

JOANNA ZACH

Jak myśli wiersz?

Czesław Miłosz: *Nad strumieniem*

1.

W eseju poświęconym Borysowi Pasternakowi (*Trzeźwo o Pasternaku*) Czesław Miłosz zwięźle określił sytuację swojego pokolenia wobec pierwszej (parnasistowsko-symbolistycznej) i wobec drugiej (witalistycznej) fali modernizmu. Istotnym rysem każdej z nich była rezygnacja z intelektualnego poznania w imię autonomii i czystości liryki, bądź też – w przypadku witalistów – kultu życia jako nieustannego przepływu, który powierza się intuicji twórczej. „Nam już – powiada Miłosz – nie wystarczyła liryczny strumień, poetycki idiom uwolniony od obowiązków dyskursu; poeta winien być także istotą *myślącą* [...]”¹.

Mówi się często (w kontekście polskim) o ciągłości tej linii modernizmu, która idzie od Stefana Mallarmégo i Paula Valéry’ego aż do poezji Juliana Przybosa; zasadą tej ciągłości byłaby właśnie idea autonomii języka poetyckiego i narastająca świadomość jego nieprzejrzystości czy wręcz materialności. Energia intelektualna zostaje skierowana na zagadnienia konstrukcji tekstu i w stronę samego języka, który utracił charakter narzędzia, a stał się aktywnym, rządzącym się swoistymi prawami, tworzywem. Większość wypracowanych w tym nurcie koncepcji, kładąc nacisk na technikę poetycką, nakazuje mobilizację intelektualnego potencjału artysty, niezależnie od komponentu intuicji, natchnienia czy po prostu talentu. Potencjał ten zwraca się jednak przeciwko dyskursywnemu myśleniu i służy oderwaniu poezji od przedmiotów zainteresowań poznawczych nauki, religii, filozofii.

¹ C. Miłosz, *On Pasternak Soberly*, w: *Emperor of the Earth. Modes of Eccentric Vision*, Berkeley 1981, s. 66. Istnieje polski przekład tego eseju pióra Magdaleny Heydel (*Trzeźwo o Pasternaku*, „Zeszyty Literackie” 2008, nr 4), jednak w tym tłumaczeniu odnośny fragment tekstu (*The Image of the Poet*) został pominięty.

Zwracam uwagę na ten aspekt europejskiego modernizmu, ponieważ Czesław Miłosz należał do twórców, którzy odczuli postulat autonomii jako „zwężenie” i ubożenie poezji. Dlaczego? Żeby zrozumieć stanowisko poety, trzeba by się odwołać do koncepcji języka poetyckiego, którą głosił Oskar Miłosz, a która była osadzona w tradycji biblijnej i w myśleniu przednaukowym. W tym miejscu powiemy tylko tyle, że autor *Ziemi Ulro* traktował nowoczesne doktryny estetyczne jako rezultat długotrwałego kryzysu, który doprowadził do wywłaszczenia poezji z jej funkcji wyrażania istotnych problemów cywilizacji.

W eseju o Pasternaku Miłosz przedstawia swój dylemat jako w istocie nierozwiązywalny: poeta, który nie chce wyrzekać się pogłębionego myślenia, jest osaczony nie tylko przez współczesne doktryny estetyczne, ale również przez myśl spekulatywną, która jest „znieprawiona” i „podstępna”, tudzież przez wyspecjalizowane dyskursy, które zmonopolizowały dziedzinę wiedzy. Można powiedzieć, że taka jest właśnie sytuacja modernizmu, sytuacja, przeciwko której buntował się Czesław Miłosz. Paradoksalnie (?) pozwalało mu to oryginalnie i twórczo wykorzystać zawarty w modernizmie potencjał.

Pytanie kluczowe brzmi zatem: czym jest myśl i myślenie w odniesieniu do poezji? Jakie są funkcje poetyckiego myślenia oraz myślenia w wierszu (co oczywiście nie jest tym samym) i na jakich zasadach możemy badać te zjawiska?

W książce zatytułowanej *Poets Thinking* Helen Vendler nie ogranicza swoich analiz do poezji okresu modernizmu; trzeba jednak zaznaczyć, że to właśnie metapoetycka i metajęzykowa świadomość literatury nowoczesnej umożliwiła zaproponowane przez nią ujęcie i możliwość jego prezentacji na poziomie rozwiązań formalnych. Mówiąc najprościej, badaczkę interesuje przede wszystkim nieoczywista logika specyficznych dla danego twórcy procesów intelektualnych, które przejawiają się w konstrukcji konkretnego wiersza oraz na przestrzeni całej twórczości. Z jednej strony nie interesuje jej myślenie analogiczne do myślenia dyskursywnego, czy też podejmowanie w poezji właściwych temu ostatniemu problemów; z drugiej strony jednak dopiero uwzględnienie całokształtu zjawisk pozwala jej na sformułowanie punktu wyjścia:

Nawet jeśli wiersz wydaje się przedstawiać jedynie rozwój jakiejś myśli, to i tak rządzi nim zawsze jakaś zasada odrębna od prostej logiki wyvodu. I na odwrót: nawet jeśli wiersz wydaje się jedynie spontanicznym wybuchem uczuć, podporządkowuje się on, jako

wypowiedź specyficznie uporządkowana, czemuś, czego nie sposób określić inaczej niż jako myśl².

O ile początki europejskiego modernizmu wiążą się z jednej strony z odrzuceniem myślenia w każdej z jego dyskursywnych postaci, jak też z odrzuceniem uczuciowego porwywu w imię czystości operacji lirycznej, o tyle z drugiej strony właśnie na obszarze praktyk modernistycznych możemy obserwować szczególnie spiętrzenie problemów, wynikających ze ścierania się estetycznych doktryn, z potrzebą podejmowania intelektualnych wyzwań. Jeśli modernizm cechuje wyostrowana świadomość, że „język – daleki od bycia środkiem wyrażania myśli i uczuć zewnętrznych i uprzednich wobec niego – sam jest miejscem wytwarzania znaczenia”³, to zagadnienie myślenia w wierszu uzyskuje nowy wymiar, nieznany formacjom wcześniejszym. Rzecz w tym, że metajęzykowa wrażliwość stała się współczynnikiem świadomości twórczej i to współczynnikiem, który wpływa zasadniczo na praktykę poetycką. Tej nowej wrażliwości nie można odtąd ignorować bez narażenia się na posądzenie o anachronizm własnej postawy. Rozumiał to doskonale Czesław Miłosz, który zaczął przecież pod szyldem Drugiej Awangardy.

Dla poetów o religijnej bądź filozoficznej orientacji umysłu, czy też takich, których interesuje rzeczywistość w perspektywie historycznej, oznacza to wejście w sferę dylematów zasadniczo nierozstrzygalnych; ale dodajmy od razu, że ta nierozstrzygalność nie musi prowadzić do klęski poetyckiego przedsięwzięcia. Odwrotnie nawet, zdarza się, że prowadząc z językiem wyrafinowaną grę, poeta osiąga efekt wzmocniony, wzbogacony, czy swoiście spiętrzony przez przeszkodę⁴. Idea ukazuje się wówczas

² H. Vendler, *Poets Thinking*, Cambridge–London 2004, s. 3 (wszystkie cytaty z tej książki podaję w moim przekładzie – J. Z.).

³ Zob. M. Perloff, *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*, przeł. K. Bartczak, T. Cieślak–Sokołowski, Kraków 2012, s. 17.

⁴ W ciekawej interpretacji pierwszej części *Traktatu poetyckiego* Mateusz Antoniuk, polemizując w tym wypadku z Michałem Pawłem Markowskim, formułuje zbliżony pogląd w kontekście problemu reprezentacji: „Postrzegam Miłosza jako poetę świadomego zwodniczej, dwoistej, witalistyczno-mortalistycznej natury języka i prowadzącego z nim ciekawą grę. I do niej właśnie – a nie do narzekania na klęskę reprezentacji – zaprasza czytelnika swoich wierszy”. I nieco dalej: „O ile język jest maszyną neantyzacyjną, o tyle należy go przechytrzyć, przymusić – nie nagą siłą, lecz fortelem – do działania odwrotnego. O ile język jest maszyną do generowania efektu realności, o tyle należy z nim współpracować” (M. Antoniuk, „*Włosy ich zamiótł chłopak u fryzjera...*” *Między anihilacją a wywoływaniem świata*, w: *Miłosz i Miłosz*, red. A. Fiut, A. Grabowski, Ł. Tischner, Kraków 2013, s. 765–766).

jako rezultat osobistego zmagania, osadza się w konkretnym doświadczeniu, które nadaje jej walor zdobytej prawdy. Vendler przypomina, że

poza matematyką, nie ma czegoś takiego jak czysta (abstrakcyjna) „idea”; każda „idea” jest uwikłana w splot właściwych jej w danym czasie określeń i odniesień i to właśnie ów splot umożliwia poecie wydobycie czegoś niezwykłego i ciekawego z każdej idei, której się dotknie⁵.

Gra z językiem przekłada się więc na grę z właściwym danej kulturze osadzeniem czy „upostaciowaniem” idei, a stawką w tej grze jest nie tylko osobista prawda poety, ale wypracowanie dystansu do samych form poznania⁶.

2.

Jeżeli w tym, co powiedziane powyżej, zawiera się (bardzo schematycznie zarysowana) propozycja badania pewnego istotnego wątku (aspektu) poezji Czesława Miłosza (wskazującego zarazem na problematyczny charakter modernistycznych programów i praktyk), to muszę w tym miejscu zaznaczyć, że dalszy ciąg tego tekstu nie będzie ani prostą egzemplifikacją założeń takiego projektu (wartego zapewne osobnego podjęcia), ani próbą zastosowania metody analitycznej Vendler⁷. Wiersz, który wybrałam, nie jest ani szczególnie reprezentatywny dla zarysowanej problematyki, ani – w jej horyzoncie – wyjątkowy. Zadanie, które sobie postawiłam, jest stosunkowo skromne i sprowadza się do prostego pytania: jaką postać przybiera w tym konkretnym wierszu Czesława Miłosza pewna, skądinąd niepoetycka, idea – i co z tego wynika zarówno dla idei, jak i dla wiersza. Wiersz pochodzi z tomu *Tó*, a więc z późnego okresu twórczości.

⁵ H. Vendler, op.cit., s. 12.

⁶ O tym, jak się zdaje, mówią następujące wersy *Traktatu moralnego*: „Podbobnie w nasze dni zamglone, / Stylem zasnutę jak kokonem, / Sięgaj i przędzę bierz za przędzą, / Aż krusze nitki się rozkręca / I na dzień z wolną się ukaże / Poczwarka nietykalna zdarzeń. / I przędzę zwiń. I z pełną wiedzą, / Że tylko przez nią oczy śledzą / Tę gwiazdę przeobrażeń wrzącą – / Czyń, póki dni ci się nie skończą” (C. Miłosz, *Wiersze tom 2*, Kraków 2002, s. 86).

⁷ Metoda ta zakłada budowanie relacji pomiędzy analizą konkretnego utworu a strukturami intelektualnymi powtarzającymi się, a więc charakterystycznymi dla większego korpusu tekstów badanego autora.

Nad strumieniem

Szmer przezroczystej wody na kamieniach
 w jarze pośrodku wysokiego lasu.
 Jaśnieją w słońcu paprocie na brzegu,
 piętrzy się nieogarniona forma liści
 lancetowatych, mieczykowatych,
 sercowatych, łopatomatych,
 językowatych, pierzastych,
 karbowanych, ząbkowatych,
 piłkowanych – i kto to wypowie.
 I kwiaty! Białawe baldachy,
 modre kielichy, jaskrawożółte gwiazdy,
 różyczki, grona. Siedzieć i patrzeć
 na uwijanie się trzmieli, loty ważek,
 podrywanie się muchołówki,
 w płataninie łodyg pośpiech czarnego żuka.
 Wydaje mi się, że słyszę głos demiurga:
 „Albo nieme skały jak w pierwszym dniu stworzenia,
 albo życie, którego warunkiem śmierć,
 i to upajające ciebie piękno”⁸.

Czy ten wiersz zawiera jakąś „instrukcję”, sugerującą czytelnikowi, jak ma być odczytywany? I do jakiej dziedziny przynależy tematycznie? Wydaje się, że jego tematem jest uważna kontemplacja przyrody. Na powierzchni wiersza panuje zupełny spokój: świat **jest**, i jest na sposób dotykalny, wyrazisty. Umysł poety, niezmacony, rejestruje jego bogactwo na niedużym obszarze, który powierza się oku. Co prawda jest to oko jakby zaprawione w obserwacji natury, może też oko artysty, wrażliwe na odcienie barw i różnorodność kształtów. Więc może jest tu jakaś dwoistość? Przyjrzyjmy się wyliczeniu; czemu służy figura enumeracji? Odpowiedź wydaje się oczywista: forma liści jest „nieogarniona”, niepoliczalna, nienazwana („i cóż tu moje powołanie?”⁹). Realistyczny opis domaga się detali i dystynkcji, ale żaden atlas botaniczny, żaden język nie podoła inwencji Natury. Wyliczenie równoważy formę wiersza i opóźnia pojawienie się refleksji; wzmacnia efekt bezinteresownego patrzenia i podkreśla wrażenie zachwytu.

Jednak w samym opisie można zauważyć pewną gradację, jakby schodzenie w głąb: najpierw niewinna flora, niczym „rajski gobe-lin”, potem życie owadów – trzmielie ważki i żuki; i wreszcie mu-

⁸ C. Miłosz, *Wiersze tom 5*, Kraków 2009, s. 101.

⁹ C. Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, w: idem, *Wiersze tom 3*, Kraków 2003, s. 129.

chołówka – jeden z dziwów natury, piękna roślina, która żywi się owadami. W migotliwym świecie owadów panuje ruch i pośpiech; nie pytamy, co on oznacza, by nie niszczyć sielskiego sztafażu.

Cokolwiek kryje się w głębi, powierzchnia wiersza nie jest tylko złudzeniem. Przedstawia ona obraz natury, który jest częścią ludzkiej prawdy o niej. Ta prawda ma swój udział w rzeczywistym ścieraniu się przeciwieństw. Popełnialibyśmy błąd, odmawiając naturze piękna. Czy popełniamy błąd, przyjmując po platońsku, że to piękno jest wyrazem dobra?

2.1. Pochwała ekosystemu

Spójrzmy teraz na wiersz Czesława Miłosza z nieco innej perspektywy. Jego tematem jest nie tyle, czy nie tylko, przyroda, ale człowiek wobec przyrody. W przyrodzie wszystko jest wzajemnie powiązane mocą odwiecznych praw i nieuchronnych konieczności. Przyroda to doskonały mechanizm, przyroda to żywy organizm, przyroda to ekosystem. W ten sposób, w największym skrócie, przedstawia się również historia ludzkiego stosunku do niej, który też nigdy nie był całkowicie bezinteresowny. Nawet w sztuce. W przymierzu z przyrodą artysta szukał potwierdzenia jakiegoś ideału – harmonii, współodpowiedniości, łączności – w obrębie całości stworzenia i w jego relacji do Stwórcy. Historycznie rzecz biorąc, ta tradycja załamała się już u schyłku romantyzmu (Charles Baudelaire) i Czesław Miłosz nieraz dziwił się jej długiemu trwaniu w poezji amerykańskiej. Przypisywał to wpływowi Ralphi Emersona i dziewiczych lasów Ameryki. Być może nie ma się czemu dziwić, umysł człowieka potrzebuje odnajdywać się w przestrzeni natury, a ta potrzeba jest na tyle pierwotna, że po prostu niezniszczalna¹⁰.

Komponując swój wiersz, Czesław Miłosz był – co daje się wyczytać z tekstu – w pełni świadom różnych możliwości i różnych tradycji artystycznych, które odzwierciedlają ludzki stosunek do natury, a zarazem wpływają na niego. Dlatego swemu ujęciu narzucił wyraźne ramy: kadruje starannie, pedantycznie wylicza, a nawet – w pewnej chwili – jakby odwraca wzrok (gdy pośpiech

¹⁰ Kiedy Czesław Miłosz zarzucał Mertonowi jego łagodny (naiwny?) stosunek do przyrody, trapiście odpowiedział: „[...] natura i ja jesteśmy bardzo dobrymi przyjaciółmi i pocieszamy się nawzajem z powodu głupoty i nikczemności rodzaju ludzkiego i jego cywilizacji. My przynajmniej jesteśmy zgodni, powiadam do drzew i chociaż jestem w pełni świadom, że pajak pożera muchę, że śpiew ptaków być może miewa coś wspólnego z nienawiścią i bólem, o których nic nie wiem, to wiele na tym nie zyskuje” (T. Merton, C. Miłosz, *Listy*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 2003, s. 68).

czarnego żuka wydaje się zwiastować niewygodne pytania). Jest w *Wypisach z ksiąg użytecznych* wiersz chińskiego poety, który to wiersz mówi o enigmatyczności przyrody. „Poeta jest stary [komentuje Miłosz – J.Z.] idzie o lasce [...] i podziwia niezmienny porządek pór roku. Próbował odgadnąć ich sens, ale teraz go dzi się na «schody, które prowadzą donikąd»”¹¹. Przypominam ten utwór i jego miejsce w antologii (w rozdziale *O przyrodzie*) nie tylko ze względu na temat, lecz także na obecny w nim topos dojrzałej mądrości. W tradycji Wschodu polega ona na przyjęciu świata takim, jaki jest, bez względu na to, że jest on dla człowieka niezrozumiały. Mędrzec wie, że są pytania, które nie dopuszczają odpowiedzi – przynajmniej nie w takim trybie, w jakim zostały postawione. Ich sens polega na tym, że uczą współczucia i dystansu. Powściągliwa forma Miłoszowego wiersza przywodzi na myśl wycofanie się starego poety, którego życie upłynęło na badaniu „korzeni rzeczy”¹². Jego oczy wciąż pochłaniają świat, ale umysł wyswabza się od dawnej udręki.

2.2. Darwinowskie ukąszenie

Do wyboru wiersza *Nad strumieniem* skłoniła mnie przede wszystkim dyskretna analogia do jednego z najbardziej znanych ustępów z dzieła Darwina. Czytelnik poezji Czesława Miłosza nie musi o tej analogii wiedzieć; nie ma jasnych dowodów na to, że autor *Nad strumieniem* miał w pamięci *O powstawaniu gatunków...* akurat wtedy, gdy tworzył ten wiersz. Inaczej mówiąc, nie mam dowodów, że aluzja do Darwina jest w tym wypadku świadoma, co – rzecz jasna – nie przesądza o jej potencjalnym znaczeniu. Jest ona jednak ważna ze względu na zasięg refleksji wieńczącej utwór Czesława Miłosza. Naprowadza na nią (analogię) sama kompozycja obrazu, ów „jar pośrodku wysokiego lasu”, czyli dolina erozyjna o wąskim dnie i stromych zboczach.

Jakież to frapujące – pisze Darwin – kiedy przyglądając się gęsto zaroińtemu zbocz, pokrytemu mnóstwem roślin różnych gatunków, z ptakami śpiewającymi wśród krzewów, z rozmaitymi owadami unoszącymi się w powietrzu i robakami pełzającymi wskroś wilgotnej gleby, zdamy sobie sprawę, że te przedziwne złożone formy, tak bardzo różniące się między sobą i uzależnione od siebie w sposób tak skomplikowany, wszystkie one są wynikiem praw,

¹¹ C. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 42.

¹² L. Ho-Ching, *Wiosna*, przeł. (z angielskiego) C. Miłosz, w: C. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 42.

które nadal działają wśród nas [...]. Tak więc z walki w przyrodzie, z głodu i śmierci bezpośrednio wynika najwznioślejsze zjawisko, jakie możemy pojąć, a mianowicie powstawanie wyższych form zwierzęcych. Wzniosły zaiste jest to pogląd, że Stwórca natchnął życiem kilka form lub jedną tylko i że gdy planeta nasza, podlegając ściślemu prawu ciężenia, dokonywała swych obrotów, z tak prostego początku zdołał się rozwinąć i wciąż jeszcze się rozwija nieskończony szereg form najbardziej godnych podziwu i najpiękniejszych¹³.

Biologia ewolucyjna po Darwinie to dziedzina niemal hermetyczna i nie sposób z nią dyskutować bez niezbędnej wiedzy naukowej. W świetle obecnego stanu tej wiedzy i języka, który ten stan opisuje, zakończenie fundamentalnej pracy Darwina może dziwić z wielu powodów. Jak to jest, że pewien obraz – właśnie obraz zagęszczonej flory, wokół której buzuje życie, przynosi nagle odpowiedź na pytanie, które (tutaj) nie zostało postawione? (I czyż nie podobnie dzieje się w wierszu Miłosza?) Jest to pytanie zasadnicze – o zależność między życiem a śmiercią, między tym, co piękne i wzniosłe, a tym, co jawi się jako zło.

Przytoczony fragment jest tak zbudowany, że sugeruje jakąś realną sytuację (przebywanie na łonie przyrody) i ukazuje pośrednio, na czym polega pozornie przypadkowa geneza pewnych odkryć (podobno za genezę *Rozprawy o metodzie* odpowiada bawarski piec¹⁴, a spadające jabłko objawiło Newtonowi teorię grawitacji). Darwin wierzył, i zapisał to w jednym z notatników, że konstrukcje wznoszone w wyobraźni, także te, które są zawarte w dziełach poetów, mogą przyczyniać się do odkryć naukowych, a nawet torują drogę analitycznemu myśleniu¹⁵. Myśli, które przynoszą odpowiedź na nieodstępne pytania, dojrzejają powoli, ale pojawiają się nagle, stąd wrażenie ich przypadkowości. Jeśli pojawiają się na kanwie obrazu, wrażenie to się nasila. Ale i sam obraz bywa wielowarstwowy, zapośredniczony przez konstrukcje literackie. Podobno w swojej podróży na okręcie *Beagle* Darwin, niedoszły duchowny, niemal nie rozstawał się z *Rajem utraconym* Johna Milтона. Tam właśnie, w czwartej księdze poematu, Szatan rozwiązuje zagadkę „gęsto porośniętego zbocza”, a jest to zbocze góry, na której znajduje się ogród Eden. Im bliżej szczytu, tym bardziej chaos się

¹³ K. Darwin, *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, tekst polski na podstawie przekładu Sz. Dicksteina i J. Nusbauma, oprac. J. Popiołek, M. Yamazaki, Warszawa 2009, s. 449–450 (jest to ostatni akapit książki).

¹⁴ Kartezjusz opowiada o tym w drugiej części *Rozprawy o metodzie*.

¹⁵ Zob. K. Darwin, *Notebook M*, w: *Charles Darwin Notebooks 1836–1844*, red. P. Barrett, Nowy Jork 1986, s. 527.

rozjaśnia, a formy mniej doskonałe ustępują miejsca doskonalszym; na samym szczycie mieszka człowiek – istota najdoskonalsza, którą Bóg umieścił w Raju¹⁶. Miltonowski obraz ewokuje porządek stworzenia i stanowi element poetyckiej teologii, która objaśnia zamysły Boga wobec człowieka. Jeśli zgodzimy się, że *Raj utracony* wywarł jakiś wpływ na wyobraźnię Darwina, to nie da się tego wpływu sprowadzić do powierzchownych analogii. Wygnanie z Raju oznacza pojawienie się konieczności, której na imię „śmierć”. Milton próbował przeniknąć sens Boskiej Ekonomii, która w jego ujęciu, zgodnym z teologią chrześcijańską, sprowadza się do ekonomii zbawienia. Darwin musiał borykać się ze śmiercią bez wizji Odkupienia. Usiłował znaleźć dla niej przeciwwagę w rachunku, który był przez to niepomernie trudniejszy. Ewolucja drogą przypadkowych mutacji i doboru naturalnego opłacona jest marnotrawstwem bilionów istnień. Gdzie podziewają się te istnienia? W jakiej „otchłani dla nieochrzczonych młodzianków i dusz zwierzęcych”¹⁷? Z perspektywy ludzkiego czasu ewolucja jest procesem żmudnym, niedoskonałym i zaiste bezwzględnym; jak pogodzić taką wizję przyrody z biblijnym obrazem dobrego stworzenia („A Bóg widział, że wszystko, co uczynił, było bardzo dobre”¹⁸)? Ogłaszając swoją teorię, Darwin miał świadomość, że przynosi ona wieść dla religii złowrogą. W zakończeniu swego *opus magnum* próbował tę wieść złagodzić, choć – jak świadczy jego korespondencja – wątpliwości nigdy się nie pozbył: „[...] jakąż księgę mógłby spisać kapelan diabła o niezdamnym, nieudolnym, nikczemnym i straszliwie okrutnym mechanizmie przyrody”¹⁹.

2.3. Teodycea

W *Nieobjętej Ziemi* znajduje się wiersz pod tytułem *Teodycea*. Porównajmy:

Nie, to nie przejdzie szlachetni teologowie.
Wasza chęć szczerza nie uratuje moralności Boga,

¹⁶ Zob. J. Milton *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 2005, s. 104–105. O wpływie lektury Johna Milтона na wyobraźnię Karola Darwina pisze Robert Faggen w monografii *Robert Frost and the Challenge of Darwin* (Ann Arbor 1997, s. 16–17), a także Robert J. Richards w książce *The Romantic Concept of Life. Science and Philosophy in the Age of Goethe* (Chicago 2002, s. 537–539).

¹⁷ Z poematu *Na trąbach i na cytrze*, w: C. Miłosz, *Wiersze tom 3*, s. 59.

¹⁸ *Księga Rodzaju*, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu (Biblia Tysiąclecia)*, Poznań 2000, s. 25 (1,31).

¹⁹ Zob. *More Letters of Charles Darwin: A Record of His Work in a Series of Hitherto Unpublished Letters*, red. F. Darwin, A.C. Steward, Londyn 1903, t. 1, s. 94.

Bo jeśli stworzył istoty zdolne wybrać między dobrem i złem,
 I wybrały, i dlatego świat w złem leży,
 To jeszcze jest ból, niezawiniona męka stworzeń,
 Która znalazłaby wytłumaczenie tylko wtedy
 Gdybyście przyjęli Raj archetypalny,
 A w nim upadek praludzki tak wielki,
 Że świat materii dostał kształt swój pod diabelską władzą²⁰.

A teraz zakończenie wiersza z tomu *Tó*:

Wydaje mi się, że słyszę głos demiurga:
 „Albo nieme skały jak w pierwszym dniu stworzenia,
 albo życie, którego warunkiem jest śmierć,
 i to upajające ciebie piękno”.

Teodycea oznacza obronę dobroci i wszechmocy Boga w obliczu istnienia zła – taka jest słownikowa definicja pojęcia i na tym polega znaczenie teodycei w filozofii i teologii chrześcijańskiej. Wiersz z *Nieobjętej Ziemi* to głos poety podważający tę tradycję, wiersz z tomu *Tó* przywołuje ją na inny sposób, rzecz by można – afirmatywny, gdyby nie pewne komplikacje. Poeta słyszy głos, który jest głosem demiurga, a demiurg to określenie z innego słownika niż ortodoksyjny. Bóg stworzył świat z niczego, demiurg stwarzał świat z wiecznej, bezkształtnej materii. U Platona był niejako rzemieślnikiem odwzorowującym świat idei, natomiast u gnostyków – Królem Ciemności, antytezą dobrego Boga. Wydaje mi się, że używając tego słowa, Miłosz do nas mruga znacząco. Słowa ujęte w cudzysłów umieszcza dodatkowo w nawiasie. Znamienne, że – potencjalnie – w tym, co mówi demiurg, zawiera się projekt teodycei, która w jakiś sposób godzi teorię ewolucji z teologią chrześcijańską. Jak pisze Michał Heller:

Dzieci czasem pytają: czy Bóg może stworzyć kwadratowe koło? Katecheta odpowiada, że nie, bo kwadratowe koło jest sprzecznością, a sprzeczność wyłącza z istnienia. Koło i kwadrat mają cechy wzajemnie się wykluczające i dlatego kwadratowe koło jest po prostu niczym. Być może ewolucyjny proces, a więc proces produkujący coraz bardziej skomplikowane struktury, bez mechanizmu typu doboru naturalnego, który nie byłby związany z cierpieniem, jest czymś sprzecznym, a więc czymś, co nie może istnieć. Struktura koła i kwadratu jest na tyle prosta, iż z łatwością widzimy ich wzajemnie wykluczające się cechy. W przypadku takim jak ewolucja biologiczna

²⁰ C. Miłosz, *Wiersze tom 4*, s. 110.

sytuacja jest o wiele bardziej skomplikowana i nasz umysł nie widzi z taką łatwością wszystkich jej cech strukturalnych. [...]

W swoim stwórczym zamyśle Bóg nie miał możliwości powołania do bytu samonapędzającego się procesu, prowadzącego do coraz bardziej złożonych form, jak tylko związanego z fizycznym cierpieniem [...] Mógł albo nie stwarzać świata produkującego coraz bardziej złożone formy, albo go stworzyć, ale z cierpieniem [...] Za większe dobro uznał drugą możliwość²¹.

Świat taki, jaki jest, byłby więc – mimo wszystko – „najlepszym z możliwych światów”. Nie oznacza to jednak (nie oznacza także dla Hellera), że musimy się godzić z cierpieniem. Niezrozumiałe? Więc – jak mówił Lew Szestow – „pocierpcie; nie do takich rzeczy człowiek się przyzwyczaja”²². W przedmowie do swojego przekładu pism Oskara Miłosza Czesław Miłosz wyznaje:

Jeżeli moi czytelnicy dziwią się, czemu tak uparcie zajmowałem się autorem *Ars Magna*, powinni wiedzieć, że zawdzięczam mu jedyną możliwą odpowiedź na to, co nie może mieć odpowiedzi: akt Stworzenia jest równoczesny z Ukrzyżowaniem i każda chwila życia na ziemi jest zadany sobie cierpieniem Boga²³.

* * *

Tak oto wiersz o chwili odpoczynku na łonie przyrody wyprowadził mnie na manowce teologicznych rozważań. Nie trzymałam się ściśle tego, co ukazuje się na pierwszym planie; starałam się zaglądać w szczeliny, podejrzewając, że i tutaj mamy do czynienia z czymś, co wydaje się – w najogólniejszym ujęciu – podstawową strategią Czesława Miłosza. Jest to dystans między tym, co się wie, i tym, co się wyjawia, dystans, który sam Miłosz – pisząc o Mickiewiczu – nazywał „artystyczną ironią”.

JOANNA ZACH

How does a Poem Think? Czesław Miłosz *Nad strumieniem*

The subject of the analysis is the poem by Czesław Miłosz from the volume *Tó*, entitled *Nad strumieniem*. The task the author embarked upon boils down to the answer to the question: how does a specific idea (its

²¹ M. Heller, *Dar Darwina*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 43, s. 9.

²² L. Szestow, *Ateny i Jerozolima*, przeł. C. Wodziński, Kraków 1993, s. 413.

²³ O. Miłosz, *Storge*, przeł. C. Miłosz, Kraków 1993, s. 14.

hidden mental message) develop in this poem and what results from it for the idea as well as for the poem. The proposed reading takes place at three levels. Preliminary reconnaissance is made by naive reading consisting in the reconstruction of the situation portrayed in the poem, in the recreation of that which can be found, so to say, on the “surface” of the poem. Next, the author launches these contexts which in Miłosz’s representation of the attitude of man towards nature allow one to notice balance and harmony, coming to terms with life and wisdom, which is based on distance and silence. At the third reading level, the author refers to the image crowning *opus magnum* by Charles Darwin, in which a similar situation—contemplation in the open nature—leads to the formulation of the answer to the question about the sense of “fight in nature, famine and death”. This answer is juxtaposed with the ending of Czesław Miłosz’s poem: „Wydaje mi się, że słyszę głos demiurga:/ Albo nieme skały jak w pierwszym dniu stworzenia,/ albo życie, którego warunkiem jest śmierć,/ i to upajające ciebie piękno”. („It seems to me that I hear the voice of demiurge:/ Either silent rocks as on the first day of creation, / or life, whose condition is death,/ and this beauty engulfing you”).

Keywords: thinking in verse – thinking within verse, nature, ecosystem, Darwinism, theodicy.

Joanna Zach – pracownik naukowy na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się historią literatury XIX i XX w. Wydała między innymi *Monolog różnogłosy. O dramatach współczesnych Cypriana Norwida* (1993), *Miłosz i poetyka wyznania* (2002).

PIOTR PIETRYCH

Tadeusz Różewicz pisze wiersze w roku 1946, czyli poeta modernistyczny wobec wojny

Śmierć podchorążego

Pytasz mnie
jak zginął Henryk.

Zginął biegnąc
lecz obłok płynął dalej.

Dziewczyno
czemu chwytasz w otwarte usta milczenie
jak srebrną rybę
z oczu spadła łuska.

Krzycz.
Kule mają kres swego lotu
jak ptaki
spływają łukiem paraboli
opadają łaskawe jak owoce dojrzałe
kule bez celu
które nie trafiły
są jak pisklęta.

Zginął biegnąc. Nim dobiegł,
u zenitu
skrzyżował życie z torem kuli
w punkcie
do którego dążyli.
Może tylko w dłoni niesieni przez Boga.

Zginął biegnąc
lecz obłok płynął dalej¹.

¹ T. Różewicz, *Niepokój*, Kraków 1947, s. 54 (dalsze cytaty wierszy z *Niepokoju*, konsekwentnie podawane za tym wydaniem, lokalizuję w tekście, dając po skrócie „N” numer strony).