

AGNIESZKA KLUBA

Miłosz w sporze z formą poetycką

Spór z formą poetycką to sytuacja powszednia dla poetów współczesnych. Czy tylko tych odnajdujących się w tradycji awangardowej? Zaryzykować można uogólnienie, że poezja z zasady nie ustaje w wyzwalaniu swego rodzaju reakcji autoimmunologicznych, każąc poetom pisać przeciw temu, co napisano wcześniej. W skrajnych przypadkach produkcja przeciwform staje się regułą w całości warunkującą pracę twórcy owładniętego obsesją nieprzerwanej odnowy poetyckiego wysłowienia. W poezji polskiej na miano wiecznego re-formatora z pewnością zasłużył Julian Przyboś — także dzięki licznym autokomentarzom, precyzującym ideę tej koncepcji języka poetyckiego.

Czesław Miłosz — naśladowca przeszłych dykcji, posługujący się celowo cytatami rozmaitych stylów, ewokujący cudze głosy tak, aby powstał między nimi dialog — wydał się Janowi Błońskiemu naturalnym anty-Przybosiem¹. Jak wiemy, pochopną pokusę podobnego przeciwstawiania oddalił dawno temu Edward Balcerzan. W polemice z Błońskim pokazał, że z pewnego punktu widzenia obu poetów tyleż dzieli, co łączy. Obaj wybierają postawę konstruktywistyczną i „nad porządkami mowy potocznej nadbudowują porządki nowe (choć różne)”². Cóż z tego, twierdzi Balcerzan, że jeden inscenizuje „ruch podskórny znaczeń, grę napięć w obrębie słowa i zdania, ewolucje sytuacji lirycznych”³, a drugiego interesuje raczej „ruch znaków, przemienność struktur gatunkowych, kunszt wielorakich stylizacji”, skoro żaden nie decyduje się na deformację składni,

¹ Zob. J. Błoński, *Aktualność i trwałość*, „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 1, przedruk w: idem, *Bieguny poezji*, w: *Odmarsz*, Kraków 1978.

² E. Balcerzan, *Polaryzacje sztuki poetyckiej*, „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 1, cyt. za: J. Błoński, *Odmarsz*, s. 221.

³ J. Błoński, *Odmarsz*, s. 216.

na naruszanie integralności słów, na oddanie się chaosowi i „porozrozumowości”⁴. Przybosia zbliża zatem do Miłosza potrzeba ładu, do którego ostatecznie zmierzać ma odnowiona poetycko mowa. I choć semantyczne operacje autora *Najmniej słów* musiały się zapewne twórcy *Miasta bez imienia* wydawać czymś z gruntu niepoważnie autotelicznym, jeszcze bardziej niż tego rodzaju „niepoważność” obcy był mu demontaż oficjalnych norm mowy w wykonaniu Mirona Białoszewskiego⁵. W perspektywie twórczości autora *Mylnych wzruszeń* wiersze zarówno Przybosia, jak i Miłosza znajdują się po tej samej stronie mowy ceremonialnej.

A co zbliża Miłosza do Przybosia? Zapewne skłonność do majsterkowania, składania nowych całości z elementów zastanych, choć w innej szufladzie znalezionych. W tym sensie autor *Poematu o czasie zastępnym* nigdy nie przestał być, *horrible dictu*, poetą awangardowym, czyli — zgodnie z definicją Ludwika Frydego, przywoływaną aprobatywnie przez samego Miłosza (we wspomnieniu o Czechowiczu)⁶ — poetą, dla którego „ostatecznym celem jest emocja estetyczna, czyste przeżycie poetyckie, [...] [a] słowo jest [...] nie tyle rzeczą ile znakiem”⁷. Inna sprawa, że nie to samo było znakiem dla Miłosza i dla Przybosia. W dodatku gdy dla pierwszego owa znakowość oznaczała przeszkodę do przewycięzania i źródło powtarzających się zwątpień, drugi wierzył nieprzerwanie i niemal do końca, że dzięki znaczeniowej wynalazczości „wyraża wyrażalne”.

Obu poetów spokrewnia również idea posłannictwa poezji. Mimo iż rozmaicie swoje misje przedstawiają, obaj tworzą w poczuciu konieczności odmiany poezji i w nadziei, że odnowione poetycko słowo wypełni swoje wykraczające poza sztukę przeznaczenie. Oczywiście są i różnice — Miłosz, inaczej niż Przyboś, nieustannie szanse tej misji kwestionuje. Jego stosunek do poezji i roli poety pozostaje wiecześnie ambiwalentny. Jak zauważa

⁴ Parafrazuję słowa Balcerzana — zob. *ibidem*, s. 222.

⁵ Stosunek Miłosza do Białoszewskiego nie był jednoznaczny i z pewnością zasługuje na dokładniejszy opis. Niezależnie od odmiennych wyborów poetyckich Miłosz cenił u autora *Mylnych wzruszeń* „demokratyczność”, którą rozumiał jako „przełamanie wzoru bohemy, [...] [dzięki czemu] znika przepaść pomiędzy poetą i «rodziną ludzką»” (C. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwości naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 88).

⁶ C. Miłosz, *Józef Czechowicz*, „Kultura” 1954, nr 7/8, przedruk w: *idem*, *Kontynenty*, Paryż 1958 oraz w: *idem*, *Zaczynając od moich ulic*, Paryż 1985.

⁷ L. Fryde, *Dwa pokolenia*, „Pióro” 1938, nr 1, przedruk w: *idem*, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966. Fryde podejmuje próbę rekonstrukcji zasad „nowego stylu w poezji”. Za jego prekursora uznaje Juliana Przybosia, a wśród tomików, w których dostrzega „częściową lub pełną realizację” nowej poetyki, wymienia między innymi *nic więcej* Czechowicza oraz *Trzy zimy* Miłosza.

krytyk, „w świadomości Miłosza [...] nie ma jednej kanonicznej oceny poezji, przeciwnie, jest i gorycz, ale i duma, jest nieufność, ale i uwielbienie”⁸. To wahanie znajduje odzwierciedlenie w kształcie autokomentarza — niejednolitego, rozproszonego, wewnątrznie niespójnego, kapryśnego nawet. Mimo mnogości wypowiedzi o tym, jak rozumie poezję, trudno złożyć z nich *credo* równie spoiste jak to, które wynika z proklamacji Przybosa. Poetycki metakomentarz Miłosza nosi cechy charakterystyczne dla jego pisarstwa i sposobu myślenia, już przez Ignacego Fika rozpoznane jako przejaw „niewiarygodnej niekonsekwencji”⁹, a przez Tomasza Burka nazwane „stylem myśli niesystematycznej i nieciągłej”¹⁰.

W tej sytuacji rekonstrukcja kolejnych etapów świadomości poetyckiej Miłosza to zadanie karkołomne. Nie dlatego że przewidywać należy w jej przebiegu jakieś gwałtowne zwroty. Przeciwnie, mamy na ogół do czynienia, jak obrazowo ujął problem Balcerzan, z „magma» światopoglądu, [...] ruchomymi piaskami ulotnych nastrojów, nagłych fascynacji i zagadkowych zniechęceń”¹¹. Gwałtowne zwroty czy gromkie samozaprzeczenia świadczyłyby raczej o wyrazistości tych spekulacji i chęci nadania im określonego kierunku. W rozpisany na lata eseistycznym autokomentarzu poety, chłonnego kolejne porządki myślowe, obowiązuje właściwie permanentna rekontekstualizacja i redystrybucja pojedynczych elementów światopoglądu, powodująca ich aglutynacyjne wiązanie się w coraz to innych, nowych konfiguracjach, jedynie częściowo do siebie prowadzalnych¹².

⁸ E. Balcerzan, op. cit., s. 218.

⁹ I. Fik, *Grzech anielstwa. Na przykładzie Czesława Miłosza*, „Pion” 1938, nr 36, s. 2.

¹⁰ T. Burek, *Dialog wolności i konieczności albo historyczne wtajemniczenie*, „Teksty” 1981, nr 4–5, s. 98.

¹¹ E. Balcerzan, op. cit., s. 218.

¹² Poeta zdawał sobie z tego sprawę i traktował to, zdaje się, jako coś nieuniknionego: „Może pani napisać, że Miłosz jest absolutnie sprzeczny w sobie i zupełnie nielogiczny. Ale mnie ciągle szalenie interesuje, żeby wszystko uchwycić, opisać. Poeta jest wszystkożerny” (R. Górczyńska (E. Czarnecka), *Podróży świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 28). Z tym samorozpoznaniem koresponduje opinia Błońskiego: „Bo też Miłosz wydaje się obdarzony nadmiarem talentów, nadmiarem możliwości. [...] O czym by nie można napisać! O przeplataniu się mitów arkadyjskich i katastroficznych; wileńskiej prowincji i intelektualnym kosmopolityzmie; tradycji mickiewiczowskiej i adaptacji Eliota; systematycznym łamaniu norm gatunkowych liryki i zachowaniu tradycyjnych modeli obrazowania. Jednak to wszystko, choć ciekawe, byłoby i długie, i zapewne dyskusyjne” (J. Błoński, *Bieguny poezji*, s. 203). Jeszcze inaczej stara się spointować tę kwestię Burek: „[...] gatunek pisarstwa obcy retorycznym i racjonalizującym zaokrągleniom, i dlatego z natury ciężący ku formom fragmentarycznym i eseistycznym, przeciwstawiający jedność poezji i dialektyki przyrodzonej ociężałości doktryn; owa swoboda

Nic dziwnego, że najprostszym sposobem wydaje się na początku nazwanie owych elementów, bywały one zresztą już nie raz katalogowane. Wśród eksplicytnych składników poetyckiego światopoglądu Miłosza odnajdujemy kilka motywów stałych, choć niekoniecznie jednocześnie przez poetę przywoływanych. Oto one: niechęć do liryki „spowiedniczej” i restytucja przedromantycznego modelu poezji; odrzucenie tradycji symbolizmu francuskiego, zwłaszcza idei *la poésie pure*, w imię „namiętnej pogoni za Rzeczywistością”¹³; imperatyw odpowiedzialności poety w obliczu rozpadu ludzkiego uniwersum; potrzeba znalezienia „formy bardziej pojemnej”, zdolnej oddać to doświadczenie zarówno w wymiarze historiozoficznym, jak i eschatologicznym; w końcu — poczucie zobowiązania wobec mowy i jej historycznych form. Do komponentów utajonych należy zaliczyć przede wszystkim subiektywistycznie pojmowaną podmiotowość tej poezji, jej przesłoniętą nieprzelicznymi maskami, rolami i personami liryczną podszewkę oraz wyniesione z doświadczeń literatury modernistycznej zachwiane zaufanie do języka. Każdy z tych elementów wywołuje rozległy zakres zagadnień i skłania do dalszych problematyzacji. Bywały one wielokrotnie w miłoszologii podejmowane, by wspomnieć tylko prace Jana Błońskiego, Stanisława Barańczaka, Aleksandra Fiuta, Zdzisława Łapińskiego, Arenta van Nieukerken, Ryszarda Nycza i Joanny Zach. Badacze ograniczali się zazwyczaj do wiązania ze sobą tylko wybranych wątków i rzadko decydowali się na próbę uzgodnienia wszystkich, mając zapewne w domyśle, że takiej zgodności uzyskać się nie da. Wniosek podobny wyprowadziła Joanna Zach, autorka książki *Miłosz i poetyka wyznania*. Jej główna teza zakłada współwystępowanie w twórczości autora *Ocalenia* tendencji krańcowo różnych, przede wszystkim skłonności do „zapośredniczenia ekspresji, samokontroli i uczuciowej dyskrecji”¹⁴ oraz przeciwstawnego „dążenia do uchwycenia i wyjawienia osobistej prawdy”. W stałym napięciu między „poetyką dystansu” i „poetyką wyznania” badaczka chce widzieć paradoksalnie „głęboką jedność” dzieła Miłosza, a prefigurację

używania umysłu poza obowiązującymi w scjentyficznych koszarach definicjami, kategoriami i rubrykami; owa anarchia? nie, raczej organiczna dyscyplina, giętkość i siła inteligencji nie podporządkowanej własnym wytworom, przenikliwej w nicowaniu sztucznych nawarstwień pojęciowych, które zagrażają drogę do źródeł prawdy; to przede wszystkim, a nie co innego, stanowi przyczynę, dla której jedni wielbią Miłosza, a drudzy go odtrącają” (T. Burek, op.cit., s. 98).

¹³ C. Miłosz, *Świadectwo poezji...*, s. 25.

¹⁴ J. Zach, *Miłosz i poetyka wyznania*, Kraków 2002, ten i wszystkie następujące cytaty pochodzą ze strony 9.

tej zasady dostrzega już w najwcześniejszych, przedwojennych dokonaniach poety.

Innymi słowy, miałby Miłosz odrzucić romantyczny ekspresywizm na rzecz modelu poezji przedromantycznej, zakładającej czysto retoryczny charakter podmiotu, a zarazem utrzymać wzorce poezji proroczej, aspirującej do restytucji silnych związków z rzeczywistością, znoszących rozdział między sztuką a życiem. W centrum refleksji umieszcza Zach „paradoks odślaniania/zasłaniania” biografii w „Miłoszowskiej poetyce autoprezentacji”¹⁵, lecz nie odnosi tych sprzeczności do porządku poetyckich form. Tymczasem zawiłe, wielopiętrowe antynomie Miłosza komplikują się jeszcze bardziej, jeśli spróbujemy połączyć je z jednoczesną awersją poety do „poezji czystej” i świadomością kryzysu językowej reprezentacji. Upraszczając — z przekonaniem, że nie ma racji bytu poezja wywołana z jakiegokolwiek relacji wobec świata fenomenalnego-społecznego-historycznego, a zarazem — z głębokim poczuciem niewystarczalności dostępnych form i technik wyrazu dla wyśłowienia tak pojmowanej rzeczywistości.

Negacji ekspresywizmu romantyczno-młodopolskiego sprzyjała awangardowa atmosfera towarzysząca debiutowi Miłosza. Dzieląc z innymi poetami niechęć do bezpośredniości lirycznego wyznania, nie odnajdywał się również po stronie estetycznej puryfikacji, wyznaczonej przez konceptualną linię symbolizmu francuskiego. Z jeszcze innych względów postanowił odrzucić awangardę: po części z poczucia jałowości jej poszukiwań for-

¹⁵ Ibidem, s. 8. Michał Paweł Markowski opisuje strategię autoprezentacyjną Miłosza w odniesieniu do innej jeszcze antynomii: podległej czasowi biografii (i jej deskrypcji) oraz samoobecnej, ahistorycznej egzystencji (i jej ekspresji). W opinii interpretatora „próby Miłosza zawieszają tę opozycję na rzecz rozwiązań pośrednich, niejednoznacznych, [...] [w których ważną rolę odgrywa] dygresyjne «krażenie» wokół elementarnych «zdarzeń» w intelektualnej wędrówce wyznaczonej przez lekturowe fascynacje” (M.P. Markowski, *Miłosz: dylematy autoprezentacji*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Kraków 2000, s. 328). Dla Markowskiego interesujące jest zwłaszcza to, jak usiłuje poeta unieważnić „ontologiczny rozdział między doświadczeniem i ekspresją” oraz w jaki sposób przekracza aporetyczny charakter swoich sądów o poznawaniu rzeczywistości. Ostatecznie Markowski zapytuje: „Czy jednak zasadne jest, gwoili metodologicznej czystości, tropienie tej sprzeczności?” Jego odpowiedź to zarazem ogólniejsza wykładnia charakterystycznej niesystemowości myśli poety: „Miłosz zawsze przedkładał pragnienie sensu nad teoretyczne rozważania, których miejsce dostrzegał jedynie w czeluściach zapomnienia. Pamięć uobecniająca przeszłość i transcendentny sens gwarantujący porządek w przestrzeni stanowiły dlań zawsze rękojmię Bliskości Raju, w którym wszystkie sprzeczności (nawet, a może przede wszystkim, na planie intelektualnym) zostaną, podobnie jak więzy mediacji, ostatecznie zniesione” (ibidem, s. 336).

malnych, po części z odrazy wobec ideologizacji i utopii, po części zaś z niechęci do uciekania autorów awangardowych od tematów wykraczających poza płytko pojmovaną doraźność. Dla etycznie, historiozoficznie i eschatologicznie zorientowanego Miłosza nie było większej różnicy między poetami sławiącymi maszynizm w kraju zacofania gospodarczego a twórcami oddanymi idei poezji konceptualnej, której patronowali Stéphane Mallarmé i Paul Valéry. Nic dziwnego, że szukając sposobów zachowania równowagi między wiernością sztuce a potrzebą zaangażowania, najpierw potwierdzenie swoich wyborów estetycznych odnajdywał (nie on jeden zresztą) w koncepcji sztuki Jacques'a Maritaina — „Dzieło musi [...] być piękne, artysta powinien być cnotliwy [...]”¹⁶ — a później sprzymierzeńców szukał wśród anglosaskich modernistów.

Z tego punktu widzenia wybory poetyckie Miłosza można interpretować zatem jako rezultat starań zmierzających do uniknięcia pewnej pułapki. Polegała ona na tym, że charakteryzujący poezję przełomu wieków kryzys podmiotowości, którego jedną z wersji był kryzys liryki wyznania, naturalnie zachęcał do rezygnacji z treści i skłaniał najpierw w kierunku poezji czystej, a potem łatwo rozgrzeszał z awangardowego przerostu formy. Miłosz odrzucił obie te koncepcje w imię „prawdy” i „rzeczywistości”. Podstęp polegał na tym, że kryzysowi podmiotowości towarzyszył kryzys języka. Awangardowe wzorce tworzenia, stanowiące w gruncie rzeczy coś w rodzaju uproszczonego mallarméanizmu, poza wygodnym sposobem uchylecia problemu ekspresji „ja” oferowały również alternatywne rozumienie referencyjności; ewokowana w nich rzekoma „realność” służyła często jedynie za pretekst do wytworzenia efektu całkowicie immanentnej i ametafizycznej tekstowej autonomii utworu. Miłosz, choć świadom „niewystarczalności języka”¹⁷, tego rozwiązania również nie chciał przyjąć. Uparcie trwał przy substancjalnej wersji rzeczywistości, za nic mając „świat językowo [...] ukonstytuowany”¹⁸ i uznanie, że tylko taka rzeczywistość jest nam dostępna:

¹⁶ J. Błoński, 1938: *Maritain i autonomia sztuki*, w: *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 152.

¹⁷ Określenie użyte przez poetę w *Nieobjętej ziemi* (zob. C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 809), powtórzone później w wersji „niewystarczalność słów” w autointerpretacji wiersza *Nie więcej w Świadcetwie poezji...* (ibidem, s. 75).

¹⁸ Por. R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 54. Znamiennie owe uwikłania myśli Miłosza interpretuje Nycz, umieszczając poetę ostatecznie po stronie „afirmacji immanencji” (s. 56), mimo że „poeta często i chętnie podkreśla pełne nostalgii przywiązanie do kategorii substancjalności” (s. 57).

Tak, nie da się zaprzeczyć, władza języka nad nami jest wielkim odkryciem naszych czasów. Podobno umiemy wyrazić tyle tylko, na ile język, zawsze historycznie uwarunkowany, pozwala. Wiedzą o tym nie tylko poeci, także wielkorządcy, którzy zmieniają dla swoich celów sens słów. Ale właśnie opór przeciwko temu w imię rzeczywistości przesądza o moim ataku na sztukę pisanego słowa. Bo co innego jest, zdając sobie sprawę z samoczynnych skłonności języka w czymś poza językiem widzieć dotykalny i odczuwalny sprawdzian, a co innego z rezygnacją powiedzieć, że takiego sprawdzianu nie ma¹⁹.

Sam akt nazywania rzeczy zawiera w sobie wiarę w ich byt, a więc w świat prawdziwy, cokolwiek o tym powiedziałyby Nietzsche. Oczywiście, są poeci, którzy słowa odnoszą do słów, nie do ich pierwowzorów w rzeczach, ale ich artystyczna przegrana świadczy o tym, że idą przeciwko niezmiennemu prawidłu poezji²⁰.

W efekcie Miłosz musiał podjąć jednocześnie dwie decyzje: czym zastąpić zużytą wersję podmiotowości oraz jak na przekór „poczuci[u] nieadekwatności języka”²¹ uczynić poezję świadectwem tego, co realne i co „istnieje obiektywie, niezależnie od kształtów, pod jakimi pojawia się w umyśle”.

Dzieje poetyckiej drogi autora *Głosew biednych ludzi*, liczne odmiany tej poezji, to kronika różnych wersji rozstrzygnięcia tych problemów. Niespokojny rytm poszukiwań świadczy moim zdaniem o tym, że Miłosz nie do końca umiał i chciał uporządkować dychotomie, którymi obwarował swój systemowy system. Znamiennych poszlak, aby tak sądzić, dostarczają fragmenty książki poświęconej Annie Świrszczyńskiej. Komentując jej przedwojenny debiut, Miłosz skupia uwagę na „nieobecności «ja» autorki”. Mimo iż powątpiewa, czy „słowa [Świrszczyńskiej] potrafią coś wyrazić z jednostkowego losu”, a to, co zrobiła, określa mianem kaligrafii oraz „pięknopisania”, nie ma jej wcale za złe niedomiaru treści. Postępuje odmiennie niż przedwojenni recenzenci, którzy w debiutanckich utworach poetki dopatrywali się, jak Władysław Sebyła, „świata odbitego, reprodukowanego, obrazkowego, gdzie ogień nie grzeje, mróz nie ziębi”²². W binarnym rozumowaniu Miłosza najwyraźniej jednocześnie obowiązywały dwie antynomie: podmiotowość —

¹⁹ C. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, w: *Ogród nauk*, Paryż 1979, s. 167.

²⁰ C. Miłosz, *Świadectwo poezji...*, s. 58–59.

²¹ Ibidem, ten i następny cytat ze strony 76.

²² W. Sebyła, [rec. A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*], „Pion” 1937, nr 2, s. 9.

oderwanie od „szczeroci” oraz „nacisk położony na treść”²³ — przerost formy. Prawodawca tych równoległych kontradycji nie odczuwał potrzeby ich uzgodnienia, sięgając wymiennie raz po jedną, raz po drugą, zawsze przeciwstawnie waloryzując omawiane przez siebie jakości poetyckie. Kiedy celem było potępienie przerostu formy, Miłosz chwalił treść i nie wnikał, jak silnie jest ona „upodmiotowiona”; gdy pojawiała się kwestia nagany szczeroci, w cień usuwał problematykę relacji forma — treść, nawet jeśli rezygnacji z „ja” nieprzypadkiem towarzyszyła nadorganizacja poetyckiej wypowiedzi. Pewnie dlatego — choć zauważył, że „[w]czesne wiersze Świrszczyńskiej są stylizowane, intertekstowe, jak się dziś mówi, naśladują, udają, parodiują, igrają”²⁴ — nie uznał tej cechy za sygnał zgubnego werbalizmu — w którym „słowa odnoszą się do słów”, świadcząc o rezygnacji z „ambitnej pogoni za rzeczywistością”²⁵ — tylko za oznakę zbawiennej odejścia od „spowiedniczości” i najwyżej za objaw niewinnej kaligrafii.

Spróbujmy odnieść te rozpoznania do poezji Miłosza. Zapytajmy najpierw: kiedy zabiega Miłosz o treść i dopatruje się zagrożeń ze strony formy? Na pewno wtedy, gdy podejrzewa swój język o zdradę, a poezję o niemoc wobec abstrahujących właściwości kodu. Wynajduje wówczas stary spór o uniwersalia i wchodzi w rolę nominalisty²⁶. Im silniej zaklina poetyckie znaki do tego, aby „każdy, kto usłyszy słowo, / Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi”²⁷ (*Traktat poetycki*), tym bardziej zbliża się do liryki wyznania: „Opisywać chciałem ją, nie inną, śpi na brzuchu upewniana ciepłem jego nogi”²⁸ — stwierdza metapoetycko w poemacie *Na trąbach i na cytrze*. Zdobywa się nawet na przewrotną quasi-konfesję: „Nadaremnie próbowałem, bo zostaje wielokrotny kosz warzywa. / I nie ona, której skórę właśnie może ja kochałem, ale forma gramatyczna”. Bywa, że ulega jednak tej formie, zawiesza zastrzeżenia i — jak w *Esse* — ogłasza kapitulację: „Na to mi przyszło, że po tylu próbach nazywania świata umiem już tylko powtarzać w kółko najwyższe, jedyne

²³ C. Miłosz, *Przedmowa*, w: A. Świrszczyńska, *Poezja*, zebrał i przedmową poprzedził C. Miłosz, Warszawa 1997, s. 7.

²⁴ C. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, s. 42, następny cytat ze strony 43.

²⁵ C. Miłosz, *Świadectwo poezji...*, s. 75.

²⁶ Nie odrzuca przecież również postawy realistycznej. Kiedy w grę wchodzi kwestia własnej tożsamości, tęskni do pozaczasowej samoobecności i martwi się: „Jeżeli jednak sroczność nie istnieje, / nie istnieje i moja natura” (C. Miłosz, *Sroczność*, w: *Wiersze wszystkie*, s. 466).

²⁷ C. Miłosz, *Traktat poetycki*, w: *Wiersze wszystkie*, s. 383.

²⁸ C. Miłosz, *Na trąbach i na cytrze*, w: *Wiersze wszystkie*, ten i następny cytat ze strony 569.

wyznanie, poza które żadna moc nie może sięgnąć: ja jestem — ona jest”²⁹, albo — jeśli mielibyśmy wyznaczyć jakiś kres tej gracji — po prostu pisze wiersz *Dar*, być może najbardziej kryształicznie czysty liryk w całej twórczości.

Ale przecież znamy przede wszystkim Miłosza innego, wystrzegającego się szczerości, dążącego za wszelką cenę do tego, żebyśmy go nie złapali, żebyśmy nie wiedzieli, kto do nas mówi. Zasadę tej strategii zdradza sam poeta, kiedy w *Świadectwie poezji...* wplata w tok wykładu autointerpretację wiersza *Nie więcej*. Warto przytoczyć jej najważniejsze fragmenty:

Zdaje się, że jest to wiersz dość przewrotny. W naszej świadomości poezja wschodnia, chińska i japońska, jest przykładem szczególnego przywiązania do konwencji, toteż przemawiająca tutaj persona wyzka się ambitnej pogoni za rzeczywistością i wybiera „kwitnienie wiśni, chryzantemy i pełnię księżyca” jako stałe akcesoria, właściwe takiej poezji, która jest niemal grą towarzyską, bo jest powszechnie oceniana zależnie od zręczności w użyciu tych akcesoriów. „Kupcy i rzemieślnicy Cesarstwa Japonii”, czyli ludzie przeciętni, którzy uprawiają poezję w chwilach wolnych od ich pracy zawodowej, są wprowadzeni, żeby podkreślić jak najmocniej przynależność sztuki rymowania do obyczajów całego społeczeństwa. Oto więc radykalne wyrzeczenie się dziedzictwa bohemy, z jej dumą izolowanego i alienowanego poety. A jednak przemawiający stwierdza, że jego wybór jest aktem rezygnacji, zrobionym dlatego, że osiągnięcie pewnych celów jest dla niego niemożliwe. „Gdybym ja mógł” — powiada. Co mógł? Opisać. Następuje opis kurtyzan weneckich, który, paradoksalnie, pokazuje, że czego przemawiający poeta w swoim przekonaniu nie może osiągnąć, naprawdę może [sic!]. Ponieważ jednak cały ten obraz jest podany w trybie warunkowym, i ma służyć za dowód niewystarczalności słów, nie jest to opis, jaki by zadowolili poetę, najwyżej zarys, projekt. Poza użytymi słowami odczuwa się obecność, w skrócie, całych ludzkich żywotów: te kurtyzany w chwili, kiedy przyjmują szypra galeonów, ich losy, wyobraźalne, ale nie opowiedziane, ich śmierć, ostatni grzebień, jakim się cesały. Po prostu co rzeczywiste, jest za obfite, wzywa nazwania, ale każde nazwanie pozostaje na zewnątrz, stanowi nie więcej niż katalog danych, którym wymyka się ostateczny sens.

[...] Zdawałoby się, że opis kurtyzan weneckich stanowi dostateczny dowód możliwości spotkania się języka ze światem. Natychmiast jednak przemawiający podminowuje to przekonanie. Robi to odwołując się najoczywiej do obrazu Carpaccia przedstawiającej-

²⁹ C. Miłosz, *Esse*, w: *Wiersze wszystkie*, s. 378.

go podwórze w Wenecji [...]. Tak więc nie dosyć, że język zmienia rzeczywistość w katalog danych, jeszcze została ona mediatyzowana przez dzieło malarstwa, czyli nie pojawia się w stanie surowym, ale już uładzonym, jako część kultury. Jeżeli tak, to gdzie tu marzyć o jej dosięgnięciu bez takich czy innych pośredników, czy będą to inne utwory literackie, czy wizje dostarczane przez całą przeszłość sztuki? Czyli że protest przeciwko konwencjom, zamiast wyprowadzić na wolną przestrzeń, gdzie poeta stanąłby oko w oko ze światem, jak w pierwszym dniu stworzenia, znowu odsyła do tych historycznych nawarstwień, które już istnieją jako forma.

Opis kurtyzan jest w wierszu wtrącony pomiędzy „Gdybym ja mógł opisać” i „tobym nie zwątpił”. A zwątpienie pochodzi stąd, że materia opiera się miłosnemu posiadaniu przez słowo i że można z niej zebrać „najwyżej piękno”. Jeżeli dobrze rozumiem autora, z którym nie wiadomo, czy jestem identyczny, nie ma on na myśli piękna zawartego w naturze, w widokach nieba, gór, morza, zachodów słońca, ma na myśli piękno formy w wierszu czy obrazie. Oznajmia, że mu ono nie wystarcza, ponieważ jest ono możliwe do osiągnięcia jedynie za cenę wyrzeczenia się p r a w d y, która byłaby równoznaczna z pełną *mimesis*. „Kwiaty wiśni, chryzantemy i pełnia księżycy” są gotowymi liczmanami, z których ciągle na nowo układał piękną formę kupiec czy rzemieślnik Cesarstwa Japonii. Stwierdzenie, że to nam musi wystarczyć, zyskuje odcień autoironii i w istocie jest deklaracją wymierzoną przeciw klasycyzmowi³⁰.

Z tej autointerpretacji wynika oczywiście przede wszystkim Miłoszowski dowód na „sprzeczność, która tkwi u samych podstaw pracy poety”³¹, a którą autor *Świadectwa poezji...* wykląda następująco: „Poeta występuje [...] jako człowiek zakochany w świecie, ale na wieczne nienasycenie, bo za pomocą słów chciałby w sam rdzeń rzeczywistości przeniknąć, ciągle ma na nowo nadzieję i ciągle jest mu to odmówione”³².

Z tej autointerpretacji wynika jednak także wiele więcej. Po pierwsze, wyraźnie ukazuje się zawiła mechanika asekuracji, jakimi ubezpieczał swoją poezję twórca świadom — wydaje się — owej sprzeczności tkwiącej u „podstaw pracy poety” i żywiący obawę, że zostanie pochwycony na jednym z jej krańców. Dlatego od początku referuje Miłosz swój wiersz jak pilny uczeń strukturalizmu — starannie odróżnia kategorię podmiotu mówiącego jako „przemawiającą [w utworze] personę”, by później pójść jeszcze dalej i przywołać *implicite* swoją ulubioną

³⁰ C. Miłosz, *Świadectwa poezji...*, s. 75–77.

³¹ Ibidem, s. 77.

³² Ibidem, s. 76.

konwencję mowy podyktowanej przez dajmoniona, nie całkiem własnej i nie całkiem dla niego samego jasnej: „Jeżeli dobrze rozumiem autora, z którym nie wiadomo, czy jestem identyczny” — mówi.

Po drugie, ze słów Miłosza wynika niechęć do form i konwencji. Z jego wywodu płynie wniosek, że „piękno formy” musi implikować rezygnację z „prawdy”. Już wcześniej zajął poeta podobne stanowisko, pisząc *Ode* o październiku jako „perwersyjnie”³³ pomyślane ćwiczenie poetyckie, którego efektem miał być utwór pozbawiony odniesień do historii, tj. ignorujący całkowicie skojarzenia z rewolucją październikową i zastępujący je „ekstazy radością narratora, jego upojeniem porą roku”. W charakterystyczny dla siebie sposób Miłosz miesza jednak różne sprawy. Kiedy zestawia „poezję jako kontemplację bytu” i „poezję jako udział w ruchu, tzn. w historii — poezję zaangażowaną”³⁴, nie tyle przeciwstawia „nieprawdę” „prawdzie”, ile mówi o prawdach różnych. I choć ich referencyjności są zupełnie inaczej zdefiniowane, zachowują związek z tak (egzystencjalistycznie-universalistycznie, a najogólniej mówiąc, ahistorycznie) czy inaczej (historycznie) doświadczaną rzeczywistością. Tymczasem w kolejnych wersach *Traktatu poetyckiego* Miłosz umieszcza odwołanie do „czystości”. Ewokuje tym samym — jak dowiadujemy się z napisanego po latach komentarza — koncepcję poezji Mallarmégo, który „chciał usunąć z wiersza wszystko, co było niekonieczne dla osiągnięcia estetycznego celu [a p]rzez to zerwał więź łączącą poezję z rzeczywistością uniemożliwiając w ten sposób przetrwanie poezji opisowej”. Przywołując mallarméański estetyzm, wprowadza poeta do swoich rozważań całkiem nowy wymiar, który neutralizuje w gruncie rzeczy uprzednią antynomię (prawda ahistoryczna, „wieczna” — prawda historyczna), czyniąc z niej niepodzielny człon innej, nowej antynomii. W tej nowej opozycji prawdzie rozumianej jako (takie czy inne) odniesienie do świata przeciwstawiona zostaje wartość estetyczna, obywatelająca się bez tego rodzaju odniesienia. Inaczej mówiąc: zasada referencyjności zderzona zostaje z ideą autoreferencyjności. U Miłosza jednak pierwsza opozycja niepostrzeżenie interferuje z drugą. Ich nakładanie się dobrze ukazuje następujący fragment: „Pierwszy wybór [poezji jako kontemplacji bytu] zdaje się być bardziej w harmonii z powołaniem poety; drugi wybór [poezji zaangażowanej] oznacza odejście od zasad idealnej sztuki w imię moralnego obowiązku”.

³³ C. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001, ten i następny cytat ze strony 94.

³⁴ Ibidem, ten i następne cytaty ze strony 97.

Określenie „idealna sztuka” spełnia w tym wywodzie funkcję semantycznego przełącznika, odsyłając **jednocześnie** do „poezji jako kontemplacji bytu” i „poezji czystej”. Zza tej ekwiwokacji wyłania się zarys jeszcze jednej antynomii — sztuki indyferentnej (której przykładem jest zarówno „poezja jako kontemplacja bytu”, jak i „poezja czysta”) oraz sztuki moralnie nieobojętnej.

W decyzji napisania ody o październiku kryje się inny jeszcze paradoks. Analizując podstawy tej decyzji genologicznej, Zdzisław Łapiński zauważa, że „poeta, który stara się spojrzeć na świat okiem nieuprzedzonym, okiem nie skalanym przez świadomość cywilizacyjną, wypowiada swą kwestię w sposób celowo umowny”³⁵. Bo też wśród wielu sprzeczności, charakterystycznych dla autora *Gucia zaczarowanego*, jest i ta: deklarując wielokrotnie swą niechęć do form, nigdy nie przestał po nie sięgać. To z nich zbudował swoją poetykę dystansu. W tym celu nie tylko powoływał armię rozmaitych person, wskrzeszał zmarłe głosy, zderzał różne style, ale przede wszystkim prowokacyjnie odnawiał stare formy, często, choć nie zawsze, sięgając po pastisz. Majsterkował wytrwale, aby uzyskać jedyną w swoim rodzaju „nadorganizację” wypowiedzi — inną niż ta stworzona przez figuratywny język, ale nie mniej złożoną i w dodatku ostentacyjnie metatekstową. Te zabiegi wywołują sztuczność, którą poeta nazywał „dostojunością” czy „stylem uroczystym”, niepoprawni krytycy rozpoznawali jako „książkowość”³⁶, a inni usiłowali za wszelką cenę pogodzić z autodeklaracjami głoszącego przecież pochwałę mowy prostej, przejrzystej³⁷. Charakterystycznego przykładu dostarcza replika Stanisława Barańczaka, który dowodził, że kiedy Miłosz wplata nowoczesne słowo w tok wypowiedzi o lekko archaizowanym stylu, efekt jest naturalny, a nie „książkowy”³⁸. Wbrew argumentacji Barańczaka poetycka mowa Miłosza bardzo rzadko jest spontaniczna, „żywa”³⁹, choć

³⁵ Z. Łapiński, *Oda i inne gatunki oświecone*, „Teksty” 1981, nr 4–5, s. 189.

³⁶ E. Balcerzan, op.cit., s. 216.

³⁷ Tak specyfikę stylu Miłosza ujął Błoński: „U poety kolokwializmy zdarzają się rzadko, a jeśli nawet, to brzmią nieraz archaicznie; wulgaryzmy można chyba policzyć na palcach. Uderza jednak niechęć do stylu wypracowanego, nazbyt starannego i zrównoważonego... niechęć widoczniejsza oczywiście w tekstach prozą. W istocie podstawą Miłoszowego stylu jest mówiony język inteligencji, z tym jednak, że nie jest to inteligencja współczesna, ale ta z lat dwudziestych, i nie warszawska, ale kresowa, powiedzmy — wileńska. Stąd wrażenie nie tyle archaiczności — takie określenie byłoby jawną przesadą — ale osobności, czasem też powagi, nawet dostojuności...” (J. Błoński, *Miłosz jak świat*, s. 6).

³⁸ S. Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*, „Teksty” 1981, nr 4–5, s. 174–175.

³⁹ Nawet w tak nasyconym elementami żywej mowy utworze jak *Przedmieście* quasi-cytaty z mowy potocznej nie służą ostatecznie zbudowaniu iluzji

może bywa niekiedy prosta. Zdaje sobie z tego sprawę sam poeta, kiedy zastanawia się w *Nieobjętej ziemi*:

Jaka będzie poezja w przyszłości, ta o której myślę, ale której już nie poznam? Wiem, że jest możliwa, bo znam krótkie chwile kiedy już niemalże tworzyła się pod moim piórem, żeby zaraz zniknąć. Rytmy ciała — bicie serca, puls, pocenie się, krwawienia periodu, lepkość spermy, pozycja przy oddawaniu moczu, ruch kiszki, będą w niej zawsze obecne razem z podniosłymi potrzebami ducha i nasza podwójność znajdzie swoją formę bez wyrzekania się jednej strefy albo drugiej⁴⁰.

Miłosz jest świadomy, że zachował — mimo wszystko — wysoko ustawiony głos i nie przekroczył granic owej „drugiej strefy” — tej, którą za Robertem Langbaumem można nazwać poezją doświadczenia⁴¹. Mimo wszystko, bo przecież jeszcze w *Liście półprywatnym o poezji* z roku 1946 deklarował, że jest poetą „serca i wątroby”⁴². Jeszcze wierzył, jak w przedwojennych polemikach na temat kłamstwa ówczesnej poezji, w formę jedyną, własną, zakorzenioną w osobistej prawdzie. Wkrótce miał jednak napisać w *Traktacie moralnym*: „Bo nikt z konwencji (czy formacji)/ Na którejś nie wysiadzie stacji”⁴³. Godząc się z nieuchronnością konwencji, Miłosz postanowił zająć pozycję obronną i czynnie przeciwstawić się temu, „że język nami włada, a nie my władamy językiem”⁴⁴. Uznał, że „[d]o rynsztunku nowoczesnego poety zaczyna należeć wit czyli esprit, a więc suchy dowcip intelektualny, jako dowód, że poeta całkowicie panuje nad swoim materiałem”⁴⁵. Tworząc w ten sposób pod-

spontanicznej wypowiedzi, lecz traktowane są przez poetę jako składniki współtworzące aurę odrealnienia świata przedstawionego. „Uderza więc — pisze w swojej interpretacji Aleksandra Okopień-Sławińska — że wszystkie różne odzywki, będące odpowiednikami mowy postaci, padają w głuchą pustkę. W realistycznym planie utworu brak na nie reakcji — odpowiedzi czy też dalszego ciągu” (A. Okopień-Sławińska, „Przedmieście” jako inna „Piosenka o końcu świata”. *Przyczynek do opisu sztuki poetyckiej Czesława Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza 2...*, s. 222).

⁴⁰ C. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, w: *Wiersze wszystkie*, s. 802.

⁴¹ R. Langbaum, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York 1957.

⁴² C. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, „Twórczość” 1946, nr 10, przedruk w: idem, *Zaczynając od moich ulic*, s. 81.

⁴³ C. Miłosz, *Traktat moralny*, w: *Wiersze wszystkie*, s. 307.

⁴⁴ „Czytam z niechęcią i wrogością różnych strukturalistów, głoszących, że język nami włada, a nie my władamy językiem: tak wilk czytałby traktaty o chwytaniu zwierzyny układane przez zacne panie w okularach” (C. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972, s. 63).

⁴⁵ C. Miłosz, *Nad książką, czyli cudze chwalcie*, „Odrodzenie” 1948, nr 4, s. 3.

stawy „poetyki dystansu”, niespodziewanie dla siebie znalazł się niebezpiecznie blisko „stworu o głowie pokrytej guzami matematycznymi i o nadmiernie wielkich soczewkach oczu”⁴⁶. W ten sposób opisywał poetę awangardowego, skupionego, jak to ujął, „przede wszystkim na notowaniu wrażeń zmysłowych, w pierwszym rzędzie wzrokowych, [którego] [...] intelekt spełnia rolę inżyniera wrażeń, a [...] przedmiotem jego zainteresowań jest raczej sam utwór poetycki niż szeroki świat”. Miłosz usiłował zaradzić tej zaskakującej i niepokojącej zbieżności, rekompensując intelektualizm technologa zasadą jednorazowości. Wierzył, że można zastąpić mechanikę naoczności kontemplacją zapamiętanego szczegółu. W *Ziemi Ulro* zapisał: „[...] jeżeli dystans jest istotą piękną, bo przez dystans rzeczywistość zostaje oczyszczona — oczyszczona z woli życia, z całej naszej drapieżnej żądzy posiadania i władania [...], to właśnie dystans osiąga się wtedy, kiedy świat ukazuje się we wspomnieniu”⁴⁷. Metafora puryfikacji ujawnia ponownie bliskość koncepcji Miłosza i idei, które usiłował kontestować. Poeta musiał to dostrzegać, skoro we wstępie do *Nieobjętej ziemi* nazwał poezję zaledwie „tworzeniem idealnych przedmiotów”⁴⁸. *Nieobjęta ziemia* zawiera więcej takich dekonspirujących uwag, chciałoby się powiedzieć — wyznań. Autor mówi między innymi o „nieprzyleganiu języka do tego, czym naprawdę jesteśmy, [o] jakimś wielkim *na niby* podtrzymywanym przez książki i stronicę gazetowego druku”⁴⁹, i o tym, że „każda [...] próba powiedzenia czegoś rzeczywistego kończyła się tak samo, zagnaniem [...] [go] z powrotem w opłotki formy, niby owcy odbijającej się od stada”.

W wielkiej próbie przechytrzenia formy — a tak odczytać można dzieło Miłosza — ważną rolę odegrało prawo lunety. W utworze *Stan poetycki* zapisał:

Jakby zamiast oczu wprawiono odwróconą lunetę, świat oddala się i wszystko, ludzie, drzewa, ulice, maleje, ale nic a nic nie traci na wyrazistości, zgęszcza się.

Miałem dawniej takie chwile podczas pisania wierszy, więc znam dystans, bezinteresowną kontemplację, przybranie na siebie „ja”, które jest „nie-ja”, ale teraz jest tak ciągle i zapytuję siebie, co to znaczy, czyżbym wszedł w trwałą stan poetycki⁵⁰.

⁴⁶ C. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, ten i następny cytat ze strony 81.

⁴⁷ C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, przedmowa ks. J. Sadzik, Warszawa 1982, s. 28.

⁴⁸ C. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, w: *Wiersze wszystkie*, s. 779.

⁴⁹ Ibidem, ten i następny cytat ze strony 802.

⁵⁰ C. Miłosz, *Stan poetycki*, w: *Wiersze wszystkie*, s. 716.

W tej definicji poetyki dystansu odnajdujemy wszystkie elementy znane z poezji Miłosza: oddalenie, pomniejszony świat, atomizację rzeczywistości, jej redukcję do pojedynczych „akcydensów życia”⁵¹, wyliczenie oraz wrażenie bezosobowości. Nie znajdujemy jedynie refleksji na temat nieruchomości tej wizji. Nieruchomości maskowanej pod pozorem ciągłej odmiany. Nie przypadkiem zauważał Błoński:

Tej poezji nie można przyszpilić, jawi się czytelnikom w ciągłym widmie przekształceń. Nawet zwyczaj przemawiania cudzymi (lub momentalnymi) ustami można wyklądać dwojako. Albo łakomstwem świata, miłością szczegółu, który musi być związany z jednorazowym wypowiedzeniem. Albo też stałą oscylacją między zachwytem a zwątpieniem; podmiot liryczny zmieniałby się wtedy w manichejskich przekształceniach⁵².

Podobnie komentuje Robert Hass: „Miłosz potrzebuje form otwartych nie po to, by po prostu wyrazić wielość postaw wobec tego, co doświadczone, ale raczej, by zachować możliwość nagłych przeskoków w skali i perspektywie”⁵³. Rozpoznanie krytyków przyjmuje sugestię wpisaną w teksty Miłosza, pragnącego jakoby rozproszyć wypowiadające się „ja” w bezmiarze głosów i punktów widzenia. Podobne ujęcie pomija jednak, że ta dynamika, której istotą jest „stała oscylacja”⁵⁴ — mimowolnie demaskuje Błoński — ma wymiar czysto retoryczny, a wielogłosowość słabo tłumii nadrzędną, unifikującą rolę instancji głównej, sprawującej kontrolę nadświadomości, której cechami podstawowymi są pewność, stałość i nieruchomość⁵⁵. Idea ca-

⁵¹ Określenie z poematu *Gucio zaczarowany* (w: *Wiersze wszystkie*, s. 523), które na trwałe weszło do krytycznego komentarza towarzyszącego twórczości Miłosza dzięki eseji Barańczaka *Język poetycki Czesława Miłosza...*

⁵² J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, „Teksty” 1981, nr 4–5, s. 44.

⁵³ R. Hass, *Reading Miłosz*, „Ironwood” 1981, t. 18, s. 165, cyt. za: D. Davie, *Czesław Miłosz and the Insufficiency of Lyric*, Knoxville 1986, s. 32.

⁵⁴ J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, s. 44.

⁵⁵ Zbieżną opinię w odniesieniu do tomu *Ocalenie* sformułowała Aleksandra Okopień-Sławińska: „Zawarte w nim utwory wypełniają rozległą skalę poetycką różniąc się tematami, tonacją, wzorcami mowy, rozwiązaniami kompozycyjnymi, a nade wszystko sposobami formowania mówiącego podmiotu. Objawiają przy tym krańcową skłonność, by ja-mówiące bądź wprost przedstawić jako ja-poety, bądź też przeciwnie, by je wyraźnie odeń oddalić, wcielając w postać fikcyjną, maskującą personę, której mowa, nie krępowana bezpośredniością formy autorskiego wyznania, zdolna byłaby zwielokrotnić jego znaczenie. Próbuje różnych stylów i sytuacji mówienia, tworzył Miłosz teksty tylko na pozór zupełnie odmienne, w istocie bowiem będące różnymi krystalizacjami autorskiej samowiedzy na temat własnego czasu, nie zaś jakimiś eksperymentami stylizacyjnymi, kontemplacją rodzajowych scen, grą konwencji i występami

łości wpisana w ową metatekstową nadrzędność to wszystko, co zostało z poetyckiej formy w późnym dziele Miłosza. Jak wiadomo, poeta z biegiem czasu coraz częściej dystansował się wobec samej idei formy estetycznej jako harmonijnej całości postrzeganej zmysłami, a nawet kwestionował sens jej urzeczywistnienia: „Rzeczy dawniej trudne teraz są łatwe, ale nie czuję silnej potrzeby przekazywania ich na piśmie”⁵⁶.

Ów potencjalnie odczuwany „trwały stan poetycki”, czyli intelektualne oczyszczenie, przemiana doświadczenia we wspomnienia – własne, cudze – przeobraża tę poezję w jeden z rozdziałów Księgi, „formy bardziej pojemnej”, zamysłu tyleż artystycznego, co egzystencjalnego, a zarazem przekraczającego wszelkie estetyczne konwencje, które wcześniej wydawały się Miłoszewi nieuniknione. Spontaniczny liryzm okazuje się zaledwie epifenomenem w tym utopijnym projekcie i jeśli mimo wszystko dochodzi czasem do głosu (z czego cieszy się Błoński⁵⁷), dzieje się to niejako mimochodem albo jakby niezależnie od autora – na przykład w postaci perseweracyjnych obrazów, o których wspominał Marian Stala⁵⁸.

W poezji Miłosza formę poetycką zastąpił jej fantom, niemożliwy kształt. Z jego cieniem poeta nieustannie podążał. Porażony dominacją technicznego myślenia, które opanowało europejską kulturę, dopatrywał się znaków analogicznej degradacji w nowoczesnym rozbiciu formy artystycznej, a zwłaszcza w atomizacji poezji będącej rezultatem awangardowych technik poetyckich. Antidotum szukał w regresyjnej utopii poezji jako stanu poza czasem, uprzywilejowanego punktu, z którego można ogarnąć spojrzeniem całość ludzkiego doświadczenia. Odrzuciwszy lirykę wyznań, w próbach zastąpienia podmiotowego przeżycia destylatem refleksji, wikłał się mimowolnie w abstrakcję syntez i pseudonimów. W odruchu uchronienia swojej sztuki przed dyskursywizacją i patosem sięgał po *exemplum* historyczne i biograficzne, ironicznie przywoływał stare gatunki, a jego poezja nabywała cech epiki. Znudzony tą „estetyczną cierpkością” (określenie Karola Libelta przypomniane przez Łapińskiego⁵⁹) pozwalał sobie niekiedy na liryzm, choć w lirykę nie wierzył i wystrzegał się sentymentalizmu. Prote-

gadających masek. Rzec można, że przez wielość i zmienność poetyk zmierzał ku jedności idei” (A. Okopień-Sławińska, op.cit., s. 214).

⁵⁶ C. Miłosz, *Stan poetycki*, w: *Wiersze wszystkie*, s. 716.

⁵⁷ J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, s. 46.

⁵⁸ M. Stala, *Poza Ziemią Ulro*, „Teksty” 1981, nr 4–5, s. 146; idem, *Ekstaza o wschodzie słońca: o poezji Czesława Miłosza*, w: C. Miłosz, *Poezje*, Kraków 1999, s. 444–469.

⁵⁹ Z. Łapiński, op.cit., s. 193.

uszowy, eklektyczny, nieustępliwie poszukujący odpowiedzi, ale i uparcie trwający przy raz powziętych założeniach, ostatecznie wprawił swoją metapoetycką poezję w monotonne wahanie „między zachwytem a zwątpieniem”⁶⁰, repetycjami zaangażowania i dystansu. Krytycy wielokrotnie zauważali w jego poezji ten stały ruch, najczęściej wskazując w nim rozdarcie między przyziemnym a wzniosłym, doczesnym a wiecznym, dziejowym a eschatologicznym. Tymczasem dylematy metafizyczne mają również odpowiedniki w stylistycznych wyborach autora *Hymnu o Perle*: umiłowanie doczesnych szczegółów przekłada się na metonimiczne enumeracje, zaś podszyte gnozą podejrzenie, że uczestniczy się w ponurym spektaklu nicości, pozerającym kolejne pokolenia, prowadzi do „rytmicznego kołysania słów układanych”⁶¹, inercyjnej poetyki parataksy, jukstapozycji i coraz bardziej apatycznie dokładanych świadectw nieuchronnego losu, znaków wieczności poza czasem.

W *Nieobjętej ziemi* odnajdujemy jeszcze jedno kłopotliwe wyznanie twórcy, którego marzeniem było przywrócenie poety do „rodziny ludzkiej”⁶²:

Co robi grzeczny chłopczyk, który dostał szczególny dar wzroku obnażającego i nicestwiącego obyczaje ludzkie, tak że musi całe życie zostawać na zewnątrz? Kluczy, udaje, wynajduje sposoby, żeby wydać się takim jak inni⁶³.

Tak też widzę Miłosza: z zewnątrz i „trochę z ukosa. Choć poważnie”⁶⁴.

AGNIESZKA KLUBA

Miłosz in a Dispute against Poetical Form

Czesław Miłosz accompanied his poetry with an extensive body of self-reflective writings, developed over many years. It is characterised by, on the one hand, a relative constancy of recurring motifs, and on the other, an equally constant tendency to juxtapose the motifs in variously defined binary systems. The analysis of connections that occur not so much between the elements of specific antinomies, but, on a higher level, between separate antinomies (especially between values ascribed to poles of the oppositions), makes it possible to notice that many of

⁶⁰ J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, s. 44.

⁶¹ C. Miłosz, *Sposób*, w: *Wiersze wszystkie*, s. 593.

⁶² C. Miłosz, *Świadectwo poezji*, s. 89.

⁶³ C. Miłosz, *** *Co robi grzeczny chłopczyk...*, w: *Wiersze wszystkie*, s. 903.

⁶⁴ C. Miłosz, *Traktat moralny*, w: *Wiersze wszystkie*, s. 302.

the antinomies cannot be subjected to easy reconciliations, but rather exclude each other. This makes it possible to understand why Miłosz's thought seems to be systematic. Above all, however, it allows us to look, in a new way, at the feats of Miłosz's constant struggle against poetic form - immanent contradictions and inconsistencies of Miłosz's reflection become interesting only when they are referred to the order of creation and its disturbing metamorphoses.

Keywords: Czesław Miłosz, poetry, form, convention, world-view, meta-reflection, antynomy, asystematic thinking, subjectivity, lyricism, self-representation, distance, crisis of language, pure poetry, involved poetry, reality, truth.

Agnieszka Kluba – doktor, adiunkt w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie. Główne nurty zainteresowań badawczych: teoria i historia literatury wieku XIX i XX; poezja polskiego i europejskiego modernizmu, w szczególności zagadnienia istoty i granic poetyckości oraz sposobów literackiego konceptualizowania tej problematyki; dzieje myśli feminologicznej; problematyka relacji *gender studies* i literaturoznawstwa; historia i teoria humanistyki; memetyka a humanistyka. Autorka książki *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)* (2004) nagrodzonej w Konkursie im. Klemensa Szaniawskiego. Stypendystka Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej (1998, 2003), laureatka Fulbright Senior Advanced Research Awards (2012/2013).