

KRYSTYNA PIETRYCH

Miłosz o ciele, starości i umieraniu. Nowy język czy dramat (nie)wyrażania?

Zacnę od dwu wypowiedzi Czesława Miłosza, które potraktuję — zgodnie z sugestią pierwszoosobowej poetyki — jako wyznania. W *Nieobjętej ziemi* (1984) Miłosz pisał:

Od młodości starałem się uchwycić słowami rzeczywistość, taką o jakiej myślałem chodząc ulicami ludzkiego miasta i nigdy się to nie udawało, dlatego każdy mój wiersz uważam za zadatek nie spełnionego dzieła. Wcześniej odkryłem nieprzyleganie języka do tego, czym naprawdę jesteśmy, jakieś wielkie *na niby* podtrzymywane przez książki i stronicę gazetowego druku. **I każda moja próba powiedzenia czegoś rzeczywistego kończyła się tak samo, zagnaniem mnie z powrotem w opłotki formy**, niby owcy odbijającej się od stada.

[...]

Wiem, że możliwa jest poezja [inna], bo znam krótkie chwile kiedy już niemalże tworzyła się pod moim piórem, żeby zaraz zniknąć. Rytmy ciała — bicie serca, puls, pocenie się, krwawienie periodu, lepkość spermy, pozycja przy oddawaniu moczu, ruch kiszek, będące w niej zawsze obecne razem z podniosłymi potrzebami ducha i nasza podwójność znajdzie swoją formę bez wyrzekania się jednej strefy albo drugiej [podkr. — K.P.]¹.

I wyznanie drugie, pochodzące z *Kronik* (1987):

Kiedyś wyobrażałem sobie, że w starości rozmyślamy nad tym, co wieczne, wyniesione ponad przemijanie, ale widzę, że jest inaczej, że cała moja uwaga jest zwrócona ku temu, co ulotne. [...] jest już późno i wszystko jest otwarte albo nigdy się nie otworzy. A ja **staram się pozbyć słów, których dotychczas używałem i nazwać**

¹ C. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, Kraków 1988, s. 33.

co teraz myślę i czuję, a co wymyka się moim dotychczasowym słowom. I wydaje mi się czasami, że całe moje życie polegało na takim dążeniu poza wyraz, ale dlatego też **moje książki są jedynie śladem ruchu naprzód, czyli, jak dla mnie, nigdy nie są dostatecznie nagie.** Kolejne ćwiczenia stylu, przygotowujące ostateczną wersję, która nigdy nie nastąpi [podkr. — K.P.]².

Oba te fragmenty traktują o dramatycznym pęknięciu pomiędzy własną egzystencją a artystyczną formą, pomiędzy (nie)porządkiem życia a nazbyt wysokim czy nazbyt czystym kształtem, jaki znajduje w poezji Miłosz. Po raz kolejny sięgając w swej twórczości do toposu niewyraźności — mówi o nieadekwatności i niewystarczalności swego poetyckiego języka wobec, po pierwsze — somatycznego wymiaru własnego istnienia, po drugie — potrzeby wyrażenia tego, co teraz czuje, jakby aktualne doświadczenie (może nawet doświadczenie świata) nie mieściło się w dotychczasowej formie poetyckiej. Doskonałość sztuki łączy się tu nie tyle z niemoralnością artysty³ (a to temat bliski Miłoszowi już od *Trzech zim*), ile z poczuciem uwięzienia w kształcie zastygłym, skazującym na przemilczenie rzeczy nazbyt ważnych.

Pierwsze pragnienie Miłosza — zaskakujące i wcale nie oczywiste u poety myślą jasną hymnicznie chwalonego istnienie bądź tropiącego w codzienności metafizycznych przeblysków — pragnienie, by poezja była jak najbliżej ciała, by pozostawała w nierozzerwalnym splocie z najbardziej fizjologicznym rytmem życia, by oddawała somatyczne aspekty egzystencji, wydaje się projektem nie tyle nawet zaniechanym, ile realizowanym przede wszystkim w wersji witalistyczno-zmysłowo-erotycznej. Tak często przecież Miłosz sporządzał w całej swej twórczości rejestr „zmysłowych rozkoszy”, pisząc choćby — rzecz potraktujmy egzemplarycznie — słynne słowa w wierszu *Wyżnanie*:

Panie Boże, lubiłem dżem truskawkowy
I ciemną słodycz kobiecego ciała.
Jak też wódkę mrożoną, śledzia w oliwie,
Zapachy: cynamonu i goździków⁴.

² C. Miłosz, *Kroniki*, Kraków 1988, s. 13.

³ W *Ogrodzie nauk* Miłosz pisał jak typowy modernistyczny artysta: „Sam dar stylu, formy, ekspresji nie jest niczym innym jak [...] chłodną, wybredną postawą wobec człowieczeństwa; rzec można, że to zubożenie i spustoszenie jest niezbędne jako wstępny warunek” (C. Miłosz, *Ogród nauk*, Lublin 1991, s. 165). Z czasem jednak ów dar coraz bardziej ujawniał swój opresyjny charakter.

⁴ C. Miłosz, *Kroniki*, s. 14.

Byłaby to zatem wersja ekstatycznego zachwytu nad somatycznym aspektem własnej egzystencji, pozwalającym doznawać wspaniałości świata i współtworzącym wraz z intelektualnym i duchowym wymiarem człowieka harmonijnie dopełniającą się całość. Druga wersja czy odsłona tego „cielesnego” projektu, mniej jasna i optymistyczna, traktująca o powolnym wyzbywaniu się „zmysłowych rozkoszy” i o degradacji ciała, obecna jest najpierw rzadko, ukradkiem, niemal marginalnie, z czasem jednak coraz częściej i bardziej jawnie. W *Nieobjętej ziemi* pisze Miłosz jeszcze na sposób gnostycki o „bólu jako niezawinionej męce stworzenia”⁵, formułując w ten sposób podstawowe dylematy teodycei:

Tortury konania przez tygodnie, miesiące, czasem lata. Czekają większość z nas, sądząc po tym, co naokoło obserwujemy. I nic? I godzimy się z takim porządkiem rzeczy? Ależ jak można godzić się na potworność!

Przyzwoity człowiek nie może wierzyć, że dobry Bóg chciał takiego świata⁶.

W kolejnych tomach pisanych pod koniec życia bardziej niż filozoficzne spekulacje zajmują go konkretne odsłony — by rzecz ująć jego słowami — „teatrum przewrotnego ciała”⁷, liczne przypadki somatycznej opresji. Te wiersze nie od razu jednak stają się próbami empatycznego współycia z innymi. Na przykład w wierszu *Stare kobiety* poeta tak opisuje tytułowe bohaterki widziane w kościele:

Zgięte artretycznie, w czerni, na nogach-patykach,
Posuwają się o łasce przed ołtarz, tam gdzie Pantokrator
W zorzy złoconych promieni podnosi dwa palce⁸

— by na końcu dzięki Bożej łasce dostąpić przemienienia ludzkiej „śmieszności i bólu” w „dostojeństwo”. Podmiot tego wiersza nie identyfikuje się ze starymi kobietami, on je raczej obserwuje — i widzi znacznie więcej niż one: widzi przede wszystkim Boską obecność przeobrażającą starość i cierpienie. Człowiek jest tutaj zrównany w swym istnieniu z innymi stworzeniami, a ludzkie życie, podobnie jak jednodniowej jętki, zostaje odkupione Bożą męką. Dramat egzystencji nabiera więc sensu przez

⁵ C. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, s. 112.

⁶ Ibidem, s. 111.

⁷ Ibidem, s. 141.

⁸ C. Miłosz, *Kroniki*, s. 21.

wiarę, ale jednocześnie ta wiara oddala poetę od artretycznie zgiętych starych kobiet, tak jakby bliższa byłaby mu Boska, nie ludzka perspektywa. Inaczej w wierszu *Z nią* także dziejącym się w kościele. Miłosz próbuje ponad czasem i przestrzenią ustanowić na nowo więź z dawno nieżyjącą matką:

Te biedne, artretycznie spuchnięte kolana
 Mojej mamusi w nieobecny kraj.
 Myślę o nich w dzień moich siedemdziesiątych czwartych urodzin
 Słuchając wczesnej mszy w Mary Magdalen w Berkeley⁹.

Poczucie silnego i bliskiego związku ze zmarłą na tyfus w 1945 r. matką („W przeraźliwej jedności z nią, z jej agonią”) jest tu co prawda połączone z nadzieją na zmartwychwstanie, ale nieporównanie silniejsze pozostaje jednak współbycie z tą, która odeszła i której słowa stają się teraz także słowami jej syna: „Wy-daje mi się, że to wszystko było tylko snem”. Obecność umierającej matki jest tutaj znacznie intensywniejsza niż Boża łaska przemieniająca żywot ziemski w żywot wieczny.

Ironicznie potraktowany bohater wiersza *Zdarzenia gdzie indziej*¹⁰, Adamek, przez synekdochiczne zdrobnienie biblijnego imienia staje się figurą ludzkiej kondycji. Dlatego też słowa skierowanej do Adamka diabelskiej przepowiedni można potraktować jako Miłoszową profecję dotyczącą także jego własnego losu:

Będziesz u Szpitalików. Tam wrzody odleżyn,
 Wyziewy gnijącego ciała, skowity,
 I ból wołający o pomstę do nieba [...] ¹¹.

Miłosz napisze także wprost o własnym doświadczeniu, nie kryjąc się za żadną maską czy figurą, wyliczając następujące po sobie somatyczne dolegliwości i udręki: „starość oblepia nogi jak gęsta smoła”¹²; „wstrzymałem oddech w nadziei, że ból nie powróci”¹³; „szanowne moje oczy, nie najlepiej z wami”¹⁴. Przed kolejnymi atakami starości będzie próbował bronić się ironią:

Ciało nie chce słuchać moich rozkazów.
 Przewraca się na równej drodze, trudno mu wejść na schody.

⁹ C. Miłosz, *Kroniki*, s. 68.

¹⁰ C. Miłosz, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 70–71.

¹¹ Ibidem.

¹² C. Miłosz, *Nie rozumiem*, w: *Tó*, Kraków 2000, s. 42.

¹³ C. Miłosz, *Degradacja*, w: *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 39.

¹⁴ C. Miłosz, *Oczy*, w: *Druga przestrzeń*, s. 41.

Mam do niego stosunek satyryczny. Wyśmiewam
Sflaczałość mięśni, powłóczenie nogami, ślepotę,
Wszystkie parametry głębokiej starości¹⁵.

Ale prawdziwy azyl znajdzie w twórczości: „Na szczęście dalej w nocy układam wiersze”¹⁶.

Powyższe przykłady tematykacji bólu, cierpienia i udręki starości nie zmieniają jednak zasadniczej tonacji tej poezji — trudno nie odnieść wrażenia, że słowa do końca dyktował pocie dajmion, a nie mroczna sfera cielesnych, pozawerbalnych doświadczeń. Myślę, że wynikało to z głębokiej niezgody Miłosza na utożsamianie ludzkiej kondycji z ciałem i bólowymi opresjami. „To nieprawda, że jesteśmy mięso, / które przez chwilę gada, rusza się, pożąda” — pisał w wierszu *O nierówności ludzi*¹⁷. Wynikało również z jego koncepcji poezji, która winna była raczej wyrażać „wdzięczność i podziw” wobec istnienia i nobilitować (a nie degradować) poetę. Jak napisze Miłosz stylem dostojnym w zakończeniu tego wiersza:

Obym okazał się godny wysokiej kompaniji,
I szedł z nimi, niosąc połę królewskiego płaszcza¹⁸.

Drugie pragnienie Miłosza, przywołane na początku mojego artykułu, to pragnienie znalezienia nowego języka, który zdołałby wyrazić to — przypomnijmy — „co teraz myślę i czuję, a co wymyka się moim dotychczasowym słowom”. Wydaje się, że ten zamiar pozostał niezrealizowaną potrzebą. Trudno dostrzec w poezji Miłosza jakieś radykalne zmiany poetyki czy poszukiwanie zdecydowanie odmiennych środków wyrazu — bo pojawiające się niekiedy stylizacyjne rymowanki nawiązujące do barokowej, zwłaszcza Bakowskiej, tradycji — w przypadku poety sięgającego często do tak różnorodnych form wierszowych (np. traktatu, dystychu, piosenki, biblijnego wersetu) trudno za takowe uznać. Miłoszowa „forma bardziej pojemna”, przy całej swojej niewątpliwej rozległości tematycznej i formalnej, ma dość wyraźnie wytyczone granice leksykalne, stylistyczne, wersyfikacyjne, a także semantyczne i poznawcze, i nie ogarnia sobą nazbyt radykalnych sposobów zrywania z uznawanymi dziś za tradycyjne poetyckimi dykcjami. Aby odkryć nieznany ład poetyckiego języka, Miłosz musiałby opuścić teren, który dawał

¹⁵ C. Miłosz, *Wiek nowy*, w: *Druga przestrzeń*, s. 40.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ C. Miłosz, *O nierówności ludzi*, w: *To*, s. 68.

¹⁸ Ibidem.

mu poczucie (nie tylko) poetyckiego zadomowienia oraz w miarę bezpiecznego władania słowem. Zaryzykować wyprawę w rejony w sensie estetycznym sobie nieznane, a w wymiarze egzystencjalnym — artystycznie zaniechane. Aby to jednak było możliwe, musiałby odrzucić po wielokroć i na różne sposoby formułowany własny program ocalenia w poezji. Już w *Traktacie moralnym* pojawia się tak często potem artykułowana myśl: „Wiersz mój chce chronić od rozpaczycy”¹⁹, która najdobitniej i najdonośniej wybrzmi w późnym tomie *To* (2000). Tam wariantywnie i lejtymotywicznie powracają takie sformułowania: „Pisanie było dla mnie obronną strategią” (s. 7); „Tylko nie wyznania” (s. 36); „Zanadto cenię styl, żeby ryzykować” (s. 36); „Lepiej zmilczeć, pochwalać niezmienny porządek rzeczy” (s. 36); „skarga nie przyda się na nic” (s. 38).

Miłoszowe „prawidła wysokiego stylu”, wzbraniające dostępu do „sekretów naszej wspólnej duchowej mizerni”²⁰, w założeniu miały nieść otuchę i pocieszenie. Wszak „literatura powinna być budująca” — czytamy w *Nieobjętej ziemi*²¹. I dalej w tym samym tomie: „Zamieszkać w zdaniu, które byłoby jak wykute z metalu” — marzenie wynikające z „potrzeby ładu, rytmu, formy, które to trzy słowa obracamy przeciwko chaosowi i śmierci”²², stawało się z czasem pułapką, skazującą na przemilczenie tego, co w życiu było najboleśniej odczuwane. Jeśli o tym mówił, to zdaniami tak harmonijnie brzmiącymi, głosem tak wysoko ustawionym, że konstrukcja i tonacja niemal przeczyły dramatycznej treści. Miłosz zresztą był coraz bardziej świadom nieprzekraczalnej granicy między doświadczeniem a ekspresją. Latami gromadził gorzką wiedzę nie tylko o niewystarczalności poezji w ogóle (o swych zmaganiach z *mimesis* rozprawiał przecież od dawna). Widział wyraźnie szczególne piętno, czy skazę, własnej poezji — niemożności oddania w języku mroku, chaosu, lęku, jakich doświadczał. Dawał temu niejednokrotnie wyraz, czego sygnałem jest zwiększający się dystans do wiary w ocalającą moc języka i autoironiczna ocena własnych poetyckich działań. Już w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* z roku 1974 pojawiają się pierwsze sygnały zwątpienia: „zbudzonemu śród nocy/ Słowa nie dają pomocy”, a w tomie opublikowanym niemal 20 lat później autoironicznie zabrzmiało zdanie: „Miał mnie odkupić dar układania słów”²³.

¹⁹ C. Miłosz, *Traktat moralny*, w: *Wiersze*, t. 1, Kraków–Wrocław 1984, s. 232.

²⁰ C. Miłosz, *To jasne*, w: *To*, s. 47.

²¹ C. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, s. 38.

²² Ibidem, s. 143.

²³ C. Miłosz, *Oset, pokrzywa*, w: *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 23.

Czy udaje się zatem Miłoszowi wywikłać z własnej dykcji poetyckiej? Czy udaje mu się na przekór „pisanium, traktowane – mu jako obronna strategia zacierania śladów”²⁴ wypowiedzieć, „co teraz myśli i czuje, a co wymyka się jego dotychczasowym słowom”? Trudno byłoby wskazać zasadniczą przemianę Miłoszowej poezji, jakąś wyraźną cezurę oddzielającą to, co było przedtem, od tego, co nastąpiło potem. Myślę jednak, że czasem takie próby – nie rewolucyjne zapewne – się pojawiały; jako jedną z realizacji nowego języka potraktować można tom *Dalsze okolice* (1991), a zwłaszcza utwór tytułowy. Warto tę propozycję usytuować w kontekście tomów sąsiadujących, na ich tle bowiem łatwiej wydobyć różnicę.

Tom poprzedzający, *Kroniki* (1988), otwiera wiersz *Sezon*, który w poetyckim obrazie łączy w harmonijną całość „wielką ciszę mojego ulubionego miesiąca / Października” i „rozległe państwo umarłych”. Ta jedność jest kojąca, można w niej celebrować „zatrzymanie czasu”, bo świat zmarłych, choć istnieje tak blisko – „Za zakrętem alei, za trawnikami parków” – jeszcze „nie zżywa”. To znaczący początek: określa sytuację poety, który jest „po tej stronie”; to nie poeta wybiera się w zaświaty, lecz duchy przybędą na bal tutaj i wmieszają się w „korowód żywych”. Poecie dana zostaje, nie tylko w pragnieniu, wyjątkowa forma istnienia:

Być samym czystym patrzeniem bez nazwy,
Bez oczekiwań, lęków, nadziei,
Na granicy gdzie kończy się ja i nie-ja²⁵.

Jak dopowie w innym miejscu temu:

[...] coraz to zdarza się chwila bezinteresownego patrzenia, a to za sprawą miłości i śmierci. [...] Eros, przeciwieństwo oderwania, występuje w roli przewodnika wtajemniczającego w czyste piękno. Łatwiej jest zrozumieć chwilę dystansu, którą przynosi myśl, że jesteśmy śmiertelni, [...] że więc nic z naszych kukielkowych krzątań się i ambicji nie jest tak znowu ważne, że ważniejszy jest może kształt liści czy promień słońca na korze sosny²⁶.

Idylla „czystego patrzenia” pojawia się jednak incydentalnie, nie staje się stałą dyspozycją. Uniemożliwia ją inne, równie istotne, pragnienie:

²⁴ C. Miłosz, *Tó*, w: *Tó*, s. 7.

²⁵ C. Miłosz, *To jedno*, w: *Kroniki*, s. 8.

²⁶ C. Miłosz, *Wstęp*, w: *Kroniki*, s. 30–31.

Ja tu, niespokojny,
W środku kalifornijskiej wiosny, bo nie układa się w całość.
Czego chcę? Żeby było. Co? Czego już nie ma²⁷.

Niezgoda na przemijanie, na to, by ludzie, zdarzenia, przedmioty istniały tylko przez chwilę, rodzi wiarę w „inny wymiar minionego czasu, tak że cokolwiek raz minęło, zostaje przeniesione w inny wymiar i trwa tam na zawsze”²⁸. Stąd tyle wierszy, które stają się próbami przywołania do istnienia tego, co minęło. A jednak *Kronik*, jak sądzę, nie wypełnia wiara w — poetycką choćby — *apokatastasis*. Pojawiają się natomiast coraz wyraźniejsze głosy mówiące o zwątpieniu w ocalającą moc słowa. Słowo staje się raczej przesłoną ciemności albo rozpaczliwym zaklęciem przemijania:

Czy kiedykolwiek coś chroniło? Bezimienna i bezlitosna, czy mogła być odwrócona fatalność? O ludzkości cywilizowana! O zaklęcia, o amulety!²⁹

Strojenie kobiet w suto drapowane suknie,
Żeby dodawać blasku tańcowi szkieletów³⁰.

Jeszcze mocniej ten mroczny ton wybrzmi w *Wykładzie VI* — zamykającym całość, w której wiara w religijną wizję wiecznego trwania, zadośćuczynienia i pojednania ujawni swój (auto)perswazyjny charakter: „Pewnie, pocieszam was. Pocieszam także siebie”³¹.

Nasilająca się mroczna tonacja *Kronik*³² w *Dalszych okolicach* jeszcze się zintensyfikuje i nabierze odcienia głębokiej czerni. Powracać zaczynają niepokojąco często słowa o „zagłębianiu się w nocy oceanicznej” (s. 7), o „słabej obronie przeciw otchłani” (s. 9), o „pospólnej dla nas/ Ojczyźnie — otchłani” (s. 34). Mówi Miłosz z niespotykaną wcześniej w takim natężeniu rezygnacją i rozpaczą:

²⁷ C. Miłosz, *Trzytony (1913–1923)*, w: *Kroniki*, s. 54.

²⁸ C. Miłosz, *Wstęp*, w: *Kroniki*, s. 35.

²⁹ C. Miłosz, *Tytanik (1912)*, w: *Kroniki*, s. 45.

³⁰ C. Miłosz, *Rządówód*, w: *Kroniki*, s. 63.

³¹ C. Miłosz, *Sześć wykładów wierszem (Wykład VI)*, w: *Kroniki*, s. 75.

³² Podobnie czytał ten tom niegdyś Mariana Stala, dostrzegając w *Kronikach* „daremność wysiłków usensownienia egzystencji, oparcia się nicości władającej widzialnym światem”. Cyt za: A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 2011, s. 381.

Pszczoły niezmiennie leśnej naszej ojczyzny
Pracują jak zawsze w dzień, kiedy giniemy. (s. 46)

Albo:

A jednak nisko, w samym poszyciu istnienie, jak u korzeni lasu, tai się, pełźnie
Rozpoznawalna po trzepotliwym lęku małych stworzeń,
Nieprześlągana, stalowoszara nicość. (s. 53)

Albo:

Ludzie pod gwiazdami
Idą i rozwiewają się. (s. 59)

Oczywiście pojawia się tu także głos inny, najbardziej słychać go bodaj w wierszu *Sens* — głos, który nie jest jednak wyrazem niezachwianej wiary w istnienie „podszewki świata”, lecz ludzkim protestem wobec milczącego „kołowrotu galaktyk”³³. Ów głos, „słowo raz obudzone przez nietrwałe usta”, ujawnia jednak na końcu swą bezsilność:

Miał mnie okupić dar układania słów
Ale muszę być gotów na ziemię bez-gramatyczną³⁴.

Czarna tonacja całego tomu przenika również do tytułowego cyklu. Wydaje się jednak, że w tym przypadku Miłosz nie tyle przekazuje nam swe ciemne myśli i przecucia, co poszukuje nowego języka, w którym mógłby wyrazić coś innego niż rozpaczliwe poczucie zmierzania ku ostatecznej nicości.

Czytając ten cykl, możemy zrazu odnieść wrażenie, że jest to tekst typowy dla Miłosza — to klarowne i uporządkowane przedstawienie podstawowych prawd dotyczących starości. Opowiada nam Miłosz w sposób, w jaki często zwykł to robić, o swoim doświadczeniu, rozpisując je na kolejne akty czy odsłony. I tak w następujących po sobie strofach ujawnia wprost swoje uczucia: niedowierzanie, strach, bezradność wobec niedołączającego ciała. To próby porządkowania własnego doświadczenia starości, zaczynające się niezgodą i buntem, ale zakończone pogodzeniem.

³³ C. Miłosz, *Dalsze okolice*, s. 60.

³⁴ C. Miłosz, *Oset, pokrzywa*, w: *Dalsze okolice*, s. 23.

Kilka zasadniczych prawd na temat starości zostanie tu powiedzianych jasno i mocno, jakby jeszcze „po staremu”. Szybko wyliczę. Po pierwsze: własna starość zdumiewa („Że innym to przypało/ Mogłem zrozumieć, ale mnie?/ Co mam z nimi wspólnego?”³⁵). Po drugie: starość, wbrew stereotypowym wyobrażeniom i nadziejom, nie jest czasem spokoju. Po trzecie: zniedołężnienie dosięga nie tylko ciało, ale także ducha, zmienia sposób widzenia i odczuwania świata — odchodzi Eros, „on, który co dzień świat przystrajał w barwy”. Po czwarte: stare „niesforne ciało” jest tragicznie żałosne w swej niemocy, umysł pozostaje jasny; „ja” jednak nie może się już identyfikować tylko z umysłem, zostaje bowiem „astmą poniżone”, „utrata włosów i zębów pobite”. Starość to doświadczenie bolesne i upokarzające. Zaskakująco jednak kolejne strofy przynoszą rozpoznanie nader optymistyczne:

Mądrość nabyłem, piję późne wino,
Prawdę o innych i prawdę o sobie.
[...]
Lepiej czy gorzej, spełniło się życie
I wszystkich zebrał ogród przebaczenia³⁶.

I jeszcze wyznanie: „Nie chciałbym być znowu młody”, bo istotniejsza od radosnej młodości wydaje się teraz zdobyta u kresu życia wiedza. Mógłby się więc w tym miejscu wiersz *Dalsze okolice* zakończyć — jakże typowym dla Miłosza — pozytywnym bilansem wad i zalet starości. Jednak tak się nie dzieje.

Strofa siódma wprowadza nas w regiony, które można poznać jedynie w starości. Tutaj obowiązują inne prawa: co było, nie przemija, lecz trwa wiecznie. Istnieją obok siebie: „tysiącletnie drzewo jednodniowe”, „motyl nieruchomieje na wieki w powietrzu”, „mała Rzymianka w atrium”. Ta jednoczesność uświadamia, że przenosimy się poza świat dostępny ziemskim zmysłom. Może przekraczamy granicę śmierci i znajdujemy się w Miłoszowych zaświatach? Znika granica pomiędzy tym, co było, a tym, co jeszcze jest. To nowe widzenie sprawia, że życie, śmierć, umieranie stają się jednością. I znowu — cykl *Dalsze okolice* mógłby w tym miejscu znaleźć swój finał jeszcze bardziej optymistyczny, skoro zniesiona została tragiczna przepaść pomiędzy przemijaniem a trwaniem. Starość dawałaby możliwość przenikania poprzez to, co akcydentalne, i doświadczenia wieczności?

³⁵ Warto zauważyć, że przypomina to jeszcze postawę podmiotu z wiersza *Stare kobiety*.

³⁶ C. Miłosz, *Dalsze okolice*, s. 26.

Miłosz pójdzie jednak dalej i wprowadzi nas do krainy śmierci. Katabazę otwiera wers: „*Mawet, mors, mirtis, thanatos, smrt*” — to najważniejsze teraz słowo, powtórzone w językach bliskich autorowi. Słowo, które kwestionuje, a przynajmniej zawiesza, dotychczasowe rozważania. Śmierć, jakby na nowo nieoswojona, każe pytać: „Jak wezmę ten próg?”, próg pomiędzy tym a tym światem. I poeta — szukając najmocniejszego przeciwieństwa śmierci — najpierw pomyśli o muzyce, o muzyce baroku. A dopiero po chwili, wszak jest poetą, o poezji. Autoironicznie zabrzmiał Horacjańskie *non omnis moriar*. Miłosz powtarza formułę „[z]ostanie po tobie poezja” dwukrotnie, jak retoryczny frazes, jak zwietrzałe zaklęcie pozbawione mocy sprawczej. Ale, paradoksalnie, gdy poezja okaże się tak słabym orężem przeciw śmierci, gdy ujawniona zostanie jej niemoc w akcie unieśmiertelniania poety, stanie się ona czymś znacznie istotniejszym. Stanie się narzędziem prawdziwego poznania — to poprzez nią (dzięki niej) poeta przekroczy granice i znajdzie się w krainie śmierci. I tam nastąpi utożsamienie się z nieżyjącą poetką, Anną Kamińską. Wiersz Miłosza wchłonie jej słowa:

Chodzę w przebraniu starej, otyłej kobiety

Napisała na krótko przed śmiercią Anna Kamińska³⁷.

Identyfikacja ze zmarłą poetką na tym się nie kończy. Utożsamiając się z „płomieniem lotnym” ducha, a nie z „garnkiem glinianym” ciała, Miłoszowy podmiot posłuży się nią (zaskakująco — nie tylko jej słowem, ale również jej ciałem!), w ten sposób jednocząc się z nią:

więc piszemy jej ręką:

*Powoli wycofuję się z mego ciała*³⁸.

To obcowanie żywych i martwych, wspólnota nie tylko słowa, ale i losu sprawia, że głos Kamińskiej i głos Miłosza stają się jednym. Taki język sytuuje się na granicy dwóch światów — posługują się nim ci, którzy są po tej, i ci, którzy są po tamtej stronie. Mówiąc słowami nieżyjącej poetki, Miłosz próbuje przekroczyć granice własnego języka — po pierwsze, pozbawiając go rysu jednostkowej niepowtarzalności; po drugie, czyniąc z niego instrument do mówienia o tym, co ze swej istoty sytuuje się już poza słowem.

³⁷ Ibidem, s. 28.

³⁸ Ibidem.

Dalsze okolice są zatem próbą mówienia innym językiem. Próba tym bardziej wyjątkową, że można niemal wskazać miejsce, gdzie stary język się kończy, a nowy zaczyna. Używam słowa „język” nie w sensie lingwistycznym czy poetologicznym, ale przede wszystkim epistemologicznym. Poezja bowiem staje się tutaj narzędziem poznania, pozwalającym wnikać w zaświaty i rozmawiać z umarłymi. Ujawnia w ten sposób swój potencjał rewelatorski³⁹. *Dalsze okolice* to jednak, jak sądzę, przypadek osobny i rzadki w późnej poezji autora *Trzech zim*. Już kolejny tom, *Na brzegu rzeki* (1994), jest powrotem do dykcji starej. Wiersz *Sprawozdanie*, otwierający zbiór, przynosi pochwałę całego stworzenia i mocy poetyckiego słowa, które „trwając”, niczym zakłęcie potwierdza „naszą hymniczność przeciw śmierci”⁴⁰. Przynosi także znamiennej deklarację poety: „Za każdym wschodem słońca wyrzekam się z wątpliwości nocy i witam nowy dzień drogocennego urodzenia”⁴¹. Urodzenie jest tak drogocenne, że Miłosz — mówiąc jego słowami — „udając radość”⁴², „ulatu-

³⁹ Można by zestawić cykl *Dalsze okolice* z późniejszym poematem *Orfeusz i Eurydyka*, by jeszcze wyraźniej zobaczyć odrębność katabazy pierwszej. Otóż, jak słusznie zauważa Dariusz Pawelec, w utworze poświęconym pamięci żony poety „Miłosz wiernie odtwarza porządek mitu. [...] Poemat toczy się płynnie w rytm mitycznej opowieści, przywołując dotyczące jej, utrwalone w kulturze i literaturze sceny, wizerunki oraz atrybuty”, a „Orfeusz Miłosza, pozostawiając Eurydykę w mroku, powraca do życia i do hymnu”. Oczywiście, retoryczność tych zabiegów, na co zwraca uwagę Pawelec, jest wyraźnie widoczna i w planie metapoetyckim buduje silne napięcie pomiędzy sztuką (mitem) a osobistym doświadczeniem. Nie zmienia to jednak faktu, że *Dalsze okolice* wydają się próbą bardziej drastyczną, jakby bardziej cielesną (wszak pisze się ręką trupa), zejścia do podziemi niż „kulturowy” poemat. Zob. D. Pawelec, *Treny*, w: *Poznanie Miłosza 3. 1999–2010*, red. A. Fiut, Kraków 2011, s. 210–232; cytaty odpowiednio: s. 225–226 i s. 232.

⁴⁰ C. Miłosz, *Na brzegu rzeki*, s. 6.

⁴¹ Ibidem, s. 7.

⁴² C. Miłosz, *Tó*, s. 37. Jak słusznie zauważyła Agata Stankowska w recenzji tomu *Tó*: „Prawda egzystencji, i tej duchowej, i tej cielesnej, nie stała się [...] prawdą dzieła poety. Wręcz przeciwnie. Miłosz wybierał terapię opartą nie na samopoznaniu, lecz na stawianej — mimo wszystko — tezie. Optymizm formuły sztuki ocälającej «narody i ludzi» był zatem od zawsze podszyty głębokim pesymizmem i fałszem? Miłosz przyznaje się do swego kłamstwa, zastępowania prawdziwego rzeczywistością projektowaną, quasi-rzeczywistością, której zaleta [...] polega na tym, że można w niej żyć i pracować”. Ten projekt, zauważa autorka, niesie z sobą dwa bardzo istotne niebezpieczeństwa: „Po pierwsze, retuszowanie nieprzychylnych rzeczywistości obraca się przeciwko człowiekowi. Sztuka, odwołując się do wartości, ocala może spokój bliźnich, ale czy spokój pojedynczego człowieka? [...] Po drugie, «kłamstwo» sztuki nie daje gwarancji poznania ani zdobycia wolności, jaką niesie z sobą prawda. [...] Odpowiedzią na rozpacz może być przeciecz, prócz prób jej ukrycia pod kostiumem melancholijnej pogody lub «ucieczki w nicłość», heroizm stawiania czoła światu w całym jego okrucieństwie bólu i zła” (A. Stankowska, *Spowiedź poety*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 11, s. 78–79). Zaskakująco inaczej rzecz widział Marek Załeski, gdy pisał o tomie *Tó*. Po pierwsze: nazywał Miłosza poetą ciała, „poeta

je nad siebie zrozpaczonego”⁴³, choć ciągle dopada go straszliwa wiedza, że „nic nie można wyrazić”⁴⁴, i stale powraca pragnienie innego, nowego słowa: „Wolałbym przemówić innymi słowami”⁴⁵ — wyznaje w wierszach wydanych pośmiertnie.

Niesłuchanie wiele słów napisał Miłosz pod koniec życia. Już liczba tomów poetyckich jest oszałamiająca: *Nieobjęta ziemia*, *Kroniki*, *Dalsze okolice*, *Na brzegu rzeki*, *To*, *Druga przestrzeń* i *Wiersze ostatnie*. Obok zbiory esejów — tych powstałych jeszcze w czasie okupacji (*Legandy nowoczesności*) i nowych (*Szukanie ojczyzny*, *Życie na wyspach*, *O podróżach w czasie*); do tego książki: *Rok myśliwego*, *Piesek przydrożny*, studium o poezji Anny Świrszczyńskiej (*Jakiegoż to gościa mieliśmy*) i przekłady (zebrane w tomie *Haiku*), i jeszcze — *Abecadło Miłosza*, *Inne abecadło*, *Spizarnia poetycka*. Aktywność zdumiewająca i porażająca. Ta wielość tekstów, mnogość wierszy, ogrom słów wydaje się tyleż odsłaniać, co przesłaniać prawdziwy dramat. Jaki to dramat? Sam Miłosz podsuwa rozwiązanie:

Niby człowiek chromy,
Który maskuje ułomność, chodziłem
Wyprostowany, żeby nikt nie odgadł,
Co tam naprawdę dzieje się w środku⁴⁶.

Jeśli by przeczytać te słowa jako metaforyczne określenie własnej strategii poetyckiej, wówczas odsłania się dramat tego zintensyfikowanego mówienia i — jednocześnie — niemożności wypowiedzenia. Miłosz pisze dużo, coraz więcej, jakby coś bardzo istotnego usiłował nadmiarem słów zagłuszyć i przesłonić. Mówi coraz więcej, trzymając się kurczowo słowa, jasnego i klarownego, niczym ostatniej deski ratunku w oceanie chaosu i nicości⁴⁷. Mówi, choć wie, że to, czego teraz doświadcza, jest

inkantacji wywiedzionej ze «stukotu serca» «szalestu krwi» «światła i ruchu» (*Dialog*)” . Po drugie: „wiersze starego poety są zapiśmem wysiłku, z jakim jego poetycki głos przedziera się przez przeszkody [...]. Widoczne wykołojenia rytmu dyktowane są niedomogami ciała i rytmem starości, w nich ujawnia się figura starego ciała zaangażowanego w tekst wiersza, osłabionego i znużonego, ślad traconego rytmu oddającego ład i harmonię świata, do której tęskni umysł poety” (M. Zaleski, *Zamiast*, Kraków 2005, s. 186–187).

⁴³ C. Miłosz, *Hymn o Perle*, w: *Wiersze*, t. 2, Kraków–Wrocław 1984, s. 317.

⁴⁴ C. Miłosz, *Notatnik*, w: *Druga przestrzeń*, s. 42.

⁴⁵ C. Miłosz, *Wstydź się*, w: *Wiersze ostatnie*, s. 16.

⁴⁶ C. Miłosz, *Do poety Roberta Lowella*, w: *To*, s. 71.

⁴⁷ Stąd zapewne biorą się także zarówno publicystyczne, jak i poetyckie filipiki Miłosza przeciwko Larkinowi, którego autor *Drugiej przestrzeni* zbyt łatwo osadził w roli antagonisty, jako postmodernistę i nihilistę, tworząc w ten sposób nadto jednoznaczny antywzorzec własnej postawy — zob. J. Jarniewicz, *Dlaczego Miłosz nie lubi Larkina?*, w: *Poznawanie Miłosza 3...*, s. 372–381.

w „stary” sposób nie do wypowiedzenia. Mówi, bo gdyby przestał, musiałby przekroczyć granice swojego języka, poza którymi jest, jak podejrzewał od dawna: „Cała reszta wywiedziona z głębi ciała, / Które żyje i wie, nie to, co wiedzieć wolno”⁴⁸. Albo musiałby zamilknąć. Wtedy, jak to nazwał Aleksander Fiut, epifania pozytywna ustąpiłaby negatywnej, odsłaniając demoniczne oblicze świata i otwierając „czarną przepaść” późnej starości. Zamiast tego, twierdzi wybitny miłośzolog, poeta wybiera „dyskrecję, która karze pominąć «sekrety naszej duchowej mizერი» oraz współczucie i współodczuwanie, które skłania do pozostawienia w cieniu «rzeczy zbyt okrutnych dla ludzkiego serca»”⁴⁹. Widzę to inaczej, widzę to dramatyczniej – późna poezja Miłosza wydaje mi się szczególnym nadmiarem słów, nadmiarem mówienia, jakby „zagadaniem” tego, czego wypowiedzieć niepodobna. Wydaje mi się ona przejmującym świadectwem „zagnania [...] z powrotem w opłotki formy”⁵⁰. Buduje się w ten sposób szczególnie poetycki tok logoreiczny, który osiąga niemal walor niemoty, afazji, bo w istocie nie otwiera, lecz zamyka dostęp do tego, „co tam naprawdę dzieje się w środku”.

KRYSZYNA PIETRYCH

Miłosz on the Body, Old Age, and Dying: A New Language or Drama of (Non)expression?

The article discusses Miłosz’s poetic strategies of expression in problems of the body, illness, getting old, and the impending death. Those problems are closely related to Miłosz’s personal experience. The autobiographical plane adds dramatism to Miłosz’s experiments in developing a new poetic language in his old age. Especially in *Farther Surroundings* seems to develop a new poetical diction in the epistemological sense. The dark tone of the poet is still present, but it gradually weakens and is replaced by words that unambiguously praise (perhaps overpraise) existence, and so reveal their (self)persuasive quality. In this perspective the profusion of texts, which Miłosz wrote in his last years, is evidence

⁴⁸ C. Miłosz, *Hymn o Perle*, s. 332.

⁴⁹ A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 2011, s. 440.

⁵⁰ O Miłoszowym doświadczeniu negatywności trafnie pisał Andrzej Skrendo: „Ekstazyfikacja afirmacja to [...] sposób na wydobycie się z negacji, która pustoszy materię bytu. Jest byt, jest jego zaprzeczenie (ból, zło, śmierć) – i jest ekstazyfikacja afirmacja. W *Tó* Miłosz jednak sugeruje, że istnieje coś jeszcze. Że – być może – «afirmacja» to tylko lekcja stylu. Że – być może – istnieje coś głębiej, co nie podlega afirmacji, coś, na co nie ma nazwy [...]” (A. Skrendo, *Starzy poeci i nowa rzeczywistość – Miłosz i nie tylko*, w: *Poznanie Miłosza* 3..., s. 390–391).

of not only of an impressive intellectual power, but also of a drama that was covered by an overload of words.

Keywords: Czesław Miłosz, poetry, autobiography, language of expression, body, death.

Krystyna Pietrych — profesor nadzwyczajny w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku UŁ. Autorka monografii o poezji Aleksandra Wata: *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata* (1996) oraz edytorka jego pism: *Dziennik bez samogłosek* (2001). Zajmuje się przede wszystkim polską poezją współczesną. Ostatnio opublikowała książkę „*Co poezji po bólu?*” *Empatyczne przestrzenie lektury* (2009). Redaktor naczelna rocznika „Czytanie Literatury”.
e-mail: pietrych@op.pl