



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Logopedia : Czesław Miłosz i próba wyniesienia poezji

**Author:** Krzysztof Uniłowski

**Citation style:** Uniłowski Krzysztof. (2011). Logopedia : Czesław Miłosz i próba wyniesienia poezji. "FA-art" (2011, nr 3/4, s. 18-27)

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Uniłowski

# Logopedia

## Czesław Miłosz i próba wyniesienia poezji

### „Sztuka wiarołomna”

Określenie „sztuka wiarołomna” znajdziemy w wierszu *Dialog* z tomu Czesława Miłosza *Trzy zimy* (1936)<sup>1</sup>. Ścisłej, pada ono w końcowym monologu-replike tego utworu. Trzeba mi jednak przyznać, że określenie „replika” nie należy do najszcześniejszych. Na *Dialog* złożyły się trzy monologi. Dwa pierwsze przynoszą wymianę zdań między Przewodnikiem i Uczniem. Poza wszystkim – są one komplementarne pod względem wersyfikacji. Pierwszy monolog Przewodnika i monolog Ucznia zawierają po cztery strofy, z których każda stanowi dość oryginalny przykład wiersza tonicznego – czterozestrojowiec przeplata się tu z dwuzestrojowcem. Wersowe klauzule zostały podkreślone przez żeńskie rymy – dokładne w przypadku wersów dwuzestrojowych (np. „zachwyca” – „księżycą”) i niedokładne czy nawet asonansowe w przypadku wersów czterozestrojowych (np. „popiele” – „wielbicielu”). O dynamice wiersza decyduje kontrast między układem wersyfikacyjnym i składniowym. Dystych, na który składają się wers czterozestrojowy i wers dwuzestrojowy, stanowi tu – bez wyjątku – całość składniową i logiczną. Jednak podział na wersy podporządkowuje sobie zależności syntaktyczne, autonomizując zwykle niesamodzielną składniowo część dystychu,

<sup>1</sup> Zob. C. Miłosz: *Dialog*. W1, 30–31. Cytaty i odwołania do książek Miłosza podaję według klucza: W1–2 = *Wiersze*. Kraków 1987, t. 1–2; PO = *Prywatne obowiązki*. Olsztyn 1990; ZU = *Ziemia Ulro*. Kraków 1994; ON = *Ogród nauk*. Lublin 1991; ŚP = *Świadek poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Warszawa 1990; ZMU = *Zaczynając od moich ulic*. Wrocław 1990; RCM = A. Fiut: *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków 1981; PŚ = R. Górczyńska [pseud. E. Czarnecka]: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992.

jaka się znalazła na pozycji odrębnego, „krótkiego” (dwuzestrojowego) wersu. Rytm przeplatane go wiersza tonicznego sprawia, że pauza między wersami cztero- i dwuzestrojowymi zdaje się szczególnie długa, na przekór silnym związkom składniowym. Tym samym krótkie, dwuzestrojowe wersy zostały mocno zaakcentowane. To właśnie decyduje o dynamice dwóch pierwszych części utworu<sup>2</sup>.

Inaczej ma się sprawa z zamykającym monologiem Przewodnika. Tym razem spotykamy się z wierszem stychicznym (24 wersy), czterozestrojowym, z parzystymi rymami. Tok rytmiczny jest dużo bardziej spokojny, a nawet rozlewny, skutkiem czego końcowy monolog wydaje się stonowany, refleksyjny, zgoła melancholijny – jakkolwiek przedstawia nader dramatyczną wizję przyszłości i dalszych losów Ucznia. Osobność końcowej wypowiedzi decyduje o tym, że trudno ją uznać za bezpośrednią kontynuację dialogu, za replikę skierowaną do antagonisty. Bo jakkolwiek Przewodnik zwraca się tu do dramatycznego Ty (tak jest, dramatycznego, a nie lirycznego!), to jednocześnie zdaje się mówić obok czy też ponad partnerem dialogu. Co oczywiste, Przewodnik góruje wiedzą i doświadczeniem, zna przyszłość i wie, jaką cenę przyjdzie jego rozmówcy zapłacić za dokonany wybór. Wszystko to jednak dla Ucznia będzie zakryte, bo choćby zostało mu wyłożone, to i tak nie potrafiłby temu dać wiary...

Tematem *Dialogu* jest osobność, alienacja młodego poety (Ucznia), wynikająca z obranego programowo estetycznego dystansu. Nie bez szyderstwa Przewodnik (mentor, odpowiednik Wergilego) wytyka, że nawet (egzystencjalna) bieda i (ludzki) znój są dla Ucznia wyłącznie estetyczną podniętą („Albo bransolet dźwięk łowisz srebrny / w chrzęście kosturów”). W ten sposób młody poeta zdradza swoje powołanie („A przecież jesteś drgającą struną / w chorale żywych!”). Adept przyznaje, że więzi z ludzkością i światem, także te komunikacyjne, zostały przerwane („Nie słyszę głosów”), a on sam jest posłuszny wyłącznie „pieśni wiecznej”, „suchemu (...) szelestowi krwi mojej”. Napisałem, że adept przyznaje, ale przecież w jego monologu nie ma nawet cienia skruchy. Wręcz przeciwnie – wypowiedź Ucznia jest manifestem poetyckiej siły i deklaracją heroiczną, artystowskiej wyniosłości. Cóż, chciałoby się powiedzieć, że „pieśń wieczna”, „sztuka wiersza” nabierają w utworze Miłosza znamion ciemnej strony mocy...

Jak zostało już powiedziane, Przewodnik-mentor-Wergili dobrze wie, że wybór Ucznia ma swoją cenę. Kiedyś, w przyszłości, pod „nowoczesną Troją”, gdzieś „nad Wisłą czy Sommą” adeptowi dane będzie doświadczyć nicości poetyckiego słowa. Wtedy też, w wojennym okopie, dokona się reintegracja artysty z ludzkością – połączy ich egzystencjalna trwo-

<sup>2</sup> W dyskusji nad niniejszym tekstem zwrócono uwagę, że kombinacja wersu czterozestrojowego z dwuzestrojowym przypomina sześciostopowy heksametr. Oczywiście, zamiast regularnego następstwa określonych stóp w wierszu Miłosza mamy zestroje o różnej liczbie sylab. Co jednak ważniejsze, uznanie dwuwersu z *Dialogu* za odpowiednik heksametru zadziałałoby znaczenie międzywersowej klauzuli, która – moim zdaniem – jest bardzo istotna dla rytmu utworu. Sądzę więc, że można mówić najwyżej o aluzji do heksametru.

ga, poczucie kruchości istnienia. Tyle że poeta – najdosłowniej – nie będzie miał ludzkości nic do powiedzenia...

My, czytelnicy, wiemy, że Przewodnik ma rację. Ale też między nim a Uczniem zieje przepaść, której nie sposób zasypać. Cóż z tego bowiem, że Przewodnik ma rację, skoro poezja – a tę opinię Miłosz będzie powtarzał przez dziesięciolecia – nie może się obyć bez kontemplacyjnego, estetycznego dystansu? To jej warunek *sine qua non*, ponieważ bez spełnienia go poezja stacza się w otchłań upadłej, bełkotliwej, nieartykułowanej mowy (?), która już nie otwiera przed czytelnikiem żadnej perspektywy. Trudno zaś wybierać między nowoczesną poezją upadłą, demoralizującą i destrukcyjną, sparaliżowaną brakiem nadziei a nacechowaną estetycznie „sztuką wiarołomną”, która jednostronnie wypowiedziała przymierze ze wspólnotą ludzką. Przewodnik z *Dialogu* oczywiście ma rację, ale przecież jego przestrogom przeczy sam wiersz – kunsztowny, elegancki, stylizowany. Jeśli chodzi o ten ostatni aspekt, za szczególnie ważne wypada uznać odniesienia do reguł kompozycyjnych greckiej tragedii. Tylko pozornie *Dialog* składa się z trzech monologów – w istocie należy mówić o dwóch częściach tego utworu, z których pierwsza ma charakter sceny dialogowej, epeisodionu (kwestie Przewodnika i Ucznia). Monolog zamykający odpowiada zaś tragicznemu *stasimonowi*, jakkolwiek u Miłosza pieśń przypisana została nie chórowi, ale samemu Przewodnikowi. Tragiczna stylizacja służy nie tylko uwzniośleniu estetycznych dylematów dwudziestowiecznego poety, lecz przede wszystkim – wyborowi między „upadłą”, nowoczesną poezją a estetyzującą „sztuką wiarołomną” przydaje **pozór** wyboru tragicznego.

## Logopedia

Po latach na pytanie Renaty Gorczyńskiej o to, co należy rozumieć przez określenie „sztuka wiarołomna”, autor *Dialogu* tłumaczył, że „tutaj chodzi o sztukę XX wieku” (PŚ, 29). Czy Miłosz wyłączał z tego zbioru swoje pisarstwo? Można by tak mniemać, mając w pamięci „anty-modernizm” (ZU, 27) poety, który – jak zapewniał – w swoich wierszach **opierał się** „różnym tendencjom nowoczesnej poezji” (RCM, 63). Znaczyłyby to, że twórczość Miłosza jest **nie na czasie**, jest spóźniona i/lub przedwczesna. Nic w tym zresztą dziwnego, skoro – jak chce Krzysztof Kłosiński – „Miłosz jest mieszkańcem dwudziestego wieku i, mimo że nie waha się nazywać go swoim wiekiem, odczuwa to jako zamknięcie, niby uwięzienie muchy w bursztynie”<sup>3</sup>. Traktowanie poezji jako instrumentu służącego transcendowaniu „swojego czasu” było wcale częste w literaturze poromantycznej, zwłaszcza w jej nieawangardowych nurtach. Zresztą także awangarda, choć zwykła deklarować zainteresowanie teraźniejszością, skupiała się na tych jej aspektach, które niejako awizowały przyszłość. Nie popełnimy nadużycia, twierdząc, że nowoczesność z zasady nie mieści się w obrębie „swojego czasu”, zatem Miłoszowe poczucie zamknięcia i wynikająca stąd potrzeba

<sup>3</sup> K. Kłosiński: „Wymyka mi się moja ledwo odczuta esencja”. Czesław Miłosz.-W: tegoż: *Poezja zalu*. Katowice 2000, s. 118.

poszukiwania – via poezja – jakiegoś wyjścia byłyby czymś typowym, a nie wyjątkowym dla literatury XX wieku.

Wymowne, że to rozumienie poezji, jakie w wierszu *Dialog* reprezentuje Uczeń, nie tylko nie jest obce samemu Miłoszowi, lecz także zawiera w sobie motywy i wątki dla tego autora bardzo charakterystyczne. Do kluczowej sprawy kontemplacyjnego dystansu przyjdzie nam jeszcze wrócić. Na razie odnotujmy choćby tę kwestię, że Uczeń swoją poezję wywodzi z „szelestu krwi”. I jakkolwiek „szelest” nie jest tym samym, co puls („szelest” sugeruje nie tylko coś cichego, lecz także dźwięk jednostajny i... nieprzyjemny), to warto w tym miejscu przypomnieć, że w estetyce i swoistej mitologii poetyckiej Miłosza kluczowe miejsce zajmował „rytm mający źródło w pulsowaniu ludzkiego serca” (ZU, 178).

Prawda, że ostatnie słowa odnosiły się do Williama Blake'a. Ale też Miłosz – podkreślający inkantacyjny charakter własnych wierszy – zawsze wskazywał na rangę rytmu. W Dwudziestoleciu nie był w tym odosobniony („demuzykalizacja” świata i poezji miała nastąpić dopiero po drugiej wojnie). O rytmie jako esencji poezji pisał nie tylko Bolesław Leśmian, jego pochwałę głosili także futuryści. Rzecz w tym, że swoje rozumienie rytmu Czesław Miłosz wywodził z lekcji udzielonych przez Oskara Miłosza. „Poezja jest sztuką rytmu” (ŚP, 27) – referował tezy O.W.M. zawarte w szkicu *Kilka słów o poezji*<sup>4</sup>, przestrzegając zarazem przed utożsamianiem i sprowadzaniem rytmu do muzyczności, albowiem rolą poezji jest uczestnictwo w „nieustannych przemianach myśli religijnej, politycznej i społecznej” (ŚP, 27–28; ta uwaga jest cytatem ze szkicu O.W.M.). Oddzielenie rytmu od muzyczności i uznanie go za narzędzie poetyckiej organizacji dyskursu oznaczało oczywiście sprzeciw wobec tradycji symbolicznej oraz wobec dążeń do puryfikacji poezji, pragnącej się wyzwolić z ograniczeń logiki i semantyki, a w zamian – opierającej się na efektach brzmieniowych.

Miłoszowa pochwała rytmu tyleż łączy go z szeroko pojętym modernizmem, co zarazem przeciwstawia tendencjom artystycznym, mającym się wywodzić z idei „poezji czystej” (a właśnie do nich Miłosz liczył awangardę). Poezja, która „traci komunikatywność zwykłej codziennej mowy” (PO, 28), przeobraża się w „łamiętki samego języka, gramatyki i syntaksy” (ZU, 35), współuczestniczy, a nawet napędza postępujący proces degradacji języka, ten zaś traci zdolność pośredniczenia, mediovania między człowiekiem a światem. Chodzi zaś o proces szczególnie niebezpieczny dla polszczyzny, która miałaby być językiem „wyjątkowo mało **ustawionym**” (ON, 129 – podkreśl. autora). Fundamentalną słabością rodzimej mowy jest „rytmiczna miękkość, niby ciasta” (ZU, 160). Miłoszowa metafora nasuwa obraz rozlazłej, pozbawionej formy, bezkształtnej, magmowatej substancji, której erupcje mają niepoahamowany i nieumiarkowany charakter („chorobą” polszczyzny jest „gadulstwo” – ON, 127; posiada ona fatalną skłonność do „bezkształtu i uczynnego bełkotu” – ZU, 268). Zwróćmy uwagę, że Miłosz przypisuje rodzimej mowie stereotypowe cechy żeńskie: miękkość, brak charakteru,

<sup>4</sup> Tłumaczenie tego szkicu Miłosz włączył do tomu *Prywatne obowiązki*, który po raz pierwszy został opublikowany w roku 1972.

podatność na wpływy (uleganie modom), „powojowatość” (ON, 129). Cóż z tego, że polszczyzna jest „bogata”, skoro zarazem „ciepła” i „kapryśna” (ON, 129). Brakuje jej cech męskich – zdyscyplinowania, dzielności, stoickiego *virtus*:

„Jest prawo danego języka i jest rzeczywistość, jakakolwiek, duchowa czy fizyczna, która wymyka się nam i stawia opór. Za zdrowy wolno uważać język, jeżeli, nie wykraczając poza swoje prawo, jest **dzielny** **zapaśnikiem** i stara się tę rzeczywistość uchwycić. Prawda jest jego higieną. Natomiast słowa dziwiące się słowom, zdania pokazujące zdaniom »zyg zag marcheweczka«, ironiczne zabawy poetów lingwistów, parodia, persyflaż, mogą mieć zalety tam tylko, gdzie kanon języka jest nienaruszony. Powój musi mieć o co się oplatać” (ON, 130–131 – *podkreśl. K.U.*).

Znowu, są to wielce obrazowe metafory: polszczyzna okazuje się niezwykle trudna w uprawie, posiada ogromną łatwość wyrażania się, zamieniania w chwast. Awangardy, skupione na języku dla niego samego, odciągające go od rzeczywistości, tylko tę tendencję pogłębiają. Zabawy językiem, owszem, mogą być ozdobą (**tylko ozdobą!**), ale w takim jedynie wypadku, gdy odnoszą się do stabilnego **kanonu-wzoru-muru**, który by „oplatały”. Rzecz w tym, że takiego kanonu we współczesnej polszczyźnie nie ma.

Niebezpieczeństwo językowej autodestrukcji, zamiany poezji w mowę nieartykułowaną, jest całkiem realne: „Oswabadzając polszczyznę z logicznej dyscypliny i z jakich takich rygorów, oddaje się ją na pastwę **ciamkań i kumkań**, jakiejś prapolskiej magmy, jak u Białoszewskiego” (PO, 79 – *podkreśl. K.U.*). Regresowi języka poza kulturę, logicznej i znaczeniowej demencji sprzyja samo brzmienie polskiego, które określa wysoka frekwencja spółgłosek szczelinowych: „Granice są wyznaczone przez zbiegi syczących spółgłosek, wielosylabowość słów i stały akcent na przedostatniej sylabie, tak że silna rytmiczność zdania jest bardzo trudna do osiągnięcia” (ON, 128).

Jeśli z tej perspektywy spojrzeć na bohatera utworu *Dialog*, znajdziemy dodatkowy powód do niepokoju. Skoro bowiem *Uczeń*, młody poeta, jest posłuszny „suchemu w skroniach szelestowi krwi”, to możemy podejrzewać, że bicie serca jako źródło generującego poezję rytmu, zostało zagłuszone przez aliteracyjny ciąg spółgłosek s-s-sz, uzupełniony przez zbitkę „st”. Owszem, aliteracja to także jest rytm. Kłopot jednak w tym, że zamiast mowy dźwięcznej, doniosłej i dostojnej słuchaczu arcy-polskie szумы, szelesty i ciągi<sup>5</sup>...

<sup>5</sup> W *Świadectwie poezji* Miłosz – za Wisławą Szymborską jako autorką komentowanego tu wiersza *Autonomia* – uznaje współczesną poezję za „urwany szep” (znów głoska „sz”), „milknący śmiech” (głoska „ś”). W ściszeniu (tym razem „ś” i „sz”) głosu, nierytmicznym, rwanym toku wiersza wolnego autor *Traktatu poetyckiego* widzi (samo)degradację (zob. *ŚP*, 49–50, 58). Skoro tak, to trzeba powiedzieć, że w wierszu Szymborskiej sprawy przedstawiają się dużo mniej jednoznacznie. Właśnie jako „urwany szep” współczesna poezja sytuuje się blisko tego, co najbardziej jednostkowe i intymne; jej idiomatyczność staje na straży tego, co cielesne i dlatego kruche i ulotne (wiersz Szymborskiej został zadedykowany Halinie Poświatowskiej).

## Wyniesienie

Poezja prawdziwie męska, taka poezja, której figurą byłby „dzielny zapaśnik”, zwraca się ku temu, co poza językiem. Miłosz chętnie pisze o „poszukiwaniu rzeczywistości” (ZMU, 376), jeszcze chętniej – za krewnym Oskarem – o „namiętnej pogoni za Rzeczywistością” (ŚP, 27, 58). Poeta zatem winien być również odkrywcą i eksploratorem, dodajmy – pełnym pasji i namiętności niczym kochanek. Z kolei rzeczywistość naznaczona zostaje cechami żeńskimi – nie tylko za przyczyną rodzaju gramatycznego. Skoro – jak czytamy – „wymyka się [ona] i stawia opór” (ZU, 130) i skoro jest „co dzień nowa, złożona, nie do wyczerpania” (ŚP, 58), zawsze „nowa i nienazwana” (ZMU, 373), skoro jest „historyczna”<sup>6</sup>, co oznacza jej zmienność, niepowtarzalność i przemijalność, to w takim razie Miłoszowe „wymykanie się”, któremu tyle uwagi poświęcił Krzysztof Kłosiński<sup>7</sup>, jest sekundarne, stanowi konsekwencję „wymykania się” samej rzeczywistości – niepochwytnej, nieobejmowalnej, niewyraźnej, niedostępnej, usytuowanej w pozycji absolutu<sup>8</sup>.

Poetą włada Eros, który zawiera w sobie dziecięcą łapczywość, seksualną pożyteczność oraz męską potrzebę dominacji i panowania. Nazywanie bowiem tego, co „nowe i nienazwane”, nie tylko służy potwierdzeniu istnienia („Sam akt nazywania rzeczy zawiera w sobie wiarę w ich byt, a więc w świat prawdziwy, cokolwiek o tym powiedziałyby Nietzsche” – ŚP, 59), lecz wiąże się także z braniem w posiadanie, czynieniem (ziemi) poddaną. Oczywiście, u Miłosza poetyckie pożądanie nigdy nie zostanie zaspokojone, o czym mówi choćby wielokrotnie komentowany wiersz *Nie więcej* (z tomu *Król Popiel i inne wiersze* – 1962). Tu odnotujemy jedynie, że niespełnialne jakoby pragnienie opisanie postaci kobiecych z obrazu Vittore Carpaccia posiada wyraźny aspekt seksualny. Wszak podmiot wiersza chciałby nie tylko opisać, lecz także... obnażyć, „Wyluskać ociążałe piersi, czerwona / Pręgę na brzuchu od zapięcia sukni” (W2, 58). Krótko mówiąc, poeta z wiersza Miłosza chciałby przyjąć perspektywę „szypra galeonów”, zapewne jednego

<sup>6</sup> Kwestię tę podniósł szczególnie dobitnie Arent van Nieukerken, przeciwstawiając (w tym punkcie) autora *Ziemi Ulro* T.S. Eliotowi: „Miłosz kładł szczególny nacisk na historyczność bytu (...) odrębność [Miłosza od Eliota] polega na napięciu między »momentem wiecznym« a doczesnym prawem przemijania. Żadnego »wlecznego powrotu tego samego!« (A. van Nieukerken: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998, s. 109).

<sup>7</sup> K. Kłosiński: „Wymyka mi się...”, dz. cyt., s. 120-121; „Wykraczanie poza miejsce i czas, uchylanie się od włączenia we wspólnotę, rozdawanie się, kuszące imieniem szaleństwa (...) stanowią podstawowe, by tak powiedzieć codzienne, doświadczenie Miłosza. Nazwijmy je doświadczeniem nie-tożsamości. Towarzyszy mu świadomość anachroniczności i utopijności, czyli wysunięcia poza aktualność tu i teraz, która jest dana w obietnicy, jaką zawiera niejasne przeczucie [»jeszcze chwila a«, »byłem już nieraz blisko«, »czułem, że sięgam«, »jakiś dzień już«]. W wymiarze historycznym oznacza wygnanie, czyli bezdomność, poczucie, że się jest poza ojczyzną-utopią, daną tylko w marzeniu. W kategoriach metafizycznych kojarzy się z wykorzeniem, zanurzeniem w nicości świata, w którym »Bóg umarł«.

<sup>8</sup> Zob. S. Szymutko: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i w literaturoznawstwie*. Katowice 1998.

z klientów „weneckich kurtyzan”. A nawet więcej, bo pragnąłby on za-  
władnąć nie tylko biustem czy łonem kobiet, lecz także – kośćmi tru-  
cheł („I gdybym równocześnie mógł ich biedne kości / Na cmentarzu ...  
/ Zamknąć w słowie mocniejszym ...”). Czy zatem w wierszu *Nic więcej*  
Miłosz-ironista przypadkiem nie szydzi z „namiętnej pogoni za rzeczy-  
wistością”, odsłaniając **pornograficzny** (i nekrofilski) rys każdej próby  
przedstawienia i uobecnienia?

Jakkolwiek jej poszukiwanie nie jest pozbawione dwuznaczności,  
trudno przeczyć temu, że właśnie rzeczywistość Miłosz chciałby uczyni-  
ć zasadą poezji. I właśnie jako niepochwytne czy też uchwytna w po-  
staci zawsze niedostatecznej ma być ona „sprawdzianem” (ON, 172),  
„miernikiem” (ZU, 208), „prawidłem” literatury (ŚP, 59).

We fragmencie *Ziemi Ulro* Miłosz przeprowadził bardzo ciekawą kon-  
frontację swojego rozumienia rytmu z „ruchem bez odniesień”, właści-  
wym literaturze późnej nowoczesności, która obróciła się w „samowy-  
starczającą czynność języka, w *écriture*” (ON, 167): „Rytm jest bezustan-  
ną pogonią, nigdy nie kończącym się dążeniem do spoczynku, czyli do  
Miejsca, ale we wszechświecie, w którym brak ostatecznego odniesie-  
nia, człowiek dosłownie nie może znaleźć sobie miejsca (...). Tam, gdzie  
trwa tylko ruch bez odniesień, nawet przejście od stołu do półki z książ-  
kami jest złudne (...) aż okazuje się, że cała seria nie wspiera się na ni-  
czym, tj. nigdzie nie znajduje nieruchomego miernika” (ZU, 208).

Rzecz w tym, że odniesienie do pozajęzykowego **wymaga dystansu**.  
Odniesienie to ruch, który nie jest pozbawiony aspektu deterytoriali-  
zacji – sytuuje ono bowiem podmiot poza punktem odniesienia. A za-  
razem ten sam punkt czyni absolutem, Miejscem pisanym majuskułą  
i rozumianym jako „nieruchomy miernik”. Tymczasem ruch pozbawiony  
odniesienia do pozajęzykowego, chciałoby się rzec: ruch nomady czy  
też ruch w obrębie sieci, jest chaotyczny, pozbawiony ukierunkowa-  
jącego wektora i w tym sensie nigdy nie będzie on zmierzaniem ku cze-  
muś, lecz ruchem pozornym, dreptaniem w miejscu, niczemu niesłu-  
żącym wydatkowaniem energii, które świadczy jedynie o chorobliwej  
nadpobudliwości.

Skupiona jakoby na sprawach samego języka awangarda występu-  
je z literaturą dotkniętą uwiadem wyobraźni, bo niezdolną do zaryso-  
wania stabilnych przestrzennych relacji i wyobrażeń. Horyzont pisarzy  
awangardowych ulega postępującemu zwężeniu, a punktem docelo-  
wym wydaje się kollaps, *conflagration universelle* (jak powiedziałyby Mi-  
łosz za swoim krewnym, Oskarem). Właściwym zadaniem poety będzie  
więc próba odwrócenia tego złowrogiego procesu, dążenie do rozsze-  
rzenia granic przestrzennych wyobrażeń. Ale nie tylko, bo **ruch dystan-  
sujący musi być jednocześnie ruchem hierarchizującym**. Dla Miłosza  
przestrzeń strukturyzuje się na osi pionowej, co oznacza między inny-  
mi, że poezja nie może zrezygnować z komponentu klasycystycznego:

„Twierdzą, że każdy poeta w momencie pisania dokonuje wyboru  
pomiędzy nakazami poetyckiego języka i wiernością wobec tego, co  
rzeczywiste. Jeżeli przekreśla słowo i zastępuje je innym, dlatego że



wers jako całość zyskuje w ten sposób na zwartości, idzie za praktyką klasyków. Jeżeli natomiast przekreśla słowo dlatego, że nie oddaje ono jakiegoś zaobserwowanego szczegółu, skłania się ku realizmowi. Jednak dwie te operacje nie dadzą się wyraźnie rozdzielić, są ze sobą splecione. Przy tym w trakcie tych ciągłych starć pomiędzy dwiema zasadami poeta odkrywa pewien sekret, ten mianowicie, że można być wiernym wobec rzeczy, tylko jeżeli są one ułożone hierarchicznie" (ŚP, 70).

Przypomnijmy znaną formułę z *Traktatu poetyckiego*: „**Tu niedosięgalna** / Prawda istoty, tutaj, na krawędzi / Trwania, nie-trwania. Dwie linie przecięte. / Czas wyniesiony ponad czas przez czas" (W2, 37 – *podkreśl. K.U.*). Linie są dwie, ale czasy – trzy. Po pierwsze, czas wyjściowy, ten, który należy przekroczyć, przewyciężyć i który wolno chyba utożsamzić z czasem historycznym. Po drugie, ten, który służy wyniesieniu, jest jego narzędziem i który można by identyfikować z czasem poezji albo czasem deklamacji, skoro poezja ma być inkantacją. Po trzecie wreszcie, chodzi o czas, który zostaje (przez deklamację) wyniesiony i raczej się nie pomylimy, widząc w nim słynny (dzięki Miłoszowi, ale też Aleksandrowi Fiutowi<sup>9</sup>) „moment wieczny”, który należy „**podjąć**” (W1, 292). Notabene, rozmawiając z Renatą Górczyńską, Miłosz przytacza pointę swojego wiersza w odmiennej postaci: „I z ruchu **wybrać** moment wieczny” (PŚ, 115 – *podkreśl. K.U.*). Formuła oryginalna wydaje się o tyle sugestywniejsza, że czasownik „podjąć” akcentuje fizyczny wymiar gestu lirycznego bohatera (jakkolwiek „podjąć” ma również znaczenie przenośne, np. „podjąć temat”). Wskazuje również, że gest ma charakter przestrzenny, a ruch dokonuje się tutaj na osi wertrykalnej.

W innym miejscu, w odczycie noblowskim, możemy przeczytać: „ogarnąć rzeczywistość tak, żeby zachować ją w całym jej odwiecznym powikłaniu zła i dobra, rozpaczy i nadziei, można tylko dzięki dystansowi, tylko wznosząc się **nad nią** z kolei – ale to wydaje się moralną zdradą” (ZMU, 378 – *podkreśl. oryg.*).

„Zdrada”, o której tu mowa, odnosi się do wątku stale obecnego w rozważaniach Czesława Miłosza. Chodzi rzecz jasna o „niemoralność sztuki” (ON, 24–25), bo odkupicielskie wyniesienie czy podjęcie momentu ponad życie i ponad czas będzie zarazem **samowyniesieniem poezji i poety**, wykroczeniem poza egzystencjalną wspólnotę. Te dwa wzloty wzajemnie się zapośredniczają i trudno powiedzieć, który z nich jest ostatecznie wehikułem (windą) dla którego. Tu możemy zatoczyć koło i powrócić do kwestii „sztuki wiarołomnej” z wiersza *Dialog*. Dystans – kontemplacyjny, ale też refleksyjny, dystans eseisty – sprawia, że poezja sytuuje się poza i ponad strumieniem przemijalności, a jeśli zeń coś wyławia, „podejmuje”, to zarazem przemienia w obiekt czysto estetyczny. Prawda, że w twórczości autora *Dalszych okolic* kontemplacja albo refleksja same bardzo często stają się obiektem przedstawienia, że są ukazywane *ex post*, i można w związku z tym powiedzieć – za Krzysztofem Kłosińskim – że Miłoszowy podmiot, istotnie, dystansuje się wobec wła-

<sup>9</sup> Zob. A. Fiut: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Warszawa 1993.

snego dystansu, „stawia opór”<sup>10</sup>, a przynajmniej dziwi się sobie-poecie. Wszak ironia, złożony i bez wątpienia fascynujący kontredans tekstowych masek oraz ról, dzięki którym zresztą Miłosz okazuje się na wskroś nowoczesnym poetą, wszystko to przecież nie przekreśla, nie redukuje dystansu, ale wręcz przeciwnie – podnosi go do potęgi, jest jego **amplifikacją**.

## To jest klasycyzm

Tu nie może być wątpiwości – pisarstwo Czesława Miłosza dzieli kondycję całej sztuki XX wieku, także jej „wiarołomstwo”:

„Ja nigdy nie wierzyłem, że moja poezja jest dla narodu czy ludu. Cierpiałem nawet z tego powodu, było mi przykro, bo uważałem, że poezja powinna być dla ludzi” (PŚ, 37).

Najprościej byłoby powiedzieć, że pisarstwo Miłosza dotknięte jest skazą (znowu inicjalne „s”!) klasycyzmu. A jednak nie chciałbym nikogo pozostawić w przekonaniu, że autorowi *Ocalenia*, który tyle razy surowo i niesprawiedliwie pisał o literackich i artystycznych awangardach, mógłbym mieć za złe właśnie jego klasycyzm. Jak pamiętamy, we wstępie do książki Ryszarda Przybylskiego Maria Janion za wyróżnik nowoczesnego klasycyzmu raczyła uznać jego tragizm:

„Przede wszystkim chyba należałoby nazwać ten klasycyzm tragicznym, obdarzonym »świadomością nieszczęśliwą«. Tragizm, czyli świadomość rozdarcia, antynomii, kolizji **równouprawnionych** racji, stanowi – w moim przekonaniu – cechę konstytuującą klasycyzm nowożytny”<sup>11</sup>.

A skoro mowa o tragizmie czy też tragiczności, to warto – mając w pamięci wiersz *Dialog* – wezwać na świadka Fryderyka Nietzschego. W siódmym rozdziale *Narodzin tragedii* filozof (choć wtedy jeszcze filolog) krytykuje słynną koncepcję starszego z braci Schległów, „który poleca nam uważać chór do pewnego stopnia jako treść i wyciąg tłumy widzów, jako »widza idealnego«”<sup>12</sup>. Koncepcja Augusta Schlegla była formułą radykalnego estetyzmu, tyle że – dowodził Nietzsche – kłóci się ona z postawą chóru, który potwierdza **realność** scenicznych wypadków. W kolejnym, ósmym rozdziale, przyszły autor *Zaratustry* tłumaczy *expressis verbis*, co wynika z faktu, że chór bynajmniej nie reprezentuje idealnego widza, lecz „dionizyjsko poruszony tłum”:

„Przyzwyczajeni do stanowiska chóru na scenie nowoczesnej, zwłaszcza chóru operowego, nie mogliśmy zgoła pojąć, by ów chór tragiczny Greków miał być starszy, pierwotniejszy, nawet ważniejszy, niż właściwa

<sup>10</sup> K. Kłosiński: „Wymyka mi się...”, dz. cyt., s. 133: „Powiedzieć tak rzekomemu przeznaczeniu, »być poetą«, mogłoby przecież oznaczać tylko zagubienie tego, ku czemu owo »być« winno rozświetlać drogę, ku jednostkowemu, niepowtarzalnemu, nieredukowalnemu kształtowi losu. Trzeba więc pogodzić się z niepogodzeniem. (...) Trzeba zdystansować się wobec dystansu, który jest istotą poezji, stawiać opór. Z pomocą przychodzi dobrze znane doświadczenie wymykania się. (...) bez oporu kontemplacja wiedzie ku nicości. »Bo kontemplacja gaśnie bez oporu. / Z miłości do niej trzeba jej zabronić« (Traktat poetycki). Inaczej nie byłaby wygnaniem, a więc doświadczeniem wymykania się tożsamości, wraz z prześwitującą przez owo doświadczenie obietnicą śladów, tropów, znaków, ale samowygnanie (...)”

<sup>11</sup> M. Janion: *To jest klasycyzm tragiczny*. W: R. Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 10.

<sup>12</sup> F. Nietzsche: *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1990 [reprint wyd. z 1907], s. 52.

»akcja« (...). Teraz zrozumieliśmy, że scena wraz z akcją pomyślana została w gruncie i na początku tylko jako wizja, że jedyną »rzeczywistością« jest tylko chór, który wizję z siebie wytwarza (...). Chór ten ogląda w swej wizji pana swego i mistrza Dionizosa i jest przeto wiecznie chórem **służebnym**: widzi, jak on, bóg, cierpi i uświetnia się, przeto też sam nie działa<sup>13</sup>.

Porównajmy: Miłosz nieustannie zapewnia nas o realności bytu. Zapewnia, recytuje, deklamuje, ale przecież grecki chór tragiczny również deklamował. Kłopot w tym, że Miłosz podtrzymuje dystans, nigdy nie identyfikując się w pełni z życiem-Dionizosem, jakoby z powodu niechęci do Natury. Być może jednak osławiony manicheizm Miłosza jest tylko alibi dla jego estetyzmu, tłumaczy on bowiem, dlaczego poeta (podkreślam: poeta, a więc Miłoszowa persona) zajmuje pozycję idealnego widza także względem tego, co powinno budzić grozę – „Dachau koników polnych, mrówek Oświęcimiu” (W1, 163). Gra wzajemnych odniesień między naturą i historią pozwala poetyckiej personie zdystansować się tak wobec natury, jak i wobec historii, a perspektywa eschatologiczna, otwarcie na transcendencję okazuje się (także, ale możliwe również, że przede wszystkim) sposobem na restytucję poetyckiej władzy sądzenia.

Najważniejsze jednak wydaje się to, iż Miłosz w pewnym sensie odwraca ontologiczną zasadę tragedii. O ile bowiem u Greków „jedyną »rzeczywistością« jest tylko chór, który wizję z siebie wytwarza”, o tyle Miłoszowa **reguła odniesienia do pozajęzykowego odwraca sytuację**. Przecież to właśnie „nieobejmowalna rzeczywistość” jest tutaj prymarna, dystansująca się zaś poetycka persona plasuje się, najdosłowniej, w niebycie. Miłosz, z całą swą retoryką wierności temu, co realne, pozostaje w gruncie rzeczy posłuszny zasadzie nicstwienia, deontologizacji świata (w końcu wszyscy zamieszkujemy Ziemię Ulro), która – zgodnie z rozpoznaniem Fryderyka Nietzschego – jest zarazem fundamentem nowoczesnego estetyzmu<sup>14</sup>. To, że chór został tu zastąpiony przez poetycką personę, Przewodnika, jest już dalszą kwestią, jakkolwiek podkreśla ona, że wyobcowanie nowoczesnego artysty ma niezbywalny charakter. Nad czym wysokomodernistyczny artysta może tylko ubolewać...

Powtórzę, nie mam za złe Miłoszowi klasycystycznych sympatii. Trudno mi jednak się pogodzić z estetyzmem, jakkolwiek uznaję jego wzniosłość, a nawet wychowawczy sens – rozumiem, że chodzi tu tyleż o naukę wymowy, co o prawdziwą, elitarną *agoge*: szkołę dyscypliny, męstwa, ale również ironicznego, artystowskiego zblazowania. Ceną takiej postawy będzie jednak wykluczenie, **zakaz** jąkania się i seplenienia. Tymczasem idzie Sasa, przepraszam... Idzie Szasza szuchą... Idzie...

Dziękuję za uwagę.

<sup>13</sup> Tamże, s. 63.

<sup>14</sup> Ubocznym skutkiem takiej postawy jest zawoalowany, nierzadko okrutny czy nawet diaboliczny, komizm Miłosza. Przytoczoną wyżej frazę „Dachau koników polnych, mrówek Oświęcimiu” z wiersza *Przyrodzie – pogróżka* czytam właśnie jako frazę komiczną, jako przedrzeźniającą parodię „mowy dostojnej”, „stylu wysokiego”, jakkolwiek intelektualnie przemawia do mnie – mająca barokową proveniencję – wizja Natury jako teatru okrucieństwa. Ciekawa jest również w tym wierszu zasugerowana (złośliwie!) paralela między artystowskim estetyzmem a rewolucyjnym prometeizmem: „Kiedy nasz ludzki sztandar glob ziemski owinie / Nic nie będzie Naturą – wszystko będzie sztuką” (W1, 163).