jaka nastąpiła w pojmowaniu przez Miłosza zasad i celów poezji, dotyczyła idei autora oraz idei gatunków literackich. Przed wojną Miłosz umieszczał punkt ciężkości nie w utworze, lecz w osobie autora, w jego stanach duchowych. Utwór miał być, z punktu widzenia pisarza, narzędziem rozwoju osobowego; z punktu widzenia czytelnika — środkiem pomocnym przy obcowaniu z życiem wewnętrznym pisarza. Za tymi koncepcjami kryły się zresztą motywy mniej budujące — i znacznie bardziej ciekawe. Postawa wzorowego czytelnika zdaje się polegać na niemiarkowanym uwielbieniu: „Dlatego największą słuszność mają zwalczane dzisiaj teorie upatrujące istotę przeżycia estetycznego w radości, jaką czerpać można z poddania się promieniowaniu potężnego indywidualium”<sup>27</sup>. O tym z kolei, jak owo „potężne indy-

<sup>25</sup> *Kłamstwo dzisiejszej «poezji»*. „Orka na Ugorze” 1938 nr 5.

<sup>26</sup> *Obrona rzeczy nieuznanych*. „Apel” (Dodatek artystyczno-literacki „Kuriera Porannego”) 1938 nr 46.

<sup>27</sup> *Kłamstwo dzisiejszej «poezji»*.

widuum” odwdzięcza się swemu czytelnikowi, malowniczo mówi wiersz pt. *List 1/I 1935 r.*:

Jerzy, Jerzy, ty niedobry synu, poeto bojaźliwy, przyja-  
[cielu krzywdzony,

.....  
Nie bój się, że naszą rozmowę inni rozumieją,  
czymże oni są, czymże są,  
już opadają w dół z krzykiem nieświadomości,  
jak robactwo przepowiedziane przez Michała Anioła —<sup>28</sup>

Miłosz w swych wierszach z lat trzydziestych chętnie się zwraca do określonego adresata, a jeszcze chętniej — do siebie samego. Czytelnik pozostaje na zewnątrz owego hermetycznego kręgu. Stąd tak znamieną dla tych wierszy druga osoba gramatyczna. Zadając gwałt terminologii językoznawczej, moglibyśmy nazwać tę konstrukcję „drugą osobą ekskluzywną”. Nie służy ona bowiem jako środek wciągania czytelnika do społeczności rozmówców, lecz przeciwnie — pomaga go odtrącić, usunąć z grona wybranych.

„Druga osoba  
ekskluzywna”

Co do gatunków literackich, to w przedwojennych wierszach Miłosza występują wprawdzie w miejscach tytułowych takie nazwy, jak elegia, pieśń, piosenka, kołysanka, hymn czy dytyramb, ale najczęściej poddają one tylko barwę nastrojową wiersza. Wiersze te nie są dostatecznie zróżnicowane gatunkowo i nieraz moglibyśmy zamienić ich tytuły bez większej szkody dla projektowanego odbioru. Inaczej autor ujmuje tę sprawę w 1947 r.:

„Niezrozumienie *literackiego* charakteru *Trenów*, *Rozolank* czy sonetów Morsztyna, głuchota ucha na to, co jest arietką, odą, madrygałem czy elegią — to stan, w którym niewiele zjawisk literackich można pojąć i ocenić, a na pewno trudno zrobić następny krok w rozwoju środków poetyckich”<sup>29</sup>.

Pierwsze sygnały gruntownych zmian, jakie miały zajść w poetyce i filozofii Miłosza, występują jed-

<sup>28</sup> „Środy Literackie” 1936 nr 5, s. 14.

<sup>29</sup> *Nad książką...*

Od  
profetyzmu  
do  
dydaktyzmu

nak dużo wcześniej, co najmniej około roku 1943, roku powstania pierwszych *Głosów biednych ludzi* i poematu *Świat*. Gdybym miał zamknąć w jednym zdaniu wynik tych przemian, to powiedziałbym, że jest to przejście od poezji profetycznej do poezji dydaktycznej.

Naśladowanie  
a dydaktyka

Terminu tego, „poezja dydaktyczna”, używam tutaj w znaczeniu dosyć wprawdzie szczególnym, ale niezupełnie dowolnym. Idę mianowicie za rozróżnieniem, jakie przeprowadził kiedyś Ronald Crane, a za nim inni krytycy chicagowscy. Myślę, że nie tylko dla oceny, ale i dla zrozumienia funkcji, jaką spełniały w naszej kulturze literackiej i politycznej takie wiersze, jak *Dziecię Europy* (1946 r., publ. 1953), *Traktat moralny* (1947 r., publ. 1948) czy *Do Jonatana Swifta* (1947 r., publ. 1949), trzeba przeprowadzić zgodnie z Arystotelesem wyraźną granicę „między poezją, która jest «naśladownictwem», a poezją, która nim nie jest”. „Rozróżnienie to” — pisze Crane — „tak jak je pojmował Arystoteles, nie odegrało poważniejszej roli w dalszych dziejach krytyki. To prawda, że wydzielano zwykle klasę utworów «dydaktycznych», ale wyróżnikiem było tu najczęściej pojęcie celu, zawartości i techniki, nie zaś materiału i formy. Za utwór dydaktyczny uznawane było np. takie dzieło, w którym pożytek brał górę nad przyjemnością, albo takie, które zwracało się bardziej do rozumu niż do wyobraźni (...) czy też posługiwało się raczej bezpośrednimi niż określonymi środkami wyrazu”<sup>30</sup>. Tymczasem, według Crane’a, różnica polega po prostu na tym, że z jednej strony mamy utwory, których zasada formalna (w sensie, oczywiście, arystotelesowskim) opiera się na naśladowaniu czynności i stanów ludzkich, na pięknym ich odtwarzaniu, z drugiej zaś — utwory, na których

<sup>30</sup> R. S. Crane: *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*. Toronto 1953, s. 156—157.

zasadę formalną składa się jakaś teza kunsztownie wypracowana i ucieleśniona. Teza czysto poznawcza lub praktyczna, związana ze sprawami w powszechnym odczuciu ważnymi.

Myślę, że ten świadomie archaizowany język pozwala spojrzeć na sztukę dydaktyczną pod nieco innym kątem, niż to zwykle robimy.

Literatura „dydaktyczna” — mniejsza o to, czy damy jej miano literatury z tezą, czy literatury zaangażowanej — jest w obecnym stuleciu obca głównemu nurtowi sztuki, i to w stopniu większym niż kiedykolwiek przedtem. Zapewne dlatego żadne dwudziestowieczne arcydzieło nie mieści się w pojęciu owej „dydaktyki”, inaczej niż to było np. w wiekach średnich, które reprezentuje w naszych oczach właśnie utwór dydaktyczny (tą bowiem kategorią obejmuje Ronald Crane *Boską komedię*). Żeby zatem doznać działania owej literatury dydaktycznej jak należy, zgodnie z jej istotą, musimy przestawić cały nasz system wrażliwości, a jeszcze bardziej — sposób interpretacji zawodowej, krytycznej. Między Kafką a Orwellem nie ma właściwie, biorąc rzecz zasadniczo, żadnych punktów stykowych, inaczej np. niż między Kafką a Proustem. Chociaż jednak nie wątpię, że *Kolonia karna* jest utworem nieporównanie subtelniejszym i głębszym niż *1984*, to muszę jednocześnie przyznać, że bez dzieła Orwella samoświadomość epoki doznałaby uszczerbku chyba większego, niż gdyby pozbawiona została opowiadania Kafki.

Wracając do zagadnienia najbardziej kłopotliwego, do zasady podziału literatury na „mimetyczną” i „dydaktyczną”, czyli do pojęcia formy. Chciałbym się teraz posłużyć tym pojęciem w sposób nie-Arystotelesowski, bliższy naszym współczesnym zwyczajom. Otóż według założeń zawartych w literaturze „naśladowczej”, jak też według wszystkich wpływowych idei artystycznych nowszego okresu, forma jest, jak wiadomo, nieoddzielna od treści.

Kafka  
a Orwell



Między  
formą  
a treścią

Myśl tę dałoby się skrócić następująco: im więcej formy, tym więcej treści. A rozszerzając to nieco: im treści znaczeniowe znajdują się dalej od powierzchni tekstu, od tematu jawnego, tym są głębsze, tym bardziej właściwe sztuce i tym bardziej nie do zastąpienia przez inne rodzaje poznania.

Otóż Miłosz popełnił herezję. Oddzielił wyraźnie pojęcie formy od pojęcia treści. W szkicu programowym, jakim była jego recenzja wierszy wybranych Iwazskiewicza, zapewnia na wstępie czytelnika, iż nie są mu obce sprawy moralności, etyki itp. (zauważmy, iż było to wkrótce po napisaniu *Traktatu moralnego*, jeszcze wówczas nie ogłoszonego drukiem), ale że nie będzie się tutaj tymi rzeczami zajmował. Omówi technikę poetycką<sup>31</sup>. Nie sposób wyobrazić sobie Miłosza z okresu przedwojennego tak właśnie ujmującego kwestię sztuki. Kiedy polemizował wówczas z krytykami, wykorzystującymi autorytet Maritaina dla obrony idei sztuki jako rzemiosła, przeciwstawiał sytuację artysty w średniowieczu sytuacji dzisiejszej mniej więcej tak: dawniej artysta mógł szlifować formę niezależnie od treści, bo miał tę treść daną z góry; cel i kierunek sztuki był ustalony; inaczej dzisiaj — sztuka jest poszukiwaniem, więc forma musi być pochodną owych poszukiwań<sup>32</sup>.

W eseju o Iwazskiewiczu Miłosz stawia sprawę zupełnie inaczej<sup>33</sup>. Przyjmuje istnienie konwencji literackich, z jednej strony, i pewnych idei do wypowiedzenia, z drugiej. Tych ostatnich na razie nie porusza. Szuka tylko u swych poprzedników takiego stosunku do konwencji, szuka takiej tradycji rzemiosła — które pozwolą się użyć dla przeprowadzenia w wierszu własnej myśli.

<sup>31</sup> *Nad książką...*

<sup>32</sup> Por. *Kłamstwo dzisiejszej «poezji»* oraz *Obrona rzeczy nieuznanych*.

<sup>33</sup> *Nad książką...*

Niemal w dziesięć lat później, w roku, kiedy powstawał *Traktat poetycki* (1956 r.), Miłosz pisał w komentarzu do znanego utworu Wallace'a Stevensa (*O nowoczesnej poezji*):

„Śmiem twierdzić, że «skrypt» to właśnie obrządek zbiorowy, pewna konwencja uczuć: temat był poecie podsunęty, pisał on niejako na jego marginesie. Można tu podać jako przykład ody Sarbiewskiego o bitwie pod Lepanto czy tematy rozdzielane okólnikiem (Stalin, kolektywizacja) w niedawnych czasach. Ale gdzie przebiega granica między konwencją, która niszczy, i konwencją, która wspiera?”<sup>34</sup>.

Szukając „konwencji, która wspiera”, raz po raz Miłosz trafiał na odę. Była ona dla niego znakiem konwencji w stanie czystym, potencjalnym. Natomiast konwencjami, które wspierały, był traktat, list, satyra, nawet piosenka. Oda była zatem gatunkiem, o którym Miłosz mówił, podczas gdy pozostałe formy — gatunkami, *którymi* mówił<sup>35</sup>.

Odkładając na inną okazję omówienie owych gatunków, chciałbym postawić teraz tylko jedno pytanie — jakie mianowicie nowe pomysły wniósł do poezji dydaktycznej Czesław Miłosz?

A więc, po pierwsze, wynalazkiem było potraktowanie tej poezji jako pola eksperymentów formalnych. Zwykle żywiła się ona dokonaniem sztuki „wysokiej”, „właściwej”. Była literaturą stosowaną, a zatem wykorzystywała dla celów praktycznych wypracowane gdzie indziej wzory, nie odnawiała, lecz upraszczała owe wzory. Po drugie, obok uproszczeń formalnych zwykle poezja ta niosła uproszczenia myślowe, przeznaczona była bowiem dla czytelnika w jakiś sposób upośledzonego (w stosunku do czytelnika literatury ambitnej).

Konwencja,  
która  
wspiera

<sup>34</sup> *Próba porozumienia*. „Kultura” (Paryż) 1956 nr 11, s. 44—45.

<sup>35</sup> Zauważmy jednak, że gdy wskaźniki gatunkowe ody pozostawały w wierszu nieco utajone, to autor posługiwał się nią zupełnie inaczej (por. np. *Do Tadeusza Różewicza, poety*).

Wkład  
do poezji  
dydaktycznej

Miłosz przywrócił jej rangę, jaką miała w wieku XVIII, gdy była równoprawnym składnikiem życia literackiego. *Traktat moralny* mógł być czytany przez podobny krąg czytelników, co przed laty *Essay on Man* Aleksandra Pope'a. Po trzecie, utwory Miłosza, w przeciwieństwie do utartych obyczajów poezji dydaktycznej, nie szły na ustępstwa w zakresie uczuciowości, do której się zwracały. Była to uczuciowość, powtórzmy, cierpka. Po czwarte wreszcie, utwory te (nie wiem, jak to wyrazić inaczej) starały się trzymać blisko prawdy. Może nie był to wynalazek zupełnie nowy, ale w tych latach działał elektryzująco. W tle wyczuwało się jeszcze jedno ówczesne doświadczenie zbiorowe, doświadczenie, które — inaczej niż faszyzm i okupacja — nie znalazło wówczas odpowiednika w słowie poetyckim, nie trafiło na łamy naszej prasy, nie stało się argumentem w dyskusjach literackich. Potężną presję tego doświadczenia zaczynali jednak doznawać wszyscy. Na jednych presja ta działała paraliżująco, na innych — pobudzająco. Miłosza skłoniła do działań przemyślanych, ale i zdecydowanych. Zanim jeszcze mógł przemówić pełnym głosem, już wnioski z tych doświadczeń ujmował w formę tak klarowną i celną, że od razu stworzył zupełnie nową odmianę polskiej poezji politycznej. Dziś wiemy, że nie pozostało to bez następstw, w literaturze i w życiu.

Smutek  
ludzkiego  
odstępstwa

---

\* Listy..., k. 91.