

Aldona Kopkiewicz

Ocalenie, czyli o poezji mimo
traumy. Afekt,
wyobraźnia i wspólnota
w twórczości Czesława
Miłosza z lat czterdziestych¹

Abstract

Rescue or about poetry despite trauma. Affection, imagination and community in Czeslaw Milosz's works in the 40s.

In the sketch, I try to highlight the uniqueness of thinking about creative passion and poetry of Czeslaw Milosz, especially the practical implementation of his worldview in the volume of *Rescue*. On the one hand I attempt to capture the development of Milosz's reflection and artistic creation from late 30s to early 50s, by showing how he has struggled with two tendencies: transparency stemming from his left-wing youth and designed to enable communication with the community of ordinary people and maintenance of vivid imagination, in which manifests the indefinite affect of artistic creation, the vital force. The second trend of his work in a particular way becomes present in *Rescue*, so that the poet has already at the time of war created a formula for going through trauma in order to allow the return to life, to sensory and diverse reality, as well as ethical opening to another human being.

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, afekt, trauma, zmysłowość, druga wojna światowa

Keywords: Miłosz Czesław, affect, trauma, sensuality, World War II

¹ Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/N/HS2/02660.

Mimo że w *Ocaleniu* dochodzi do zakwestionowania utopii poezji, która nie jest w stanie wchłonąć sprzeczności własnego piękna i terroru wojny, Czesław Miłosz nigdy nie zanegował wyobraźni i form poetyckich z taką mocą, jak Tadeusz Różewicz. Stało się tak dlatego, że inaczej pojmował związek między twórczym afektem „ja”, poezją i wspólnotą. Podobnie jak Kazimierz Wyka, występował przeciwko „zarażeniu śmiercią” w imię transcendowania zdarzeń historycznych, nawet tych pełnych przemocy. Jeszcze podczas wojny zaproponował drogę przepracowania, a więc wyjścia z traumy po to, by wyzwolić afekt „ja” i sprawić, że po wojnie nie tylko pamięć, lecz przede wszystkim życie będzie możliwe. Ale i wcześniej ta dwoistość talentu Miłosza była widoczna w różnicy między wierszami zaangażowanymi politycznie i wizyjnymi poematami.

Podczas wojny właśnie w utopijnym potencjale wyobraźni Miłosz dostrzega drogę do ocalenia i do oddziaływania na wspólnotę tak, by pobudzić ją do przekroczenia kondycji zgotowanej przez historię, a szerzej – narzuconej przez los tożsamości². Interesować mnie zatem będzie kwestia wyobraźni poetyckiej i wspólnoty w jego wczesnej twórczości. Zwykle bowiem postrzega się *Ocalenie* przez deklarację poetycką w *Przedmowie*, a potem jeszcze, ale już w innych celach – przez *Campo di Fiori* i *Świat. Poema naiwne. Przedmowa* ma stanowić dowód na konieczność przemiany poetyki w wyniku doświadczenia wojennego, początek drogi ku jasności, przejrzystości i rzeczywistości, poezji nakierowanej na opis istniejącego świata. Tymczasem właśnie w czasie wojny, pisząc niejako z serca doświadczenia, Miłosz nie potrafi wyzbyć się czysto poetyckich środków reprezentacji.

Już w *Przedmowie* poeta zapowiada bowiem, że właśnie wyjście z żaloby stanowi cel tej książki. I w tym samym wierszu zwraca się do tego, kto zginął podczas wojny: „Tę książkę kładę tutaj dla ciebie, o dawny / Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej”³. W chwili zakończenia wiersza owo „ty” należy już do przeszłości, a gest poetycki kierowany w jego stronę ma go nakarmić niczym pożywienie sypane zjawom podczas dziadów – wiersze te powinny więc spełnić funkcję magicznej praktyki. Są też komunikacją w przestrzeni nieobecności. Mają być ostatnią powinnością wobec kogoś, kto już ich nie przeczyta. Wspólnota odbiorców ustanowiona wokół nich składa się raczej z poległych i ofiar niż z tych, co przetrwali, i z tego, co ocalało. Lecz pragnienie ocalenia

² Miłosz tak odpowiedział Wyce w *Liście półprywatnym o poezji*: „Prawdziwy mit arkadyjski, jeżeli jest dość silnie nasycony, wykracza poza osobisty błogostan i nie może inaczej szczęścia sobie wyobrazić niż jako stan wspólny – narodu czy wszystkich ludzi na ziemi. I oto ostrożnie z mitem arkadyjskim, gdyż przeistacza się on w mit prometejski”. I dalej: „Czasem świat traci twarz. Staje się zbyt podły. Zadaniem poetów jest mu tę twarz przywrócić, bo inaczej człowiek gubi się w zwątpieniu i rozpacz. Jest to wskazanie, że świat nie zawsze musi taki być: że może być i inny”. Por. Cz. Miłosz, *List półprywatny o poezji* [w:] *idem, Kontynenty*, Kraków 1999, s. 87 i 89.

³ Cz. Miłosz, *Przedmowa* [w:] *idem, Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 143. Wszystkie cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie skrót WW i numer strony.

nie jest tu bynajmniej przywołaniem klasycznego przeświadczenia o wiecznej trwałości pisma, zwłaszcza zaś pisma poezji. Ocalenie zostało tu przecież zestawione z wybawczym celem, a nie z pamięcią i pomnikiem, a sama możliwość realizacji tego celu to jakieś nienazwane, głębokie pragnienie poety, by stworzyć „dobrą” poezję, nawet jeśli nie wie, jak ją stworzyć:

To, że chciałem dobrej poezji, nie umiejąc,
To, że późno pojąłem jej wybawczy cel,
To jest i tylko to jest ocalenie.

(WW, s. 143)

Oczywiście, pojawia się tu także poczucie niemożliwości mówienia do zmarłego poety wspólnym, poetyckim językiem oraz niezwykle interesujący niepokój wynikający z ambiwalencji, jaką niesie mocne połączenie afektu i formy literackiej, która swoim pięknem może ludzić: wyzwalać uczucia i gotowość do działania bez namysłu. Ta bezpośrednia, patetyczna i polityczna droga wyzwalań afektów językiem poetyckim to oblicze, tak krytykowanego i przez Wykę, i przez Miłosza, romantyzmu; tę konfuzję poeta wyznaje w drugiej strofie:

To co wzmacniało mnie, dla ciebie było śmiertelne.
Żegnanie epoki brałaś za początek nowej,
Natchnienie nienawiści za piękno liryczne,
Siłę ślepą za dokonany kształt.

(WW, s. 143)

Nad grobem zmarłego poety to, co poetyckie, wydaje się nagle naddatkem zbędnym, słynnym „czarodziejstwem”, a więc nawet mniej niż magią, sztuką prestidigitatora i fałszem. Ale „mowa prosta” została utożsamiona z milczeniem: „Mówię do ciebie milcząc, jak obłok czy drzewo” (WW, s. 143). Czy jest to milczenie na chwilę, tylko w tym wierszu, skoro inne w tym tomie nie szczędzą środków poetyckich? Czy to jednak forma mówienia mimo wszystko? A może forma mówienia na nowo, taka, która wyznaczy drogę na przyszłość, skoro to najpóźniej napisany wiersz w tym tomie? Jeśli tak, to czemu ta forma poetycka stanie się potem nie tyle drogą do rozmowy z nieobecnymi, ile środkiem przemawiania do żywych, by dać im nadzieję? I w jaki sposób projektowana przejrzystość stała się metodą, dzięki której Miłosz chciał uniknąć bezpośredniego związania afektu i lirycznego piękna? Jak widać, sprawy komplikują się coraz bardziej; przyjrzyjmy się zatem na początek datom *Ocalenia*.

Po *Przedmowie* autor umieścił wiersz *Ucieczka*; także on został napisany już w atmosferze końca wojny, w 1944 roku w Goszycach. Podczas ucieczki z płonącego miasta podmiot liryczny mówi: „Niech umarli umarłym mówią, co się stało, / Nam znaczone gwałtowne, nowe zrodzić plemię, / Wolne od zła i szczęścia”, kończy natomiast: „A miecz płomieni otwierał nam ziemię” (WW, s. 144). Miecz płomieni strzeże dostępu do Drzewa Życia, wydaje się

więc, że Miłosz odwraca tu rajska historię wygnania: zamiast wygnania z raju, mamy ucieczkę z horroru, zamiast zamknięcia bram – otwarcie. I to w jakąś przestrzeń wolną od dobra i zła, jakkolwiek trudno zakładać, że przed bohaterami zarysowuje się widok raju, gdy miecz otwiera ziemię. Jeśli zauważymy katastroficzną możliwość zawartą w drodze inicjowanej przez groźny przecięż miecz płomieni wskazujący kierunek ucieczki, co w literalnym ujęciu zamienia się w złowrogię rozwarcie otchłani, to okazuje się, że Miłosz stworzył złożony i niezwykle niejednoznaczny obraz tego, dokąd prowadzi chęć prostego porzucenia płonącego miasta, by rozpocząć wszystko zupełnie na nowo.

Należy wobec tego przemyśleć możliwość ciągłości – pewnie z tego powodu po tym wierszu Miłosz nieoczekiwanie zamieszcza te napisane jeszcze pod koniec lat trzydziestych. Wydają się one zdumiewająco aktualne i gdyby nie data, mogłyby funkcjonować jako utwory z lat samej wojny. Ich poetyka jest już bardziej jasna i prostsza niż wizjonerskich wierszy z *Trzech zim*, ale zdecydowanie nie są pozbawione metafor i figur retorycznych. Wprost przeciwnie, strategia Miłosza polega na wpisaniu doświadczenia wojny w żywą, pełną obrazów, form i metafor, tkankę kultury. Wie on jednak, że próba wykroczenia nieco ponad historię, transcendowania wyobraźnią sytuacji egzystencjalnej, nie może zamazać jednostkowości zdarzenia: gest uniwersalizacji powinien więc mieścić w sobie konkretne daty i miejsca, tak jak poezję w rzeczywistości zakorzenia obecność „ty”, do którego niejednokrotnie kieruje się podmiot wiersza. Ów gest powinien oddawać także afektywną konfuzję wynikającą z trudnej pozycji obserwatora, który nie zamierza swoim wierszem wzmacniać cierpienia czy chęci walki, lecz otworzyć subtelniej skonstruowaną przestrzeń: tekst sprawiający, że uczucia staną się refleksyjne, a nie po prostu osądzone przez rozum.

Taka przestrzeń wydaje się możliwa w poezji właśnie, jest ona bowiem medium z gruntu niekonkluzywnym, opartym na obrazach zdolnych pomieścić niejasne doznania i pragnienia. W nowoczesnej wersji, tak jak zaprojektował ją Eliot, ale też sam Miłosz⁴, nasycony uczuciowo obiektywny obraz pozwala rozpoznać wielowymiarowość doświadczenia samego poety. Oddala także możliwość bezpośredniego oddziaływania na czytelnika, który musi usytuować się wobec dzieła na własną rękę. W *Ocaleniu* Miłosza najbardziej charakterystyczne są dość długie, dygresyjne poematy, przeplatające wyznania poety z metaforami i figurami tak, by połączyć świadectwo z możliwością wybawienia, przechowywaną w długim życiu środków poetyckich. Możliwość ocalenia kryje się już w samym poetyckim obrazie, wyobraźni, która przekracza zastane okoliczności; obrazie właśnie dlatego, że jego znaczeniowa ambiwalencja nie zobowiązuje czytelnika – nie ponagla, nie perswaduje. Obraz może być mocny, może oczywiście pochłonać i nie dawać spokoju, ale

⁴ Z nieco innych oczywiście powodów niż Eliot, postępowych i wspólnotowych, Miłosz od samego początku przeciwstawiał się poezji przesadnie eksponującej wnętrze poety. Por. Cz. Miłosz, *Bulion z gwoździ* [w:] *idem, Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, red. A. Stawiarska, Kraków 2003.

wpleciony w składnię poematu, urefleksyjniony, działa w możliwie nieoczywisty sposób. Wyzwała myśli i afekty, przekształca „ja”, zarówno poety, jak i czytelnika, lecz także odwleka bezpośrednie uderzenie.

Zobaczymy więc, jak wyglądają owe poetyckie ambiwalencje w samych utworach. W poemacie *W malignie 1939* w pierwszej części pojawiają się liczne zestawienia sztuki – jako nośnika radości i bólu – ze śmiercią, której odpowiada jedynie milczenie. W ostatniej strofie poeta milknie. Lecz już w kolejnej części prezentuje opowieść zawierającą obraz człowieka w baśniowej perspektywie tysiąca lat i tysiąca mil, który, z białą kartką w ręku, mówi: „Każdy ból miniony będzie dźwiękiem nowym [...] narodzi się raz jeszcze Bach albo Beethoven” (WW, s. 159). Ale sam poeta nie wie, od czego zacząć – od Powązek czy dziecięcej konstatacji: „ziemia – kwiat – i ja” (WW, s. 159). Stwierdza więc tylko: „Ja muszę – iść. / I tylko dalej, dalej, dalej” (WW, s. 160).

Wtedy, w kolejnej części poematu, udaje mu się powiązać te nieprzystające doświadczenia w grze między baśnią a rzeczywistością:

Jest taki dziwny nieistnienia dom,
Wysoko w chmurach, jak dom czarownicy.
A pod tym domem milcząc gonią się
Wszystkie dzieci zabite na naszej ulicy.
[...]
A kiedy blisko i mam wejść w mój dom,
I dać w jej ręce, co ze mnie zostało –
Nagle rozpada się w pył dziwny dom,
Bo tam, na ziemi, dziecko się zaśmiało.
(WW, s. 160–161)

To pierwsza i ostatnia strofa trzeciej części, w której podmiot liryczny błądzi po naznaczonej śmiercią Warszawie. Wizja wszechobecnej śmierci rozpada się jednak, gdy z rzeczywistego świata dobiegnie głos dziecka. Wraz z nim dopiero, w czwartej części, w wersach: „Kraino czysta, radości pełna” (WW, s. 161) pojawia się właściwy obraz idylli; oddzielony i tchnący nieprzystępnym niemal optymizmem, gdy kończy się zapowiedzią: „Aż, jako ziarno bywa od kąkolu, / Od dobra będzie oddzielone zło” (WW, s. 161).

Tak zestawione obrazy wyrażają zarówno rzeczywistość, jak i potencjał świata, a częstokroć pozwalają się tym sferom przenikać, uwydatniać nawzajem. Wplatanie obrazów baśniowych podkreśla jeszcze traumatyczną derealizację. Zamysł ten możemy śledzić w niemal całym *Ocaleniu*. Dotyczy nawet wierszy z cyklu *Świat (poema naiwne)*, których prostota i idylliczność w kontekście daty oraz innych wierszy z całego tomu wydają się jeszcze bardziej obce, niemal niesamowite. W samych utworach z tego cyklu także dają się odnaleźć ślady grozy⁵. Rozbicie – nieprzystawalność osobnych cząstek – nie jest

⁵ Przekonująco pisał o śladach traumy w cyklu *Świat (poema naiwne)* Michał Kłosiński: „Biorąc pod uwagę podział dokonany przez Miłosza, świat może funkcjonować jako strefa największego napięcia między różnymi rzeczywistościami. Palimpsest byłby zatem

oczywiście aż tak głębokie i arbitralne jak w, dajmy na to, *Ziemi jałowej*, ale cięcia między wierszami stanowią ślad niemożliwości integralnego przedstawienia świata. Zarazem sprzeciwiając się właśnie niemożliwości poetyckiej opowieści o świecie, Miłosz walczy o obrazy i figury, walczy o sensowne metafory, pozwalające przezwyciężyć doznaną traumę. Uniwersalna perspektywa, dzięki której usiłuje przepracować cierpienie, nie polega na podtrzymywaniu ciągłości tradycji, ale na wykorzystaniu ożywczego działania samych form literackich, zwłaszcza obrazów poetyckich.

W wierszu *Książka z ruin* podmiot wchodzi do biblioteki, gdzie „druty są bluszczem” i nie ma pewności, czy to „biblioteka / czy las uschniętych osin, trędowaty, chory” (WW, s. 166). Zaglądając do książek, zagląda w głąb ziemi, w jej kolejne warstwy, poszukując innej historii niż ta, która dzieje się właśnie wokół niego. Chce sprawdzić, czy tam, pod ruinami, nie tli się jeszcze odrobina życia:

Potrącasz stronice
Ksiąg jak pióra paproci, co kryją zmurzały
Szkielec, a czasem pyłem przysypane białym
Paleontologiczne muszel tajemnice.
Tak dawne i nieznanne życie szczątków woła,
Że przysuwając palce do światła, bez słowa,
Uczony długo waży rzecz i nie odkrywa,
Czy to martwej epoki cień, czy forma żywa.
(WW, s. 166)

Po chwili jednak z ksiąg powstają plastyczne obrazy, „senna dawność błyska” i budzi się rzeczywistość, opisywana w pełnych szczegółów fragmentach, w których poeta zwraca też uwagę na zmysłowe oddziaływanie form pozwalających zaistnieć na chwilę literackim postaciom. Nie chodzi jednak o marzycielski eskapizm, wprost przeciwnie – to doświadczenie rzeczywistości sprawia, że literatura powstaje do nowego życia:

Tak świat rośnie nad dymy, które z kart tych wieją,
Jak pole o świtanu. Tylko gdy się spleją
Dwie epoki, dwie formy, zmąca się czytelność

tą strategią, która pozwala opisać sposób, w jaki »pracuje« s tłumienie Miłosza. Taka lektura uaktywnia kontekst kwietnia 1943 roku i pozwala na interpretację i włączenie dopisku z końca cyklu »kwiecień 1943« jako sygnału rzeczywistości pierwszej – »surowej«, »raniącej«, »obezwładniającej«, tej, która w miejscach najsilniejszego napięcia przebija przez nałożone na nią warstwy rzeczywistości oczyszczonej (fantazmatycznej) lub ujawnianej w ramach nawiązania intertekstualnego” (M. Kłosiński, *Miejsce traumy w cyklu „Świat. Poema naiwne”* [w:] *Miłosz i Miłosz*, red. A. Fiut, A. Grabowski, Ł. Tischner, Kraków 2013, s. 843). Moim zdaniem Miłosz jednak nie tyle tłumie rzeczywistość, ile właśnie przepracowuje ją, poszukując innych punktów odniesienia, zwłaszcza w praktyce i refleksji nad językiem poetyckim.

I widać, że nie bywa nigdy nieśmiertelność
 Samotna, lecz z dniem naszym złączona – i po to.
 (WW, s. 167)

Jak w Derridańskiej koncepcji suplementu, fikcji, która pozwala nazwać niedostępny wymiar zdarzenia, doświadczenie i literatura nie dają się rozdzielić, natomiast poznać ich wymiary i znaczenia można dopiero dzięki pośrednictwu poetyckiego tekstu. Kiedy więc poeta wyjmuje odłamek granatu, „co przebił ciała pieśni o Dafnis i Chloe”, młoda dziewczyna zaczyna biec przez Warszawę:

Więc tak to jest, że drobne piersi twoje, Chloe,
 Przebił pocisk i gaje spłonęły dębowe,
 A ty, nie dbając, lasem betonów i maszyn
 Biegniesz, i czarem wabisz, i echami straszysz?
 Jeżeli taka wieczność jest, choćby nietrwała,
 To może dosyć jest.

(WW, s. 167–168)

Pismo, które dotychczas umożliwiało wieczne utrwalenie, a zarazem nadanie zdarzeniom sensu w narracji, musi ustąpić wieczności nietrwałej, tej powstającej na przecięciach życia i tekstu, z wzajemnego uwarunkowania zdarzenia i litery, w kruchym i chwilowym, bo odwlekającym spójność znaczenia, biegu poezji. Poezja natomiast jednocześnie wabi i straszy, a więc fascynuje swoją ambiwalentną, wieloznaczną intensywnością. Lecz zaraz po tym olśnieniu przychodzą robotnicy i powraca zwykłe życie – „Czołg zaklekotał, tramwaj zadzwonił. Tak proste” (WW, s. 168), brzmi ostatni wers.

Z nieco innej strony Miłosz spogląda na esencję literatury w wierszu *Kraina poezji*. Poeta przywołuje tu romantyczne mity poezji i baśni, nierozdzielnych dzięki pewnej wspólności wyobraźni. Kiedy jednak w ów piękny świat wkrada się rzeczywistość, oddala się on jak raj strzeżony – znów – ognistym mieczem:

Do tej krainy – lecz jakaż jest ona,
 Wybudowana gdzieś na zgasłych tonach,
 Pożar ognistym mieczem wejścia strzeże,
 Umarły gil ćwierka u jej bram,
 Siedzą z głową na rękach polegli żołnierze,
 Na miast ruinie rzędy lisich jam
 I mlecz, i wrzos na zapomnianych schronach.

(WW, s. 181)

Potem zaś pyta:

Czy jest szczęśliwa? Nie wiem, czy szczęśliwa.
 Jak pióro strzały, która pierś przebiła,

Drga, błyszczący w słońcu i barwy przybiera –

Z bólem na zawsze ta ziemia złączona
I tylko smutek jej bramy otwiera.
(WW, s. 181)

Widząc spustoszoną przez śmierć krainę poezji, poeta wcale nie żegna się z nią na zawsze. Twierdzi, że dopiero dzięki zwątpieniu w nią, mierząc się z upadkiem sensu i wartości pisania, które wydaje się jakby „skamieniały krzyż ubierać farbą”, zbliżamy się do bram tej baśniowej krainy:

I jeśli mówisz: żegnaj mi na wieki –
Witaj – odpowie echo z ziemskich puszczy,
Wstydliva czułość obmyje powieki
[...]
A gdyś oplakał ją – ona przed tobą.
(WW, s. 182)

Ale zarówno poezja, jak i rzeczywistość, jeśli mają być czymś więcej niż traumatyzującym zestawem przemocy i śmierci, domagają się nadziei albo też wiary – a zatem najbardziej podstawowego warunku możliwości zaangażowania w samo życie. Wraz z tym afektem możliwe jest zmysłowe postrzeganie świata. Ogród, który obiecuje zmysłowe spełnienie, jest jednak – jak wcześniej – za bramą. Mimo to należy wierzyć, że istnieje, inaczej bowiem nie byłibyśmy w stanie czuć cielesnego, konkretnego życia świata; jak w wierszu *Nadzieja* z cyklu *Świat (poema naiwne)*:

Nadzieja bywa, jeżeli ktoś wierzy,
Że ziemia nie jest snem, lecz żywym ciałem,
I że wzrok, dotyk ani słuch nie kłamie.
A wszystkie rzeczy, które tutaj znałem,
Są niby ogród, kiedy stoisz w bramie.

Wejść tam nie można. Ale jest na pewno.
Gdybyśmy lepiej i mądrzej patrzyli,
Jeszcze kwiat nowy i gwiazdę niejedną
W ogrodzie świata byśmy zobaczyli.
(WW, s. 202)

Kiedy zestawimy z sobą wszystkie wspomniane bramy rajy, to okaże się, że dostęp do poezji, nawet tej baśniowej, można porównać z dostępem do działającej na zmysły rzeczywistości. Drugi plan, w którym splatają się z sobą nieokreślony afekt i wyobraźnia, nie jest jednak niedostępny – przenika do traumatyzującej codzienności i od niej wybawia dzięki nadziei, jaką budzi obecność czegoś innego. To coś nie jest już może nieskończenie wieczne i w całości metafizyczne, ale wystarczy takie, jakie jest, cielesne i skończone, ożywione na chwilę w samym wierszu dzięki osobowości, a można by

powiedzieć – afektywnej mocy samego poety⁶. Ta chwila jednak Miłoszowi wystarcza, rodzi ona bowiem wartości piękna, nadziei i wyobraźni. Dlaczego zatem w zamykającym tom, i odpowiadającym *Przedmowie*, wierszu *W Warszawie*, w ostatnim zdaniu poeta twierdzi, że pozostały „Dwa ocalone wyrazy: / Prawda i sprawiedliwość” (WW, s. 228)?

Nie jest przecież tak, że prawda i sprawiedliwość to wartości nieprzystające do poezji i wyobraźni; niemniej Miłosz stawia nas przed wyborem:

[...] Zostawcie
Poetom chwilę radości,
Bo zginie wasz świat.

Szaleństwo tak żyć bez uśmiechu
I dwa powtarzać wyrazy
Zwrócone do was, umarli,
Do was, których udziałem
Miało być wesele
Czynów myśli i ciała,
Pieśni, uczt.
Dwa ocalone wyrazy:
Prawda i sprawiedliwość.
(WW, s. 228)

Ta alternatywa została jednak od razu zatarta, ponieważ nie oferuje żadnego dobrego wyjścia. Życie bez radości, w którym przemawia się do zmarłych dwoma słowami, to przecież według poety szaleństwo. Mimo to na końcu wszystkich, bogatych, różnorodnych, wieloznacznych wierszy, splatających, zestawiających oraz rozcinających wiązania poezji i rzeczywistości, nadziei i traumy, zostają ledwie dwa słowa: „prawda i sprawiedliwość”.

Można by po prostu powiedzieć, że prawda i sprawiedliwość to pełnoprawne mieszkanki krainy poezji, i że również przenośnia i rzeczywistość są z sobą związane – w sposób ponadczasowy – mimo historycznej katastrofy i mimo politycznych czy filozoficznych uzurpacji rozumu. Wydaje mi się, zwłaszcza jeśli przypomnimy sobie *Legandy nowoczesności*, że Miłosz mógł wówczas myśleć w ten sposób. Jednak pewna ambiwalencja, samo uobecnienie wspomnianej alterantywy, pozostawia nas z otwartym pytaniem. Miłosza również musiała niepokoić ta sprawa. Ten wiersz, podobnie jak *Przedmowa*, w przeciwieństwie do większości utworów w *Ocaleniu*, pochodzi z roku 1945. Był to czas, gdy poeta zdecydowanie odetchnął z ulgą – przez całą wojnę pragnął przede wszystkim przeżyć – i zaczął wkraczać na nowe tory intelek-

⁶ Miłosz żywił przekonanie o istotnej roli osobowości twórczej, w poglądzie tym jednak nieokreślona zdolność afektywna poety musi stanowić rezultat pracy wewnętrznej, pewnego rodzaju rozumiejącego rygoru, a nie ekstaz i rozkoszy, które zamazują percepcję. To przekonanie znaleźć można już w przedwojennej refleksji Miłosza. Widać tu wyraźnie sekularyzację romantycznej idei geniuszu twórczego. Por. Cz. Miłosz, *Radość i poezja* [w:] *idem, Przygody młodego umysłu. Publicystyka...*

tualne. Albo raczej wzmacniać niektóre ze swoich skłonności. Właśnie dopiero w roku 1945, jeśli pominąć polityczne utwory z młodości, jego poetyka zaczęła wyraźnie się zmieniać, zmierzając w stronę jasności i przejrzystości. Dlaczego właśnie wtedy? Dlaczego potrzeba pełnego – niemniej jednak poetyckiego, choć opartego na innych formach – realizmu nie doszła do głosu wraz z traumą?

Z perspektywy czasu Miłosz wskazywał, że przełomowy był dla niego rok 1943, lecz równie dobrze można by pokazać, jak dokonywała się w nim ewolucja światopoglądowa. Demokratyczne, wspólnotowe potrzeby, nieustępliwy głód realności i nieokreślone zaangażowanie – wszystko to daje się w nim obserwować już we wczesnej młodości⁷. A jednak po 1945 roku rzeczywiście dokonuje się przemiana poetyki Miłosza, polegająca przede wszystkim na tym, że zaczął on zmierzać w stronę prozaizacji – najpierw podtrzymywanej klasyczną muzyczną formą poetycką, potem coraz częściej sylwicznej⁸. Zwłaszcza pierwszy przypadek, którego najbardziej wyrazistą realizacją stanowią obydwie *Traktaty*, jest dość niespodziewany, zważywszy że muzyczna forma niezwykle łatwo przekazuje afekt i zapada w pamięć, a treść przez nią podawana, nawet w sposób obiektywny i dyskursywny, niekoniecznie zmusza do refleksji. Prozaizacja czy dyskursywizacja polega tu jednak na wykorzystaniu form narracyjnych; mają one pełnić funkcję większych metafor czy wręcz parabol, które obraz poetycki raczej uwydatnia, niż doprowadza do sprzeczności, i choć również fragmenty ambiwalentnej poetyckości się tu znajdują, to są one w odwrocie.

Jednocześnie Miłosz podtrzymuje i pogłębia przekonanie, że nie trauma, ale nieokreślony afekt, rodzące się wciąż na nowo życie „ja”, popychające do jak najbardziej różnorodnego zmysłowego doznawania świata, jest poecie niezbędne. I choć odnowienie poezji przez prozaizację oraz poszukiwanie szerokiej, demokratycznej komunikacji z czytelnikiem będzie go łączyło z Tadeuszem Różewiczem, poróżni ich relacja do afektu twórczego, i to ona właśnie przyczyni się do wszystkich późniejszych sporów między tymi poetami⁹.

⁷ Pragnienie innej poezji, takiej, która pozwoliłaby nawiązać zerwaną więź z ludem, a także była jednocześnie zaangażowana w samą rzeczywistość i angażująca w nią czytelnika – pasjonująca – w rozumny jednak sposób, przez obiektywizujące formy literackie, jest widoczne zwłaszcza w *Poemacie o czasie zastygłym* i esejach Miłosza z lat trzydziestych. Ich tytuły dostatecznie zresztą sugerują kierunek, w jakim już wówczas podążał: *Bulion z gwoździ*, *Zejdźcie na ziemię*, *Kłamstwo dzisiejszej poezji*, *Radość i poezja*. Por. Cz. Miłosz, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka...*

⁸ Por. R. Nycz, *Nostalgia za nieosiągalnym* [w:] *Poznanie Miłosza 2*, red. A. Fiut, Kraków 2000.

⁹ Zarzucając Różewiczowi nihilizm, moim zdaniem Miłosz nie będzie miał na myśli zaniechania etycznego, ale właśnie zubożenie wobec rzeczywistości samej, w jej zmysłowości i różnorodności, a zarazem całościowe odrzucenie kultury europejskiej. Przypomnę te, sformułowane już po latach, zarzuty: „Taka generalna rozprawa z kulturą musi budzić poważne wątpliwości, jako że upraszcza kondycję ludzką i dlatego oddala się od prawdy, co w przeszłości przytrafiło się różnym odmianom *Weltschmerzu* i *mal du*

Miłosz niejednokrotnie dawał wyraz takim przeświadczeniom w powojennych artykułach i listach. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę, że prozie zazdrości on raczej konkretności, szczegółowości i refleksyjności, zdolności opisywania problemów społecznych, a więc uczestnictwa we wspólnocie – nie zaś prostodusznego realizmu, który miałby oznaczać całkowitą przejrzystość. Miłosz nie tęskni do form absolutnych, a wieczna nieprzystawalność literatury i rzeczywistości wydaje mu się właśnie czymś szczególnie ludzkim. W krótkiej polemice z Mieczysławem Jastrunem z 2 lipca 1945 roku, krytykując żądanie, by literatura przedstawiała zdarzenia historyczne i oddawała sprawiedliwość rzeczywistości, stawia taką diagnozę tej sytuacji:

Literatura jest dość kruchym wytworem wynalazczości ludzkiej. Strącona na ziemię, tłuże się równie łatwo jak lustro. Każdy dzień wojny dokonywał tego brutalnego zabiegu, a ludzie lubiący literaturę zbierali to, co zostało, sklejali szczątki po to, żeby następnego dnia znowu wytrącił je z ręki. [...] Kolejno rozpadało się w proszek to wszystko, co było w literaturze wdziękiem dla samego wdzięku, odkrywczością psychologiczną dla samej odkrywczości, metaforą dla metafory. Dzisiaj można obserwować, jak nauczeni doświadczeniem pisarze przemysłają o stworzeniu literatury ogniotrwałej i niełamliwej – literatury, która by wytrzymała konfrontację z rzeczywistością¹⁰.

I wysuwa następujące argumenty:

W tej licytacji z faktami literaturze zawsze przypada przegrana, a dopóki przypada przegrana, literatura jest nie dość moralna, nie dość racjonalna i nie dość historyczna. Na próżno pisarze będą starali się realistycznie i jak najwierniej opisywać – w tej rozgrywce zawsze zostaną pobici.

Wnioski? Skromność. Fanatyczny ton Jastruna nie jest usprawiedliwiony. W literaturze zawsze będzie coś do stłuczenia, bo moment, w którym stałaby się ogniotrwała i niełamliwa, oznaczałby, że zamieniła się w rzeczywistość.

To kolejne rozpryskiwanie się jej fragmentów, te rewizje pod naporem faktów stanowią o jej życiu. Jej powołaniem jest pewna ilość błędów. Kto odbiera jej prawo do błędów, dusi ją jak Otello Desdemonę, męczony niepotrzebną zazdrością – właśnie wtedy, gdy literatura nie zdradza sprawy człowieka¹¹.

Przemiany poetyki Miłosza nie są także wynikiem opóźnionego działania traumy; obiektywizm i dyskursywność będą tu miały inny cel – polityczny, w szerokim sensie tego słowa, oznaczający po prostu zainteresowanie całą

siècle. Przez doznanie rozpadu w jego postaciach najbardziej dotykalnych poezja polska, o dziwo, spotkała się raz jeszcze z poezją zachodnią, zarażoną „nihilizmem europejskim”, nadając mu jedynie bardziej radykalny wyraz. Taka jest poezja debiutującego po wojnie Tadeusza Różewicza”. Cz. Miłosz, *Ruiny i poezja* [w:] *idem, Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Warszawa 1990, s. 79.

¹⁰ Cz. Miłosz, *Szkoło* [w:] *idem, Kontynenty*, s. 13.

¹¹ *Ibidem*, s. 15.

wspólnotą – czy to ogólnoludzką, czy to narodową¹². Poeta podtrzymuje wobec tego w sobie afekt nieokreślony, rozpalający w nim iskrę namiętności do życia i ciekawości świata, a wyjazd do Ameryki tylko mu w tym pomaga, za oceanem obserwuje bowiem przepastną przyrodę, a codzienne życie okazuje się bardzo cielesne, praktyczne i niestrawione przez historię. Dopiero po jakimś czasie odkryje, jak nudna i płaska jest egzystencja w kraju poddanym dyktatowi kapitalizmu i kultury masowej. Tymczasem pisze do Jerzego Andrzejewskiego:

Jedno jest dobre w tych podróżach: odpada to zblazowanie wielkimi wypadkami historycznymi, i znów młodość, i diabelna ciekawość spraw ludzkich. Będziesz się śmiał, ale chwilami wydaje mi się, że znalazłem się w starożytnym Rzymie czy Grecji i to z jednego względu: masa, rojowisko ciał ludzkich oddanych swoim cielesnym potrzebom i apetytom, żyjących fizjologicznie, co w Europie jest już nie znane (1946 r.)¹³.

Jestem zasmucony obyczajowością w Polsce. Przysłali nam teraz stopy pięknie wydane albumu Kulisiewicza z tekstem angielskim. Otwierasz i włosy stają mi na głowie: ruiny. Fuj, przecie ruiny to rzecz wstydliva, a tu robi się z nich relikwie. Kogo to – zapytam – w Ameryce? Kult ruin jest dla mnie rzeczą niezrozumiałą (1947 r.)¹⁴.

Znużenie, którego Miłosz był wrogiem, kojarzyło mu się jednak nie tylko z przeciążoną historią Europą i ogłupiałą od przemysłu kulturowego Ameryką. Szarość była także elementem krajobrazu Polski Ludowej, była kolorem jednolitości i kolektywności kultur komunistycznych¹⁵. Poeta łączy tę nudę

¹² O tym, na czym polegało praktykowanie przez Miłosza „literatury jako sprawy publicznej”, pisał szerzej Ryszard Nycz. Por. R. Nycz, *Poeta XX wieku w poszukiwaniu formuły „nowego doświadczenia”: przypadek Czesława Miłosza* [w:] *idem, Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.

¹³ Cz. Miłosz, *Korespondencja z Jerzym Andrzejewskim* [w:] *idem, Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, red. J. Illg, oprac. przypisów A. Fiut, K. Kasperk, Kraków 1998, s. 46.

¹⁴ *Ibidem*, s. 72.

¹⁵ Miłosz często bierze na celownik właśnie tę cechę społeczeństw komunistycznych: „Nigdy bodaj nie badano bliżej, na ile człowiekowi potrzebne są przeżycia, które niedokładnie nazywa się mianem przeżyć estetycznych. Tylko u nieznaczej liczby jednostek należących do pewnego społeczeństwa przeżycia te są związane z dziełem sztuki. Większość czerpie przelotną radość estetycznej natury z samego faktu przebywania w potoku życia. [...] Myślę o największych piewcach wielkich miast, to jest o Balzaku, Baudelaire, Whitmanie. Zdaje się, że moc podniecająca i wzmacniająca tego udziału w zbiorowisku polega na poczuciu możliwości, ciągłej niespodzianki, tajemnicy, za którą się goni. [...] W krajach Nowej Wiary miasta tracą dawne oblicze. [...] Strach paraliżuje indywidualności i każe im jak najbardziej upodabniać się w gestach, stroju, wyrazie twarzy do typu przeciętnego. [...] Ilość przeżyć estetycznych, jakie otrzymuje mieszkaniec miast Nowej Wiary, jest niezwykle ograniczona. Jedynym miejscem czaru jest teatr. [...] Stąd olbrzymie powodzenie, jakim cieszą się u publiczności sztuki autorów dawnych, np. Szekspira, gdyż ich fantastyczność zwycięża nawet w granicach naturalistycznej inscenizacji. Głód

z uniwersalizacją traumy i za to właśnie nie lubi egzystencjalizmu czy Becketta, a później także, jak już wspominałam, Różewicza. Właśnie ten stan ducha nazywa nihilizmem i określa go tak, jak my dziś definiujemy melancholię czy depresję:

Jestem przestraszony nihilizmem, jaki widzę w utworach krajowych. Moja definicja nihilizmu jest inna, nie to, co się uważa za nihilizm, jest nim. Krzepa i społeczność bynajmniej od niego nie bronią, mogą znakomicie iść w parze. Uch, ten nieczysty oddech ludzi przepitych – nie lubię autorów, z których to bucha, i myślę, że walka z nihilizmem jest ważna. Lepiej nawet czasem być pesymistą, jeżeli nie można inaczej, byle nie być nihilistą. Nihilizm poznaje się oczywiście po barwie słów. Szarość jest kolorem nihilizmu, wyraża zwątpienie w świat (1948 r.)¹⁶.

Miłosza zaczyna fascynować sztuka popularna, ludowa, i to dzięki jej bezpretensjonalnej zdolności do wyrażania całego, różnorodnego świata człowieka, a zwłaszcza ocenzonego przez czystą sztukę emocji, zaczyna poszukiwać tonu jednocześnie obiektywnego i namiętnego, intelektualnego i witalnego; jak pisze do Ryszarda Matuszewskiego 30 marca 1948 roku:

Powiesz, że chodzi mi zanadto o sztukę, że jestem niepoprawnym klerkiem. W dupie mam sztukę. Chodzi mi o to, czego ona jest objawem, a nie o nią samą. Chodzi mi o ludzi, którzy żyją, którzy czują i myślą, którzy przyjmują świat ostro, dla których życie warte jest życia. [...]

Sram na poziom. [...] To nie poziom – tylko g a t u n e k jest ważny. Dlaczego boski Aztecy zdolni są chłonać malarstwo Diego Rivery czy Siqueirosa? Dlaczego przeciętnie dobry film francuski jest za trudny dla amerykańskiej przeciętnej publiczki? Dlaczego wielka poezja, wielka muzyka *negro spirituals* została stworzona przez Murzynów, niewolników i analfabetów? Bo w ludziach jest śmierć, uwiad, upadek, bezwład, sentymentalizm – i jest życie, rozkwit, potęga, wspaniałość – a kto myśli i używa wysiłku woli, źle jest, jeżeli gra na rzecz śmierci, a nie na rzecz życia.

Komiczna jest powaga, z jaką odnoszą się u nas do sztuki [...], zamiast mieć szacunek dla działalności, swobody wewnętrznej człowieka, której sztuka jest tylko objawem, niczym więcej. Ja jestem za sztuką popularną, jeżeli sam nie jestem do niej zdolny, to nie znaczy, że mój pępek ma przesłaniać mi świat. Mówiłem o nudzie. Nie noszę nudy (1948 r.)¹⁷.

Jednocześnie wyobraźnia zaczyna coraz bardziej zamieniać się w coś, co – choć wciąż napędza i pozwala wykraczać poza – nazwalibyśmy raczej sensualnym postrzeganiem rzeczywistości, percepcyjną otwartością na świat czy rozprzężeniem zmysłów. Do takich wniosków musiała doprowadzić Miłosza

dziwu jest w krajach Nowej Wiary tak wielki, że powinien on dawać do myślenia rządzącym, prawdopodobnie jednak nie daje, bo rozpatrują te pragnienia jako relikty przeszłości” (Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Kraków 2004, s. 60–61).

¹⁶ Cz. Miłosz, *Korespondencja z Ryszardem Matuszewskim* [w:] *idem, Zaraz po wojnie...*, s. 422.

¹⁷ *Ibidem*, s. 428–429.

alienacja ciała i zmysłowości, której społeczeństwa doznały zarówno w wyniku wojennej traumy, jak i rozwoju przemysłu oraz mediów masowych:

Rozpędzić wyobraźnię, podniecić, porwać, otworzyć okna – to co innego niż dyskutować. A rozumiesz chyba, że mnie tu nie idzie o „wartości” estetyczne, ale o wymiar świata, o proporcje świata, o ten oddech, który sprawia, że widzi się świat, nawet choćby się było nauczycielem literatury w Kownie (1948 r.)¹⁸.

Twórczość tak nastawionego artysty daje się oczywiście pogodzić z demokratyczną wspólnotą, jeśli relacja pozostaje horyzontalna. Miłosz w listach do Matuszewskiego brzmi jak pisarz inspirujący się Rimbaudem i antycypujący Ranciere’a. Skąd więc suchy i dyskursywny, a do tego moralizujący, ton *Traktatów*, z którym tak trudno było pogodzić się Wyce?¹⁹ Wydaje się, że właśnie tu pisarstwo Miłosza rozpada się na dwa nurty – poetycki i polityczny, sensualny i pedagogiczny. Oczywiście, niejednokrotnie się one przecinają i jestem świadoma, że nie ma nic bardziej kuszącego niż podważenie tego rodzaju opozycji. Tymczasem w latach pięćdziesiątych różnica między nimi pozostaje dość wyraźna i wynika prawdopodobnie z – jednak – niedającej się okiełznać chęci oświecenia narodu i wyrwania go ze szponów romantyzmu, a zatem z duchowej komitywy, jaką poetą podtrzymywał wówczas korespondencyjnie z Tadeuszem Krońskim.

Trafnie podsumowała problematykę ich dialogu Maria Janion²⁰ – według niej właśnie Kroński pomógł Miłoszowi uzyskać intelektualny dystans wobec wojennego terroru i wywołanej przezeń hysterii. To dzięki rozmowom z Krońskim poeta przeszedł przemianę, przynajmniej we własnym odczuciu, w 1943 roku. Jak jednak pokazałam, prawdziwy rezultat tego przełomu ujawnił się

¹⁸ *Ibidem*, s. 432.

¹⁹ 11 grudnia 1948 roku po lekturze *Traktatu moralnego* Wyka pisze do Miłosza: „Co sam myślę o *Traktacie*? Powiem szczerze. Jestem dosyć zaskoczony i dopiero teraz, wstecz patrząc na Twój dorobek, zaczynam rozumieć kwestie, jakich dotąd nie pojmowałem. Np. rolę *Głosów biednych ludzi*. Twoją rezygnację z mowy zastępczej, mowy pięknych fragmentów i wzruszeń, na rzecz dyskursu i prozy, odczuwam dwojako. Jako żal, że już do mowy rozpędzonych obrazów nie powrócimy, trochę jako tęsknotę za nią, a równocześnie jako akt wielkiej odwagi: spełniasz, co zapowiedziałeś w *Liście półprywatnym*. Ale za to spełnienie się płaci i Ty płacisz również. Był wczoraj w Krakowie Eluard i kiedy czytał «Aux mes amis exigeants», myślałem o tej cenie, jaką płacimy dzisiaj z różnych stanowisk. Masz rację – musi wtargnąć mowa bezpośrednia, efekt intelektualny, a za nimi rygor prozy, która przez to jest dobra, że ozdób nie posiada, nie znosi. To już wyjątki – na razie myślane – z listu, jaki proponuję Twojemu *Traktatowi*” (Cz. Miłosz, *Korespondencja z Kazimierzem Wyką* [w:] idem, *Zaraz po wojnie...*, s. 133–134). Przyznanie racji Miłoszowi to chyba jedynie oznaka sympatii i szacunku do autora, skoro w praktyce krytycznoliterackiej Wyki żywa pozostała admiraacja dla wyobraźni poetyckiej. Z tego właśnie powodu w innym liście narzeka, że będzie musiał recenzować „robótki poetyckie Różewicza”, którego dopiero po latach nauczy się cenić. Por. *ibidem*, s. 122.

²⁰ Por. M. Janion, *Kroński – Miłosz. Epizod z dziejów myśli i poezji* [w:] *eadem*, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000.

niedługo później, na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, i przetrwał w pewnym, tym najbardziej politycznym, nurcie jego poezji. W końcu dla Miłosza poezja zobiektywizowana i ocalająca wcale nie oznaczała poddania twórczej wyobraźni i uczuć, wprost przeciwnie. Chodziło mu wszakże o zdobywanie się na inny projekt i inną modalność poetycką, tak by nad „ja” nie zdażyły zapanować ani trauma, ani równie rozpaczliwa mobilizacja nacjonalistyczna. Niemniej Kroński kreślił przed nim świetlaną wizję klasycyzującego ideału, który miałby być najdoskonalszą poetyką oświeconego socjalistycznego państwa.

I choć dyskusja o romantyzmie między poetą i filozofem nie odbywała się w rytmie wzajemnych potakiwań, ich drogi rozchodziły się nie tyle w stosunku do klasycyzmu, ile w spojrzeniu na jednostkę twórczą, na same źródła poezji. Różnica między nimi odrobinę umyka Janion, skupia się ona bowiem bardziej na dogmatycznie antyromantycznych poglądach Krońskiego. Ten zaś nienawidził romantyzmu za partykularyzm i mistycyzm, subiektywność i irracjonalizm – piękno i prawda sztuki miały rodzić się z historyzmu, uniwersalizmu oraz nastawienia na konkret, całkowicie oczyszczonego ze wszystkiego, co nie było rozumną manifestacją indywidualności. Ponadto szczególnie odrażający wydawał mu się romantyczny kult spontaniczności i w nim właśnie, wraz z wywyższeniem lokalności, upatrywał źródeł nazizmu. Miłosz zgadzał się z nim w sprawie spontaniczności, co udowadniają zarówno przywołane przeze mnie już fragmenty *Legend nowoczesności*, jak i jego praktyka poetycka, ale – i jest to charakterystyczny rys Miłosza – nie mógł zgodzić się na całkowite oczyszczenie poezji, przekonany, że proces twórczy bez subiektywnych, uczuciowych źródeł nie będzie możliwy:

Jakkolwiek skłaniam się ku formie sucho-ironicznej, sądzę, że całkowite wyzwanie się *of a flow of emotions* bardzo by zubożało poezję. Trzeba szukać środków nowych. Pieśń wydaje mi się jednym z nich, czy słusznie, nie wiem. [...]

Strzeżmy się idolów czasu subiektywnego, powiadasz. To bardzo trudne. Wypalenie tego, co nazywasz sentymentalizmem, wydarcie się z obsesji nie da żadnego wyniku, jeżeli razem z tym wydrze się z korzeniami wściekłość i pasję (1947 r.)²¹.

I w pisanim później komentarzu do tej wymiany myśli:

A jednak, zarówno wtedy, jak później, sądziłem, że w swoim gniewie na romantyzm Kroński chciał zniszczyć tajemnicę. Ostatecznie każda sztuka poczyna się w tajemnym i niedosiężnym dla nas samych rdzeniu ludzkiej osoby, nawet jeżeli zdrowiej jest założyć, że zależność tej osoby od determinant miejsca i czasu jest tak duża, że dałoby się zdejmować warstwy jedna po drugiej jak warstwy cebuli. Na pewno była we mnie jakaś zgrzebna trzeźwość, która przeciwdziałała „wyrażaniu siebie” – czego głupio w młodości chciałem – i kierowała ku światu zewnętrznemu. Niemniej odczuwałem silnie niedostateczność języka do uchwyce-

²¹ Cz. Miłosz, *Korespondencja z Ireną i Tadeuszem Juliuszem Krońskimi* [w:] *idem, Zaraz po wojnie...*, s. 316 i 317.

nia rzeczy poznawanych pięcioma zmysłami, chociażby dlatego, że język ma zbyt mało określić koloru i kształtu²².

Kroński i Miłosz nie do końca trafnie utożsamiali romantyczną subiektywność z historyczną manifestacją ego i odsunięciem od problemów świata obiektywnego; w powyższym fragmencie Miłosz zgadza się na niewyraźność, a przede wszystkim na istnienie sekretu jednostkowości. Prawdopodobnie przeczuwał, że uniwersalizm Krońskiego stoi niewiele dalej od totalitaryzmu, a ponadto wiedział, że bez jednostkowości także ów obiektywny świat nie ujawni swojej zmysłowości i rzeczowości, pozostanie czysto abstrakcyjnym projektem filozoficznym i politycznym, przez tę czystość natomiast bardzo niebezpiecznym.

Na demokratyczne i wolnościowe tęsknoty Miłosza nakłada się jednak groza, jaką budzi w nim rozemocjonowany, bezmyślny lud i wieczna skłonność do zła kryjąca się w każdym pojedynczym człowieku. Podobną mizantropią odznaczał się Kroński. Wspólnotę rozumieli w nowoczesny sposób, jako całość opartą albo na rozumie, albo na nacji – jedynie Miłosz miał pewne przecucie wielości i różnorodności jednostek ludzkich, zapewne ślad po dawnych lekturach Kropotkina; pomagał mu także zmysł antropologicznej ciekawości i chrześcijańskiej miłości, która, co bardzo ciekawe, była przez niego rozumiana nie jako ofiara, ale w tej zdrowszej wersji – jako rodzaj miłości własnej²³.

W każdym razie Janion słusznie zauważa, że ich stosunek do ludu pozostawał wówczas co najmniej ambiwalentny. Można by nazwać go pedagogiczną postawą opartą na poczuciu wyższości, a także na odruchu litości, któremu towarzyszyła chęć oświecania. Nijakie i zwierzęce życie prowadzone przez motłoch przerażało ich, zarazem jednak Miłosz ulegał też pokusie idealizacji prostego człowieka – chciał w nim widzieć tego, kto niejako naturalnie i bezwiednie kieruje się prostymi chrześcijańskimi zasadami moralnymi. Nic więc dziwnego, że poeta ulegnie też pokusie jasnego nauczania i dydaktyzmu, jakimi odznacza się część jego utworów po 1945 roku. W końcu publicystyka ma według niego swoje niekwestionowane miejsce w poezji, tak jak cała reszta rzeczywistości, a uprawianie jej to właśnie dowód afektywnego zaangażowania, pasji, jakie budzi w poecie świat.

Ostatecznie Miłosz nie był w stanie całkiem przeformułować postawy, jaką zajmował jeszcze w latach trzydziestych. Pomijam teraz kwestię kontynuacji jego marksistowskich skłonności i fakt, że od początku wyznawał poezję jednocześnie zaangażowaną i obiektywną, bliską rzeczywistości i bliską ludziom,

²² *Ibidem*, s. 264.

²³ Takie bez mała spinozańskie przekonania żywił jeszcze przed wojną: „Tajemnica miłości do drugiego człowieka polega nie na poniżeniu siebie, ale na potędze rozwoju własnej osobowości i na sztuce dopatrzania się w każdym napotkanym przechodniu osobowości tak samo ważnej, podobnej, a zarazem różnej, bo obdarzonej własnym, rozciągającym się na wieczność zadaniem i jej tylko właściwą ścieżką prób”. Por. Cz. Miłosz, *Zejsście na ziemię* [w:] *idem, Przygody młodego umysłu. Publicystyka...*

i że od początku wyznawał pewien antropologiczny ideał zmysłowej pełni, jaka powinna być sposobem przebywania człowieka w świecie. Chodzi mi tu o postawę proroka, swoją drogą całkiem romantyczną. Czy oświeceniowy nauczyciel i wizjonerski prorok to figury przeciwstawne? Nie do końca. Obie stanowią przedłużenie koncepcji poety jako tego, który stoi ponad narodem lub inną wspólnotą i bierze odpowiedzialność za to, jak na nią oddziałuje – jaki przekazuje jej afekt i jakie budzi w niej myśli. Jerzy Kwiatkowski widział w tej postawie kontynuację przedwojennego katastrofizmu:

Na ową grozę i patos, nazwijmy ją tradycyjnie wzniosłością – złożyło się wiele elementów. Jednym z nich jest właśnie Miłoszowski profetyzm. Jak wiadomo, w młodej poezji lat trzydziestych wzorzec poety-proroka zaczął wypierać zarówno (skamandryckie) wzorce poety-wirtuoza i poety-szarego-człowieka, jak (awangardowe) wzorce poety-słowiarsza i poety-speca, nie mówiąc już o poecie-współbudowniczym. Ów wzorzec poety-proroka Miłosz [...] zrealizował najpełniej i najdoskonalej. Nie tylko dlatego, że pozostał mu najdłużej, właściwie do dziś dnia, wierny. Przede wszystkim dlatego, iż umiał on – zachowując własną poetycką suwerenność, tworząc własną, na wskroś nowoczesną wizję zagłady czy zagład, ale także: przemienień i ocalań – podpatrzeć proroków biblijnych, ich sposób oddziaływania na ludzką psychikę, ich bezapelacyjność, ich sakralny patos²⁴.

W końcu zatem jako oświeceniowo-romantyczny, noszący w sobie tę najważniejszą dialektyczną sprzeczność nowoczesności, nauczyciel Miłosz pragnął przede wszystkim ocenić i osądzić współczesność, nie rezygnując ze wzniosłości i patosu, wzmocnianego biblijną frazą. Nie zawsze taki jest i różne są oczywiście realizacje Miłoszowego połączenia rozumu oraz pasji. Istotniejsza jest jednak sama intencja ich wiązania: podczas wojny taka, by dzięki poetyckim obrazom i wyobraźni odwlekać działanie afektu, ale nie zaniedbywać go – wprost przeciwnie, pisać tak, by wybrzmiewał dzięki środkom literackim, zapobiegając tanatycznej beznadziei i wtórnie traumatyzującej pamięci. W pewnym momencie natomiast szczególna estetyka afektywna wypracowana podczas wojny zamieni się w rodzaj polityki. Poetę będzie interesować uczestnictwo w sferze publicznej i to możliwość dotknięcia zwykłego człowieka będzie kluczowa, zważywszy na jego oświeceniowe skłonności. Te skłonności mają jednak swoje presupozycje, które szczególnie mocno wybrzmiewają w sposobie, w jaki Miłosz rozumiał wspólnotę. Musiał widzieć wspólnotę jako całość objętą daną tożsamością. Dla niej właśnie wygładził swój styl, zaczął pisać w sposób przejrzysty i komunikatywny.

Nie zapominajmy o fantazmacie prostego człowieka, który żyje zgodnie z prostymi, ewangelicznymi prawdami. Ta trudna wiara Miłosza zbliżała go zarówno do chrześcijaństwa, jak i do marksizmu. Oba nurty będą stanowić mniej lub bardziej jawną inspirację jego refleksji i poezji aż do końca. Marksizm skompromitował się w politycznej praktyce, religijna bigoteria także

²⁴ J. Kwiatkowski, *Miejsce Miłosza w poezji polskiej* [w:] *Poznawanie Miłosza*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1985, s. 86–87.

odstraszała, ale poeta nie znajdował jednego światopoglądu, dzięki któremu mógłby scalić tęsknotę do wolności z manichejskim instynktem. Trudno mu było wówczas znaleźć przekonujący język pozwalający wyrazić zarówno marksizujące, jak i etyczne tendencje swojej wizji człowieka. Namiastkę takiego języka znajdował między innymi w religii: pozwalała mu ona przeżywać lęk przed przemocą i popędliwością człowieka, dawała pewne ramy etycznej dyscypliny pracy i poszanowania godności, a jednocześnie była archiwum pamięci o ideale człowieka niewinnego i spełnionego, dawała też wyobraźnię, by na nowo rozpałać tę utopijną iskrę.

Z perspektywy czasu zatem *Ocalenie* wydaje się najbardziej wyjątkowym dziełem Miłosza. To wówczas zrozumiał doniosłość poetyckiej wyobraźni i właśnie w tym traumatycznym czasie potrafił ją uobecnić – nadać jej status aktualności, choćby najbardziej kruchej. Idylliczne obrazy nie wyrażają tęsknoty za utopijną całością, lecz stanowią jeden z elementów tworzących płaszczyznę całego tomu *Ocalenie*. Płaszczyznę różnorodną i wielowymiarową, w której poetyckie obrazy i traumatyczne cięcia tyleż się z sobą zmagają, ile umożliwiają wzajemne istnienie. W tym sensie cały ten projekt poetycki przenika zasada jukstapozycji, a dokładniej: *Ocalenie* wybrzmiewa dzięki jukstapozycjom. A jednak jego sedno nie tkwi jedynie w szczelinach, przez które prześwitują strużki negatywności. To sama obecność poetyckich obrazów czyni ten projekt wyjątkowym. Dzięki sile wyobraźni, zdolnej pod wojenną datą stworzyć obraz wymykający się *mimesis*, utopijna iskra poezji niesie w sobie gest krytyczny. Miłosz przekracza w nim zarówno negatywność krytyki, jak i konwencje świadectwa. Zdobywa się na gest konkretny, materialny i widzialny – taki, który daje się dostrzec i dotknąć.

W *Ocaleniu* Miłosz wyminął pułapki ideologii, które nadają metafizycznym i religijnym opozycjom rangę absolutu; a pogłębiając przeciwstawność reprezentacji i niewyrażalności, pozoru i prawdy, nadatku i braku czy wyobraźni i zdarzenia, żywią się prostym przekonaniem, że sztuka powinna odzwierciedlać rzeczywistość. Miłosz realizuje je w tym tomie w dialektycznych wiązaniach i nie dopuszcza do sublimacji w którymkolwiek z nich. Splata tekst o, zdawałoby się, niemożliwej podczas wojny topografii. Punkty zapalne na tej mapie to nie tylko traumatyczne ślady – znaleźć tu również można przyciągające spokojniejszym światłem obrazy utopii, a także sprzeczne w sobie iskry żaloby i zachwytu. Wyspy cierpienia i wyspy szczęśliwe sąsiadują z sobą. Ta mapa stanowi przestrzeń komunikacji nie tylko z nieobecnym poległym przyjacielem, ale i ze świadkiem tragedii czy przyszłym czytelnikiem; spotkanie to nie musi się jednak odbywać w miejscu, przez które przebiega niezrozumiałe cięcie, ale i tam, gdzie do głosu dobiega poetycki obraz, wyraźny i plastyczny, lecz niejednoznaczny.

Tę dynamikę wczesnej poezji Miłosza Wyka porównywał z płynnością filmowego obrazu²⁵, lecz wymaga ona innej metafory, skoro obrazy filmowe

²⁵ K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie* [w:] *idem, Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997.

przebiegają w czasie linearnym (nie chodziło przecież o awangardowy montaż). W *Ocaleniu* przeszłość, teraźniejszość i przyszłość zostały wywołane w jednej przestrzeni, by się wzajemnie oświetlać. Weźmy na przykład drażnienie w głąb ziemi, by ożywić rzeczywistość literaturą w *Książce z ruin* i naiwne manifestacje sensu tuż przy powierzchni, jakie układają się w cykl *Świat. Poema naiwne*. Weźmy także zaburzoną od samego początku przez zamieszczenie w tomie wierszy z końca lat trzydziestych czasowość tego „wojennego świadectwa” czy fakt, że nie tyle w przejrzystym milczeniu, ile w formie poetyckiej możliwe jest ocalenie. A przede wszystkim możliwe jest przeciężanie dogmatu świadectwa obrazem poetyckim czy delikatnie muzyczną formą wiersza.

Miłosz antycypuje więc przeświadczenia Georgesa Didi-Hubermana z książki *Obrazy mimo wszystko*²⁶ oraz Jeana-Luka Nancy’ego ze szkicu *Zakazana reprezentacja*²⁷. Należy jednak pamiętać, że od czasów wojny i Zagłady to obraz poetycki stał się obrazem zakazanym – obrazem wydobywanym na powierzchnię ryzykownie, z trudem, mimo wszystko. Albo w absolutyzujących, alegoryczno-traumatycznych ramach, jak u Celana. To sama materia poetycka, piękno i utopia, siła wyobraźni zostały poddane cenzurze. Miłosz nie zrezygnował z nich podczas wojny, bo swoje spostrzeżenia czerpał z obserwacji zwykłych ludzi – widział ich okrucieństwo i bezrefleksyjność, ale widział też ich żądanie życia, nadzieję na przyszłość. Te tęsknoty nie oznaczały wyparcia. Były świadectwem zmienności afektu i żywotności ludzkiego pragnienia. Taki spłot afektu, pragnienia i przyszłości nazywamy właśnie nadzieją. Nadzieja niewiele ma wspólnego z prostym pocieszeniem, jeśli już rzeczywiście trzeba uważać pocieszenie za fałsz. Nadzieja to taka forma rozumienia zastanej sytuacji, w której pielęgnujemy przekonanie, że inne „ja” i inny świat są możliwe. To przekonanie nie pochodzi jednak z porządku wiedzy, ale jest właśnie poczuciem, przeżyciem głęboko afektywnym. Nadzieja to intrygująca kategoria, łączy w sobie bowiem cielesne doświadczenie i wartość, można by ją przecież nazwać zmysłowym przecuciem tego, że dobro, prawda, piękno lub sprawiedliwość uobecnią się jeszcze w rzeczywistości. W tym splocie ujawnia się zatem ścisły związek cielesnego doświadczenia i przyszłej utopii.

Bibliografia

- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012.
Janion M., *Kroński – Miłosz. Epizod z dziejów myśli i poezji* [w:] *eadem, Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000.

²⁶ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012.

²⁷ J.-L. Nancy, *Zakazana reprezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.

- Kłosiński M., *Miejsce traumy w cyklu „Świat. Poema naiwne”* [w:] *Miłosz i Miłosz*, red. A. Fiut, A. Grabowski, Ł. Tischner, Kraków 2013.
- Kwiatkowski J., *Miejsce Miłosza w poezji polskiej* [w:] *Poznawanie Miłosza*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1985.
- Miłosz Cz., *Kontynenty*, Kraków 1999.
- Miłosz Cz., *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, red. A. Stawiarska, Kraków 2003.
- Miłosz Cz., *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1990.
- Miłosz Cz., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Miłosz Cz., *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, red. J. Illg, oprac. przypisów A. Fiut, K. Kasperek, Kraków 1998.
- Miłosz Cz., *Zniewolony umysł*, Kraków 2004.
- Nancy J.-L., *Zakazana reprezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Nycz R., *Nostalgia za nieosiągalnym* [w:] *Poznawanie Miłosza 2*, red. A. Fiut, Kraków 2000.
- Nycz R., *Poeta XX wieku w poszukiwaniu formuły „nowego doświadczenia”: przypadek Czesława Miłosza* [w:] *idem, Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Wyka K., *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie* [w:] *idem, Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997.

