

Marian Stala

Chwile pewności

20 szkiców o poezji i krytyce



strony poezji | biblioteka

Oddalanie się od awangardy i kształtowanie nowego ładu w poezji

to najogólniejszy, nadrzędny temat tej książki. Do szkiców o poetach współtworzących centralny nurt polskiej poezji po roku 1970 dodałem kilka tekstów o innym charakterze. Pośród nich najważniejszy dla mnie samego jest ten, który nosi tytuł W stronę Lemanu. Nie wiem, czy trzeba uzasadniać podziw dla lozańskiej liryki Mickiewicza... Jeśli to konieczne: sięgnięcie po te wiersze, tak bliskie wielu współczesnym poetom (w tym: Przybosiowi i Miłoszowi...) było dla mnie próbą odnalezienia tonu, uchwycenia punktu, który jest tak niewątpliwy, iż pozwala spokojnie patrzeć na rozgwar głosów dobiegających ze współczesności.

Marian Stala



Chwile pewności

seria

strony poezji | biblioteka

komitet redakcyjny

Paweł Próchniak

Danuta Opacka-Walasek

Piotr Śliwiński



strony poezji | biblioteka

Marian Stala

Chwile pewności

20 szkiców o poezji i krytyce

Lublin 2016

Pamięci mojego Ojca



Spis treści

9	W środku rozmowy
	Część pierwsza
23	W stronę Lemanu
33	Blisko milczenia
41	Od czarnego słońca do ciemnego świedła
	Część druga
63	„...Szukając tego, co jest Rzeczywiste”
103	Poza ziemią Ulro
125	Brzegi Lemanu
143	Rzeka w ciemności
	Część trzecia
157	Radość czytania Szymborskiej
187	Rok 1983: głos poety
199	Purgatorium
211	Między tym światem a światem łaski
227	Bez formy
239	List do Jana Polkowskiego
245	Dotknięcie losu
251	Źródło
	Część czwarta
279	Marzenie o Księdze
287	Ryzyko osobowości
301	Bezinteresowna miłość poezji
317	Duchowa niepodległość, poczucie wagi słowa
326	Nota bibliograficzna

W środku rozmowy

1.

Rozmowy o poezji w roku '82, '83, '84 kończyły się nieodmien-
nie i nieuchronnie pytaniem-cytatem: „Cóż po poecie w czasie
marnym?”¹ (I zawsze w tym przekładzie; o poprzednim: „I nie
wiem, po co poeci są w tak jałowym czasie?”², mało kto pamiętał.)
Nie było to znakiem podziwu dla Hölderlina ani wiary w Heideg-
gera. Pełny sens frazy z *Chleba i wina* interesował niewielu. W sło-
wach wyjętych z tego wiersza dostrzegano nie głos dobiegający
z innego miejsca i czasu, lecz zwięzłą i dramatyczną diagnozę
teraźniejszości. Bo akcent w pytaniu padał nie na „poetę”, lecz
na „czas marny”, utożsamiany z polityczną aktualnością.

Czy jest coś dziwnego w tym, iż przywoływano Hölderlina, aby
uchwycić atmosferę stanu wojennego, konwulsji Wielkiej Bestii?
Wcale nie. Mogło to pomóc w dostrzeżeniu innego sensu do-
świadczanych zdarzeń, mogło pobudzić refleksję o sytuacji poe-
ty... Tak się jednak nie stało. Pytanie: „Cóż po poecie”, powtarzane
w nieskończoność, gubiło swą istotność, stawało się retorycznym
ozdobnikiem. Po odpowiedź i tak sięgano do utrwalonych w zbio-
rowej wyobraźni przykazań o obowiązkach poety w momencie
zagrożenia wspólnoty.

Nie ubolewam nad doraźnym i powierzchownym rozumieniem
Hölderlina, nad zniekształceniem jego przesłania. Przywołanie
jego słów, nadanie im politycznego sensu – to są fakty, świadec-
twa patrzenia na poezję w konkretnym miejscu i czasie. Myślę

¹ Vide: M. Heidegger, *Cóż po poecie?*, przeł. K. Wolicki, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski, Warszawa 1977.

² Vide: F. Hölderlin, *Poezje wybrane*, przeł. i wstępem poprzedził M. Jastrun, Warszawa 1964, s. 68.

tylko o jednym: czy sprzeczność między pełnym sensem słów niemieckiego poety a sensem narzuconym przez polskich czytelników z roku '82 nie mówi czegoś o wewnętrznych napięciach współczesnej poezji? I jeszcze: czy nie odslania ono rzeczywiście pokus, zjawiających się w mówieniu o tej poezji?

2.

Pierwsza, najmocniejsza z tych pokus to, oczywiście, pragnienie dostosowania rytmu przemian poezji do wielkich i mniejszych zdarzeń politycznych, uczynienia lat 1970, 1976 czy 1981 cezurami w ewolucji poetyckiego mówienia. Jest to także pokusa porządkowania poezji wedle postaw, jakie poeci przyjmują wobec wyzwań i zagrożeń stwarzanych przez politykę czy też panującą do niedawna jeszcze ideologię.

Siłę tej pokusy tłumi czasem pragnienie, które jest znacznie lepiej uzasadnione, pragnienie mówienia o wewnętrznym rytmie przemian poezji, z pewnością powolniejszym od zmian politycznych – i znacznie trudniejszym do nazwania...

Wreszcie: skłonność do politycznej interpretacji zasłania możliwość, którą wspomniałem już pośrednio, przeciwstawiając pełny i aktualizujący sens słów Hölderlina. Czy nie można raz jeszcze przypomnieć, iż poezja jest miejscem, w którym dokonuje się ujawnienie tego, c o j e s t? Dodając, rzecz jasna, iż różny jest sposób i stopień owego ujawnienia, odmienne są poziomy i aspekty odslanianego bytu³

Zresztą: nie chodzi o to, by wybrać jeden sposób mówienia o poezji, unieważniając pozostałe. Sprawą istotniejszą niż czystość metody jest uchwycenie napięć i sprzeczności współbudu-

³ Są to dość luźne nawiązania do formuł Heideggera. On sam mówi to dobitniej, w języku, który trzeba rozumieć w obrębie jego filozofii: „Sztuka to ujawnienie istnienia tego, co jest”. (Vide: H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, przeł. E. Życieńska, przedmowa A. Osęka, Warszawa 1973, s. 80).

jących nową poezję. Bo, jak przypomina krytyk: „Żyje to tylko, co wewnętrznie sprzeczne, ale każdy czas opiera się o własne, sobie szczególne sprzeczności”...⁴

3.

Kiedy zaczyna się nowa poezja, rządząca się własnymi sprzecznościami, wyznaczająca horyzont zjawiska odczuwany jako aktualny, nie zaś miniony? Ta poezja – odpowiadam najkrócej – rozpoczęła swą krystalizację we wczesnych latach siedemdziesiątych, by kształt w miarę pełny uzyskać w zamkniętej właśnie dekadzie. Jej początek wiąże się z odejściem Juliana Przybosia i wszystkimi, widocznymi dzisiaj znacznie mocniej niż przed laty, konsekwencjami nieobecności największego poety polskiej awangardy.

Być może w roku 1990 nie wszyscy pamiętają, iż w momencie śmierci Przybosia jego obecność w poezji była bardzo intensywna. Wzmacniały ją znacznie zarówno głosy wielkich kontynuatorów (i reformatorów) awangardy, Mirona Białoszewskiego i Tymoteusza Karpowicza, jak i głosy namiętnych przeciwników doktryny estetycznej autora *Sensu poetyckiego*. (Najważniejszym z nich był chyba Tadeusz Różewicz.)

Najmocniej jednak zdawał się utrwać obecność Przybosia i wpływ awangardy podziw młodych poetów, znaczących młodych poetów, przybierający nawet, jak rzekł Błoński, postać swoistej „przybosiolatrii”.⁵ Czy można sobie wyobrazić bez lekcji krakowskiej awangardy młodego Ryszarda Krynickiego? Czy stanowiące istotę programu Stanisława Barańczaka przekonanie, iż poezja „powinna być nieufnością, bo tylko to usprawiedliwia jej

⁴ J. Błoński, *Bieguny poezji*, w: idem, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 199.

⁵ Ibidem, s. 200.

istnienie”⁶ – nie jest echem zdania Przybosia, mówiącego, iż „zmysł poetycki objawia się w nieufności wobec słowa”⁷

Argumenty można zresztą mnożyć... Wszystkie one sugerowały przed dwudziestu laty, iż linia poetyckiej awangardy, wcielającej wciąż mniemanie Przybosia, iż „poezja nowoczesna to nieustające rewolucjonizowanie wyobraźni, odczuwania i wartościowania moralnego”⁸, zachowa bardzo długo żywotność i ekspansywność. W dwa lata po śmierci Przybosia pisał Krynicki w dedykowanym jego pamięci wierszu: „będziesz wracać, mijając własne słowa, trwonione / przez cudze wargi / zachłannej ulicy”...⁹

„Będziesz wracać” – dzisiaj te słowa brzmią inaczej. Obojętni wobec Przybosia i jego przeciwnicy nie zmienili zdania. Zmieniła się jednak sytuacja bądź poezja jego zwolenników i kontynuatorów...

Tymoteusz Karpowicz po wydaniu w 1972 roku *Odwróconego światła*, świętej księgi nowej awangardy, najtrudniejszego z wyzwzań rzuconych jej zwolennikom i przeciwnikom (wyzwania i dzisiaj nie podjętego, być może oddziałującego w utajeniu) – zamilkł na kilkanaście lat jako poeta i niemal zupełnie zniknął ze świadomości czytających. Nie wiem, czy *Rozwiązywanie przestrzeni*¹⁰ odwróci tę sytuację... Awangardowe korzenie Białoszewskiego nie są tym, co decyduje o wielkości jego tekstów z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Co najważniejsze zaś, najbardziej znaczące: ewolucja poetów, zaczynających niegdyś od „przybosiolatrii”,

⁶ S. Barańczak, *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*, w: idem, *Etyka i poetyka. Szkice 1970-1978*, Kraków 1981, s. 263. Pierwotnie był to wstęp do arkusza poetyckiego *Jednym tchem*.

⁷ J. Przybóś, *Sens poetycki*, Kraków 1967, t. 1, s. 33.

⁸ Ibidem, s. 264.

⁹ R. Krynicki, *To*, w: idem, *Niepodlegli nicości. Wybrane wiersze i przekłady*, Kraków 1989, s. 38.

¹⁰ T. Karpowicz, *Rozwiązywanie przestrzeni. Poemat polimorficzny (fragmenty)*, Warszawa 1989 (poprzednio: „Archipelag” 1986, z. 1-2).

poszła w kierunku zapominania najwyższego autorytetu ich młodości. Ascetyzm Krynickiego nie jest powtórzeniem Przybosiowej reguły „najmniej słów”; swym mistrzem nazywa autor *Niepodległych nicości* już od dawna – Zbigniewa Herberta. Stanisławowi Barańczakowi bliżsi od krakowskiej awangardy są XVII-wieczni poeci metafizyczni... Zaś Adam Zagajewski, podziwiający niegdyś myśl Peipera, napisał w *Drugim oddechu*: „Mit awangardy wywietrzała”... I jeszcze: „linia wywodząca się z dwudziestowiecznej awangardy [...] urywa się i kończy”.¹¹ Jeśli mnie pamięć nie myli, nikt nie próbował tych słów zakwestionować...

Inaczej mówiąc: lata siedemdziesiąte (nie wspominając o następnym dziesięcioleciu) ogromnie osłabiły pozycję awangardowej poezji i estetyki. (Dotyczy to także koncepcji człowieka, wpisanej w wiersze i eseje Przybosia. Jego rozważania o „nowym człowieku”, jego przekonanie, iż „człowiek to istota plastyczna, nigdy nie skończona”¹², nie mogą dziś liczyć na entuzjastyczne przyjęcie. Przeciwnie – zdradzają swój związek z myśleniem utopijnym czy, jeśli ktoś woli: z politycznymi złudzeniami poety, który chciał swą twórczością uczestniczyć w budowaniu przyszłego, doskonałego społeczeństwa...)

Dorobek estetyczny awangardy zbyt jest istotny, jej wpływ na poezję i myślenie o niej zbyt głęboki, by traktować wskazane przed chwilą zjawiska jako jedno z wielu. Stopniowe oddalanie się od awangardy, czy może: stopniowe znikanie awangardy z centralnego miejsca w poezji, to jeden z kluczowych procesów ostatnich lat. Kluczowych tym bardziej, iż naruszających ład, który od lat trzydziestych do początku siedemdziesiątych decydował o wewnętrznej dynamice polskiej poezji. Istotą tego ładu, jak pokazał przed laty Jan Błoński, była przeciwstawność i równoważność dwu

¹¹ A. Zagajewski, *Drugi oddech*, Kraków 1978, s. 106, 141-142.

¹² J. Przyboś, *Sens poetycki...*, t. 1, s. 264. Temat „nowego człowieka”, „człowieka socjalistycznego” powraca w tej książce kilkakrotnie, vide: t. 2., s. 98, 118, 121.

biegunów, dwu koncepcji poezji, wcielonych najpełniej w dzieła Juliana Przybosia i Czesława Miłosza.¹³

Jeśli jest tak, jak pokazałem, na pytanie o początek nowej poezji można odpowiedzieć następująco: jest nim zakwestionowanie ładu opartego na przeciwstawieniu linii Przybosia i linii Miłosza, wywołane nieobecnością pierwszego z wymienionych poetów i jej konsekwencjami.

4.

Co stało się po naruszeniu równowagi między stroną Przybosia i stroną Miłosza? Czy w miejsce dawnego ładu pojawił się nowy? Te pytania są znacznie trudniejsze od poprzedniego, wymagają też kilku wstępnych dopowiedzeń.

Po pierwsze: to, co nazwałem stroną Czesława Miłosza, zwłaszcza pozycja jego własnego dzieła, jest w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych równie mocne jak poprzednio. Jego wpływ stał się jawny i obejmuje coraz młodszych poetów, powiększających zestawienie dokonane niegdyś przez Błońskiego. Różnica polega może na tym, iż nowa twórczość Miłosza i jego estetyka (zwłaszcza *Ziemia Ulro*) zmieniła sposób rozumienia jego dzieła. Nowe interpretacje znacznie mocniej akcentują metafizyczny i religijny wymiar tej poezji. Sam poeta powtórzył to ostatnio po raz kolejny w *Roku myśliwego*: „...wszystkie moje ruchy umysłu są religijne i w tym sensie moja poezja jest religijna. A również (może to to samo) jest za Bytem przeciw Nicości”.¹⁴

Zmiana sposobu rozumienia określa też kierunek oddziaływania Miłosza, którego dzieło zajmuje w nowej poezji pozycję nie tyle biegunową, co centralną. Jego dawna i nowa twórczość to jeden z najważniejszych punktów odniesienia całej niemal poezji

¹³ J. Błoński, *Bieguny poezji...*

¹⁴ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Paryż 1990, s. 28.

tworzonej w ostatnich dwu dekadach. Istnieje ona wobec Miłosa, obok niego, przeciw niemu.

Po drugie: nie sposób wskazać w nowej poezji twórcy, który zająłby miejsce Przybosia, którego dzieło byłoby tak wyraźnie przeciwstawne i równoważne linii Miłosa, a zarazem stanowiło równie mocny ośrodek oddziaływania. Zdaje się, iż biegunowego ładu poezji nie da się dziś odbudować.

(Oczywiście: kusi pokazanie jako bieguna Miłosa – Białoszewskiego. Jest to jednak, przy wielkiej odmienności i porównywalnej wybitności, dzieło zbyt samotne, nie oddziałujące... Nie ma przecież żadnej „strony Białoszewskiego”, która dałaby się zestawić z kręgiem wpływów Miłosa.)

Po trzecie: zasadne wydaje się przypuszczenie, iż jedno, bardzo mocne przeciwstawienie (Przyboś – Miłosz) zostało w nowej poezji zastąpione wieloma, mniej wyraźnymi i dotyczącymi nie tylko koncepcji poezji.

Po czwarte: wytwarzanie i ujawnianie napięć, tak istotnych dla istnienia poezji, objęło też całość, którą Błoński nazywał biegunem Miłosa. Najważniejszym i trochę niespodziewanym (ze względu na podobieństwo dykcji) efektem tego procesu jest to, że w latach osiemdziesiątych zaczęto przeciwstawiać metafizycznego i religijnego Miłosa – etycznie zorientowanemu Herbertowi. To napięcie podtrzymują, jak się wydaje, wypowiedzi samych poetów¹⁵; jego pośrednią konsekwencją jest wytworzenie się w obrębie nowej poezji dwu linii, z których jedna obejmowałaby Miłosa, Zagajewskiego i Maja, druga zaś – Herberta, Krynickiego i Polkowskiego.

Wszystkie te przesłanki prowadzą do ostrożnego (mam nadzieję) wniosku, iż w miejsce dawnego biegunowego ładu zjawiał

¹⁵ Vide: „...Tacy poeci jak Herbert mogą wskazywać na nurt prawdziwy, moralistyczno-patriotyczny, ukryty w Polsce pod pozorami, które zbiorowość utrzymuje z szacunkiem, na nurt świadczący o zasadniczej niemetafizyczności Polaków” (ibidem, s. 48).

się w nowej poezji krystalizujący się przez lat kilkanaście – centralny nurt. Obejmuje on poetów należących do różnych pokoleń: to, co ich łączy i dzieli w myśleniu o świecie i słowie, wyznacza wspólnie horyzont nowej poezji.

Ta nowa poezja nie jest wcale młodą poezją... O jej kształcie i istotności zdecydowały przede wszystkim (proszę wybaczyć, będę nieco patetyczny) nowe dzieła mistrzów, poetów uformowanych dużo wcześniej, ale: bądź pokazujących wyraźnie inną stronę własnego dzieła, bądź dochodzących do swych najważniejszych kreacji. Są to: Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert, Miron Białoszewski... Obok nich zaś poeci ukształtowani w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (kierunkiem własnego rozwoju poświadczający wspomniane poprzednio procesy): Ryszard Krynicki, Stanisław Barańczak, Adam Zagajewski, Jan Polkowski, Bronisław Maj...¹⁶

5.

Nowa poezja, ściślej: jej centralny nurt, nie jest wcale młodą poezją – ale jej ślady widoczne też są u debiutantów kilku ostatnich lat.

Nowa poezja nie jest też wcale „nowoczesna” – przynajmniej w tym sensie słowa, jakim posługiwał się Przyboś... Ale też, co jest warte kryterium nowoczesności, kiedy się myśli o takich wierszach, jak: *Pod jedną gwiazdą*, *Życie na poczekaniu*, *W biały dzień* Szymborskiej, *Oeconomia divina*, *Dar*, *Czarodziejska góra* Miłosa, *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*, *Potwór Pana Cogito*, *Wóz* Herberta, (***) *Roztargnienie? Niepamięć? Przypadek?...*) Krynickiego, *Oda do wielości* Zagajewskiego, *Kontrapunkt* Barańczaka, *Carskie wrota* Polkowskiego, (***) *Otwieram okno...*) Maja...

¹⁶ Vide w tej książce szkic *Radość czytania Szymborskiej*. Jego początek to pierwsza wersja rozwiniętego tu pomysłu centralnego nurtu; pozostawiam go bez zmian, by wskazać, jak mój pomysł się kształtował.

6.

Nowa poezja nie jest nowoczesna także w tym sensie, iż nie przywiązuje nadmiernej wagi do autonomii poezji, nie akcentuje tak dobitnie jej odrębności od prozy, nie izoluje się od dyskursu filozoficznego czy teologicznego... Nic w tym nowego, oryginalnego – ale też: czy dlatego należy z tego wszystkiego zrezygnować?

Można to powiedzieć inaczej: wybitni twórcy nowej poezji nie interesują się językiem bez świata ani poezją czystą. Nie znaczy to oczywiście, iż nie interesuje ich konstrukcja frazy, dźwiękowa uroda języka, sposób metaforyzowania, etc. Rzecz w tym tylko, iż koncepcja języka poetyckiego nie jest w myśleniu tych poetów ujawniana jako sprawa bezwzględnie najistotniejsza, najmocniej ich określająca i wzajemnie różnicująca... Nie stąd się przecież bierze przeciwstawienie Miłosa i Herberta, czy zestawienie Herberta i Krynickiego...

To przesunięcie akcentów z języka poetyckiego na problematykę przekraczającą granice poetyki i estetyki skłania mnie do przypuszczenia (ulegam jednej z pokus wymienionych na początku tych rozważań), iż najmocniej określają horyzont nowej poezji i jej wewnętrzne sprzeczności – czasem przeciwstawiające sobie poszczególnych poetów, czasem obecne w jednym dziele – stare pytania, uparcie powtarzane w jej obrębie. Trzy z nich pragnę przypomnieć.

Pierwsze z nich wynika z przekonania, iż słowo (także słowo poety) nie jest samoistne, że zawsze istnieje w świecie i wobec świata, który może je umocnić lub unicestwić. Pytanie brzmi: czy można uchronić słowo przed zagrożeniem, czy można tak się nim posługiwać, by stało się nośnikiem obiektywnych wartości? Odpowiedzi na to pytanie pozwalają dostrzec w nowej poezji z jednej strony tych, którzy dążą do słowa oczyszczonego, z drugiej – tych, którzy pokazują słowo zagrożone, odcięte od rzeczywistego świata,

współbudujące świat kłamstwa. Tendencja pierwsza najwyraźniejsza jest w wysiłku Miłosza, przekładającego Biblię, by odnaleźć takie ustawienie języka, by mógł on kierować w stronę świętości, Bytu. Tendencja druga – to krytyka języków ideologii, dokonana niegdyś przez Barańczaka i Krynickiego. Kierunek od słowa zagrożonego do świętego wyznacza zasadniczy kierunek ewolucji autora *Niepodległych nicości* – i w obrębie jego dzieła pełni rolę podstawowej, nierozstrzygalnej sprzeczności.

Pytanie drugie dotyczy istnienia i zagrożenia wartości, sensu służenia im i dawania im świadectwa. To pytanie bardziej łączy, niż różnicuje twórców nowej poezji: pokazują oni od różnych stron świat, w którym wartości są bezustannie kwestionowane, zagrożone, niszczone. Odpowiedzi na tę sytuację są dość podobne i związane ze wspomnianą przed chwilą koniecznością dawania świadectwa. Tak jest w etyce wierności Herberta, w poezji sumienia Krynickiego, w mowie powinności Polkowskiego. Być może z tym właśnie pytaniem należy powiązać medytacje nad prawdą (tak istotne dla poetów Nowej Fali i ich ewolucji) i wolnością (wszechobecne w poezji Szyborskiej).

Bezustannym przeciwnikiem wskazywanych postaw jest chyba Tadeusz Różewicz, najkonsekwentniej pokazujący świat odarty z wartości i powątpiewający, by można było do nich powrócić.

Wreszcie pytanie najistotniejsze, związane z największą ilością napięć, największą też ilością odpowiedzi, które się wzajem dopełniają; pytanie odsłaniające dwa słowa-klucze nowej poezji. Najdobitniej, wielokrotnie, stawiał je Miłosz; ostatnio przypomniał je jeszcze raz, pisząc w *Roku myśliwego*: „Ostatecznym kryterium będzie może doza rzeczywistości, obecna w danym dziele, wymagająca przywiązania do prawdy”. To kryterium pozwala z jednej strony dostrzec poezję poszukującą tego, co rzeczywiste, bądź Rzeczywiste (największy temat Miłosza, łowcy świata widzialnego), afirmującą istnienie tego, co jest, z drugiej – odsłania nie kończące

się opisy zetknięć z nicością, rozumianą zarówno metafizycznie, jak aksjologicznie. To właśnie jest przeciwstawienie najostrejsze, najbardziej ogólne, ale: najmocniej, najkonkretniej akcentowane w nowej poezji. Poza nim jest wiele innych przeciwstawień, bo w nowej poezji, tak jak w starej filozofii, rzeczywistości sprzeciwia się współczesność, ruchowi – trwanie, konieczności – przypadek, cielesności – sumienie... Każdy z poetów aktualizuje te napięcia w inny sposób, żaden z nich nie omija tych pytań – choć metafizyka Białoszewskiego kieruje gdzie indziej niż metafizyka Barańczaka.

7.

Po tych podsumowaniach mogę wreszcie wyznać: oddalanie się od awangardy i kształtowanie nowego ładu w poezji to najogólniejszy, nadrzędny temat tej książki. Nadrzędny, choć nie prezentowany bezpośrednio i systematycznie, bo *Chwile pewności* nie są jednolitym, linearnym przedstawieniem procesów zachodzących w poezji ostatnich kilkunastu lat, lecz zbiorem szkiców, które koncentrują się bądź na wybranych, wybitnych osobowościach twórczych, bądź na konkretnych dziełach (w tym: pojedynczych wierszach czy poematach)...

Szkice powstawały w latach 1980-1990. Procesy, o których mówiłem w tych wstępnych uwagach w sposób skrótowy i syntetyczny, pojawiają się w nich w postaci analitycznych i interpretacyjnych przybliżeń. I analizy, i interpretacje dokonywane są z krótkiego dystansu, ze środka dziejących się w poezji zdarzeń (z kilkoma oczywistymi wyjątkami) – nie zaś z oddalającej się perspektywy, która już wkrótce będzie dostępna historykom literatury. Stąd, między innymi, różnica tonacji poszczególnych tekstów, odbijająca przemiany duchowego klimatu minionej dekady.

Cóż jeszcze? Do szkiców o poetach współtworzących centralny nurt polskiej poezji po roku 1970 dodałem kilka tekstów o innym

charakterze. Pośród nich najważniejszy dla mnie samego jest ten, który nosi tytuł *W stronę Lemanu*. Nie wiem, czy trzeba uzasadniać podziw dla lozańskiej liryki Mickiewicza... Jeśli to konieczne: sięgnięcie po te wiersze, tak bliskie wielu współczesnym poetom (w tym: Przybosiowi i Miłoszowi...) było dla mnie próbą odnalezienia tonu, uchwycenia punktu, który jest tak niewątpliwy, iż pozwala spokojnie patrzeć na rozgwar głosów dobiegających ze współczesności. Inny szkic, *Od czarnego słońca do ciemnego świecidła* – znalazł się tutaj ze względu na punkt dojścia: wiersze Aleksandra Wata... I dlatego jeszcze, iż „czarne słońce” przypomina o ciemnej stronie istnienia, równie ważnej dla nowej poezji jak chwile zachwytu bytem. Wreszcie: książkę zamykają uwagi o dwu krytykach, którzy w szczególny sposób wpłynęli na dzisiejsze myślenie i mówienie o poezji.

8.

Obraz nowej poezji, wyłaniający się z *Chwil pewności*, daleki jest od kompletności – i jego dopełnianie mogłoby trwać bardzo długo... Trudno mi rzec, czy zmieniłoby to istotę wywodu. Myślę jednak, że gdyby udało mi się napisać następną książkę krytycznoliteracką, jej tytuł brzmiałby: *Druga strona*.

Kraków, wrzesień-październik 1990

Część pierwsza

W stronę Lemanu

1.

Czytanie poezji to szczególna przygoda duchowa, to poszukiwanie momentu olśnienia, w którym świat byłby dany zupełnie, do końca... W tej myśli ukryte jest wartościujące przekonanie: wiersz tym jest większy, im intensywniejsze wywołuje olśnienie. To zaś sugeruje, iż lektura ma pewien cel ostateczny. Jest nim przedarcie się przez setki książek, fraz, wierszy – do punktu, który w konkretnym (estetycznym, egzystencjalnym, metafizycznym) doświadczeniu stanowi centrum poezji, centrum ujmowania świata w słowo... Do punktu wprowadzającego swoisty łańdżek we wszystko, co było i będzie przeczytane, będącego absolutnym lekturowym odniesieniem.

Zapewne: ta myśl wydać się może trochę naiwna... Istnieje nieskończenie wiele indywidualnych kształtów losu i dróg prowadzących do sensu życia, istnieje wiele wartości wzajemnie nieporównywalnych – czy można je zredukować do jakiegoś hipotetycznego centrum, do kilkunastu fraz, kilkudziesięciu wersów? Odpowiem: te zastrzeżenia są sensowne. Nawet w indywidualnym doświadczeniu poezji istnieć może kilka niezależnych od siebie punktów centralnych. Istotne jest jednak to, że owe punkty niczego nie mają zredukować i nie redukują. Przeciwnie: pozwalają widzieć dalej, głębiej, wzbogacają swym blaskiem dziesiątki uboższych poetyckich fraz... Dlatego opłaca się trud ich poszukiwania, a myśleniu o nich warto poświęcać nie chwile, lecz – lata.

2.

Zapytany o najbardziej intensywną przygodę duchową, wywodzącą się z kręgu polskiej poezji mógłbym bez wahania wskazać kilka

arcydzieł słowa. Byłyby wśród nich trzynastozgłoskowce Kochanowskiego, zwrócone do Boga:

Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary?
Czego za dobrodziejstwa, którym nie masz miary?

I byłyby frazy Słowackiego, rozpamiętującego sens ludzkiego istnienia i samotności w świecie. Jak w *Samuelu Zborowskim*:

Gdy wyrośniesz na człowieka,
Staną ci sny... jak liczny wróg,
I stworzysz świat... jak tworzy Bóg...
Ale nie świat realnych scen,
Lecz nikły świat – jak ze snu – sen

– jak w jednej z pieśni *Beniowskiego*:

Bóg sam wie tylko, jak mi było trudno
Do tego życia, co mi dał, przywyknąć;
Iść co dnia drogą rozpaczy odludną;
Co dnia uczucia rozrzucać, czuć, niknąć.

I byłby tam z pewnością któryś z wierszy Norwida, *Eliasz Leśmiana* i *Świat Miłosza*...

Przede wszystkim jednak wskazałbym cztery brulionowe wiersze Mickiewicza: *Snuć miłość*, *Nad wodą wielką i czystą*, *Gdy tu mój trup*, *Polaty się łzy me czyste*. To właśnie liryki lozańskie, widziane od strony odczuwania świata i mówienia o nim, są dla mnie – jak dla wielu – centralnym punktem „żyjącej historii”, najistotniejszą perspektywą patrzenia na współczesność polskiego słowa.

3.

Czy można przekazać własne olśnienie? Pewno nie... choć można je (z konieczności – krótko i prosto) przybliżyć.

Szczególny blask liryków lozańskich wynika być może – to najprostsze z wyjaśnień – z tego, iż one same są zapisami momentów olśnienia iż mają strukturę „widzenia”, nagłego wewnętrznego odsłonięcia obrazu świata i miejsca w nim konkretnego, czującego i myślącego podmiotu.

W wierszu *Polaty się łyzy* jako obraz zjawia się linia dotychczasowej egzystencji przeżywającego, od dzieciństwa po „wiek kłęski”. W *Gdy tu mój trup* cielesne bytowanie podmiotu zostaje gwałtownie przekreślone (jako istnienie „trupa”), a na jego miejscu zjawia się „Piękniejszy kraj niż ten co w oczach stoi”. W najpiękniejszym ogniwie cyklu nazwane wprost widzenie świata zewnętrznego („Tę wodę widzę dokoła...”) pozwala dotrzeć do istoty rzeczywistości i najgłębszego pierwiastka własnej duszy symbolizowanego przez „wodę wielką i czystą”. Wreszcie – w *Snuć miłość* momentalne doświadczenie odsłania poprzez sekwencję obrazów fundamentalny nakaz, którego spełnienie buduje (czy: odbudowuje) duchowość i pozwala osiągnąć „moc” jednoczącą ze światem i zbliżającą do Boga...

Momentualność zapisanych w lirykach lozańskich doznań wiąże się z niezwykle koncentracją (a stąd też: intensywnością) przeżywanych treści. *Polaty się łyzy* – to, wedle znakomitej formuły Adama Ważyka, „życie całe [...] ujęte w jedną frazę”. Podobnie da się opisać wiersz *Snuć miłość*: cała ziemską drogą człowieka zamknięta zostaje w jednej, zwielokrotnionej czynności – w służbie miłości, która zmienia się w pamiętaną z *Boskiej komedii* „Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy”... *Nad wodą wielką i czystą* – istota rzeczywistości zastąpiona zostaje jednym, prostym – choć niewyczerpanym – symbolem...

Dalej: koncentracja przeżywanym treści wzmacnia poczucie wewnętrznej jedności podmiotu, potęguje gest poszukiwania przezeń prawdy o sobie. Liryki lozańskie nazwać można bez przesady poezją tożsamości – tak silnie, tak natrętnie brzmi w nich pytanie o sens jednostkowego istnienia, tak całkowicie przyjmowany jest w nich kształt losu i rzucone przez ten los wyzwanie...

Dopiero tu znajdujemy się w pobliżu spraw naprawdę istotnych: siłą lozańskich wierszy jest powaga i rozległość budowanej przez nie sytuacji duchowej. Jej zasadniczym elementem jest odnalezienie w sobie odwagi szukania i mówienia prawdy, bez żadnego wyraźnego punktu oparcia...

Prawda, odnajdywana i pokazywana w lirykach, zdaje się wyjątkowo wielokształtna, pełna napięć i sprzeczności. Jest tak zwłaszcza wtedy, gdy czytamy je i rozważamy obok siebie, jednopłaszczyznowo. Trochę inaczej brzmi ta prawda, gdy spojrzymy na te wiersze jako na zapis procesu wewnętrznej przemiany. Odwaga szukania prawdy (bycia w prawdzie) okaże się wówczas najpierw odwagą odsłaniania własnej przegranej z losem, odwagą destruowania własnego życia. Odrzucone zostaje dzieciństwo „sielskie, anielskie”, młodość „górna i durna” i „wiek męski, wiek kłęski”. Pozostaje egzystencja ogołocona ze wszystkiego, zanurzona w ciszy... Prawda takiego odrzucenia dotychczasowego życia jest dotkliwa i chłodna: nie ma w niej nic z litości nad samym sobą, nie ma nawoływania do współczucia. Łzy „czyste, rześiste” wzmacniają tylko dystans wobec przeszłej egzystencji, oczyszczają (i pustoszą) pamięć...

Drugie stadium procesu jest jeszcze boleśniejsze. Dotarcie do prawdy o sobie wiąże się w nim z odwagą odsłaniania własnej nicości. Nicości doczesnej egzystencji, która tylko wydaje się realna: „Gdy tu mój trup pośrodku was zasiada...”. Ten obraz nie jest barokowym konceptem. Jest w nim jakaś nad-słowność burząca zdroworozsądkowe iluzje. Ta prawda bolesna i burząca odsłania

jednak perspektywy prawdy innej: ocalającej. Poza trupią rzeczywistością, powiada Mickiewicz,

Jest u mnie kraj, ojczyzna myśli mojej
[...]
Piękniejszy kraj niż ten co w oczach stoi.
Tam wpośród prac i trosk i wśród zabawy,
Uciekam ja [...].

Podobna, choć z innej strony pokazywana, perspektywa obecna jest w *Nad wodą wielką i czystą*. Odkrycie przemijania nie prowadzi tu do zupełnej negacji, odrzucenia świata, który w tym przemijaniu jest zanurzony. To, co zmienne, poddane ruchowi, kieruje tu w stronę zasady rzeczywistości: wiecznie przepływającej i wiecznie trwającej – jak woda. Parafrazując Miłosza: moment wieczny jest tu podjęty (i wyprowadzony) z ruchu...

W końcu zaś: w wierszu *Snuć miłość* (pojawiającym się tu jako zwieńczenie procesu) nastawienie na prawdę jest zastąpione przez czynienie dobra. Ta czynna prawda, równoważna miłości – jest nie tylko ocalająca, lecz też budująca i wyzwalająca.

Jak widać, liryki lozańskie można przeczytać tak, iż będą one przedstawiały sytuację duchową (drogę ducha) równie rozległą jak w arcydziele Dantego: od pobytu w ziemskim piekle, poprzez czyściec – po horyzont wewnętrznej (auto)deifikacji – „A w końcu będzie (moc twa) jako moc Stwórcy stworzenia”... Zapewne, można wymyśleć wiele argumentów na rzecz takiego „pozytywnego” (zakładającego możliwość przejścia od stanu wewnętrznej pustki do napełnionego sensem „nowego życia”) odczytania Mickiewiczowskiego cyklu; nie sposób jednak wykazać, że jest to odczytanie konieczne. (To samo dotyczy oczywiście odczytania odwrotnego: od pełni do pustki.) Nie zmniejsza to siły i rozległości budowanej przez Mickiewicza sytuacji du-

chowej. Raczej: zwiększa jej dramatyczność. Droga ducha pozostaje wiecznie otwarta, prawda o sobie i świecie – trwa jako nieustanne zadanie...

4.

Wraz z sytuacją duchową, dramatyczną, zmuszającą do samo-określenia, olśniewa w lozańskich wierszach coś jeszcze: pejzaż ewokowany przez wiersz *Nad wodą wielką i czystą...* Ten pejzaż wykreowany jest jednym gestem wyobraźni, kreślącej linie poziomo i pionowo:

Nad wodą wielką i czystą
Stały rzędami opoki

– i zdaje się zarazem czymś zupełnie od wyobraźni niezależnym, istniejącym poza nią. Jest abstrakcyjny, zgeometryzowany, zbudowany kilkoma kreskami – lecz także bardzo konkretny, masywny, czerpiący swą jednostkowość z niepowtarzalności podmiotowego przeżycia, z samej tożsamości podmiotu. Jest wewnętrzny i zewnętrzny, prosty i tajemniczy... Skąd ta wieloznaczność? Być może: z niesłychanie rzadkiej umiejętności dostrzegania w jednostkowym – symbolicznego i archetypicznego.

Mickiewicz stworzył swą „wodę wielką i czystą” przez transpozycję konkretnego, nadlemańskiego pejzażu. Sądzę tak nie dlatego, iż jego wiersz powstał w Lozannie i nie dlatego, iż pisał do kogoś z przyjaciół: „Okno mam z mego pokoju na jezioro Lemman”... Sądzę tak dlatego, iż autor *Pana Tadeusza* miał niezwykle poczucie realności (wiec też konkretności i jednostkowości) i wyżej stawiał to, co istnieje, od tego, co tylko wymyślone. A zatem: pisząc widział Lemman, lecz starał się nie tyle opisać go – jak to uczynił przed nim Krasiński – ile uchwycić w pejzażu to,

co najmocniej nasycone autentycznym istnieniem. Takie spojrzenie przyniosło szczególny rezultat: to, co najważniejsze znalazło się na granicy widzialnego, dało się określić tylko poprzez jakości zarazem zmysłowe i symboliczne – jako „woda wielka i czysta”. W ten sposób nadlemański pejzaż zachował swą przedmiotową tożsamość – i przekroczył ją... odślaniając się w momencie olśnienia (przedłużanym w akcie kontemplacji) jako wewnętrzny pejzaż, związany z duchową sytuacją poszukiwania tego, co pewne, co może ugruntować egzystencję pozbawioną podstaw w materialnym, dostępnym zmysłom świecie...

I takim właśnie szczególnym miejscem są wody Lemanu dla każdego, kto trafi na wiersz Mickiewicza. Miejscem nie tak istotnym dla zbiorowej wyobraźni jak Mickiewiczowska Litwa, polski raj, ale pobudzającym do szczególnego i głębokiego namysłu nad światem. Bez brzegów Lemanu, bez wyobraźniowych powrotów do nich – nie byłoby ważnego (egzystencjalnego i metafizycznego) tonu polskiej poezji...

5.

Interpretatorzy liryków lozańskich (myślę zwłaszcza o Marianie Maciejewskim, autorze najgłębszego do nich komentarza) wskazywali kilkakrotnie na ślady ich obecności we współczesnej polskiej poezji, szczególną przy tym uwagę poświęcając twórczości Miłosa. Zdaje się jednak, że lista tych, u których znaleźć można echa „lozańskiej rzeczy”, znacznie się w ciągu ostatnich dziesięcioleci rozszerzyła...

Są wśród nich poeci wielu pokoleń i różnych orientacji myślowych. Zapewne też – różna jest poetycka i myślowa waga, funkcja i ton tych nawiązań. Nie mówiąc o stopniu ich rozpoznawalności...

Jedne odwołują się do egzystencjalnej tonacji liryków, do odzucia klęski i spustoszenia. Tak jest choćby we wstrząsającej

Buchaltera Aleksandra Wata – w której woda, wielka i czysta przybiera postać „czarnych wód”:

Płaciłem. Za wszystko. Ciałem i duszą moją.
[...] I płynąc pod czarnym sklepieniem
i śledząc odbicie, na czarnych wodach, przewoźnika,
jego wysiłków, tak regularnych, rozmachu czarnych wiosł,
myślę że ściskiem serca o bólach, które mnie jeszcze czekają.

Inne – są dalekim echem metafizycznej problematyki cyklu Mickiewicza. Jak piękna i niepokojąca *Przystań* Adama Ważyka, kontemplująca poprzez fenomen odbicia w „niezamąconej wodzie” problem tożsamości nie podmiotu jednak – lecz przedmiotu:

Niezamącona woda u przystani
czarnym grzebieniem odtwarza dziób statku
Tu każda rzecz przyznaje się do siebie
wysoki brzeg na nim zmurszałe mury
żelazna brama ogrodu zamknięta
i pałająca na samotnym krzewie
różowa róża rozkwitła tożsamość.

I jeszcze: są wśród tych wierszy takie, w których Mickiewiczowskie motywy i sytuacje pojawiają się wprost – jak u Bronisława Maja:

[...] już nikt nie może
mnie dotknąć, zranić, ocalić. Nikt
nigdy, nikomu. Unoś mnie, wodo
wielka, z tej ciemności i pustki
w pustkę i ciemność.

I są wiersze inne, w których nawiązania są ukryte, dalekie. (Tak można by odczytywać motywy „przezroczyści” i „bieli” w poezji Jana Polkowskiego, który zresztą napisał kiedyś wiersz bezpośrednio rozważający toposy lozańskiej poezji.) Wszystkie te wiersze raz jeszcze potwierdzają, utrwalają sformułowany poprzednio domysł: nadlemańskie olśnienia Mickiewicza istnieją nie tylko w pamięci czytelników, lecz także w wyobraźni wciąż nowych poetów. Myślenie o lozańskich lirykach jest więc także sposobem rozumienia i porządkowania współczesnej nam poezji...

styczeń 1988

Blisko milczenia

1.

Pośród polskich wierszy ostatnich lat, wierszy, do których powracam, czy raczej: które powracają do mnie, pojawiają się wciąż na nowo na horyzoncie pamięci, domagają się chwili rozmowy (tak jak domaga się uobecnienia każda autentyczna wartość), jest pewien szczególny krąg tekstów.

Takich jak ten:

Nie żeby zaraz być jednym z bogów czy herosów.
Zmienić się w drzewo, rosnać wieki, nie krzywdzić nikogo.

(Cz. Miłosz, *Tęsknota*¹)

Albo ten:

Obłoki płyną nad nami – i jawnie, i po kryjomu,
i nie dziwią się niczemu, nikomu

(R. Krynicki, *Obłoki*²)

Czy ten wreszcie:

W obliczu nocnej lampki.
Nad morzem stając jak przed nieprzenikalną ścianą.

¹ Cz. Miłosz, *Wiersze*, Kraków 1984, t. 2, s. 303. Wiersz pochodzi z cyklu *Zdania*.

² R. Krynicki, *Nasze życie rośnie. Wiersze*, Kraków 1981, s. 43.

W obliczu piąstki liścia jak przed każdą tajemnicą narodzin.
W niejasnej bliskości Boga.

(L. A. Moczulski, *Powitania*³)

Co łączy te wiersze Czesława Miłosza, Ryszarda Krynickiego i Leszka Aleksandra Moczulskiego? Co sprawia, że są (czy w każdym razie: mogą być) tak fascynujące, tak bliskie?

2.

Mógłbym odpowiedzieć wymijająco: łączy te wiersze i przydaje im mocy odzywająca się w nich i odżywiająca – tradycja poetycka. Tradycja, która sama w sobie może być odczuwana jako źródło wartości.

Pozostając więc przy tekstach, które przytoczyłem... *Tęsknota* Miłosza jawnie przywołuje składnię, wewnętrzną melodię, klimat duchowy *Zdań i uwag*, a chyba też liryków lozańskich Mickiewicza – wierszy inicjujących także naszą współczesność. W *Obłokach* Krynickiego lekcja Mickiewicza i jego mistycznych nauczycieli jest równie mocno słyszalna. A zarazem: jest to Mickiewicz przeczytany i poetycko zinterpretowany przez Miłosza. Moczulski zaś odwołuje się w *Powitaniach* do Miłosza i Krynickiego, dodając do ich doświadczeń własną delikatność brzmienia i przeżywania... W ten sposób domyka się pierwszy krąg tradycji, krąg wzajemnych odbić i współzależności, funkcjonujących w tych wierszach.

Są i kręgi dalsze. Wśród nich – szczególnie ważny refleks poezji japońskiej. Choćby: wierszy Issy, którego Miłosz parafrazował, do którego Krynicki powracał w kilku pięknych i paradoksalnych tekstach. Na przykład – w tym, noszącym tytuł *Jak mogłem*:

³ L. A. Moczulski, *Powitania*, Kraków 1983, s. 30.

Co robisz, ślimaczku, na moim balkonie,
tyle pięter nad ziemią!
Czy powracasz z Fidzi?
Och, jak mogłem
nie poznać cię, Issso, od razu.⁴

Podobna wrażliwość i podobny rysunek świata nie są z pewnością obce *Powitaniom* Moczulskiego. Albo – przekraczając krąg trzech przywoływanych już poetów – niektórym wierszom czy obrazom poetyckim Jana Polkowskiego, nie darmo przecież autoironicznie piszącego: „jestem epigonem pewnych Japończyków”...⁵ Wsłuchajmy się przez chwilę w muzykę zdań otwierających jego *Sadzenie drzew*:

Sadzenie drzew czy nie jest przyzywaniem śmierci?
Możesz, moja ręko, kwitnąć i owocować
bez utraty pamięci?⁶

To jeszcze nie koniec: obok źródeł polskich i wschodnich, odzywają się w wierszach już przytoczonych i podobnych do nich słowa wielu współczesnych poetów Zachodu. Ostatnie tomy Krynickiego i dokonywane przez niego tłumaczenia każą wspomnieć przynajmniej o Audenie i Celanie...

Tak więc: te wiersze zbudowane z niewielu słów odsłaniają powinowactwa dziwne, splątane, łączące z sobą obrazy zrodzone w różnych czasach i przestrzeniach. Powinowactwa ważne i niepokojące. Lecz jednak – nie o powinowactwa tu chodzi.

⁴ R. Krynicki, *Niewiele więcej i nowe wiersze*, Warszawa 1984, s. 36.

⁵ J. Polkowski, *Korono losu*, w: idem, *Wiersze (1977-1984)*, Londyn 1986, s. 90.

⁶ J. Polkowski, *Drzewa. Wiersze 1983-1987*, Kraków 1987, s. 29.

3.

Mógłbym więc może, rezygnując z tłumaczenia wartości tych wierszy poprzez wskazanie ich poetyckich źródeł i powinowactw, udzielić innej odpowiedzi – wyprowadzonej z ich kształtu, formy.

Te wiersze fascynują, rzekłbym wtedy, ze względu na szczególną redukcję, koncentrację wypowiedzi, sprawiającą z jednej strony, iż słowa niemal znikają, a z drugiej – iż każde z nich staje się widoczne, twarde, niemal przedmiotowe...

Jest to poezja, mówiłbym dalej, kilku wersów, kilku czy kilkunastu słów. Jest to poezja szczególnego skupienia, samoograniczenia, rygoru. I dalej, od strony czytelnika: jest to poezja jednego, dwu – spojrzeń, jednego, dwu – oddechów. Bo tyle trzeba, by ogarnąć wzrokiem i wypowiedzieć głośno słowa, współbudujące przywołane wiersze.

Używam trybu warunkowego. Wszystko to bowiem jest prawdą, prawdą dość bezpieczną nawet, ale – daleką od uchwycenia tego, co nadaje tym wierszom ich wartość, daleką od ukrytego w nich domagania się powrotu, namysłu nad nimi... Bo – istnieje mnóstwo krótkich wierszy, zbudowanych wedle awangardowego zawołania „najmniej słów”, które jednak nie budzą wzruszeń takich jak słowa Miłosza, Krynickiego czy Moczulskiego...

A jednak: zwartości, słownego rygoru tych wierszy nie można pominąć. Trzeba tylko zauważyć, iż forma zewnętrzna jest tu odpowiednikiem, znakiem – formy wewnętrznej, duchowej. I jako znak staje się istotna.

Powiem to językiem obrazu. Im dłużej patrzę na kartkę papieru, na której wydrukowany jest wiersz Moczulskiego, tym bardziej wydaje mi się, iż jego dwa czy trzy wersy są wąską, czarną linią, na którą napiera ze wszystkich stron biel. Linia tak jest delikatna, iż niemal znika. Niemal: w rzeczywistości bowiem

trwa, przecina biel, nadając jej tym intensywniejszy blask. Tu – zaczynam się zbliżać do odpowiedzi.

4.

W tej poezji początek wiersza dotyka niemal bezpośrednio końca –

Buddo, Chrystusie
nadaremnie się ukrywasz
w tyłu wcieleniach

(R. Krynicki, *Buddo, Chrystusie*⁷)

– cisza przed pierwszym słowem przechodzi w ciszę po słowie ostatnim. Czas i przestrzeń ulegają tu gwałtownej kondensacji. Ta poezja dzieje się na granicy milczenia. Każde zaś bycie-na-granicy rządzi się szczególnymi, paradoksalnymi prawami.

Biel papieru, otaczająca nieliczne słowa (mówię o tym, jak powinny być – nie jak są drukowane te wiersze), cisza przed pierwszym słowem stapiająca się z ciszą po ostatnim słowie, zakłada ją i wywołują szczególną sytuację wewnętrzną, duchową. Ta biel mówi, iż możliwe i konieczne jest zatrzymanie się pośród gwaru świata. Iż możliwe jest oczyszczenie wewnętrznego horyzontu. Iż możliwe jest poczucie znajdowania się w centrum pustego świata. W ciszy, którą nazwać można, powtarzając metaforę Jaspersa, ciszą prawdy.⁸

⁷ R. Krynicki, *Nasze życie rośnie...*, s. 7.

⁸ K. Jaspers, *Problem winy*, przeł. J. Garewicz, „Etyka” 1979, nr 17, s. 146: „Wracamy do spraw podstawowych, aby móc naprawdę ze sobą rozmawiać. Potrzebne jest stale w tym celu pewne zaufanie do rozmówcy i coś, co budzi jego zaufanie. Wtedy możliwa jest w toku wymiany słów owa cisza, która pozwala wspólnie nasłuchiwać i usłyszeć prawdę”.

Dopiero w tej ciszy odzywają się słowa. Brzmia tak:

Z tej mojej strony też zamykałem na klucz –
ostre światło sumienia.

(L. A. Moczulski, *Powitania*)

albo tak:

Żyjąc pod strachem
sami wręczamy klucz dozorcóm.

(L. A. Moczulski, *Powitania*)

Te słowa odzywają się nagle, jakby poza czasem i przestrzenią, lecz pustka świata sprawia, iż uzyskują niezwykły rezonans. Jakby otwierały i w jednej chwili rozbudowywały nie kończącą się przestrzeń wewnętrzną. Otwarcie przestrzeni nadaje słowom właściwy wymiar: zmienia gotowy sens słów w namysł nad odsłanianym przez te słowa światem.

To właśnie jest najważniejsze: zrozumienie, że te wiersze nie są gotowymi prawdami, zastygłymi w zdania, choćby najbardziej trwałe – lecz zadaniami duchowymi, początkami drogi, wzywającymi wciąż od nowa do wysiłku, wymagającymi sprawdzenia w indywidualnym doświadczeniu.

Przy tym: słowa tych wierszy nie tylko wprowadzają w środek oczyszczonego świata, lecz też wypowiedane są z przeświadczeniem, iż jest to mówienie obok, wobec, w obliczu miejsca, w którym zmieszanie wartości, tak dojmująco obecne w codziennym doświadczeniu, nagle znika.

Moczulski tematyzuje to doznanie bezpośrednio:

W obliczu nocnej lampki.

[...]

W obliczu piąstki liścia jak przed każdą tajemnicą narodzin.

Powiem to bardzo (zapewne: zbyt) prosto. Te wiersze fascynują nie esencjalnością i nie momentalnością – fascynują wiarą w możliwość zbudowania przez oczyszczone słowo rozedrganej, rozszerzającej się przestrzeni ducha. Przyciągają przekonaniem, iż poezja znowu, raz jeszcze – może być drogą prowadzącą do medytacji.

5.

Przed kilkunastu laty wydawało się, że poezja jest przede wszystkim nieufnością, że jej właściwą domeną jest duchowość negatywna.⁹ Odkrywano siłę, ale też – aksjologiczny wymiar negacji.

Procesy, które od tamtego stylu myślenia doprowadziły wielu poetów do poszukiwania fundamentów widzenia świata w jego wymiarze pozytywnym i ostatecznym, i które przywróciły wiarę w godność słów – powinny być przedmiotem osobnych rozważań. Niech wiersze Miłosza, Krynickiego, Moczulskiego, prowadzące w ciszę prawdy, współtowarzyszące myśleniu każdego, kto chce z nimi iść – pomogą w drodze od Nie do Tak.

1987

⁹ To, iż poezja „powinna być nieufnością”, powiedział najmocniej S. Barańczak we wstępie do swego arkusza poetyckiego *Jednym tchem*, wydanego w grudniu 1970 r. (przedruk w: idem, *Etyka i poetyka*, Paryż 1979). Kategorię „duchowości negatywnej” zajmował się ostatnio – dystansując się wobec niej – A. Zagajewski (*Solidarność i samotność*, Paryż 1986). Sprawę tę – powracając wielokrotnie w tej książce – rozumiem inaczej niż Zagajewski, w każdym zaś razie z innych przesłanek ją wyprowadzam.

Od czarnego słońca do ciemnego świedla

Barwy ze słońca są. A ono nie ma
Żadnej osobnej barwy, bo ma wszystkie.

Cz. Miłosz, *Słońce*

a każdy kolor ma własną czerń

A. Wat, *Na wystawie Odilon Redona*

1.

Metafora jest punktem największego zbliżenia poezji i filozofii. Nie znaczy to, iż każdorazowe jej użycie odsyła do gotowego systemu przeświadczeń ontologicznych czy epistemologicznych. Istotny sens zdarzenia metaforycznego, dokonującego się w języku, tkwi w konstrukcji swoistych reguł odczytywania. Przestrzeń metafory jest wyznaczana przez zderzenie dwu odrębnych przedmiotów: ich połączenie zakłada, przynajmniej potencjalnie, moment namysłu dotyczący tożsamości tego, co metaforyzujące i tego, co metaforyzowane. Metafora otwiera zatem perspektywę poznawania, odkrywania, kontemplowania przedmiotu. Jest to otwarcie, chciałoby się rzec, ontologiczne, nie dotyczy ono bowiem sfery istnienia, lecz potencjalności, jest apelem do czytelnika, który może nań odpowiedzieć albo ominąć obojętnie. Podobnie jak pytania metafizyczne metafora nie obiecuje bowiem systemowej odpowiedzi, bliższa jest filozoficznemu wzruszeniu niż naukowemu poznaniu. Bliższa jest zdziwieniu niż pewności.

Spotkanie poezji i filozofii w przestrzeni metafory ma przy tym wszelkie cechy paradoksu. Dwudziestowieczne doświadczenie

poetyckie, zwłaszcza to związane z awangardą, nadało przecież metaforze główną rolę w procesie autonomizowania wiersza. W *Rozmowie nad rzeką* Aleksandra Wata nieprzypadkowo głos przeciwnika poezji jako sztuki pięknych zdań powiada: „Nie trzeba poezji / poniechaj metafor”.¹ Metafora jest więc traktowana jako chwyt *par excellence* literacki. Odwrotnie zatem niż przy dyskursywnej inwazji filozofii, eseizującej literaturę, metafora otwiera sytuację refleksji, zwiększając wyczuwalność literackości tekstu. Ulega tu odwróceniu przypadek wskazany przez Wittgensteina: to w metaforze kilka kropli języka kieruje ku całej chmurze myśli.²

Oczywiście, dopóki mówimy o metaforze w ogóle, jej horyzont epistemologiczny i aksjologiczny pozostaje w sferze czystej potencjalności czy wręcz fantomatyczności, i to bez względu na to, którą z niezliczonych konkurencyjnych metod opisu będziemy stosować. Sprawa nabiera sensu dopiero przy lekturze konkretnych metafor (czy może ich układów³), umieszczonych w konkretnych tekstach.

Zastrzeżenie ostatnie wynika nie tylko z przekonania o metodologicznej słuszności takiego mówienia o metaforze, które akcentuje jej interakcje z niemetaforycznym kontekstem, ale też z myśli, iż najistotniejsze w refleksji dotyczącej tego fenomenu jest ustalenie jego granic. W perspektywie wspomnianej wyżej metafora staje się zjawiskiem naprawdę fascynującym wtedy dopiero, gdy z warstwy znaczeń wkracza w warstwę przedstawień, gdy jej granicą staje się dzieło, czyli świat. Tak rozumiana metafora nie ma charakteru lokalnego, lecz jest częścią systemu realizowanego przez całość dzieła. Podważa to w pewnej mierze zwyczajowo-

¹ A. Wat, *Rozmowa nad rzeką*, w: idem, *Ciemne świedldo*, Paryż 1968, s. 105. Wiersz napisany w 1952 r.

² L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1972, s. 311: „Cała chmura filozofii kondensuje się w kropelkę nauki o języku”.

³ Vide: P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris 1975, s. 306.

we określenia dotyczące stopnia oryginalności przenośni, przesuwając punkt ciężkości problemu na całość jej uwikłań w utwór i ich stosunek do innych kontekstów, utrwalonych w tradycji bądź tylko możliwych do wyobrażenia w indywidualnym doświadczeniu.

2.

Będzie zatem mowa o pojedynczej, konkretnej, umieszczonej w tkance tradycji metaforze. Ta figura dająca do myślenia, albo do niego zmuszająca – to „czarne słońce”. Przykład to świadomie nietypowy, a sensory ogólne, jakie z sobą niesie, dotyczą raczej przemian myślenia i odczuwania świata wpisanych w literaturę niż ewolucji form artystycznych.

Wahania zaczynają się już w momencie klasyfikacji „czarnego słońca” jako tropu. Czym jest to połączenie słów, uderzające dziwnością? Jeśli metaforą, to bardzo specyficzną: Borges wymienia je, gdy potrzebuje modelowego przykładu oksymoronu.⁴ Już jednak z tożsamości wymienionych przez autora *Fikcji* użytkowników figury wynika, że jej oksymoroniczność nie ma charakteru stylistycznego: gnostykom i alchemikom najmniej może chodziło o chwyt poetycki czy retoryczny. Wątpliwość wzbudza też uwaga, iż „czarne” jest w tym złączeniu epitetem, to znaczy jest traktowane akcydentalnie. Wbrew gramatycznym oczywistościom wydaje się, iż w większości użyc tej metafory „czarne” powinno być traktowane rzeczownikowo, substancjalnie, jako „czern”. Ta substancjalizacja przymiotnika pogłębia wewnętrzną antynomiczność metafory, fundując zarazem jej prawdziwą oksymoroniczność: sprzeczność istoty, a nie cech przypadkowych.

⁴ J. L. Borges, *Zahir*, w: idem, *Alef*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1972, s. 119: „W figurze stylistycznej zwanej oksymoronem dodaje się do słowa epitet, który zda mu się precyzyjny; tak więc gnostycy mówili o ciemnym świetle, alchemicy o czarnym słońcu”.

Drugim momentem nietypowym jest to, iż „czarne słońce” jest przykładem metafory zwielokrotnionej, to znaczy zachowującej sens przy ograniczonych zmianach strony metaforyzującej i metaforyzowanej, a nawet ich obu jednocześnie. Zarówno bowiem „czarne słońce”, jak i „nocne słońce”, „podziemne słońce”, „ciemne słońce”, „czarne światło”, „ciemne światło” – mogą funkcjonować podobnie, tworząc rodzaj paradygmatu metafor.

Zwielokrotnienie to jest spowodowane symbolicznością obydwu stron metafory. A także symbolicznością ich starcia... Gdyby potraktować rzecz w kategoriach czystych możliwości, powstały w ten sposób węzeł semantyczny domagałby się interpretacji w trzech perspektywach: symboliki światła (słońca), ciemności (czerni) i ich jedności. Doświadczenie kulturowe podpowiada jednak, iż liczba tak pomyślanych potencjalnych znaczeń wspomnianej metafory jest nieskończona. Stąd z poziomu znaczeń możliwych do wyobrażenia w różnych kontekstach kulturowych trzeba przejść do sensów poświadczonych wyraziście w niewielkiej stosunkowo grupie tekstów.

3.

Zwrot do konkretnego tekstowego wyniku z niepewności co do tego, ile sensów metafory funkcjonujących we wspomnianym universum kulturowym dostępnych jest współczesnemu twórcy i czytelnikowi. Mówiąc prościej: chodzi o to, co wpisałby on do utopijnego słownika metafor pod hasłem „czarne słońce”, gdyby dysponował tylko własną wyobraźnią. Jakie obrazy i zdarzenia wyłoniłyby się z tej wyobraźni pobudzone tymi dwoma słowami... Odpowiedź jest trudna. Może brzmiałaby ona tak jak u Różewicza?

W połowie lat pięćdziesiątych pisał on w swym *Słowie*:

szukałem ratunku
w rysunkach dzieci
gdzie ludzie są podobni do kotów
[...]
gdzie słońca są czarne
i kwadratowe⁵

„Czarne słońce” jest tu podporządkowane nadrealnej wyobraźni dziecka, na równi z kwadratowym. Metafora jest tu przytoczeniem z obcego języka, sprzecznego z istniejącym w kreowanym świecie. Pozwala to przypuszczać, iż była to dla autora *Niepokoju* metafora względnie nowa, nie przynosząca ze sobą zgiełku dawnych znaczeń. Jeśli tak, to *Słowo* jest świadectwem śmierci w wyobraźni współczesnego poety co najmniej jednego wątku myślenia o „czarnym słońcu”. Śmierci tej przeczą i przeciwstawiają się inne głosy poetów. Ich przypomnienie wymaga jednak spojrzenia wstecz.

4.

W przestrzeni kultury istotne wydaje się nie to, kto i kiedy posłużył się zbitką słów „czarne słońce” po raz pierwszy, lecz raczej to, czy możliwe jest wskazanie tekstu, który poprzez zakres oddziaływania mógł bezpośrednio lub pośrednio kształtować wyobraźnię i doświadczenie świata. Dla rozważanej tu metafory jednym z takich kontekstów podstawowych (archikontekstów) jest Biblia.

Sformułowania potwierdzające tę hipotezę powtarzają się kilkakrotnie, zawsze w ramie proroctw o dniu sądu i gniewu Boga. Tak jest u Izajasza (13, 9-10), wieszczącego upadek Babilonu:

⁵ T. Różewicz, *Poezje zebrane*, Wrocław 1976, s. 328-329.

Oto dzień Pański nadchodzi okrutny,
najwyższe wzburzenie i straszny gniew,
żeby ziemię uczynić pustkowiem
i wygładzić z niej grzeszników.
Bo gwiazdy niebieskie i Orion
nie będą jaśniały swym światłem,
słońce się zaćmi od samego wschodu,
i swoim blaskiem księżyc nie zaświeci.

Tak też jest u Ezechiela (32, 7-8), przeklinającego faraona:

Gdy gasnąć będziesz, zasłonię niebios
i zaciemnię ich gwiazdy.
Słońce zakryję chmurami,
a księżyc nie da swego blasku.
Wszystkie ciała świecące na niebie
ze względu na ciebie zaciemnię
i wprowadzę ciemność na twoją ziemię –

– a także u najwyrazistszego poetycko Joela (3, 3-4):

I uczynię znaki na niebie i na ziemi:
krew i ogień i słupy dymne.
Słońce zmieni się w ciemność,
a księżyc w krew,
gdy przyjdzie dzień Jahwe,
dzień wielki i straszny.⁶

Wzmianki analogiczne znajdują się też u ewangelistów: Marka (13, 24-25), Mateusza (24, 29), Łukasza (21, 25). Najważniejszy jed-

⁶ Biblię cytuję wg wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych, Poznań 1965.

nak (z punktu widzenia dziejów „czarnego słońca”) jest fragment pochodzący z Apokalipsy św. Jana (6, 12-14):

I ujrzałem:
gdy otworzył pieczęć szóstą,
stało się wielkie trzęsienie ziemi
i słońce stało się czarne jak włosienny wór,
a księżyc cały stał się jak krew
[...]
a niebo zostało usunięte jak księga, którą się zwija.

Przytoczone fragmenty nie oznaczają granic metafory, nie są wskazaniem pełnego archikonkontekstu. Tym jest co najmniej cała Apokalipsa, wraz z projektowanym przez nią sposobem odbioru i przeżywania czytanych i wyobrażanych prawd.

„Czarne słońce” pojawia się tu w profetycznej wizji jako element doświadczenia religijnego, odwołującego się do swoistego i nieredukowalnego do innych przeżyć stosunku człowieka wobec świata. Jest to w tym wypadku przeżycie negatywne, dotyczące unicestwienia, odłączenia, katastrofy. Przeżycie związane z doznaniem przerażenia i pustki. Całość tego doświadczenia jest unaoczniona poprzez odwołanie do obrazu zaćmienia słońca, będącego zapewne dla człowieka starożytnego, pierwszego czytelnika Apokalipsy, jednym z największych kataklizmów. Ale dla intensywności przeżycia religijnego istotna jest nie faktyczność takiego zdarzenia, lecz jego sens, do niego bowiem tylko to przeżycie się odnosi. Sens ten, oglądany z dalekiej perspektywy oddziaływania Apokalipsy, rozbity jest na cały szereg odrębnych znaczeń. Moment względnie stały jest tylko jeden: jest nim symboliczna wartość „słońca” i „światła”, odsyłająca do pojęć boskości, mocy, najwyższej wartości, ostatecznego celu. „Czerń” wprowadza

moment niepewności znaczeniowej. Począwszy od świętych ksiąg starożytności, poprzez średniowiecznych alchemików, aż do Wasyla Kandinsky'ego, wiązano ją ze śmiercią, gniciem, rozpadem, brakiem, zasłonięciem, niepoznawalnością.⁷ W złączeniu „czarne słońce” może to dotyczyć zarówno słońca jako źródła zagłady, jak i jej podmiotu. Możliwość pierwsza jest potwierdzona poprzez tradycję Starego Testamentu: „czarne słońce” jako element dnia gniewu i sądu odwołuje się do wizerunku Boga strasznego i karzącego człowieka za jego przewinienia. Ten typ symboliki ma zresztą tradycję starszą, bowiem „ciemną”, „żałobną”, „nocną” stronę odnaleźć można także u solarnych bóstw i mitycznych postaci chińskich i indyjskich.⁸ Ale rysuje się też odmienny kierunek interpretacji, powiązany bardziej z Ewangeliami niż Apokalipsą: tutaj „ciemne słońce” towarzyszy zagładzie wartości, śmierci Boga – potem zaś samą tę śmierć zaczyna oznaczać. Charakter tego przeżycia jest z gruntu inny, choć jemu także towarzyszy przerażenie i poczucie samotności.

Pomiędzy tymi przeciwstawnymi kierunkami łatwo przewidzieć szereg stopni pośrednich, zależnych choćby od uwewnętrznienia kontaktu między Bogiem a człowiekiem.

5.

„Czarne słońce” Biblii, a szczególnie Apokalipsy, potraktowane jako archikontekst tej szczególnej metafory, jest rodzajem granicy, punktu odniesienia, drugiego słowa w późniejszych jej dzie-

⁷ Vide m. in.: W. Rubinowicz, *Kolor w systemie średniowiecznego symbolizmu. Komentarz do malarstwa alchemicznego*, „Literatura na świecie” 1978, z. 5, s. 64-94; M. Rzepińska, *Kandinsky'ego poglądy na kolor*, „Miesięcznik Literacki” 1979, z. 8.

⁸ M. Eliade (*Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 147), wskazuje odpowiednie miejsca w *Rigwedzie*. Szerzej o symbolice religijnej czarnego słońca w: G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie generale*, Grenoble 1960, s. 72-73, 82-83, 84, 104, 155. Vide także: M. Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris 1952, s. 96-97, 233.

jach. Nie chodzi oczywiście o zależność przyczynowo-skutkową, choć i taką można często spotkać, ze względu nie tyle na metaforę, co rodzaj tekstu, w którym się znalazła. Takie jawne i domagające się pamięci o Apokalipsie repliki trwają poprzez wieki – czy to będzie skandynawska *Edda*, XVIII-wieczne *Zaślubiny Nieba i Piekieł* Williama Blake’a, *Dies irae* Jana Kasprowicza czy *Widma* Tadeusza Gajcego. Im więcej elementów apokaliptycznego obrazu ulega powieleniu, tym „czarne słońce” znaczy mniej, stając się tylko częścią stylizowanej całości. Werset z *Eddy*:

Czernieje słońce, w morzu tonie ziemia! nikną z nieba gwiazdy,
w ostatnim dniu, sroży się ogień wznoszącymi się ku niebu płomieniami⁹

– jest niemal cytatem. Inaczej u Gajcego, który zapożyczając z Apokalipsy nie tylko metaforę, ale też strukturę czasu i przestrzeni, zmienia zarazem wizję w przeżycie:

Marszczy się skóra globu, lasami zapada i pęka
w szczelinach grzmoty podziemne niebo kaleczą niskie,
ziewają krwiste zachody przy ziemi rozwartym pyskiem
i czarne słońce zmalało do kształtu serca człowieka.¹⁰

Takich miejsc jest w literaturze więcej... Przykładowo: ponieważ nawiązania do Apokalipsy sprzężone bywają z nastrojami katastroficznymi, nie może dziwić ich pojawienie się, a wraz z nimi „czarnego słońca”, w polskiej poezji przełomu wieków. Poza wspomnianym już Kasprowiczem – u Przybyszewskiego, Miran-

⁹ *Edda, to jest Księga Religii dawnych Skandynawii mieszkańców*, przeł. J. Lelewel, Wilno 1828, s. 18. Jest to cytat z *Wóluspy* – Lelewel opatrzył go w przypisie odpowiednim fragmentem z Apokalipsy.

¹⁰ T. Gajcy, *Widma. Poemat*, w: idem, *Utwory zebrane*, Warszawa 1952, s. 10.

doli, Micińskiego, Wolskiego, Grossek-Koryckiej... Odległość od archikontekstu staje się tu coraz większa, coraz mniej dostrzegalne są związki z nim. Rośnie zatem napięcie między apokaliptycznym a nowym „czarnym słońcem”. Kierunek przemian oddaje dość dobrze *Piektło* Wacława Wolskiego, w którym dawne „czarne słońce” zmienia się w spiętrzoną metaforę „czarne słońce ducha”:

Załamawszy nad głową kurczem skute dłonie,
Runąłem z jękiem twarzą w płomienie huczące...
Dymiło krwawo czarne ducha mego słońce
Jak żarzący meteor, kiedy w morzu tonie...¹¹

Przekształcenie perspektywy eschatologicznej i kosmicznej w wewnętrzną ma dwa wymiary. Jeden z nich to psychologizacja katastrofy, skupienie się na niej jako na fakcie życia wewnętrznego. „Czarne słońce ducha” jest tu odślonieniem prawdy, iż każdy przeżywa swoje piekło i swoją apokalipsę. Przypomina to nieco odkrycie Swedenborga, także przesuwającego piekło do wnętrza każdego człowieka.¹²

Wymiar drugi to drżenie wobec śmierci Boga we własnej duszy, lęk wobec własnej próżni, równej próżni nieba. Stąd tylko krok do *Umarłego świata* Tadeusza Micińskiego, w którym „czarne słońce” zjawia się także w krajobrazie duszy, nie biblijnym jednak, a raczej wagnerowsko-nietzscheańskim. Zamek duszy, Walhalla, zmierzch bogów, puste niebo. Refrenowo powtarzające się słowa: „Lecz świat mój umarł” i „Mój Bóg już umarł...” Dopiero w tym kontekście wybrzmiewają trzy wersy:

¹¹ W. Wolski, *Piektło*, w: idem, *Mare tenebrarum. Poezje, seria czwarta*, Warszawa bd., s. 8.

¹² Cz. Miłosz, *Piektło*, w: idem, *Ogród nauk*, Paryż 1979, s. 98-99.

Umarł... więc wichru i słońcu czarnemu,
które już złotych nie wyda owocy,
gram, – ¹³

Miciński mówi o śmierci Boga, samo jednak „czarne słońce” odślania u niego przeżycie nie tyle religijne, co egzystencjalne. Nie jest przecuciem ani olśnieniem dotyczącym finalnych losów, lecz doznaniem życia w wymiarze czasowym, to znaczy historycznym. Nie Bóg i eschatologia, lecz raczej człowiek wobec siebie i czasu: ta przemiana przydaje „czarnemu słońcu” dramatyzmu, który potwierdzony jest przez kilka co najmniej tekstów poetyckich (głównie, jak się zdaje, XX-wiecznych), sięgających po tę metaforę bez zewnętrznych związków z jej religijnym archikonkstem.

6.

Niepewność co do czasowej granicy, w której znaleźć można ten odmienny sposób myślenia o czarnym słońcu, płynie z cząstkowości materiału, który się tu zjawi. Ale nawet w tym wybranym zespole tekstów jeden pochodzi z wieku dziewiętnastego. To słynny, wielokrotnie komentowany sonet Gerarda de Nerval *El Desdichado*:

Je suis le ténébreux – le veuf – l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie
Ma seule étoile est morte, et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Sama metafora ulega tu zwielokrotnieniu: zanim zjawi się „czarne słońce”, już jest „l'étoile morte” i „le luth constellé”. Figura centralna jest tu znów rozbudowana w piętrową metaforę

¹³ T. Miciński, *Umarły świat*, w: idem, *W mroku gwiazd*, Kraków 1902, s. 53-54.

– „le Soleil noir de la Mélancolie”. Polski tłumacz, Adam Ważyk, przekłada niezbyt wiernie, choć pięknie poetycko:

Jedyna gwiazda zgasła, w lutni gwiazdozbiorze
Melancholia i Czarne Słońce moje leży.¹⁴

Polska wersja wyostrza moment uwewnętrznienia kosmicznych metafor, czyniąc je elementami pejzażu duszy, w którym świeci zarówno Czarne Słońce, jak i (Gwiazda) Melancholii, oryginał akcentuje jednak mocniej myśl główną: zrównoważenie przez pojmowane dosłownie czarne słońce poczucia samotności, rozbicia, poczucia braku sensu i celu istnienia. Zaraz potem padnie, podkreślające moment niepewności czy wręcz utraty tożsamości, pytanie „– Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Birorû”. Gdzieś daleko pozostało klasyczne poczucie harmonii: ciemne światło melancholii to już nawet nie romantyczny *mal du siècle* czy Baudelaire’owski spleen, a raczej zapowiedź zdeintegrowanego wnętrza XX-wiecznych bohaterów literackich, odkrywających w sobie i poza sobą siły niszczące ich osobowość. A zatem: przeżycie końca „ja”, czystego momentu przerażenia. W kilkadziesiąt lat potem to samo poczucie zagrożenia zamieni się w ekstatyczne i irracjonalne pragnienie unicestwienia:

Nocz! Ja użę nagladietas’ w zraczki czełowieka!
Ispiepieli mienia, czornoje sołnce – nocz!

(O, nocy! Już napatrzyłam się w źrenice człowieka
Spal mnie i spopiel, o czarne słońce – nocy!)¹⁵

¹⁴ Tekst *El Desdichado* według: J. Geninasca, „*Les Chimeres*” de Nerval, Paris 1973; przekład: A. Ważyk, *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1973.

¹⁵ M. Cwietajewa, *Iz cykła „Biessonnica” (Z cyklu „Bezsenność”)*, przeł. J. Salamon, w: idem, *Wybór wierszy*, Kraków 1977, s. 32 (oryginał), s. 33 (przekład).

W *Bezsenności* rosyjskiej poetki (z tego cyklu, pisanego w czasie pierwszej wojny światowej, pochodzi cytat) noc jest „czorną jak zraczok, jak zraczok sosuszcza / Świat” („czarna jak źrenica, jak źrenica ssąca / Światło”). „Czerń” nie jest tu żałobną stroną światła: nie ma ona istnienia negatywnego, zrelatywizowanego – jako brak jej przeciwieństwa. Odwrotnie: to właśnie „noc” istnieje obiektywnie. Czy może: to „w nocy” istnieje ktoś, układający do niej hymny. Gdy „nocy” zostaje podporządkowane „światło”, znikają w zasadzie biblijne i apokaliptyczne perspektywy gniewu Boga albo jego śmierci, a nawet przecucie końca świata i historii: zostaje przeżycie niszczenia poprzez czas w każdej chwili istnienia.

Takie przeżycie czasu ma u Cwietajewej wymiar zsubiektywizowany, jest czymś własnym, głęboko intymnym, zderzającym się z indywidualną wolą życia. W pisany prawie jednocześnie (w 1916 roku) wierszu Osipa Mandelstama, zaczynającym się od słów „Eta nocz niepoprawima”, osobowe przeżycie przeradza się w groźną przypowieść o ludzkim losie.

U Mandelstama, odmiennie niż u Nerval’a i Cwietajewej, „czarne słońce” zjawia się od razu w warstwie przedstawień – najpierw w pierwszej strofie:

U wrot Jerusality
Sołnce czornoje wzošlo

(Nad wrotami Jeruzalem
Czarne słońce znowu wschodzi)

– a później w finale tekstu:

Ja prosnujsja w kołybieli
Czornym sołncem osijan

(I w kołysce się zbudziłem
Czarnym słońcem oślepiony)¹⁶

Bezpośredniość obrazu zbliża autora *Tristiów* do tradycji Apokalipsy, ale zarazem uzmysławia skalę różnicy. U św. Jana chodzi o wizję przyszłości, przedstawioną przy pomocy realnej, budzącej bojaźń i drzenie, katastrofy. U Mandelstama, mimo skojarzenia ze śmiercią matki (które może funkcjonować zarówno w planie dosłowności, jak i symboliczności), katastrofy nie ma, czy też, mówiąc paradoksalnie, ma ona wymiar bardziej powszechny, uniwersalny. Tu słońce nie staje się czarne, tu czarne słońce wschodzi. I oślepia w kołysce. Wyjątkowość zmienia się w tym świecie w trwanie. Nie ma katastrofy, ponieważ każda chwila jest katastrofą, oślepia, niesie przerażenie. Dotyczy to każdego – określając sytuację człowieka w kosmosie, w upływie czasu. Kosmos jest tu wrogi, nie do zamieszkania...

Nie jest to oczywiście jedyne spośród możliwych odczytań tego wiersza, nie można go jednak ominąć: ujrzenie historii jako nieustannego rozpadu i przerażenia brzmi jak jeszcze jedno przecucie apokalipsy dokonującej się dzisiaj, w XX wieku.

Ta sama perspektywa, ale już dokonana, spełniona, pojawia się w 1942 roku w *Plejadach* Jarosława Iwaszkiewicza. To w tym cyklu znaleźć można „Blaski gwiazd pełne lęku i pełne wieczora”. To tu mówi ktoś: „Wydaję się zgubiony wśród ciemnych gwiazd mżenia”. „Mżenie ciemnych gwiazd” odślania, mówiąc słowami Kazimierza Wyki, istotny porządek czasu i historii, niewiele pozostawiający miejsca na nadzieję. Poczucie fatalizmu istnienia

¹⁶ O. Mandelstam, *Sobranie soczinienij*, pod red. G. P. Struwe i B. A. Filipowa, t. 1: *Stichotworienija*, izd. wtoroje, Washington 1967, s. 63. Przekład J. M. Rymkiewicza w: O. Mandelstam, *Poezje*, Warszawa 1971, s. 42.

w czasie jest tu zapewne nie mniejsze niż to, które wyraża „czarne słońce” *Rigwedy*...

I wreszcie: tony zbliżone, choć zarazem bardzo odrębne, powracają w *Ciemnym świecidle*, zbiorze wierszy Aleksandra Wata, pisanych w latach 1963-1967.

7.

„Ciemne świecidło” jako konkretna metafora użyta przez Aleksandra Wata różni się od poprzednio przytaczanych przenośni tym, iż funkcjonuje jedynie jako tytuł – wiersza i wyodrębnionej całości utworów z lat 1963-1967.¹⁷ W ten sposób metafora ta jest zarazem członem metaforyzującym w stosunku do wspomnianych całości poetyckich, ich metaforyczno-obrazowym równoważnikiem – bardzo przy tym trafnym, bo domeną tej pięknej poezji jest właśnie ciemność:

... I płynąc pod czarnym sklepieniem
i śledząc odbicie, na czarnych wodach, przewoźnika,
jego wysiłków, tak regularnych, rozmachu czarnych wiosł,
myślę ze ściskiem serca o bólach, które mnie jeszcze czekają.

(A. Wat, *Buchalteria*)

Można to powiedzieć inaczej: teksty Wata, nie posługując się metaforą „ciemnego światła”, są zarazem najpełniejszym spośród znanych mi zapisem doświadczenia tego fenomenu: zapisują to wszystko, co poecie w określonym miejscu historii, poddane mu wszystkim jej naciskom, kojarzy się z tą metaforą – obrazem – przeżyciem.

¹⁷ Jest to także tytuł całego tomu, będącego (w chwili publikacji) najpełniejszą prezentacją poezji Wata. Został on przygotowany przez poetę (na co wskazuje dedykacja), ale ukazał się w Paryżu w 1968 r., a więc w rok po jego śmierci.

Ku czemu kieruje Wat, każąc wyobrazić sobie ciemne świedidło? Wiersz tytułowy jest głosą do fragmentu *Republiki* Platona, mówiącego o wygnaniu („wyświeceniu” wedle słów poety) poetów z Miasta. Oni też, najpierw jako zbiorowe „my”, później jako konkretne „ja”, komentują to zdarzenie. Platon jest tu, jak łatwo przewidzieć, czytany poprzez pryzmat XX-wiecznego doświadczenia społeczeństwa totalitarnego (którego uwznioślony model przynosi *Republika*) i współczesnej antyutopii:

W nowej Wieży z Kości (ludzkich)
dziś Astrolog trutynuje
gwiazd koniunkcję z Marsem, oraz
z Oekonomią bied i brzydot.

Metafora „ciemne świedidło” wywołuje tu już nie tylko odsłonięcie działania czasu i historycznej konieczności, ale też skrajona zostaje z okrucieństwem takiej władzy, dla której konkretny człowiek, pojęty jako osoba, jest tylko nawozem historii. Watowi nie chodzi przy tym jedynie o polityczny aspekt problemu. Bardziej obchodzi go indywidualne, egzystencjalne przeżycie – dlatego „ciemne świedidło” każe myśleć nie tylko o okrutnej i bezsensownej historii, ale także o poddanym cierpieniu podmiocie ludzkim. *Ciemne świedidło*, tym razem pojmowane jako cykl wierszy z ostatnich, zanurzonych w fizycznym bólu lat życia Wata, jest bowiem zapisem cierpienia o intensywności prawie nie spotykanej w polskiej literaturze, tak przecież często odwołującej się do tego przeżycia i jego sensu.

Cielesność i cierpienie mają przy tym u Wata wymiar metafizyczny: są ściśle związane z pytaniem o uzasadnienia egzystencji pogrążonej w bólu, a będącej udziałem milionów ludzi XX wieku. Jeśli pamięta się przy tym, iż „ciemne światło” odsyła w tradycji religijnej do niepoznawalności Boga przez rozum ludzki, niepo-

znawalności przełamywanej w momencie doświadczenia mistycznego – „ciemne świedidło” staje się równoważnikiem bólu bezcelowego, absurdalnego w sposób jeszcze bardziej widoczny. Trudno o bardziej biegunowe przeciwstawienie niż to, które wynika z porównania metaforyki i symboliki światła w *Zachwyceniu* Słowackiego czy *Widzeniu* Mickiewicza z ciemnością tego wiersza Aleksandra Wata:

Tej znów nocy, dobrze po północy,
przyszedł do mnie P.B.
Tym razem w postaci dżdżownicy,
4 metry 20, tak wymierzyłem
z pierwszego wejrzenia. A pokój mój
ma niecałe 3 metry.
Przeto skurczył się
jak sprężyna pod palcem.
Poczem owijał się wokoło mnie, bez pośpiechu,
w miarowych ruchach. Coraz szczelniej.
Poprzez miękką włochatość jego czułem kręgi
twarde jak kauczuk. Nie krzyczałem, choć bolało.
Wiadomo: co czyni, czyni z miłości dla mnie.

Apokaliptyczne „czarne słońce” karzącego Boga dopełnia się w tym „ciemnym świedidle” zobaczonym przez cierpiącego człowieka. Aleksander Wat zapisał nową apokalipsę, przeżywaną nie w wymiarze eschatologii, a w doświadczeniu wewnętrznym i historycznym.

8.

O takich głosach poetów nie pamiętał Różewicz, odsyłając „czarne słońce” do wyobraźni dziecka. Głosy te są zresztą tylko epizodem w historii wspomnianej metafory, tyle że epizodem bardzo wyra-

zistym. Gdyby porzucić zachowane w tych rozważaniach resztki opisu konkretnych tekstów poetyckich, można by się pewno pokusić o utrzymaną w stylu Bachelarda fenomenologię tej metafory, pojmowanej tym razem jako obraz. Wizualizacja „ciemnego światła”, bez naturalistycznych odniesień do zaćmienia słońca, stała się przecież tematem obrazu Maxa Ernsta, grafiki Jana Lebensteina (do tomu Wata) czy niektórych sekwencji *Czasu Apokalipsy* Francisa F. Coppoli...

Być może taka fenomenologia potrafiłaby wskazać zasadniczą jedność wspomnianych przeze mnie doświadczeń. Na początku jest w nich przeżycie religijne, unaocznione poprzez obraz traktowany w sposób realny. Na końcu – jest doświadczenie czasu rzeczywistego, domagające się metafizycznych uzasadnień. W każdym miejscu tego doświadczenia jest dziwne misterium tremendum, towarzyszące doznaniu zarówno świętej, jak i ciemnej strony rzeczywistości. Każde ono powątpiewać, czy chodzi tu tylko o naśladownictwo i spojrzeć raz jeszcze na drogi wyobraźni twórczej. Jak i na jej korzenie...

To, co powiedziałem, nie wyjaśnia zapewne gestu ciągłego przypominania tej jednej, choć zwiłokrotnionej metafory. Dlaczego znaleźć ją można właśnie w *Pożegnaniu* Czesława Miłosza, *Trenie Fortynbrasa* Zbigniewa Herberta, *Wszystko to jest* Artura Międzyrzeckiego? Dlaczego zapomniał o niej Różewicz, a pamiętał Miron Białoszewski, piszący w swych *Wierszach na błysk*:

a jak ziemia zemdleje
czarne słońce zapieje?¹⁸

Zdziwienie i sytuacja pytania towarzyszą nie tylko metaforze w ogóle, ale także jej indywidualnym postaciom. Niemożność

¹⁸ M. Białoszewski, *Rozkurz*, Warszawa 1980, s. 173.

udzielenia pełnej odpowiedzi wydaje się jednak nie tyle opowiedzeniem się za takim stylem myślenia, który wyżej stawia pytanie, ile wykładnikiem sytuacji: historia „czarnego słońca” nie jest skończona, ciągle istnieje możliwość albo konieczność namysłu nad nim, tak jak istnieje prawdopodobieństwo, iż przemówi ono do nowego poety.

1980

Część druga

„...Szukając tego, co jest Rzeczywiste”

Naprawdę, co chciałem im powiedzieć? Że trzymałem się dążąc do wykroczenia poza moje miejsce i poza mój czas, szukając tego, co jest Rzeczywiste.

Cz. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*

Człowiek, który osiągnął istoty Rzeczy, jest wygnanym.

O.V. de L. Miłosz, *Baśnie i legendy litewskie*
(przeł. K. Wakar)

I. Poeta i wygnanie

„Dopóki żyję, będę wołać: nie” (*Antyгона*, W I, 284)¹ – to zdanie, napisane w Waszyngtonie w roku 1949 wyprzedza o dwa lata decyzję pozostania na Zachodzie, a zarazem zapowiada początek emigracyjnej twórczości Czesława Miłosza. Otworzyło ją bowiem właśnie słowo „Nie”. Otworzyło dosłownie, jako tytuł deklaracji ideowej poety², i symbolicznie, poprzez obecność – w pierwszych szkicach, w *Zniewolonym umyśle* i w *Zdobyciu władzy* – jedyne

¹ Cytaty z dzieł Czesława Miłosza lokalizowane są w tekście głównym. Posługuję się przy tym następującymi skrótami: W I, II = *Wiersze*, t. I, II, Kraków 1984; NZ = *Nieobjęta ziemia*, Paryż 1984; ZnU = *Zniewolony umysł*, Paryż 1980; RE = *Rodzinną Europą*, Paryż 1959; ZMU = *Zaczynając od moich ulic*, Paryż 1985; ZU = *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982; WSF = *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Paryż 1980; ON = *Ogród nauk*, Paryż 1979; ŚP = *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Paryż 1983; K = *Kontynenty*, Paryż 1958; PO = *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972.

² Cz. Miłosz, *Nie*, „Kultura” (Paryż) 1951, z. 5. Cytuję przedruk: „Krytyka”, z. 13/14, Warszawa 1983. W tym samym numerze „Krytyki” znajduje się szkic Jakuba Andrzejewskiego *Miłosz 51* oraz niektóre wypowiedzi krajowe i emigracyjne związane z tzw. „sprawą Miłosza”. „Deklaracją ideową” poety nazywa esej Nie M. Danilewicz-Zielińska (*Szkice o literaturze emigracyjnej*, Paryż 1978, s. 192).

w swoim rodzaju Ducha Negacji. Duch ten wyraźnie zabarwia i określa całość ówczesnego światoodczucia Miłosza, przy czym istota i sens niesionej przezeń negacji są na różnych poziomach doświadczenia, zapisane w tej twórczości – rozmaite.

Negacją, i to bardzo radykalną, wydawał się wówczas Miłoszowi sam wybór emigracji (czy lepiej: wygnania) jako formy życia. Pokazywał go poeta jako przekreślenie, unicestwienie przyjętego planu egzystencji. „To, o czym opowiem, można nazwać historią pewnego samobójstwa” – taki paradoks rozpoczynał wspomniany szkic programowy.³ Samobójstwem było w rozumieniu Miłosza nie tylko przerwanie spójności wewnętrznej jednostkowego istnienia, lecz także odrzucenie społecznej roli i obrazu poety, związanego z konkretną zbiorowością. Stąd wzięło się wyznanie: „Byłem cenionym polskim poetą i tłumaczem poetów innych narodów. [...] nagle przeciąłem [...] moje związki z polską demokracją ludową i stałem się emigrantem, świadomym tego, co to oznacza”.⁴ To nie koniec. Metafora samounicestwienia posłużyła też Miłoszowi do określenia własnej sytuacji wobec ojczyzny jako podstawowej przestrzeni duchowego istnienia. I od tej strony wybór wygnania jawił mu się jako samobójstwo, gdyż – „czymże innym dla poety jest stracić ojczyznę?”⁵

Negacja, czy ściślej: odsłonięcie negatywnego wymiaru własnej sytuacji jest tu związane z gestem odcięcia od przeszłości, z budowaniem nieprzekraczalnej bariery, oddzielającej Ja-Teraz od Ja-Niegdyś. Konsekwencją tego gestu jest w jednostko-

³ „Krytyka”, z. 13/14, s. 174. O podobnej ocenie jego wyboru z perspektywy krajowej wspomina Miłosz w liście do M. Wańkowicza: „Po moim zerwaniu Broniewski napisał do kogoś za granicą takie zdanie »Miłosz nam mówił przed śmiercią«...”, w: *Wańkowicz i Miłosz w świetle korespondencji*, podała do druku A. Ziółkowska, „Twórczość” 1981, z. 10, s. 109.

⁴ „Krytyka”..., s. 174.

⁵ *Ibidem*, s. 181. Negatywny wymiar zerwania z ojczyzną podkreślają bardzo mocno przywoływane wyżej listy do Melchiora Wańkowicza.

wym przeżyciu pojawienie się braku, pustki. Zwłaszcza: braku wartości pozytywnych – bo tak jawiły się w wypowiedzi Miłósza związki ze zbiorowością, z ojczyzną... Takiemu pojmowaniu i przeżyciu negacji towarzyszy w emigracyjnej twórczości Miłósza – i to znów od samego początku – pojmowanie odmienne. Wybór wygnania pojawia się tu bowiem nie tylko jako zaprzeczenie i przekreślenie, ale także jako sprzeciw, jako gest oderwania od wartości negatywnych.

Przyjęcie kondycji emigranta było w intencjach Miłósza negacją jego własnej postawy i postaw tej części polskich artystów i intelektualistów, którzy (jak sportretowani w *Zniewolonym umyśle* Alfa, Beta, Gamma i Delta) zgodzili się świadomie na zło tkwiące w ówczesnej rzeczywistości społecznej. Było sprzeciwem wobec politycznej praktyki epoki stalinizmu i, przede wszystkim: sprzeciwem wobec diamentu, Nowej Wiary, a więc takiej ideologii, której celem było zupełne podporządkowanie jednostki i jej świadomości – Państwu i Systemowi... Tak rozumiane „Nie” Miłósza było więc zanegowaniem zapowiadanego w finale *Traktatu moralnego* „jądra ciemności” (W I, 239).

Aksjologiczny wymiar tej negacji wydaje się niewątpliwy.⁶ A także – jej wymiar pozytywny, gdyż dotyczyła ona sił realnie działających i niszczących wartości tak bezsporne, jak zewnętrzna i wewnętrzna wolność jednostki i możliwość mówienia prawdy o sobie i świecie. Mówiąc „Nie” – odślaniał Miłosz perspektywę na niszczone wartości, przypominał istotny związek między poezją i prawdą. Jego zdanie: „A poezja jest prawda” (*Toast*, W I, 252), przypominające zdanie św. Jana: „A prawda was

⁶ O pojęciu aksjologicznej negacji vide: W. Stróżewski, *Aksjologiczny aspekt negacji*, w: idem, *Istnienie i wartość*, Kraków 1981, s. 281-289.

wyzwoli”⁷, powracało potem wielokrotnie w świadomości polskich poetów i ich czytelników...

Negacja jako przekreślenie i sprzeciw dotyczyły głównie przeszłości. W deklaracji ideowej Miłosza-wygnańca, stanowiącej punkt wyjścia tych rozważań, znaleźć też można negację skierowaną w przyszłość i dotyczącą nie czego innego, lecz właśnie owej wybranej kondycji. Na marginesie portretu Gammy w *Zniewolonym umyśle* pisał poeta: „Wiedział, [...] że boję się zostać emigran-tem i skazywać się na jałowość i pustkę, które są cechą każdego wygnania” (ZnU, 163). Miłosz obawiał się wówczas, iż brakowi wartości w przestrzeni, którą pozostawił za sobą – może odpowiadać podobny brak przed nim, w nowej przestrzeni, i to mimo pozytywnego wymiaru jego sprzeciwu. Wskazywał w ten sposób tragiczny wymiar dokonanego przez siebie wyboru. „Wszystko co mogę, to stwierdzić fakt, iż odszedłem” (ZnU, 15). Zdanie to ukrywa – raz jeszcze – paradoksalne spięcie wartości. Miłosz powiedział „Nie”, bowiem negacja wydawała mu się nieunikniona i konieczna, w imię wartości uznanych przezeń za absolutne. Ale spoza przyświadczenia tym wartościom – pojawiło się kolejne „Nie” w postaci pustki przyszłości. Z jednej więc strony: konieczność wyboru, z drugiej: świadomość odcięcia od korzeni, połączona z przekonaniem, iż „zakorzenienie jest [...] najważniejszą [...] potrzebą duszy ludzkiej”.⁸

Sumując: swoją sytuację u progu wygnania odczytywał i wyrażał Miłosz jako miejsce podwójnej samotności: wobec przeszłości i wobec przyszłości, wobec kraju i emigracji. Nie było to wówczas, anno 1951, poczucie wymyślane. „Sprawa Miłosza” dopiero się zaczynała, z Warszawy usłyszał poeta: „A ty jesteś dezertier / A ty jesteś zdrajca, / mrok – / pleśń – / strach –”, w Londynie nazwano

⁷ *Ewangelia według Jana* 8, 32, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. 3 poprawione, Poznań 1980.

⁸ S. Weil, *Wybór pism*, przeł. i oprac. Cz. Miłosz, Paryż 1958, s. 247.

go „byłem poputczikiem”...⁹ Jak powiedziałem, pustka i samotność wobec tego, co było, mogła być równoważona przez poczucie słuszności sprzeciwu. Jako istotny problem jawiła się natomiast pustka przyszłości, czy raczej – pytanie o to, czy da się coś na tej pustce zbudować... Czy da się w oparciu o nią stworzyć coś pozytywnego?

„Kiedy zburzone są fundamenty, co może działać sprawiedliwy?” – pyta Psalmista.¹⁰ Podobnie brzmi pytanie, stojące u podstaw całej wygnańczej twórczości Miłosza... Miłosz pyta więc, co można zrobić z własnym wygnaniem – i bez namysłu nad tym pytaniem, bez wskazania kierunków odpowiedzi, niewiele można o jego dziele powiedzieć.¹¹ Trudność interpretacyjna, jaka się w tym momencie pojawia, polega na tym, iż większość odpowiedzi, jakie explicite czy implicite dają się odszukać w tym dziele – sformułowanych jest w języku paradoksu. W końcu jednak: nie jest przypadkiem, że Miłosz przyznawał się do wpływu na swoje myślenie heglizującego marksisty Tadeusza Krońskiego i że w pierwszych latach emigracji zajmował się tłumaczeniem i komentowaniem Heraklita...¹²

Jaki był pierwszy krok Miłosza jako wygnańca? Rzekłbym, ze świadomością wieloznaczności słów, iż poeta podjął wyzwanie niesione przez sytuację, to znaczy przyjął wewnątrz siebie samotność i pustkę, postanowił stanąć twarzą w twarz z tym, co negatywne w jego własnym losie, po to, by tę negatywność zgłębić do końca,

⁹ K.I. Gałczyński, *Poemat dla zdrajcy*, „Nowa Kultura” 20 I 1951. Później liczne przedruki, także w wyborach poezji Gałczyńskiego (na przykład: *Siódme niebo*, Warszawa 1970). Pomijam kwestię szczerości tej wypowiedzi. S. Piasecki, *Były poputczik Miłosz*, „Wiadomości” (Londyn), 4 XI 1951; przedruk: „Krytyka” z. 13/14.

¹⁰ Psalm 11, 3, w: *Księga psalmów*, przeł. z hebrajskiego Cz. Miłosz, Paryż 1981.

¹¹ Dla uniknięcia nieporozumień: całe to rozumowanie nie ma charakteru psychologicznego, ani nie usiłuje odpowiedzieć „jak było naprawdę”. Dotyczy ono wyłącznie portretu Miłosza wpisanego w jego teksty – i jest tych tekstów interpretacją.

¹² Vide: RE (rozdział *Tygrys*) oraz K.

a to znaczy: spróbować ją przekroczyć, odnaleźć jakąś drogę do wartości pozytywnych. „Żeby” – mówiąc słowami wiersza późniejszego o ćwierć wieku – „powiedzieć yes, tak, si”.¹³

Podobną myśl znaleźć można u filozofa, który stał się potem Miłoszowi bliski. Lew Szestow (bo o nim mowa) pisał niegdyś w swej *Apoteozie nieoczywistości*: „Myśleć, naprawdę myśleć zaczyna człowiek wtedy, gdy się przekonywa, że nic zrobić nie może, że ma związane ręce. Dlatego zapewne wszelka głęboka myśl musi się wywodzić z rozpacz”.¹⁴ I w takim Szestowowskim rozumieniu terminów, olbrzymia część dzieła Miłosza zbudowana została na rozpacz, wynikającej z przyjęcia wygnania...

W październiku 1980 roku, pisząc wstęp do pierwszej od czasów *Ocalenia* książki oficjalnie wydanej w kraju, mówił Miłosz o swej samotności: „Trudno ją przyjąć, ale raz przyjęta, wynagradza. I myślę, że bez zgody na to, co gorzkie, na samotność, na przegraną, nie ma prawdy pisanego słowa”.¹⁵ To zdanie także jest paradoksem: to, co trzydzieści lat wcześniej nazywał poeta samobójstwem, tu pojawia się jako warunek konieczny zaistnienia wartości bezwzględnej: prawdy słowa. Ale, oczywiście, pomiędzy paradoksalną negacją i równie paradoksalną afirmacją wygnania znaleźć można w twórczości i światoodczuciu Miłosza szereg zapośredniczeń, w znamienne sposób łączących to, co indywidualne, z tym, co społeczne, to, co egzystencjalne, z tym, co historyczne albo metafizyczne...

Pierwszym z tych zapośredniczeń jest odebranie decyzji z 1951 roku charakteru jedyne, wyjątkowe cięcia w obrębie własnej biografii. Oświetlając swoje życie z perspektywy tego właśnie

¹³ *Czarodziejska góra*, W II, 281. Wiersz pisany w roku 1975.

¹⁴ L. Szestow, *Apoteoza nieoczywistości. Próba myślenia adogmatycznego*, przeł. N. Karsov i S. Szechter, Londyn 1983, s. 90. Rosyjskiemu myślicielowi poświęcił Miłosz znakomity esej *Szestow albo czystość rozpacz* (1973), ZMU.

¹⁵ Cz. Miłosz, *Słowo od autora*, w: idem, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada i inne wiersze*, Kraków 1980, s. 5.

zdarzenia, zaczął w nim Miłosz dostrzegać konsekwencję zdarzeń i myśli o wiele wcześniejszych.

W jednym z ważniejszych swych esejów, pisanym z perspektywy piętnastoletniego pobytu na Zachodzie, powiadał: „[...] moje lata emigracyjne datują się chyba od 1937 roku, kiedy opuściłem Wilno, przy czym oswojenie się z Warszawą niekoniecznie było łatwiejsze niż oswojenie się z Francją i Ameryką” (*Punkt widzenia czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie*, ZMU, 121). Datę, pojawiającą się w tym wyznaniu łatwo skojarzyć nie tylko z odpowiednimi fragmentami *Rodzinnej Europy*, ale też – z pamiętnymi przedwojennymi wersami:

W mojej ojczyźnie do której nie wrócę,
Jest takie leśne jezioro ogromne,
Chmury szerokie, rozdarte, cudowne
Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzucę.

(*W mojej ojczyźnie*, W I, 67)

Kilkadziesiąt lat później zapisał poeta w swym *Osobnym zeszycie*:

Utrata rodzinnych okolic i ojczyzny,
Błądzenie całe życie wśród narodów,
To nawet
Jest tylko romantyczne, czyli do zniesienia.

Tak zresztą spełniła się moja modlitwa ucznia gimnazjum wychowanego na wieszczach: prośba o wielkość, to znaczy wygnanie.

(*Osobny zeszyt. Gwiazda Piołun*, W II, 343-344)

Tak oto fizyczne odcięcie od ojczystej przestrzeni zinterpretował Miłosz jako powtarzającą się w jego życiu, więcej: wyczekiwaną i przyjętą („Przyjmowałem co mnie sądzone” – napisał potem, *Ryba*, W II, 192) – figurę egzystencji... Figurę, dodajmy, znaną nie tylko z romantycznej tradycji, ale i z losów współczesnych poety...

Przytaczaną wyżej myśl z eseju *Punkt widzenia* dopowiadał on następująco: „Jakiś odpowiednik (wygnania) można znaleźć w losach innych żagarystów, tych, którzy przeżyli”. „Odpowiedniki” inne odnajdywał już wcześniej, pisząc o „zbiegach z Ukrainy” czy kreśląc emigracyjny portret Wierzyńskiego (*Traktat poetycki*, W II, 13, 15). A także później, łącząc samotność Simone Weil z jej pasją poszukiwania ostatecznej prawdy (ZMU, 272).

Powodem wygnania i samotności mogą być wielkie zdarzenia historyczne albo indywidualny kształt losu. Samotność może być wybrana lub narzucona – wciąż jednak pojawia się ona na horyzoncie życia i myślenia współczesnego człowieka. Ten styl myślenia, wyraźnie zmierzający do ujrzenia własnej sytuacji w szerokiej, symbolicznej perspektywie, najwyraźniej może być widoczny w przemówieniu wygłoszonym we wrześniu 1967 roku na *Rencontre Mondiale de la Poesie*. Trzeba te zdania przytoczyć w całości:

Niemal niemożliwością jest mówić dzisiaj o poezji i nie wspomnieć o wygnaniu. Wygnanie jest losem dzisiejszego poety, niezależnie od tego, czy mieszka on w swoim rodzinnym kraju czy za granicą, bo prawie zawsze jest on wyrwany z małego swego świata obyczajów i wierzeń, jaki znał w dzieciństwie. Samo w sobie wygnanie nie jest niczym ani złym, ani dobrym, romantyczne i patetyczne gesty byłyby tutaj na nic, doprowadziłyby tylko do fałszu. Wygnanie trzeba po prostu przyjąć i wszystko zależy od tego, jaki zeń zrobi się użytek. (ZMU, 347-348)

Podobne myśli powracają w *Notach o wygnaniu*. W otwierającym je aforyzmie o znamienym tytule *Użytek* można odnaleźć przekonanie, iż „wygnanie, przyjęte jako przeznaczenie, tak jak przyjmujemy nieuleczalną chorobę, powinno nam pomóc w zobaczeniu naszych złudzeń” (ZMU, 45).

Można zobaczyć w tych słowach jeden z najistotniejszych punktów w rekonstruowanej tu Miłoszowskiej podróży w głąb sensu wygnania. Sens początkowy pozostał daleko, ten, który się odsłania, jest ledwie jego oddźwiękiem. Bo wygnanie ukazuje się tu jako warunek czy stan poznania. A może: jako swoista droga poznania, w tym znaczeniu, jaki tej epistemologicznej metaforze nadaje św. Tomasz.

Wygnanie – za cenę wyrzeczenia – umożliwia poznanie rzeczywistości w jej prawdziwym, istotnym kształcie. Można to rozumieć na sposób Gombrowiczowski: wygnanie jest rodzajem dystansu (przestrzennego, czasowego, emocjonalnego...) pozwalającego chłodno odróżnić rzeczy ważne od nieważnych. Albo zupełnie inaczej, na sposób Simone Weil: dystans oczyszcza przedmiot, odsłania jego piękno, wzmacnia jego istnienie. Obydwa te znaczenia można u Miłosza odnaleźć: wygnanie, skojarzone z powstawaniem dystansu czasoprzestrzennego pozwala mu odnajdywać przestrzeń, która – gwarantowana przez pamięć i wyobraźnię – wydaje się trwalsza niż ta, która pojawia się naszym zmysłom...

Ale, jak się zdaje, jest też u Miłosza coś więcej: wygnanie jest rodzajem drogi, prowadzącej do ośnienia, do epifanii, w której odsłania się przedmiot, albo świat – w swym ostatecznym kształcie i wymiarze...¹⁶ Tak rozumiane – wygnanie nie tracąc poznawczego charakteru, nabiera też konotacji reli-

¹⁶ O roli epifanii w poezji Miłosza vide: J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, pod red. naukową J. Kwiatkowskiego, Kraków 1985.

gijnych, bliskich być może tego, co niemieccy mistycy nazywali *Gelassenheit*.¹⁷

To pokrewieństwo jest istotne nie tylko dlatego, iż perspektywa religijna stanowi jeden z niewątpliwych punktów dojścia w myśleniu Miłosza. Rzecz raczej w tym, iż wygnanie jako droga poznania prowadzi w twórczości poety z Berkeley – właśnie do metafizycznych i religijnych sensów pojęcia. Chodzi o dwa wielkie tematy Miłoszowskiego dzieła: o religijno-ontologiczne wykorzenienie, będące skutkiem zastępowania wyobraźni religijnej przez naukę, oraz o pokrewny w pewnej mierze mit wygnania z Raju... I tu także uświadomienie, przyjęcie stanu wygnania stać się może pierwszym krokiem, który prowadzi ku „innemu niebu, innej ziemi”.¹⁸ Trzeba, mówiąc językiem Miłosza, najpierw ujrzeć siebie jako wydziedziczonego mieszkańca Ziemi Ulro, rzuconego w nieskończoną, pustą przestrzeń – by móc rozpocząć poszukiwanie innej przestrzeni, w której istnienie obdarzone jest sensem...

Zarysowana w ten sposób sieć relacji nie ma charakteru arbitralnego. Nie jest ona także ciągiem przyczynowo-skutkowym. Jest raczej intuicyjnym wglądem w strukturę świata projektowanego przez dzieło Miłosza. Wglądem, mającym odsłonić pewne podstawowe właściwości myślenia i przeżywania, fundującego ów świat.

Droga, prowadząca od wygnania jako konkretnego faktu, zakorzenionego w indywidualnej biografii, do wygnania jako sposobu egzystencji, przysługującego człowiekowi współczesnemu, droga obecna wyraźnie w Miłoszowskim świecie, odsłania przede wszystkim jego szczególną jedność i podmiotowość. Powiększające się wciąż dzieło Miłosza ukazuje się nam, inaczej mówiąc, jako całość coraz bardziej wielostronna, ale też coraz bardziej jedno-

¹⁷ Vide: W. Szymańska OP, *Trubadur Przedwiecznej Miłości*, w: Bł. Henryk Suzo, *Księga Przedwiecznej Miłości*, Poznań 1983, s. 40.

¹⁸ Vide: J. Sądziak, *Inne niebo, inna ziemia*, wstęp do: Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982.

lita, zdążająca do samo-dopełnienia. A także: całość o wyraźnym punkcie centralnym, którym jest panujący nad nią suwerennie i odsłaniający się poprzez nią podmiot.

Dalej: świat Miłosza pokazuje się czytelnikowi nie jako całość statyczna i tożsama z sobą, lecz jako proces. Jego istotą jest podejmowana przez podmiot próba uzasadnienia własnej sytuacji, czy lepiej: próba odnalezienia dla niej gruntu. Zmusza to ów podmiot do takiego istnienia, którego istotą jest ponawiany wciąż akt stawiania fundamentalnych pytań typu – kim jestem? gdzie jestem? wobec czego jestem? ku czemu jestem?... Inaczej mówiąc: podstawowym wzorem egzystencji staje się tu pytanie o los (własny i cudzy) i rozpamiętywanie go.¹⁹

W przywoływanym powyżej obrazie przybiera to rozpamiętywanie postać medytacji, której przedmiotem jest wygnanie. Jest to z pewnością jeden z najistotniejszych aspektów Miłoszowskiego świata, jedna z centralnych linii, wokół których świat ten się krystalizuje. Powtarzając Miłoszowskie pytanie o sens wygnania, otwiera się inne wymiary jego dzieła – stąd wziął się początek tych rozważań. A zarazem (i to jest bodaj istotniejsze) odpowiedzi na to pytanie odsłaniają sam mechanizm rozpamiętywania, poszukiwania przez poetę – sensu i gruntu istnienia. Jego istotą jest ciągle przekraczanie granic, w jakich zdaje się być umiejscowione (czy uwięzione) każde zjawisko, każdy przedmiot, każda myśl... Chcąc zrozumieć sens tego, co zjawia się w naszym doświadczeniu świata i co jest wielostronnie uwarunkowane – zdaje się mówić Miłoz – należy spojrzeć na to z różnych, czy wręcz: ze wszystkich możliwych perspektyw. Inaczej mówiąc: należy zwrócić się w stronę perspektywy absolutnej, niczym nie uwarunkowanej... Przypadkowa część odnajduje swe miejsce, odsłania swój wymiar przez odniesienie do koniecznej całości... (Przypomina to trochę intuicję

¹⁹ Vide: T. Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4.

Blake'a, który uważał, iż oczyszczenie bram percepcji, odrzucenie tego, co ją ogranicza, pokazałoby każdą rzecz w wymiarze nieskończoności.) I dlatego na pytanie, postawione w języku polityki czy historii, znaleźć można u Miłosza odpowiedzi w języku teologii, tym zatem, który może mówić o Byciu – absolutnym, nie uwarunkowanym.

O tym szczególnym procesie poznawania poprzez przekraczanie granic doświadczenia mówi poeta w gnomicznej formule *Traktatu poetyckiego*: „Czas wyniesiony ponad czas przez czas” (W II, 37). Gdzie indziej zaś, bardziej bezpośrednio: „Naprawdę, co chciałem im powiedzieć? / Że trudziłem się dążąc do wykroczenia poza / moje miejsce i poza mój czas, szukając / tego, co jest Rzeczywiste” (NZ, 22).

Zdanie ostatnie, mówiąc o zasadzie przekraczania granic, odsłania zarazem inną regułę, obecną w medytacjach nad wygnaniem i organizującą myślenie Miłosza. Jeśli punktem dojścia poety jest afirmacja tego, co Rzeczywiste – to droga do tego celu wiedzie przez przekroczenie tego, co nie-Rzeczywiste. Miłosz mówi „nie”, by – poprzez negację – móc powiedzieć „tak”. Jest to jedna z najbardziej fundamentalnych struktur jego światoodczucia.

Struktura negacja / afirmacja, sprzeciw / zgoda występuje u Miłosza na wiele sposobów. Może być – jak w ciągu wiodącym od pierwszej emigracyjnej wypowiedzi poety aż do ostatnich myśli o wygnaniu – trwającym w czasie, wielostopniowym procesem. Ale może też być rodzajem paradoksalnego, czasowego zjednoczenia przeciwieństw. Tak było w niektórych spośród przytaczanych tekstów. Tak jest we wspomniałym finale wiersza *Notatnik: Bon nad Lemanem* (W I, 292):

Godzisz się co jest
Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny
Jak blask na wodach czarnej rzeki? Tak.

Zamykające wiersz, afirmujące istnienie „Tak” brzmi równie mocno i równie wieloznacznie jak finał *Ulissesa*.²⁰ Powiadam „wieloznacznie”, bo przejście Nie / Tak nie ma u Miłosa charakteru zdarzenia jednokrotnego i zamkniętego, lecz jest częścią wciąż trwającego poszukiwania, w którym Tak na jednym poziomie może wskazywać Nie na innym...

Być może dopiero przemyślenie tych kilku prawd pozwala zadać w sposób sensowny pytanie o tożsamość Miłosa i o inne, poza szukaniem sensu wygnania, linie jego myślenia.

II. Od autobiografii do mitu Księgi

Summę medytacji Miłosa o świecie i słowie, *Ziemię Ulro*²¹, otwierają pytania, które już przez samo umiejscowienie w dziele brzmią znacząco. „Kim byłem? Kim jestem teraz, po latach, tutaj na Niedźwiedzim Szczycie, w mojej pracowni nad Pacyfikiem?” (ZU, 21). Miłosz zadaje te pytania w sposób szczególny, tak jakby chciał przywrócić kolejno padającym słowom ich zapomniany, fundamentalny wymiar. Jakby chciał przypomnieć, iż „każde zapytywanie jest poszukiwaniem”.²² Rzeczywiście: owe pytania przekształcają *Ziemię Ulro* w przestrzeń poszukiwania i namysłu, zwracającego się wciąż w stronę tego, co poszukiwane: tożsamości pytającego, znaczenia jego odrębności i samego bycia przezeń w świecie.

Nie jest to w twórczości autora *Nieobjętej ziemi* sytuacja wyjątkowa. Przeciwnie: Miłosz powraca wielokrotnie i na różne sposoby do takich momentów, w których świat jako całość, albo któryś

²⁰ Vide: J. Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1969, s. 824. Skojarzenie „Tak” z wiersza Miłosa z „Tak”, kończącym monolog Molly Bloom, jest oczywiście dowolne. Ale skądinąd: jednym z przedmiotów dzieła Joyce’a jest także wygnanie...

²¹ Tak nazwał *Ziemię Ulro* S. Barańczak: *Summa Czesława Miłosa*, w: idem, *Etyka i poetyka*, Paryż 1979.

²² M. Heidegger, *Bycie a czas*, przeł. B. Baran, mps, Kraków 1984, s. 45.

z jego aspektów, wymiarów, elementów – staje się problemem, odsłaniając perspektywę czy drogę namysłu... „I coraz częściej [...]” – powiada wprost w jednym z wierszy – „Z gasnącym papierosem Gauloise, / Nad szklanką czerwonego wina, / Myślę o tym co znaczy być tym a nie innym” (*Co znaczy*, W II, 64). Gdzie indziej zaś, pozornie stwierdzając, w rzeczywistości wskazując kierunek, w którym podąży myśl:

Jestem tu. Dwa te słowa zawierają wszystko co można powiedzieć, od nich się zaczyna, do nich się powraca. Tu – to znaczy na tej ziemi, na tym a nie innym kontynencie, w tym a nie innym mieście, w tej epoce, którą nazywam moją, w tym stuleciu, w tym roku. Nie jest mi dane żadne inne miejsce ani żaden inny czas [...]. (WSF,7)

Ciągła obecność gestu pytania, czy może: problematyzowania własnej sytuacji w świecie i wobec świata wpływa na tonację i strukturę nie tylko wymienionych tekstów, ale całego właściwie dzieła Miłosza. Pytania zadawane przez poetę stają się w tym dziele punktami, w których najmocniej odsłania się jego wyobraźnia (pojmwana jako siła kształtująca obraz świata), wokół których krystalizują się podstawowe sensory, najistotniejsze odpowiedzi... Ponieważ zaś, jak mówiłem, pytania te kierują najpierw w stronę tożsamości i odrębności samego pytającego, więc też jego dzieło ukazuje się nam jako seria – całościowych bądź częściowych, jawnych bądź zamaskowanych, dosłownych bądź figuralnych, konstruowanych z zewnętrznych zdarzeń bądź wewnętrznych przygód i przemyśleń – autobiografii i autoportretów.²³

²³ Vide: J. Błoński, *Epifanie Miłosza...*, s. 213: „Poezja Miłosza jest w gruncie rzeczy anegdotyczna i autobiograficzna; odwołuje się stale do osobistych czy jednostkowych doświadczeń [...]”.

Taka właśnie strategia budowania tekstu jako wariantu autoportretu czy autobiografii jest szczególnie widoczna w centralnej linii emigracyjnego dzieła Miłosza, biegnącej od *Traktatu poetyckiego* (1957) poprzez *Rodzinną Europę* (1958) i *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974) aż po *Ziemię Ulro* (1977). Skądinąd: sposób pytania o tożsamość i uobecnienie własnej osobowości jest tu za każdym razem odmienny...

Najbliższa tradycyjnych wyobrażeń o konstruowaniu autobiografii jest zapewne *Rodzinną Europę*. Rytm zdarzeń, układających się w jednostkową, prywatną biografię Miłosza (od Szetejni po Waszyngton i Paryż połowy wieku) jest tu nieustannie zderzany z innymi porządkami: porządkiem historycznych konwulsji lat 1910-1950, odbijających się w świadomości dziecka, młodzieńca, mężczyzny, będącego ich dalekim obserwatorem, świadkiem czy uczestnikiem – i porządkiem idei, pojawiających się na horyzoncie myślenia współczesnych poecie. W tym ostatnim porządku istotne są dwa zwłaszcza wątki, spotykające się nie tylko w zewnętrznej rzeczywistości, lecz także w indywidualnym doświadczeniu Miłosza. Pierwszy wiąże się z katolickim wychowaniem przyszłego poety (RE, 61-77), wczesnym zainteresowaniem historią Kościoła, a zwłaszcza historią herezji²⁴ oraz tomistyczną – czy może Maritainowską przygodą z końca lat trzydziestych. U początku drugiego tkwi być może fascynacja postacią Naphty z *Czarodziej-skiej góry* i głoszoną przezeń wizją historii. Z tym wątkiem łączy się niewątpliwie radykalizm poglądów wyznawanych przez Miłosza w początku lat trzydziestych, ówczesne i późniejsze (tak aprobujące, jak i negujące) zainteresowanie Rosją i marksizmem (RE, 92-127), wreszcie: intelektualna przyjaźń z Tadeuszem Krońskim i związane z nią „ukąszenie heglowskie”, fascynacja Ruchem, Stawaniem się jako zasadą rzeczywistości (RE, 214-246)... Przy tym: konfrontując dzieje jednostki z rytmem politycznych zdarzeń

²⁴ Vide m.in.: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, W II, 263.

i z przemianami idei, pokazuje zarazem Miłosz losy swego pokolenia, a także genealogię i system wartości intelektualisty ze środkowej Europy, owej „innej Europy”²⁵, której istnienia i odrębności będzie zawsze bronił...

Sposób ujawniania żywiołu autobiograficznego w *Ziemi Ulro* jest o wiele bardziej skomplikowany. Perspektywa zewnętrznych zdarzeń znika w niej niemal całkowicie na rzecz opisu duchowej przygody, której celem jest nadanie sensu własnemu doświadczeniu świata poprzez odnalezienie doświadczeń pokrewnych, ożywionych pokrewnym sposobem myślenia i odczuwania. Dlatego, aby odpowiedzieć na pytanie „Kim jestem?”, rozważa Miłosz sens doświadczenia Swedenborga, Blake’a, Mickiewicza, Dostojewskiego, Oskara Miłosza... Namysł nad ich dziełem, czy może raczej: nad sposobami ujmowania przez nich świata, nad pytaniami, które temu światu stawiają, prowadzi go w stronę przekonania, iż nie można rozstrzygnąć problemu tożsamości współczesnego człowieka, nie można określić jego sytuacji w świecie – bez unacznienia przemian, jakim uległa w ciągu kilku ostatnich stuleci (zwłaszcza zaś: od połowy XVIII wieku do dziś) – wyobraźnia religijna. (Jak widać, perspektywa problemowa, otwierana przez *Ziemię Ulro*, jest o wiele szersza niż w *Rodzinnej Europie* – można to zresztą odczytać już w semantyce tytułów obu dzieł.)

Między autobiograficzną perspektywą *Rodzinnej Europy* i *Ziemi Ulro* istnieje relacja dopełniania, wzbogacania. Podobnie można ująć następstwo *Traktatu poetyckiego* i *Gdzie wschodzi słońce*. Pierwszy z poematów, bezpośrednio poprzedzający *Rodzinna Europa*, a niewątpliwie kontynuujący problematykę *Traktatu moralnego* i *Zniewolonego umysłu*, w poszukiwaniu istoty doświadczeń, które spotkały od schyłku XIX do połowy XX wieku Polaków (czy szerzej – wszystkich spadkobierców i współuczestników wspólnoty zwanej kiedyś patetycznie kul-

²⁵ *Une autre Europe* to francuski tytuł książki Miłosza (Gallimard 1964).

turą europejską), i które stały się wyzwaniem i zadaniem literatury o tyle, o ile chciała ona sprostać rzeczywistości – zwraca się przede wszystkim w stronę zetknięcia człowieka z mechanizmem Historii i Polityki. Ścisłej: pokazuje działanie demonicznej strony Historii (tej, która sprawiła, iż „W szkło zastygały trupy stu narodów”²⁶, iż Duch Dziejów utożsamił się z Duchem Ziemi) na ludzką świadomość, analizując destrukcyjny wpływ na nią przekonania, iż stawanie się jest istotą rzeczywistości... Poemat drugi, następujący po *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* i poprzedzający *Ziemię Ulro*, koncentruje się na doświadczeniu wewnętrznym, przy czym namysł kieruje się w nim nie w stronę historyczności (a więc też: czasowości), lecz raczej szczególnie pojętej przestrzenności. Ten namysł dotyczy domowej ojczyzny poety, małego kraju, „gdzie przyroda jest ludzka, na miarę człowieka, gdzie w ciągu stuleci współżyły ze sobą różne języki i różne religie” (ZMU, 351). Uobecnia on siłą jednostkowej pamięci i wyobraźni Laudę, będącą nie tylko realnym miejscem, ale też krainą, „o której pewien znakomity alchemik napisał, że znajduje się tam, gdzie ją. umieszcza pierwsza i najważniejsza z potrzeb naszego umysłu, ta sama potrzeba, która powołała do życia geometrię i nauki ścisłe, filozofię i religię, moralność i sztukę” (W II, 230). Punktem dojścia tych medytacji jest nie historia, lecz teologia, która – jak u późnego Brzozowskiego – „jest najgłębszą nauką o naturze człowieka”²⁷ i przestrzeni jego egzystencji.

Wymienione przed chwilą teksty nie wyczerpują wszystkich odcieni i aspektów autobiografizmu w dziele Miłosa. Prze-

²⁶ *Traktat poetycki*, W II, 19.

²⁷ S. Brzozowski, *Listy*, oprac., przedmową, komentarzem i aneksami opatrzył M. Sroka, Kraków 1970, t. II, s. 479. Celowo przytaczam zdanie Brzozowskiego, sądzę bowiem, iż symboliczny wymiar przemian jego światopoglądu był dla Miłosa (jak świadczy *Człowiek wśród skorpionów*) bardzo istotny. Vide też: M. Wyka, *Miłosz i Brzozowski*, w: *Poznanie Miłosa...*

ciwnie, zdają się one oddziaływać na pozostałą jego część, określać sposób jej interpretacji. W ich świetle swoiście autobiograficzne sensy odślaniają nie tylko *Zniewolony umysł* czy *Miasto bez imienia*, lecz także (choćby wbrew wypowiedziom samego Miłosza²⁸) – *Dolina Issy...* W kształtowaniu duchowego autoportretu uczestniczą nie tylko *Prywatne obowiązki*, „prywatna księga różności” *Ogród nauk* (ON, 9), czy zbiór *Zaczynając od moich ulic*, ale też sylwetki Stanisława Brzozowskiego i Simone Weil, jawna w dziele Miłosza obecność mitu i poezji Mickiewicza i ukryta – Cypriana Norwida²⁹, wreszcie zaś: wybór tekstów, które poeta z Berkeley przełożył, bo nie darmo pisał on przed kilku laty: „Na ogół szukałem u tłumaczonych przeze mnie poetów pomocy w wypracowaniu własnego idiomu” (*Gorliwość tłumacza*, ON, 171)...

Krótko mówiąc: odwrotną stroną bezustannego poszukiwania tożsamości jest w dziele Miłosza podejmowany wciąż od nowa – przed oczyma czytelników – wysiłek budowania własnego obrazu... Zmusza to interpretatora do odpowiedzi na pytanie o charakter, sens i funkcję autobiografizmu Miłoszowskiego dzieła. Zmusza tym bardziej, iż dzieło to nie absolutyzuje subiektywności, a przeciwnie: dąży do zobiektywizowania wizji świata, do wyeliminowania z niej tego, co względne i przypadkowe. Sprzeczność ta jest pozorna, czy może: powierzchowna – kieruje ona jednak w stronę nader istotnych kwestii i paradoksów.

Jak się zdaje, jednym z fundamentalnych elementów Miłoszowskiego światoodczucia jest bardzo intensywne przeżycie jedyności i szczególności własnego istnienia i kształtu losu, a więc także

²⁸ Vide: E. Czarniecka, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, New York 1983, s. 107. Nie chodzi oczywiście o autobiografizm pojmowany naiwnie i dosłownie – lecz raczej figuralny.

²⁹ Vide: M. Buś, *Miłosz i Norwid*, w: *Czesław Miłosz*, pod red. W. P. Szymańskiego, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie”, z. 61, Kraków 1987.

poczucie bycia wybranym.³⁰ Wewnątrz świata kreowanego przez Miłosza przeżycie to nie da się zredukować ani zracjonalizować. Jest ono czymś danym poecie (kategoria daru odgrywa w myśleniu autora *Świata* dużą rolę...) – i jako dane pojawia się też przed czytelnikiem. Jest to przy tym przeżycie tajemnicze i paradoksalne. Tajemnicze, a więc domagające się pytania, odstąpienia. Paradoksalne, bo pytanie o jego istotę, choćby prowadziło do częściowych odpowiedzi, w końcu stawia pytającego w obliczu „nieobjętej ziemi” (jak to nazywa jedna z ostatnich książek Miłosza), a więc unaczynia ciągłą obecność tajemnicy w strukturze świata...

Paradoksalność wspomnianego przeżycia może też być tłumaczona inaczej. Świadomość szczególności własnej egzystencji stanowi z pewnością fundament wartości afirmujących, podnoszących ego. I jednocześnie: kryje się w niej pokusa czy zagrożenie, które wiąże się z grzechem pychy, ujawniającym ciemną stronę osobowości, podatną na podszepty Księcia Tego Świata. I jeszcze: wybranie łączy się z podjęciem odpowiedzialności – nie tylko za siebie, ale także za własny świat. To zaś okazuje się częściej przekleństwem i cierpieniem niż dobrodziejstwem... Dzieło Miłosza powraca wciąż do tematu odpowiedzialności, jak i do problemu zagrożeń niesionych przez nadmierne uroszczenia ego. Jest też szczególnie uwrażliwione na samą kategorię grzechu i jej miejsce we współczesnym myśleniu...³¹

Wreszcie – paradoks najistotniejszy. Jedyność i szczególność osobowego doświadczenia mogą być w obrębie pewnego stylu myślenia, czy szerzej: pewnej kultury uznawane za wartości – ale też właśnie jako jedyność i szczególność są one w dużej mierze nie-

³⁰ Ten ostatni moment akcentował bardzo mocno A. Kijowski, pisząc: „Miłosz to świadomość wybrania [...]” (idem, *Tematy Miłosza*, w: *Poznanie Miłosza...*, s. 173.). Proponowana przeze mnie formuła ma trochę inny niż u Kijowskiego sens.

³¹ Vide esej *Saligia* (ON, 62-82) rozważający dzisiejszy sens siedmiu grzechów głównych.

przekazywalne, niemożliwe do komunikowania, które ex definitione nastawione jest na wspólność światoodczucia. Świadomość nieprzekraczalności tej antynomii powraca w wielu miejscach dzieła Miłosza, ma ona też decydujące znaczenie dla zrozumienia sposobu, w jaki dzieło to jest autobiograficzne.

Przeżycie szczególności własnego losu, poczucie wybrania to wedle Miłosza wartości potencjalne, które domagają się aktualizacji. „Bo nie jest światło, by pod korcem stało”...³² Wymaga to odsłonięcia bądź ustanowienia związku wspomnianych wartości – ze światem wartości urzeczywistnionych, zobiektywizowanych. Nie wystarczy więc sama świadomość wybrania, trzeba jeszcze tak zbudować obraz swego losu, swej osoby, by poprzez jego niepowtarzalność przeświecało (niczym blask formy kształtującej materię) podobieństwo z archetypem wybranego, z żywym źródłem wartości...

W duchowym autoportrecie Miłosza świadomym sygnałem takiego pokrewieństwa jest ciągła obecność w nim Mickiewicza jako „naczelnego artysty”³³, wcielenia podstawowych dylematów polskiego poety i zasadniczego punktu odniesienia w tradycji polskiej poezji. Zresztą: nie tylko obecność – także dialog, a czasem walka z Mickiewiczem. Miłosz mówi o Mickiewiczu, proponując całościową wizję jego dzieła i hierarchizując je wewnętrznie, a zarazem – mówi Mickiewiczem, podejmuje jego pytania, wkracza, metaforycznie i dosłownie, w Mickiewiczowską przestrzeń...

Wilno Miłosza z *Rodzinnej Europy*, jego „miasto bez imienia”, i Lauda – czy nie istnieją wobec i w związku z Wilnem Mickiewicza i z jego mityczną Litwą, krajem lat dziecińczych, czy nie

³² C. Norwid, *Promethidion*, w: idem, *Pisma wszystkie*, t. 3: *Poematy*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki, Warszawa 1971, s. 439.

³³ Ibidem, s. 433.

ewokują – poprzez niejasne podobieństwa i różnice – zbliżonej aury emocjonalnej i aksjologicznej? Droga do odsłonięcia własnej tożsamości wiedzie zatem poprzez rozmowę z przeszłością i tkwiącymi w niej wartościami... Podobnie można odczytywać Miłoszowską decyzję tłumaczenia Pisma Świętego. Wytwarza się w ten sposób szczególna dialektyka: to, co osobowe odsłaniane jest poprzez wartości ponadosobowe. Ale też odwrotnie – bo właśnie to, co osobowe (konkretne, jednostkowe) buduje pomost ku temu, co ponadosobowe. Tylko we własnym losie, ukształtowanym i zobaczonym w perspektywie symbolicznej (czy mitycznej, jakby może rzekł Kołakowski³⁴) można odczytać sens rzeczywistości...

Tłumaczy to w dużej mierze postępowanie Miłosza w *Rodzinnej Europie* i *Ziemi Ulro* – i zarysowany w obu tych książkach związek między biografią Miłosza a obrazem epoki w jej wymiarze politycznym i duchowym. Ostatecznie więc: Miłosz pisze wciąż kolejne warianty autobiografii po to, by pytając „kim jestem?”, spytać zarazem o porządek i sens świata jako całości. Niedawno napisał: „W mojej świadomości przebywa cała nasza okrągła Ziemia [...]” (NZ, 51). Dlatego może – odsłaniając siebie, odsłania świat...

Wskazane przed chwilą przekonanie, jak i prowadząca doń droga, wydają się istotne dla zrozumienia Miłoszowskiej koncepcji mówienia. Używam tak ogólnego terminu z rozmysłem. Dzieło autora *Prywatnych obowiązków* jest bowiem z jednej strony niezwykle zróżnicowane pod względem gatunków i form wypowiedzi (przy czym zjawisko to można obserwować zarówno na poziomie szeregu tekstów, przeciwstawianych sobie jako całości, jak i wewnątrz jednego utworu), z drugiej – co wynika już z poprzednich konstatacji – działają w nim silne mechanizmy jednoczące...

³⁴ Chodzi o rozumienie terminu wykładane w książce *Obecność mitu* (Paryż 1972).

Mówiąc najkrócej: dzieło Miłosza jest w swym podstawowym wymiarze organizowane przez mit Księgi³⁵, sam zaś poeta nazwany być może człowiekiem Księgi³⁶, czy lepiej – jej budowniczym. Wspomniany mit (jeśli ktoś woli: idea) pojawia się w wersji skryzalizowanej późno, jego zapowiedzi są wszakże obecne u Miłosza co najmniej od poematu *Świat*.³⁷

Miłoszowska Księga niewiele ma przy tym wspólnego z ideą pustej, niemożliwej księgi Mallarmego, który pragnienie absolutnej wolności i autonomii sztuki słowa łączył z odwrotem od rzeczywistości i apologią nicości³⁸, ani z różnymi wersjami awangardowych utopii estetycznych... Można natomiast rzec, iż poeta z Berkeley rozważa wspomniane koncepcje, a zwłaszcza fundujące je światoodczucia, aby poprzez ich zaprzeczenie skierować w stronę koncepcji własnej, pozytywnej... Skądinąd: Miłoszowi nie chodzi o oryginalność, nowoczesność, etc. – zewnętrzne podobieństwa do awangardowej idei work in progress, jakie odnaleźć można w jego twórczości lat siedemdziesiątych, łączą się z powinowactwami o wiele istotniejszymi, kierującymi w stronę istniejącej od wieków topiki Księgi. Topiki, z jednej strony ujmującej Kos-

³⁵ Sąd zbliżony wypowiada R. Nycz. Pisze on, mając na myśli wszystkie teksty poety: „dzieło nie jest tu ekwiwalentem »twórczości«, »dorobku pisarskiego« itp. określeń dla zespołu tekstów, lecz nazwą dla krystalizującego się stopniowo artystycznego projektu, realizowanej przez poetę w swej twórczości idei księgi”. (R. Nycz, *Miłosz: bio-grafia idei*, w: idem, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 58.) Wcześniej zaś: „Porządku egzystencjalny, poznawczy i artystyczny jednoczą się tu we wspólnym przedsięwzięciu. Egzystencja jest zarówno powodem jak i rezultatem egzegezy, sztuka zaś stanowi formę tej aktywności. Biografia staje się dziełem, dzieło – biografią idei [...]” (ibidem, s. 57). Nie na wszystko w tych konstatacjach mógłbym przystać – wymienionych terminów używam trochę inaczej.

³⁶ Vide: *Nagrobek*, W II, 302: „Ty, który myślisz o nas: żyli tylko złudzeniem, / Wiedz, że nie zginie nasz ród, Ludzi Księgi”.

³⁷ *Świat* i *Głosy biednych ludzi* można uznać za najistotniejszą cezurę wewnętrzną w twórczości poety.

³⁸ Vide: H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyla wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 136-194.

mos jako Pismo Boga, z drugiej zaś, traktującej *Pismo Święte* jako prawzór wszelkich ludzkich ksiąg... W końcu: poematowi *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada, Ogrodowi nauk i Nieobjętej ziemi* towarzyszą przekłady kolejnych ksiąg Biblii. Trudno nie zwrócić uwagi na symboliczny wymiar tego faktu: podjęty przez Miłosza wysiłek budowania Księgi zostaje w ten sposób unaoczniony i potwierdzony poprzez obecność w nim własnej wersji istniejącego archetypu Księgi...

Mit Księgi w przywoływanym tu sensie nie jest (a na pewno: nie jest tylko) sposobem konstruowania dzieła ani artystycznym projektem, choć może być pojmowany jako nadrzędna siła, zasada czy też idea, regulująca wybór i zestrój wartości, odsłanianych w konkretnym dziele. Gdy Miłosz powiada w finale *Nieobjętej ziemi*:

Zamieszkać w zdaniu, które byłoby jak wykute z metalu. Skąd takie pragnienie? Nie żeby kogoś zachwycić. Nie żeby utrwalić imię w pamięci potomnych. Nienazwana potrzeba ładu, rytmu, formy, które to trzy słowa obracamy przeciw chaosowi i nicości. (NZ, 145)

– to bardzo wyraźnie widać owo wyprowadzenie konsekwencji artystycznych z uprzednio przyjętych założeń wyższego rzędu...³⁹

Rodzaj tych założeń, będących też – paradoksalnie – punktem dojścia Miłosza, jest chyba oczywisty. Idea Księgi jest motywowana religijnie. Jej ostatecznym horyzontem jest Rzeczywistość, gwarantowana (to znaczy obdarzona istnieniem i sensem) przez Boga. Wynika stąd, iż człowiek Księgi nie jest w pierwszym rzędzie – poetą. Człowiek Księgi to przede wszystkim ten, kto stojąc wobec świata przeżywa szczególnie intensywnie (w pewnym sen-

³⁹ Zdanie to ma charakter metaforyczny. Chodzi w nim o „uprzedniość” jako pierwotność logiczną (czy ontologiczną). W czasie owe pierwotne założenia mogą się pojawić – i często pojawiają się – dopiero u kresu poszukiwania, jako punkty dojścia.

sie: afirmuje) fakt jego istnienia, zarazem zaś przeczuwa? wierzy? ma nadzieję? iż ów świat kryje w sobie sens, który go przekracza i porządkuje... Inaczej: najwyższe wartości dla człowieka Księgi to istnienie świata i poszukiwanie ukrytego w nim sensu. (To ostatnie pojęcie może być zastąpione przez inne: hierarchii, ładu, świętości...)

Dotychczasowe rozważania dowodzą (przynajmniej częściowo), iż taką właśnie hierarchię wartości – czy inaczej: takie światoodczucie – łatwo w dziele Miłosza odnaleźć. Od dawna pełno w nim świadectw olśnienia jednostkowym, konkretnym istnieniem rzeczy⁴⁰, jak i istnieniem „wielkiej całości”, świata, pojawiającego się bezpośrednio w szczególnym doznaniu, ale też stanowiącego nieustannie obecny horyzont własnego losu... Przedmiotem namysłu Miłosza staje się też – co znamienne – pojęcie *esse*. „Od samego rana, ledwo słońce tam trafi przez cieniste klony, / Chodzą rozpamiętując święte słowo: Jest” – tak wygląda ujęty w dwuwiersz obraz *Republiki doskonałej* (W II, 301). Podobnie – powraca wciąż pojęcie rzeczywistości⁴¹, któremu to słowu nadaje poeta „znaczenie naiwne i dostojne”, bo „niewątpliwie ta Ziemia jest i bogactw jej żaden opis nie potrafi wyczerpać” (ZMU, 350). Rzeczywistość jest zresztą dla Miłosza nie tylko tematem, lecz także problemem, bo – jak sądzi poeta – w swym pełnym wymiarze wymyka się ona współczesnym ludziom, „wydaje się za trudna” (ON, 163) wielu z nich. Jej „uchwycenie” z kolei domaga się wyraźnie dostrzeżenia hierarchii rzeczy istniejących. „Rzeczywistość” – mówi Miłosz – „żeby dawała się uchwycić [...] wymaga [...] idei porządkującej” (ON, 36)... Stąd bierze się ciągły wysiłek

⁴⁰ Kwestię tę, kilkakrotnie już omawianą, najpełniej interpretuje przywoływany już esej J. Błońskiego *Epifanie Miłosza*.

⁴¹ Vide: esej *Rzeczywistość* (ON, 30-38), *Świadectwo poezji, wiele fragmentów NZ*. Także: E. Czarnecka, *Podróżny świata...*, rozdział *O rzeczywistości* (s. 243-247).

odnajdywania w rzeczywistości ładu – od „naiwności” *Świata* po ekstazy „Dar”.
Daru.

Mówiłem poprzednio, iż wygnanie jest przez Miłosza traktowane jako stan analogiczny do *Gelassenheit* mistyków. Mógłbym teraz dodać, iż także w stosunku Miłosza do rzeczy i rzeczywistości jest coś z *Gelassenheit*, tym razem w rozumieniu Heideggera – ten stosunek jest bowiem właśnie „spokojem płynącym z przebywania w pobliżu rzeczy”⁴², z afirmacji ich istnienia... Powtarzam: jako człowiek *Księgi* jest też Miłosz poetą *esse*, poetą rzeczywistości, poetą ładu. Dopiero z tego punktu widać dokładnie nieco paradoksalny (choć przecież dobrze zdomowiony w tradycji) sposób rozumienia przezeń poezji. Sposób powtarzający na innym poziomie ogólności tę samą ideę *Księgi*.

„Sztuka” – mówi Miłosz, niewątpliwie myśląc właśnie o poezji – „jest bardzo małą sprawą w porównaniu ze złożonością i bogactwem świata widzialnego”.⁴³ Gdzie indziej narzeka na „obrzydliwość rytmicznej mowy / Która sama siebie obrządza, sama postępuje” (*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, W II, 217) i powiada, iż „W samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego” (*Ars poetica?*, W II, 174). Ta negacja poezji, jak zwykle u autora *Traktatu poetyckiego*, zapowiada jednak, czy wręcz: ukrywa, afirmację – zupełnie inną niż u Przybosa, ale chyba głębszą, bardziej zasadniczą.⁴⁴

Negacja poezji jest u Miłosza pochodną spojrzenia na problem sub specie ontologicznego (potem zaś: religijnego) porządku świata. Wiersz sam w sobie, poprzez przysługujący mu sposób istnienia – jest czymś słabym, nieistotnym. „Rzeczy dawniej trud-

⁴² M. Heidegger, *Gelassenheit – bycie w pobliżu rzeczy*, przeł. G. Szulczewski, „Studia Filozoficzne” 1986, z. 3, s. 161.

⁴³ E. Czarnecka, *Podróżny świata...*, s. 243.

⁴⁴ Przeciwność koncepcji poezji u Przybosa i Miłosza pokazuje J. Błoński, *Bieguny poezji*, w: idem, *Odmarsz*, Kraków 1978. Równie ciekawe byłoby pokazanie, co obu poetów łączy...

ne teraz są łatwe, ale nie czuję silnej potrzeby przekazywania ich na piśmie” – mówi poeta (*Stan poetycki*, W II, 308). Dlaczego? Bo ów przekaz jest niekonieczny, wtórny wobec rzeczywistości. (Podobnie nieważna wydaje się poezja, która byłaby wyłącznie wyrazem ego, bez wspomnianego poprzednio ugruntowania w tym, co ponadosobowe. Miłosza, podobnie jak Herberta, nie interesuje „mała rozbita dusza z wielkim żalem nad sobą”.⁴⁵) Stąd bierze się gwałtowna niechęć wobec „zwięzienia” poezji, wobec jej skoncentrowania na samej sobie, na języku, na procesie tworzenia (vide: ON, 162-163, ŚP, 25-26). Powiada jednak Miłosz o poecie i jego słowie:

Do was podnoszę kubek, tu, na scenie,
Ja, głos, nic więcej, wielkiego teatrum.
Przeciw zamkniętym oczom, cierpkim ustom,
Przeciw milczeniu, które jest niewolą.

(*Wezwanie*, W II, 205)

– i w tym „nic więcej” zaczyna się proces budowania godności poety i poezji. Poezja jest tylko głosem, czymś kruchym i łatwym do zniszczenia, lecz przecież przenosi ona coś przeciwstawiającego się milczeniu, to znaczy – naporowi nicości. Można to powiedzieć inaczej. Miłosz uważa, że poezja nabiera znaczenia, staje się wartością, wtedy, gdy przekracza swe własne granice. Istota poezji (jej sens) tkwi poza nią... Jest to koncepcja wyraźnie odrzucająca autonomiczność i autoteliczność poezji. W ich miejsce powracają pojęcia, organizujące od samego początku te rozważania... Poezja jest bowiem dla Miłosza słuchaniem,

⁴⁵ Z. Herbert, *Dlaczego klasycy*, w: idem, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1971, s. 337.

„jak bije udręczone czy radosne serce realności”⁴⁶, jest „namiętną pogonią za Rzeczywistością” (ŚP, 24). To samo można powiedzieć o jej twórcy. „Poeta powinien być [...] wierny rzeczywistości i oceniać ją hierarchicznie” (ŚP, 81).

Poezją rządzą więc wedle Miłosza dwie fundamentalne zasady. Pierwsza głosi, iż celem sztuki słowa jest pokazywanie świata jako wielkiej całości, pokazywanie go ze wszystkich możliwych stron. Druga nakazuje ujmowanie tegoż świata jako całości uporządkowanej hierarchicznie.

Zasady pełni i hierarchiczności obrazu świata raczej krzyżują się ze sobą, niż po prostu łączą. Przy tym: relacje między dążeniem do pełni i dążeniem do hierarchiczności ulegały w dziele Miłosza zmianom. Jako autor *Ziemi Ulro*, *Ogrodu nauk* i *Hymnu o perle*, jako tłumacz *Księgi psalmów* bliższy był chyba Miłosz zasady hierarchiczności, nakazującej poszukiwanie wartości najwyższych, porządkujących świat wertykalnie... W *Nieobjętej ziemi* i *Kronikach* fascynacja pełnym, cielesnym i duchowym wymiarem rzeczywistości wraca ponownie z niezwykłą siłą...

Funkcją poezji jest więc wedle Miłosza (i zgodnie z mitem Księgi) jednoczesne odsłanianie świata i zasadniczych wartości. Dlatego poezja zbliża się do drogi oczyszczania, budowania, odkupiania człowieka...⁴⁷ Najkrócej zatem mówiąc: obraz poety, wyłaniający się ostatecznie z rozważań Miłosza – i jeszcze bardziej z jego poezji – to obraz poety-presokratycznego mędrca (czytamy przecież w *Prywatnych obowiązkach*: „Poezja coraz bardziej staje się organem poznania, powracając jakby do czasów wczesnej Grecji, kiedy nie było innej filozofii niż poetycka”, PO, 174), poe-

⁴⁶ O.V. de L. Miłosz, *Miłoszne wtajemniczenie*, przeł. A. Międzyrzecki, Kraków 1978, s. 16.

⁴⁷ Vide: Z. Łapiński, *Między polityką a metafizyką. (O poezji Czesława Miłosza)*, Warszawa 1980, s. 30.

ty-hermeneuty⁴⁸, czy wreszcie, używając terminu św. Augustyna i Giambattisty Vica, poety-teologa...⁴⁹

III. Poeta i czas

Hermeneutyczny i „gnostyczny” wymiar dzieła Miłosza, jego przekonanie, że „poezja jest latarką odsuwającą ciemność świata”, zaś „poeta przebywa na samej granicy, jakiej dosięga świadomość ludzkiego rodzaju” (*Jeffers: próba ujawnienia*, ZMU, 245), sprawia, iż jego słowa pojawiają się przed nami w podwójnej perspektywie: jako słowa tego, który poszukuje, i tego, który jest wtajemniczony. Miłosz, medytujący nad sensem wygnania, albo pytający o własną tożsamość, pokazuje nam oblicze poszukującego. Miłosz jako człowiek Księgi, poeta ładu świata (nawet jeśli obie idee są traktowane jako horyzont myślenia, nie zaś coś bezpośrednio danego) – to ten, który wie.

Przeciwstawienie to ma istotne konsekwencje, zmienia bowiem strukturę napięć i hierarchię ważności elementów w przekazywanej wizji świata. To, co wydawało się w czasie poszukiwań najtrudniejsze – nagle traci znaczenie. Sprzeczności okazują się różnymi aspektami tej samej całości. Słowa zaczynają co innego znaczyć: zwolennik Arystotelesa okazuje się wielbicielem Platona... Zapew-

⁴⁸ Vide zwłaszcza cytowany już esej Nycza. Problem ten stawia i rozważa także A. Fiut (*Poezja w kręgu hermeneutyki*, w: *Poznawanie Miłosza...*), jego konstatacje zmierzają jednak w nieco innym kierunku.

⁴⁹ Vide: G. Vico, *Nauka nowa*, przeł. J. Jakubowicz, Warszawa 1966, s. 61 i 602 (przypis). Dodajmy, iż odrzucenie autonomiczności i autoteliczności poezji nie wyklucza zainteresowania językiem poetyckim. Przeciwnie: rozległość perspektyw, z którymi wiąże Miłosz sztukę słowa, zmusza go do poszukiwania takiej dykcji, która byłaby zdolna do podźwignięcia obecnego w twórczym zamierzeniu zestroju wartości. Wnikliwą interpretację tej kwestii znaleźć można w dwu szkicach J. Błońskiego: *Bieguny poezji* oraz *Zdanie* („Tygodnik Powszechny” 1983, nr 14-15). Vide także: S. Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie* (w: *Poznawanie Miłosza...*) oraz: S. Balbus, „Pierwszy ruch jest śpiewanie”. O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne (ibidem).

ne: spojrzenie z perspektywy punktów dojścia wydaje się bardziej naturalne, oczywiste. Nie powinno ono jednak zacierać czy unieważniać perspektywy drogi... Dlatego, zarysowawszy pewne generalne odpowiedzi, chciałbym powrócić jeszcze raz do porządku poszukiwania i spytać się o to, jakim przemianom ulegały u Miłosza sposoby doświadczania, przeżywania rzeczywistości. O ile bowiem pojęcie rzeczywistości jest obecne u autora *Ziemi Ulro* od samego początku jego twórczości – o tyle forma i tonacja spotkania z tym, co rzeczywiste (czy: Rzeczywiste) ulega zmianom...

Gdyby spytać, co jest najbardziej trwałe w Miłoszowskim doświadczeniu rzeczywistości, odpowiedź musiałaby być nader ogólna. Jest to samo nastawienie na świat, wychylenie ku niemu. „Człowiek stoi wobec świata” (ZMU, 133), „stoi wobec tego co jest”. Tym, co określa tego człowieka, co określa artystę, jest „oko skierowane na [...] przedmiot, istnienie, être” (ZMU, 250). Doświadczenie to jest zapewne zakorzenione w bardzo zwyczajnym, codziennym niemal przeżyciu zaufania czy pewności wobec świata, które to doznania nakazują wierzyć, że ów świat nie znika, gdy przestajemy nań patrzeć – nie zmienia to wszakże jego fundamentalności...

„Stanie wobec”, „skierowanie na” wskazuje, iż rzeczywistość traktowana jest jako to, co stale obecne, co narzuca się doświadczającemu, co przyciąga – i zarazem pokazuje się jako zadanie czy wyzwanie. Wyzwała to chęć sprostania światu, uchwycenia go... i niemal jednoczesne poczucie, iż to, co istnieje, co się uobecnia, przerasta człowieka, nie da się do końca wyczerpać...

Ślady tego napięcia między poczuciem, iż coś jest źródłowo dane – a niemożnością osiągnięcia pojawiają się w całej twórczości Miłosza, lata ostatnie wyraźnie je przy tym zgęszczają. „Dane było życie ale niedosiężne” – mówił poeta w *Guciu zaczarowanym* (W II, 109). Gdzie indziej zaś: „Natrafiłem na to przechodząc ulicą i wydało mi się to jak wyjawione ludzkie przeznaczenie. // Ale nie miało nazwy [...]” (W II, 201). Ostatnie z przytoczonych słów mogło-

by sugerować, iż poczucie niedosiężności wywodzi się ze sprzeczności między naturą rzeczywistości i języka, z konfliktu konkretności i ogólności. Ten konflikt, czy raczej: świadomość jego istnienia, wciąż u Miłosza powraca. Choćby tak:

A słowo z ciemności wyjawione było gruszka.
Krażyłem dokoła niego podskakując to próbując skrzydełek.
Ale kiedy już – już piłem z niego słodycz oddalało się.
Więc ja do cukrówki – wtedy kąt ogrodu,
Złuszczona biała farba drewnianych okiennic,
[...]
Więc ja do ulęgałki, do bery i do bergamoty.
Na nic. Między mną i gruszką ekwipaże, kraje.

(Po ziemi naszej, W II, 99)

Słowa, zdaje się mówić Miłosz w swym poetycko-filozoficznym wywodzie, są bezsilne wobec jedyności, konkretności przedmiotów. Słowa odsyłają do rodzajów, gatunków, odmian gatunkowych, osaczają rzecz poprzez przywołanie okoliczności, w których nam się pojawiła – ale zatrzymują się przed tym, co w owej rzeczy najbardziej własne, przed jej tajemniczym haecceitas... Czy znaczy to jednak, że tylko język broni dostępu do sedna rzeczywistości? Że niedosiężność rzeczy jest problemem językowym? To wątpliwe. Miłosz dość daleki jest od demonizowania roli języka, od poddawania go tak częstym w XX wieku podejrzeniom... Więcej: poeta jest doskonale świadom szczególnej siły uobecniania, tkwiącej właśnie w języku, w słowie – odwołującym się do jednostkowej pamięci i wyobraźni. Jeśli więc powiada, iż rzeczywistość „jest [...] zawsze, każdego roku, każdego miesiąca, nowa i nienazwana” (ZMU, 347) – to nie jest to sprawa języka, tylko samej rzeczywistości...

Wspomniana przed chwilą niedosiężność nie jest też (w zasadzie) sprawą skali doświadczenia. To znaczy: nie jest najistotniejsze, czy oko poety jest skierowane na jeden punkt, czy też na cały świat. Nie jest to wcale sprzeczne z podstawami światoodczucia i wyobraźni Miłósza. To prawda, iż momenty najintensywniej przeżywanego zaufania do świata, miłości doń, czy jedności z nim wiążą się w interpretowanym dziele z pochyleniem się, ze spotkaniem z czymś pojedynczym. To prawda, że to doświadczenie nasycone jest niezwykle intensywną sensualnością, pragnieniem wchłonięcia świata:

Nie ukrywam, że wszystkie kwiaty jakie są
Chciałbym zjeść i zjeść jakie są kolory.

(*W Mediolanie*, W 11,79)

Ale zarazem: poszczególny, konkretny przedmiot albo momentalne zdarzenie odsyła wciąż od nowa do całości istnienia – choćby dlatego, iż świat w swojej istotnej strukturze nie może być inny niż ów przedmiot... Trochę inaczej: całość istnienia pełna jest u Miłósza niejasnych świadectw powinowactwa każdej rzeczy ze wszystkim... Co dałoby się powiedzieć słowami Blake'a:

Zobaczyć świat w ziarenku piasku,
Niebiosa w jednym kwiecie z lasu.
W ściśniętej dłoni zamknąć bezmiar,
W godzinie – nieskończoność czasu.⁵⁰

– albo też samego Miłósza:

⁵⁰ W. Blake, *Wróżby niewinności*, w: idem, *Poezje wybrane*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1972, s. 104.

Kiedy księżyc i spacerują kobiety w kwiciastych sukniach
Zdumiewają mnie ich oczy, rzęsy i całe urządzenie świata.
Wydaje mi się, że z tak wielkiej wzajemnej skłonności
Mogłaby wreszcie wyniknąć prawda ostateczna.

(*Kiedy księżyc*, W II, 148)

Z tego równania między szczegółem i całością wynika także to, iż doświadczenie konkretności przynosi tę samą tajemnicę, co doświadczenie całości istnienia. Czy inaczej: że najdrobniejsze, niepowtarzalne istnienie jest równie niedosiężne, niewyczerpywalne – jak świat... Stąd zaś wynika dalej, iż blask konkretności, ani poczucie szczęśliwości, przenikającej dotykającą go rękę, nie dadzą się sprowadzić do sensualnego poczucia czegoś niepowtarzalnego. (Dlatego może powiada Miłosz w cytowanym poprzednio wierszu *W Mediolanie*: „Tak, być poetą pięciu zmysłów chciałbym, / Dlatego sobie zabraniam nim zostać”.) Owo spotkanie z konkretem jest – ostatecznie – doświadczeniem jedyności jako zasady bytu. Ale jest to coś jeszcze i Miłosz od pewnego czasu ujawnia to bardzo wyraźnie... Na przykład wtedy, gdy mówi: „Nie jest mi dane żadne inne miejsce ani żaden inny czas i od poczucia przemijalności mego ciała bronię się dotykając stołu” (WSF, 7). Mógłby dodać: tego właśnie stołu – jak w wierszu, napisanym kilkanaście lat po przytoczonych przed chwilą słowach:

Tylko ten stół jest pewny. Ciężki. Z masywnego drzewa.
Przy którym ucztujemy jak inni przed nami
Zgadując pod werniksem dotyki ich palców.
Wszystko inne wątpliwe.

(*Stół* 1, NZ, 131)

A zatem: co tak mocno ujawnia się w Miłoszowskich epifaniach? Najprościej mówiąc: napięcie między tym, co jest („esse”), i tym, co „staje się”, paradoks trwania i przemijania. Z tego punktu widzenia istotne jest nie to, iż świat odsłania się jako zbiór rzeczy konkretnych – lecz to, iż owo kluczowe doświadczenie ma charakter momentalny.

Moment zaś ze swej natury należy do obu wspomnianych porządków. Może być prefiguracją zarówno nietrwałości, jak wieczności. Może zapowiadać uwięzienie w ciągłych przemianach, jak i nieskończone trwanie... Dlatego może świat, odsłaniający się w momentalnym błysku, tak jest tajemniczy i niemożliwy do nazwania, nie wyrażony i niewyraźalny...

Bo, zauważmy, iż cytowane przed chwilą zdanie z *Widzeń nad Zatoką San Francisco* (zwłaszcza pomnożone przez inne, podobne miejsca dzieła Miłósza) dalekie jest od oczywistości. Przecież nie może w nim chodzić tylko o przeciwstawienie ludzkiego ciała i drewnianego przedmiotu. I to, i tamto jest zniszczalne... Dlaczego więc dotknięcie drewna miałoby bronić od poczucia przemijania? Czy przez to, że wyrwa na chwilę z potoku czasu, czy dlatego, iż w całej swej kruchości pozostaje w pamięci?

Zamiast jednoznacznej odpowiedzi niech zjawi się myśl natury ogólnej... Otóż – równie trwałe, jak nastawienie na rzeczywistość, jak poczucie jej stałej obecności i niewyczerpywalności, jest w dziele Miłósza nakierowanie na związek między tym, co jest, a tym, co się staje. Czy po prostu: pytanie o czas. Przy tym: podstawową formą Miłoszowskiego przeżywania czasu jest skupienie uwagi na momentalnych doświadczeniach, odsłaniających nie tylko konkretny przedmiot, lecz też perspektywę na świat. Sens jednak, jaki przypisuje poeta temu upartemu odwoływaniu się do momentu, ulega w jego twórczości zmianom. I tak: można wierzyć, gdy powiada on na marginesie dzieła Stanisława Vincenza: „Zawsze wyczuwałem mniej więcej, gdzie jest ratunek: w jednym punkcie

trwania...” – można wierzyć, bo przyświadczają temu sądowi liczne miejsca Miłoszowskiego dzieła. Gdy jednak dodaje: „[...] ale w punkcie nasyconym, wzbogaconym, jakby już indywidualnym” – to mówi wyraźnie tylko o punktach dojścia, ostatecznych konsekwencjach swego światoodczucia...⁵¹

Miłoszowska filozofia momentu wie dzie zatem od momentu jako punktu wyrwanego przemijaniu (i tym mocniej uwidoczniającego jego władzę, choć zarazem budzącego rodzaj czułości dla rzeczy, dlatego właśnie, że kruche i podatne na zniszczenie), do momentu jako zapowiedzi czasu „wzbogaconego”, „znaczącego”.⁵² Pomiędzy tymi dwoma rozumieniami momentu znajduje się jednak przeżycie czasu w zupełnie innej niż wspomniana dotychczas skali. Jest to całość historycznego doświadczenia Miłozsa.

Miłoszowska kontemplacja świata jednoczy dwie dopełniające się perspektywy – odsyła wciąż od okrucu bytu do całości istnienia. Miłoszowskie przeżycie czasu zdaje się opierać na podobnej grze dystansów: między momentem (pustym czy nasyconym znaczeniem) a przemijaniem w wymiarze epoki... Podobieństwo jest, rzecz jasna, pozorne: to, co nieruchome, punktowe, jest ex definitione sprzeczne i niemożliwe do uzgodnienia z tym, co istnieje jako ruch. Moment można kontemplować, w ruchu – trzeba uczestniczyć (vide: RE, 105).

W biografii Miłozsa „wtajemniczenie w historię”⁵³ jako domenę ruchu, zmiany, płynności zdarzeń jest wcześniejsze niż perspektywa kontemplacyjna czy choćby tylko przeżycie odrębności momentu.⁵⁴ Powiada poeta w *Rodzinnej Europie*:

⁵¹ Cz. Miłoz, *La Combe*, w: S. Vincenz, *Po stronie dialogu*, Warszawa 1983, t. 1, s. 23.

⁵² Wyrażeń takich używa Miłoz w *Przedmowie do*: S. Vincenz, *Po stronie dialogu...*, t. 1, s. 10, 11.

⁵³ Termin T. Burka (vide: idem, *Dialog Wolności i Konieczności albo historyczne wtajemniczenie*, w: *Poznawanie Miłozsa...*).

⁵⁴ Oczywiście, mówię o biografii wpisanej w dzieło.

Pierwsza moja świadomość przyszła z wojną. Wysuwając głowę spod peleryny babki zapoznawałem się z grozą: ryk gnanego bydła, panika, gęsty kurz na drodze, ciemny horyzont, na którym błyskało i dudniło. Niemcy następowali, wojska Cara cofały się z Litwy, a z nimi tłumy uchodźców. (RE, 37)

Odkryta w ten sposób historia przerażała, być może, nade wszystko jednak fascynowała. „Niepokoił mnie sekret powszechnego ruchu, w którym wszystko łączy się ze wszystkim, wszystko wzajemnie się warunkuje, wyłania się z siebie i siebie przewycięża, nic nie poddaje się sztywnym definicjom” – tak wedle Miłosza z końca lat pięćdziesiątych wyglądała jego świadomość u progu lat trzydziestych (RE, 92). Ta rekonstrukcja nie jest pewno całkiem bezinteresowna (ma ona wytłumaczyć ex post ideowe przemiany poety) – brzmi jednak prawdopodobnie. To znaczy: można znaleźć jej potwierdzenie we wczesnej poezji i publicystyce autora *Poematu o czasie zastygłym*...

Dałoby się to powiedzieć tak: młody Miłosz przeżywał jako najbardziej rzeczywiste (czy też: jako jedynie rzeczywiste) to, co zwykle nazywa się współczesnością, dziejącą się historią czy polityką: ruch zdarzeń, wciągających w swą orbitę życie wielkich i małych zbiorowości. Zapewne też rozpoznawał w owym ruchu realizację immanentnych praw, to znaczy przypisywał mu charakter racjonalny czy choćby cechę przewidywalności. Stąd brały się zapewne dylematy „czynnego udziału w historii” (RE, 105) i obawy, iż kontemplacja, próba wyjścia poza strefę stawania się, jest równoczesna z pograżeniem się w nierzeczywistości...

Przeżycie ruchu, zmienności, stawania się jako jedynej rzeczywistości, w której i wobec której człowiek istnieje i realizuje swoją istotę, było w światoodczuciu Miłosza epizodem. Sam jednak problem historii jako domeny ruchu pozostał dlań bardzo długo problemem tyleż podstawowym, co przeklętym. Miłosz, jako au-

tor *Zniewolonego umysłu*, *Zdobycia władzy* i obu *Traktatów*, pozostał poetą historii, poetą doświadczenia historycznego – ale niemal wyłącznie w wymiarze negatywnym.

Negatywność przeżycia historii dotyczy zarówno doświadczenia zewnętrznego, jak i świadomości. Zewnętrznie, zdaje się mówić Miłosz, historia objawia się człowiekowi jako siła czysto destrukcyjna. „Rezultatem końcowym pracy młyna historycznego” – przenikliwie komentuje myśl poety Tomasz Burek – „jest tutaj popiół, dym i cień”.⁵⁵

Sytuację jednostki wobec tak rozumianego teatru historii najbardziej bodaj odsłania finał drugiej części *Traktatu poetyckiego*. Postaci ludzkie pojawiają się tu w przestrzeni, która najpierw wydaje się obojętna, rychło jednak zmienia się w obcą i wrogą:

Noc taka piękna. Wielki, jasny księżyc
Napełnia przestrzeń tym blaskiem co bywa
Tylko we wrześnie. Nadranne godziny.
Cisza w powietrzu nad miastem Warszawą
I zaporowe balony-owoce
Stoją srebrnawe w świtającym niebie.

Od Tamki stuka obcasem dziewczyna,
Wabi półgłosem, na zarosłe place
Idą i łowi ucho dyżurnego
(On, niewidoczny, milczy w plamie cienia)
Ich słabe śmiechy na pościeli mroku.
Dyżurny nie wie, jak unieść tę litość.
Wspólnej ich doli nie umie wyrazić.
Mała kurewka i robotnik z Tamki.
Przed nimi terror wschodzącego słońca.

(W II, 21-22)

⁵⁵ T. Burek, *Dialog Wolności i Konieczności...*, s. 274.

W tym obrazie, odślanającym nieświadomość, bezradność i bezbronność człowieka wobec losu, wrogość natury jest znakiem zdarzeń historycznych. „Terror wschodzącego słońca” zapowiada nie tylko wybuch wojny, lecz także, szerzej – nadejście totalitarnego ładu, w którym jednostka skazana jest na zagładę. (Doświadczenie totalitaryzmu, jak wspomniałem, jest dla Miłosza jednym z najbardziej zasadniczych sposobów zetknięcia z historią, dostępnego ludziom XX wieku.)

Destrukcyjność historii skojarzona jest w dziele Miłosza z niszczącym wpływem myślenia, które absolutyzuje ruch i nakazuje widzieć w nim zasadę rzeczywistości. Zarażenie świadomości historycznością, „ukąszenie” heglowskie (czy marksowskie) prowadzi zdaniem poety do rozpadu zarówno owej świadomości, jak posiadanej przez nią wizji świata. Dramatyczny opis takiej właśnie świadomości, która poddała się ruchowi, odrzucając myśl o istnieniu w świecie jakichkolwiek myśli stałych, przynosi III część *Traktatu poetyckiego*:

Przed nimi ruchome
Piaski, na których drzewo się zamienia
W nic, w antydrzewo, gdzie żadna granica
Kształtu i kształtu nie dzieli a w gromach
Zapada się dom złoty, słowo JEST,
I STAJE SIĘ sprawuje odtąd władzę.

(W II, 27)

Tak więc zarówno poddanie się historii, jak zawierzenie myśleniu historycznemu, prowadzi ludzkie światoodczucie w stronę nicności, wyjaławia umysł z poczucia wartości absolutnych... Jeśli ktoś sądzi, że historia nie ma żadnego sensu i celu, nie ma „drugiego brzegu” (K, 225) – czym może być dlań epoka, w której żyje? To

oczywiste: jest ona rzeczywistością kresu, skrajem unicestwienia... „Epoka nasza, czyli zgon / Ogromna die Likwidation” (*Traktat moralny*, W I, 228)..

Ujmowanie historycznych doświadczeń XX wieku, w którym „obóz zagłady stał się centralnym faktem” (ŚP, 44), jako rzeczywistości kresu, jest zresztą wedle Miłosza konsekwencją procesów sięgających zeszłego stulecia. „U kresu epoki” znaczy bowiem: po ostatecznym załamaniu mitu Postępu, który wedle twórców XIX-wiecznych utopii społecznych zastąpić miał w porządku czasu ideę Opatrzności. Odsłania to jeszcze szerszą perspektywę współczesnych zdarzeń i stanu świadomości... Wiek XX ukazuje się w niej nie jako koniec epoki, lecz raczej ery: dwu tysięcy lat chrześcijaństwa. Powiada w związku z tym Miłosz:

Jest jeden tylko wielki temat. A jest nim koniec ery trwającej dwa tysiąclecia bez mała, kiedy religia zajmowała miejsce nadrzędne wobec filozofii, nauki i sztuki, co znaczy zapewne po prostu, że wierzono w Niebo i Piekło. Te znikły z wyobraźni i żaden poeta ani malarz nie potrafi na nowo Nieba i Piekła zaludnić (choć wzory Piekła są, tu na ziemi). (NZ, 78)

Inaczej mówiąc: nasz wiek jest czasem desakralizacji wyobraźni... I zarazem: czasem pojawienia się w życiu wielkich zbiorowości i w egzystencjach jednostek konsekwencji idei „śmierci Boga”, głoszonej przez filozofię schyłku XIX wieku. (Konsekwencji, które przeczuwał i przed którymi ostrzegał niegdyś Dostojewski...)

Ostateczny wymiar wspominanych tu zdarzeń i myśli jest więc – teologiczny. Mówi o tym jeden z najistotniejszych wierszy Miłosza, *Oeconomia divina*, w którym przywoływane poprzednio motywy zagłady i rozpadu rzeczywistości pojawiają się raz jeszcze, w nowym świetle:

Nie myślałem, że żyć będę w tak osobliwej chwili.
Kiedy Bóg skalnych wyżyn i gromów,
Pan Zastępów, kyrios Sabaoth,
Najdotkliwiej upokorzy ludzi,
Pozwoliwszy im działać jak tylko zapragną,
Im zostawiając wnioski i nie mówiąc nic.
Było to widowisko niepodobne, zaiste,
Do wiekowego cyklu królewskich tragedii.
Drogom na betonowych słupach, miastom ze szkła i żeliwa
Lotniskom rozleglejszym niż plemienne państwa
Nagle zabrakło zasady i rozpadły się.
Nie we śnie ale na jawie, bo sobie odjęte
Trwały jak trwa to tylko, co trwać nie powinno.
Z drzew, polnych kamieni, nawet cytryn na stole
Uciekła materialność i widmo ich
Okazywało się pustką, dymem na kliszy.
Wydziedziczona z przedmiotów mrowiła się przestrzeń.
Wszędzie było nigdzie i nigdzie, wszędzie.

(W II, 196)

W takim właśnie wydziedziczonym świecie, w przestrzeni pozbawionej gruntu, przyszło żyć współczesnemu człowiekowi. I taki świat stanowi ostateczny, negatywny horyzont problemu wygnania, o którym była mowa w pierwszej części tych rozważań... Dopiero tak zobaczona i przeżyta rzeczywistość kieruje w stronę afirmacji świata, o której poprzednio mówiłem i uzmysławia, czym ta afirmacja (czy inaczej: poszukiwanie gruntu, gwarancji dla istnienia) jest... „Tak” poety, pojawiające się w różnych miejscach jego dzieła, powtarzane z uporem, jest sprzeciwem wobec zagrażającej zewsząd nicości i jest powiedziane właśnie dlatego, że zagrożenie wydaje się nie do pokonania...

Droga do afirmacji świata, do przywrócenia mu (odnalezienia w nim?) gruntu, nie wiąże się u Miłosza z odrzuceniem doświadczenia historycznego, z unieważnieniem czasu, tak głęboko określającego ludzki los. Wiedzie ona poprzez indywidualną, szczególnie wykorzystaną, pamięć. Tylko ona jest w stanie uciścić „szum heraklitejskiej rzeki” (W II, 256), zamienić doczesne i tymczasowe w czyste i wieczne (vide: K, 225). Tylko ona kieruje w stronę podjętego z ruchu „momentu wiecznego”, o którym mówi *Bon nad Lemanem* (WI, 291-292). Moment ten to nic innego jak zapamiętana, oczyszczona przez dystans chwila pojawienia się przed nami istniejącego przedmiotu, chwila nabierająca koloru wieczności właśnie dlatego, iż należy do przeszłości. I tak chyba należy rozumieć owe momenty nasycone znaczeniem, o których poprzednio mówiłem... Inaczej mówiąc: rozpamiętywanie własnego losu, tak znamienne dla dzieła Miłosza, to na poły sakralna czynność sprzeciwu wobec nicości i poszukiwanie tego, co rzeczywiste (Rzeczywiste)... Dopiero w trakcie tego rozpamiętywania, odrodzić się może, mocą wiary? nadziei? miłości? przeczucie zakorzenienia, istnienia innego wymiaru świata. Przekonania, iż „forma pojedynczego ziarna powróci w chwale” (*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, W II, 272).

Tak mówi poeta z Berkeleyy, a jego słowa są wyzwaniem i zadaniem dla wyobraźni współczesnych.

1985-1986

Poza ziemią Ulro

I każdy Obszar, który Człowiek widzi naokoło domu,
Kiedy stoi na swoim dachu albo w sadzie na górcie
Półtora sążnia wysokiej, taki obszar jest jego Wszechświatem.

W. Blake, *Milton*, księga pierwsza
(przeł. Cz. Miłosz)

A przecie świat jest inny niż nam się wydaje
i my jesteśmy inni niż w naszym bredzeniu.

Cz. Miłosz, *Ars poetica?*

1.

Jest to zapewne jeden z najjaśniejszych tekstów współczesnej polskiej poezji.¹ Jasne są brzmienia słów, układające się w harmonijne przebiegi rytmiczne. Jasne same słowa i większość zdań z nich złożonych. Błyszczą przedmioty, odsłaniane refleksami światła. Blask rzeczy układających się w wizję świata – i idei ten

¹ Cz. Miłosz, *Świat. Poema naiwne*, W I, 117-127. (Rozwinięcie skrótów, dotyczących dzieł Miłosza – vide przypis 1 do szkicu ...*Szukając tego, co jest Rzeczywiste.*) Podobizna rękopisu poematu została ogłoszona w „Poezji” 1980, z. 12. Przekaz ten uściśla datę powstania *Świata*: jest nią „kwiecień 1943”. Poemat *Świat* był w ostatnich latach kilkakrotnie poddany zabiegom interpretacyjnym. Pisali o nim: A. Fiut w szkicu *Świat Miłosza* („Tygodnik Powszechny” 1980, nr 45) i J. Łukasiewicz, *Przestrzeń „świata naiwnego”. O poemacie Czesława Miłosza „Świat”, “Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4. Wspominał o nim K. Dybciak we wcześniej ogłoszonym eseju *Holy is Our Being... and Holy the Day*, „World Literature Today” 1978, summer (rozszerzona wersja polska: *Poezja pełni istnienia* w tomie *Poznawanie Miłosza*). Na nowo powracał do *Świata* sam Miłosz – vide: A. Fiut, *Rozmowy z Miłoszem*, Kraków 1981; E. Czarnecka, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, New York 1983. Zastanawiające są nie tyle (oczywiste) zbieżności tych tekstów, co zależność wypowiedzi o *Świecie* od bezpośrednio czy pośrednio przyjmowanych założeń filozoficznych. Widoczne to będzie dla każdego, kto zechce porównać szkic J. Łukasiewicza i mój... (Przypis późniejszy.)*

świat porządkujących – wydobywa i utrwała obraz słońca, które „nie ma / żadnej osobnej barwy, bo ma wszystkie”. I jest to słońce nie tylko (jak chce Miłosz) św. Tomasza, ale też św. Augustyna, Pseudo-Dionizego Areopagity, Eriugeny czy średniowiecznych metafizyków światła...² Mogłoby się zdawać, że trudno o bardziej dosłowną realizację zasady „widzieć jasno, w zachwyceniu”. A jednak: *Świat* to nie tylko claritas, lux, lumen, splendor, luciditas, nitor, refulgentia, fulgor, ignitas.³ Chociaż bowiem jasność pojawia się tu zarówno w sensie dosłownym, zmysłowym, jak i metaforycznym czy symbolicznym (na płaszczyźnie estetyki, epistemologii, metafizyki) – to zarazem kolejne odczytania ujawniają coraz silniejszy opór tekstu, rosnącą wieloznaczność słów i obrazów. Jasność *Świata* staje się trudna, nieprzezroczysta. Okazuje się ciemną jasnością. Ten paradoks kieruje ku zasadniczemu problemowi lektury poematu: dlaczego właśnie to, co jasne, nabiera w pewnym momencie cech nieoczywistości, wymaga wyjaśnienia?

Nie wynika to z sensu poszczególnych słów czy idei zawartych w poemacie. Wiąże się to raczej z przestrzenią pytań, projektowaną przez tekst. Można w niej znaleźć przynajmniej dwie wiązki problemów. Pierwsza z nich wygląda w uproszczeniu tak: o czym mówię, gdy stwierdzam, iż świat jest jakiś (taki właśnie)? co to znaczy, że widzę, iż świat jest taki a nie inny? co jest kryterium pewności widzenia? czy istnieje takie jedno kryterium? Są to oczywiście pytania filozoficzne, nie zaś dotyczące literackości wypowiedzi, ale też Miłosz zawsze nie tylko tęsknił „do formy bardziej pojemnej” (*Ars poetica?*, W II, 174) niż wąsko rozumiana literatura, lecz i tę formę realizował... Wiązka druga zawiera pytania dotyczące ramy modalnej wypowiedzi, grupujące się wokół problemów tożsamości podmiotu mówiącego i przestrzeni ważności jego sądów. Naji-

² O związkach *Świata* z tomizmem wspomina sam Miłosz: RE, 206. Z tego źródła korzystali zapewne kolejni interpretatorzy tekstu.

³ Vide: W. Stróżewski, *Claritas*, „Estetyka” 1961 (R. 2), s. 126-144.

stotniejsze jest – ostatecznie – zbliżenie się do kwestii głównej: jaki jest autorski dystans wobec kreowanej wizji świata?

Zapewne wszystkie te pytania można postawić przy okazji mówienia o każdym tekście. Szczegółowość sytuacji polega jednak na tym, iż to, co zwykle bywa bardzo odległym horyzontem rozważań, w Świecie staje się problemem najbliższym, danym bezpośrednio. Istnieje nieskończona odległość pomiędzy tym, co mówi o przedmiocie fizyk i metafizyk. Poprzez wybór dykcji poetyckiej, nakierowanej na uczynienie ze świata tematu rozważań, Miłosz jest bliski temu drugiemu. Dzieje się tak dlatego, iż ów stematyzowany „świat” to nie żadna potocznie rozumiana „rzeczywistość”, ale raczej „ogrom rzeczy istniejących” (*Esse*, W II, 47), o którym mówi jeden z „głosów biednych ludzi”:

W starości

Jak stary Goethe stanąć przed obliczem ziemi
I rozpoznać ją

(*Pieśń obywatela*, W I, 130)

Tak sformułowany „problem świata” ma charakter szczególny, unikalny. Po pierwsze bowiem, jak powiada Romano Guardini, „do całości problemu świata należy to, że jakkolwiek świat właśnie jest podłożem naszego istnienia – można go nie widzieć, i że wymaga to specjalnego wysiłku, żeby go zobaczyć”.⁴ Nie koniec na tym: każdorazowe pytanie o świat stawia nas w sytuacji szczególnego w ten świat uwikłania.

Jest tak, gdyż – powiada dalej autor *Świata i osoby* –

⁴ R. Guardini, *Świat i osoba. Próby ujęcia chrześcijańskiej nauki o człowieku*, przeł. M. Turowicz, w idem: *Koniec czasów nowożytnych. Świat i osoba. Wolność, łaska, los*, Kraków 1969, s. 134.

Świat jest całością szczególnego rodzaju. Trwanie jego polega na napięciu. Jeden z jego biegunów leży w sferze przedmiotów, jakby rozproszkowany; drugi [...] tkwi we mnie [...]. Świat jest nie tylko tym, co istnieje w swojej pełni, tym, co musi być widziane, odczuwane i ujmowane, [...] lecz jest on jako całość z góry związany z osobą i jej losem. W ten sposób każda osoba decyduje o sensie świata. I to niejako jeden przypadek wśród wielu innych, lecz w sposób absolutny, gdyż osoba jest kimś, kogo nie da się zastąpić.⁵

Mówiąc w sposób bardzo uproszczony: każde rozumowanie posługujące się kategorią „świata” jako „całości istnienia” wyklucza znajdowanie się na zewnątrz tego „świata”.⁶ Na świadomym wykorzystaniu tego paradoksu opiera się gra toczona przez Miłosza z jego (realnym) czytelnikiem: zrozumienie sensu poematu nie polega na rozszyfrowaniu znaczeń poszczególnych jego części, ani na rozpoznaniu w całości ekwiwalentu jakiegoś systemu filozoficznego, traktowanego jako element gotowej, utrwalonej historycznie wiedzy – w stosunku do której możemy się jednoznacznie zdystansować. Gdyby tak było, poemat zmieniłby się

⁵ R. Guardini, *Świat i osoba...*, s. 135. Oczywiście napięcie Ja / świat może być doświadczane jako przeciwstawienie jednostki wrogiemu światu, bądź jako jej włączenie w „całość istnienia”. W przypadku oglądu świata, który jest przedstawiony w poemacie Miłosza, ta druga perspektywa wydaje się ważniejsza.

⁶ W zupełnie innym języku, przedstawiając formalną definicję świata, zauważa to R. Ingarden (*Spór o istnienie świata*, tom 3: *O strukturze przyczynowej realnego świata*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1981, s. 149). Formuła Ingardena brzmi następująco: „Świat jest jednym spójnym systemem najwyższego stopnia wielu samoistnych bytowo, lecz pod niektórymi względami od siebie bytowo zależnych (i ewentualnie wzajemnie zależnych) przedmiotów indywidualnych, które albo same są systemami względnie izolowanymi, albo stanowią człony takich systemów. Co do swej formy mogą one być przedmiotami trwającymi w czasie, procesami albo zdarzeniami. Ten system jako »najwyższy« jest zarazem systemem wszystko obejmującym w tym sensie, że »na zewnątrz« świata nie ma nic z tego samego porządku bytowego i tego samego typu. Nawet nie istnieje żadne »na zewnątrz« – jeżeli przez to ma się rozumieć coś z tego samego porządku bytowego jak to, co »wewnątrz« świata”.

w wierszowaną historię filozofii, lub stałby się – czystą zabawą. Jest zaś chyba czymś więcej: próbą nie tyle odtwarzania filozofii, co żywego filozofowania.

Jest tak dlatego, iż zrozumienie *Świata* wymaga nie tylko zrekonstruowania odpowiedzi, przedstawionych w poemacie, ale też uświadomienia zakresu pytań sformułowanych w jego ramie modalnej. To zaś wymaga sprawdzenia własnego widzenia świata, zapytania samego siebie: czy to, co widzę, to jest pełny, prawdziwy obraz świata? Jednym słowem: chodzi tu o wywołanie u czytelnika takich nastawień, które umożliwiają spojrzenie na świat w perspektywie pytań metafizycznych. Dopiero takie nastawienie pozwala dotrzeć do przedmiotu przedstawionego w poemacie Miłosza i postawić pytanie o ważność odpowiedzi.

Strategia kierowania bardziej ku temu, „jakie było pytanie”, niż „jaka jest odpowiedź”, funkcjonuje na wszystkich poziomach poematu. Jaskrawym jej przejawem jest zderzenie treści poematu z czasem i miejscem jego powstania. Co właściwie wynika z zestawienia świata-domu-ogrodu i Warszawy roku 1943 (dokładniej jak w rękopisie: kwietnia 1943)? Jeśli, co wydaje się nie tylko prawdopodobne, lecz wprost naturalne, wskaże się kontrast między tym wyobrażeniem świata a „nocą okupacji”, „czasem spełnionej apokalipsy”, to (bez względu na to, po czyjej stronie jest racja) oznacza, iż za cenę gotowej odpowiedzi czym były czasy wojny, traci się dramatyczne pytanie zawarte we wspomnianym zestawieniu. W rzeczywistości bowiem słowa „Warszawa 1943” umieszczone pod poematem są rodzajem apelu do współczesnych i późniejszych czytelników. Aby ten apel zrozumieć, trzeba zapytać, czy Miłosz przeżywał okupację w tych samych kategoriach, w których bywa ona zwykle interpretowana. Dalej zaś otwiera się przestrzeń pytań trudniejszych: czy rozpoznanie rzeczywistości na poziomie zdarzeń (choćby najdotkliwiej doświadczających osobę ludzką, choćby poddających ją najokrutniejszej próbie cierpienia), stawa-

nia się, zmienności, rozkładu form, mówi wszystko o tym, co jest? czy heglowski Duch Czasu jest zawsze ostateczną instancją, a Wolność zawsze Koniecznością? Pytania te brzmią być może prowokacyjnie, gdyż łamią myślowe klisze, ale – nawet jeśli nie brzmiały one zbyt wyraźnie w momencie wydania *Ocalenia* – nie sposób ich nie zadać po *Traktacie poetyckim* i *Rodzinnej Europie*...⁷

Ta szczególna struktura pytajna ramy modalnej *Świata* jest dla mnie pierwszą (o wiele bardziej zasadniczą niż aluzje do historycznie utrwalonych form filozofowania) przyczyną sprawiającą, iż poemat ten rzeczywiście daje się porównać z traktatem metafizycznym.⁸ „Poema naiwne” bowiem, wbrew pozorom, zanim udziela jakichkolwiek odpowiedzi ważnych w perspektywie autorskiej, stwarza sytuację namysłu nad całością istnienia, w którą wciągnięty jest nie tylko autor, ale i czytelnik...

2.

To, że *Świat* w swej strukturze głębokiej jest najpierw zespołem pytań, nie zmienia oczywiście faktu, iż jest on dany czytelnikowi jako seria bezpośrednich bądź pośrednich odpowiedzi. Uchwycenie związku pomiędzy tymi dwoma aspektami tekstu, dotyczącymi różnych poziomów komunikowania, jest możliwe dopiero wtedy, gdy określona zostanie tożsamość odpowiadających i sytuacji udzielania odpowiedzi.

Świat, podobnie jak *Głosy biednych ludzi* czy nieco później *Dziecię Europy*, należy do tych tekstów Miłozsa, które istnieją nie jako czysta wypowiedź Ja, lecz wykreowana „sytuacja ludzka”, zawierająca ładunek swoiście rozumianej ironii.⁹ Tym, co przedstawione,

⁷ Ściślej: po III części *Traktatu poetyckiego* (*Duch dziejów*, W II, 22-23) oraz rozdziałach *Rodzinnej Europy*, dotyczących czasów wojny.

⁸ Tak właśnie określa go sam Miłozs (RE, 206).

⁹ Vide: RE, 205. Miłozsowskie pojmowanie ironii tłumaczy esej *List półprywatny o poezji* (przedruk: ZMU).

nie jest tu więc wyznaczenie Ja (dającego się bezpośrednio porównywać z Ja autora), lecz wyobrażenie, jak jakieś inne Ja, znajdujące się w konkretnej sytuacji i dysponujące określonym horyzontem poznawczym, rozpoznaje własne miejsce w świecie! Forma ta, acz wcale nie nowa, może jednak ukrywać w sobie istotne przeświadczenia poznawcze. Choćby takie, iż idee istnieją tylko jako element personalnego doświadczenia i dlatego rozważenie jakiegokolwiek z nich wymaga przedstawienia jej (pomyślenia) jako ludzkiego głosu i sytuacji. Albo takie, iż o prawdzie czy nieprawdzie przeżycia dowiedzieć się można tylko wtedy, gdy patrzy się nań z dystansu...

Poema naiwne przynosi ten system zapośredniczeń i dystansowań wobec przedstawianych idei w sposób bardziej skomplikowany niż wspomniane poprzednio teksty. Wewnątrz rzeczywistości przedstawionej poematu trzeba rozróżnić co najmniej dwie perspektywy widzenia, odczuwania, przeżywania. Pierwsza z nich to punkt widzenia (ściślej: odrębne, ale należące do tej samej płaszczyzny komunikacji, punkty widzenia) postaci nazywanych bratem, siostrą, matką i ojcem. Czy może, wbrew zapisowi Miłósza: Bratem, Siostrą, Ojcem i Matką. To te postacie przemierzają i poznają ten świat bezpośrednio, konkretnie, pochylając się nad przedmiotami i wygłaszając swe myśli. Perspektywa druga, hipotetyczna wprawdzie, ale chyba konieczna, to punkt widzenia kogoś wspominającego te zdarzenia, miejsca, ludzi. Mówię o „wspominaniu”, choć zdaję sobie sprawę, że chodzi tu o bardzo szczególny rodzaj pamięci, bliski tego, o którym pisze Miłosz w *Ziemi Ulro*, przeciwstawiając go „pamięci nihilizującej” (ZU, 24-25). Jest to pamięć wsparta wyobraźnią, kontemplatywna, oczyszczająca obraz z wszelkich zniekształceń, mityzująca go... Innymi słowy: pamięć analogiczna do tej, która ujawnia się w przywołaniu Laudy w późniejszym o trzydzieści lat poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada...* Tylko istnieniem takiej dystansującej, oczyszczającej pamięci („dystans jest istotą piękną” – powtarza

Miłosz za Simone Weil¹⁰) wytłumaczyć można fragmentaryczność przedstawianej rzeczywistości, w każdej części jakby od nowa rozbłyskującej w świat¹¹, jak i sposób korelowania czynności, ich podmiotu i przestrzeni, w której się odbywają. W Świecie jest bowiem tak, iż przedmiot (i właściwa mu przestrzeń) jest dany poprzez czynność, gest zbliżający – jakiejś osoby. Powstaje w ten sposób ciąg: przedmiot – czynność poznawania go – czynność (?) pamiętania i wspomniania. Stopniowanie to odpowiada zakresowi wiedzy: Ojciec, Matka, Brat i Siostra doświadczają świata mniej lub bardziej bezpośrednio, dopiero jednak Wspominający wie z całą pewnością, że tkwią oni wewnątrz tego świata. Wie także, że i sam sposób poznawania jest częścią świata... Tak powstający system powtórzeń, odbić, analogii jest obustronnie otwarty. Z jednej bowiem strony – Brat i Siostra nie wiedzą w punkcie wyjścia tego, co odkryją im Matka i Ojciec. Z drugiej: Wspominający jest także uwikłany w świat i uwikłania tego nie może do końca zracjonalizować... Figuralnie powtarza ten proces nieskończonego rozszerzania horyzontu poznawczego (a więc świadomości) *Przypowieść o maku*:

Ziemia to ziarnko – naprawdę nie więcej,
A inne ziarnka – planety i gwiazdy.
A choć ich będzie chyba sto tysięcy
Domek z ogrodem może stać na każdej.

Ten lustrzany tunel analogii wskazuje wyraziście główny temat, figurę, przedmiot przedstawienia w Świecie. Jest nim proces poznania, przejście od zakrytego do odsłoniętego. Czy ściślej: skon-

¹⁰ ZU (loc. cit.). Formuła S. Weil brzmi: „Dystans jest duszą piękna” (*Wybór pism*, przeł. i oprac. Cz. Miłosz, Paryż 1958, s. 159).

¹¹ O takim „świecie rozbłyskującym” pisze w nieco innym kontekście R. Guardini, *Świat i osoba...*, s. 140.

struowanie obrazu świata-poprzez pokazanie skonkretyzowanego procesu jego poznawania... Tak przeczytane „poema naiwne” okazuje się w jednej ze swych warstw wariantem poematu o wtajemniczeniu (poematu inicjacyjnego), znanego literaturze i umysłowości europejskiego romantyzmu.

Tradycja gatunkowa tłumaczy najmocniej dwoistość (dwupoziomowość) perspektywy poznawczej, obecną w Świecie. Już tu bowiem zdaje się obowiązywać zdanie Swedenborga, przytoczone przez Miłosza wiele lat później: „jaki jesteś, tak i widzisz” (ZU, 139). Co może także znaczyć: inny jest świat dla wiedzącego i dla pozbawionego wiedzy. Odczytana w ten sposób opozycja bezpośredniego doświadczenia i pamiętania o nim ex post okazuje się szczególnym przypadkiem przeciwstawienia braku wtajemniczenia i jego faktyczności. Odniesione do całości opisywanego w poemacie procesu poznawania znaczy to tyle, iż wyższy stopień wiedzy poszerza zakres sytuacji, umożliwiających dalsze odsłanianie świata. Brat i Siostra poznają świat głównie poprzez nauki Ojca i Matki. Dla Wspominającego (a więc: już wtajemniczonego) – każde zbliżenie do przedmiotu, otwiera proces rozjaśniającego rozumienia świata.¹² Co więcej, ów wtajemniczony światom jest dróg prowadzących do poznania pełnego, ostatecznego. (Wewnątrz przypominanego świata dysponuje tą wiedzą Matka.)

Drogi te tożsame są ze wskazaniem św. Pawła z *Pierwszego listu do Koryntian* (1 Kor 13, 13): „Teraz więc pozostaje wiara, nadzieja, miłość, te trzy; lecz z nich największa jest miłość”. W tym, jak mówi współczesny filozof, „akcie troistego poddania” dokonuje się odsłonięcie świata. Bez niego byłoby to niemożliwe: zgodnie

¹² Wynika stąd specyficzność lektury takich tekstów jak *Świat*: zrozumienie intencji tekstu, odpowiadające stematyzowanemu w poemacie wtajemniczeniu, jest zarazem wezwaniem do ponownego odczytania – z pozycji wtajemniczonego. W tej powtórzonej lekturze *Świat* wydać się może przekazem zaszyfrowanym, zbiorem symboli odsłaniania: od wędrówki do domu-centrum, poprzez zbłądzenie w lesie aż do odchylenia płatków piwonii. Być może jednak należy się wystrzeżać zbytnej symbolizacji (czy alegoryzacji) treści poematu.

z Pawłową formułą hierarchia cnót teologicznych odzwierciedla kolejne, coraz wyższe stopnie widzenia świata:

Wiara jest wtedy, kiedy ktoś zobaczy
listek na wodzie albo kroplę rosy
I wie, że one są – bo są konieczne.

(Wiara)

Nadzieja bywa, jeżeli ktoś wierzy,
Że ziemia nie jest snem, lecz żywym ciałem

(Nadzieja)

Miłość to znaczy popatrzeć na siebie,
Tak jak się patrzy na obce nam rzeczy,
Bo jesteś tylko jedną z rzeczy wielu.

(Miłość)

Opozycja „jest” i „bywa” w dwu pierwszych tekstach nie wydaje się przypadkowa. Wiara jest podstawą umożliwiającą dostrzeżenie zasadniczego porządku świata, sposobu uczestniczenia tego, co jednostkowe w Wielkiej Całości. Dopiero z niej (bywa) rodzi się nadzieja: uchwycenie podstawowej intuicji metafizycznej o realności istnienia świata – realności przywracającej zaufanie do świadectwa własnych zmysłów. Ale tylko miłość daje pełne i czyste poznanie. Miłość – to znaczy akt kontemplatywnego ujęcia siebie i tego, co w świadomości człowieka zatroskanego, mieszkańca ziemi Ulro jawi się jako coś odrębnego (jako „świat” obcy Ja) – w całość przenikniętą poczuciem wspólnoty:

A kto tak patrzy, choć sam o tym nie wie,
Ze zmartwień różnych swoje serce leczy,
Ptak mu i drzewo mówią: przyjacielu.

I właśnie ten stan budzi pragnienie i poczucie wypełnienia... Perspektywa metafizyczna zmienia się w teologiczną, bo, jak mówi św. Jan, „kto mieszka w miłości, mieszka w Bogu, a Bóg w nim”.¹³

Wydaje się przy tym, iż to poddanie się w poznawczym ujęciu świata wierze, nadziei i miłości, nadające percepcji charakter kontemplacyjny i (jakby powiedział Merleau-Ponty) ekstatyczny, jest w Świecie nie tylko sformułowanym postulatem: odnaleźć je można w „bliskości” przedmiotów, wśród których przebywają Brat i Siostra, w pochyleniu się Matki nad kwiatem piwonii, i w końcowym wpatrzeniu się „w promień od ziemi odbity”. Kieruje to od rekonstrukcji aktu poznawczego ku jego zawartości.

3.

Ostatecznym przedmiotem doświadczenia danego bohaterom poematu Miłosza jest świat jako całość istnienia. Jego fundamentem nie jest jednak postawienie wobec czegoś nieskończonego, a wprost przeciwnie: spotkanie z konkretnym przedmiotem. Substancją w tym świecie jest (parafrazując jeden z klasycznych tekstów europejskiej kultury) przede wszystkim to, co jest czymś, jednostkowy określony byt. Stąd sformułowana w zakończeniu poematu zasada „niechaj przyklęknie, twarz ku trawie schyli” – obowiązuje w całym niemal jego tekście¹⁴, zaś symbole całości (księga Ojca, „piwoniowe kraje” Matki, makowy ogród) zjawiają się ponad tym fundamentem.

¹³ Pierwszy list św. Jana 4,16.

¹⁴ Wyjątkami są *Wyprawa do lasu* i *Trwoga*, mające znaczenie w innym kontekście.

Spotykane przedmioty są, jak wspominałem, odczuwane i widziane z niezwykle krótkiego dystansu. Wrażenie skracania perspektywy wzmacniane jest poprzez powtarzające się czynności docierania, przybliżania się do rzeczy:

Przed domem ojciec, wsparty na motyce,
Schyla się, trąca listki rozwinięte

(Droga)

Żółte, skrzypiące i pachnące pastą
Stopnie są wąskie – kto idzie przy ścianie
Może bucikiem celować spiczasto

(Schody)

Otwarta książka. Mól rozchwanym lotem
Leci nad mknącym w kurzawie rydwanem.
Dotknięty, spada [...]

(Obrazki)

Matka nad klombem z piwoniami staje,
Sięga po jedną i płatki rozchyla

(Przy piwoniach)

Mówiąc inaczej: przedmioty pojawiają się tu zawsze uwikłane |w przed-poznawczą czy poznawczą czynność ludzkiej osoby i to zapewnia im szczególną intensywność istnienia, doskonale wyczuwalną także w perspektywie realnego czytelnika. Ale to nie tylko Brat, Siostra, Ojciec czy Matka, to nie tylko ktoś ich wspominają-

cy, zwraca się ku konkretowi. Wspomniany poprzednio troisty akt poddania poprzez wiarę, nadzieję, miłość, postawa współodczuwania (w Schelerowskim sensie terminu) ujawnia też szczególną aktywność samych przedmiotów.

Miłoszowskie konkrety (dotyczy to terenów tej twórczości o wiele większych niż *Świat*) mają trudną do werbalnego, a zwłaszcza zracjonalizowanego ujęcia cechę narzucania się, zwracania na siebie uwagi. Manifestacja odrębności jest tak silna, iż szczególną uwagę obdarzona bywa nie tylko furtka do ogrodu¹⁵, schody, sprzęty w jadalni, otwarta książka – ale w dodatku przemożne jest wrażenie, iż chodzi o tę jedyną, niepowtarzalną furtkę. O te właśnie schody. O różną od wszystkich innych sofę. „Ekstaza w wierszu, w malowidle” – powie później Miłosz – „czy bierze się z czego innego niż z zapamiętanego szczegółu?” (ZU, 24).

Dlatego szczegóły bywają pełne – dosłownego i symbolicznego – blasku. Furtka „jest tego koloru / Co liście lilii wodnych [...] / Zrywane w świetle letniego wieczoru”, „miedzianego rondla brzuch połyska”, „ojciec jasną ma z puchu koronę”, „ogromna woda białym lustrem lśni się”, etc. Albo: analogicznej do blasku gładkości – „Klamka jest z drzewa, gładka tak jak bywa / Drzewo wytarte ujmowaniem ręką”. I dlatego ich konkretność staje się odrębną wartością, zmuszającą do wspomnianej kontemplacji...

Wpatrzenie w jednostkową substancję (podobnie jak refleksja nad konkretnym zdarzeniem) nie nosi jednak znamion zacieśnienia horyzontu poznawczego. Intuicyjne uchwycenie (inne zapewne być nie może) radykalnej jednostkowości przedmiotu, ocierające się o jego – jakby rzekł Jan Duns Szkot – haecceitas, doprowadza zarazem do myśli o kategoriach bardzo ogólnych: jed-

¹⁵ Trudno w tym miejscu nie zwrócić uwagi na drobny szczegół ze wspomnień samego Miłosza. Pisze on (RE, 55): „Kilka miesięcy wiosennych, w ciągu których otwierałem furtkę zarośniętego ogrodu, gdzie mieszkała nauczycielka, wystarczyło żeby przygotować mnie do egzaminu wstępnego”. To tylko drobny przykład na persewerację obrazów, odgrywającą dużą rolę w twórczości Miłosza.

ności i miejscu, jakie w niej zajmują nieskończone ilości jednostkowych bytów.¹⁶

To, co konkretne, jest więc rodzajem punktu pewności, wokół którego momentalnie obudowany zostaje cały świat. W innym miejscu dzieła Miłosza ta myśl pojawi się wprost:

Kiedy księżyc i spacerują kobiety w kwiaściastych sukniach
Zdumiewają mnie ich oczy, rzęsy i całe urządzenie świata.
Wydaje mi się, że z tak wielkiej wzajemnej skłonności
Mogłaby wreszcie wyniknąć prawda ostateczna.

(Kiedy księżyc, W II, 148)

„Oczy, rzęsy i całe urządzenie świata” – trudno o dobitniejsze zestawienie... Jeśli zaś przyjmie się bezpośredniość przejścia od konkretnego do wszechświata, łatwo się zgodzić ze stwierdzeniem, iż „dla Miłosza rzeczy nie tylko są, ale są znakiem »czegoś więcej«”...¹⁷ Ten naddatek, kierujący w rejony rzeczy bardziej przeczuwanych niż nazywanych, pojawia się w Świecie bezpośrednio:

Drzewa ogromne, że nie widać szczytu,
Słońce zachodząc różowo się pali
Na każdym drzewie jakby na świeczniku,
A ludzie idą ścieżką, tacy mali.

(Wyprawa do lasu)

¹⁶ W. Stróżewski powiada o zafascynowanym problemem jednostkowości bytu średniowiecznym filozofie: „Jednostkowość jest dla Dunska Szkota szczególną postacią jedności, jedność zaś jest doskonałością” (idem, *Struktura metafizyki średniowiecznej*, w: *Historia filozofii średniowiecznej*, pod red. J. Legowicza, Warszawa 1979, s. 226). Na przydatność kategorii Dunska Szkota w lekturze Miłosza zwrócił mi uwagę R. Nycz.

¹⁷ J. Sadzik, *Inne niebo, inna ziemia*, przedmowa do ZU, s. 12.

W innych fragmentach poematu jedność świata jest dla bohaterów tak bliska, tak dosłowna, iż Europę całą mogą zobaczyć z okien własnego domu. W zacytowanym przed chwilą fragmencie proporcje na chwilę się odwracają, by odstąpić inny wymiar rzeczy. Symboliczność światła zachodzącego słońca jest tu niewątpliwa: otwarcie ku „innej ziemi” zostaje dokonane. Za chwilę czeka małych ludzi misterium trwogi. Ale tylko na moment, bo droga do intuicyjnego uchwycenia całości istnienia wiedzie raczej przez „piwoniowe kraje” niż ciemny las. Świat jako całość nie może tu budzić trwałej trwogi.

4.

W przeżyciu Brata i Siostry, w naukach Ojca i Matki świat przede wszystkim jest i trwa. Mimo konkretności przeżyć nie ma w nim upływającego, niszczącego czasu: to nie przypadek, że w całym poemacie panuje wszechwładnie czas teraźniejszy. Zmienia się on w perspektywie pamięci w jakieś *nunc semper*, wieczną chwilę.

Drugim fundamentem światoodczucia bohaterów poematu jest przeżywanie świata jako czegoś, co zostało dane. Myśl ta pojawia się tylko mimochodem – w pozornie oczywistej i świadomie naiwnej frazie: „Bo kwiat jest dany żuczkom na mieszkanie” – w rzeczywistości jednak uzasadnia ona całość postępowania wszystkich, którzy znajdują się w tym świecie. Świat jako dar – to odczucie budzi szczególny rodzaj zaufania do wszystkiego, co istnieje, likwidując pragnienie panowania nad rzeczywistością, charakterystyczne dla pojmowania świata jako czegoś obcego i wrogiego. To odczucie umożliwia zobaczenie świata jako kosmosu, jako całości uporządkowanej...

Wykłada to wprost fragment poświęcony wierze: każde istnienie ma wedle niego swoje miejsce w bycie, albo raczej: w hierarchicznym układzie bytów. (Idea hierarchii odbija się także

w koncentrycznej strukturze przestrzeni, skupiającej się promieniście wokół domu-centrum świata.) Każde istnienie i każde zdarzenie ma także cel w ogólnym planie świata. „Kamienie / Są po to, żeby nogi nam raniły”... Mimo, że w *Wierze* pada słowo „konieczne”, wydaje się, iż wykluczona jest interpretacja tego świata posługująca się kategorią ścisłej determinacji: chodzi tu wyraźnie o strukturę teleologiczną, nie zaś przyczynową. Celowy charakter świata może wytłumaczyć zarówno uwikłanie w materię, jak i istnienie zła – w obu tych płaszczyznach daje się interpretować zdanie: „Co nie ma cienia, istnieć nie ma siły”. To prawda bowiem, iż w tym świecie można doznać trwogi, zbłądziwszy w ciemnym lesie (zła? grzechu?) – powrót jednak jest pewny i niemal natychmiastowy...

Cóż więc dziwnego, że świat ten budzi poczucie wspólnoty wszystkich istnień („Europa” to w poemacie, zapewne nie przypadkiem „Mieszkanie ludzi, psów, kotów i koni”) i ich współodczuwania. Ludzie nazywają się tu: Ojciec, Matka, Brat, Siostra. Nie ma obcych. Nie ma cierpień wynikających z nadświadomości i egoizmu... Jest zaś – ład przestrzeni zewnętrznej i duchowej, piękno świata. Przypomina to, być może dowolnie, kilka zdań Simone Weil. Powiada ona: „piękno wszechświata jest znakiem, że jest on rzeczywisty”. I jeszcze: „wszechświat jest piękny, włączając w to nawet zło, które, jako część porządku natury, ma w sobie rodzaj strasznego piękna. I to czujemy”. W końcu zaś: „Piękno jest prawdą, jak mówi Plato, wcieleniem Boga”.¹⁸

Myśli, które przytoczyłem, są odpowiedziami, udzielanymi przez bohaterów poematu Miłosza i przez kogoś, kto ich wspomina. Jak patrzy na to wszystko sam Czesław Miłosz?

¹⁸ S. Weil, *Wybór pism...*, s. 163, 140, 165.

5.

Piszząc w 1943 roku swe „poema naiwne” kontynuował Miłosz jeden z naczelných wątków swej poezji. Problemy filozoficzne zawarte w przestrzeni pytań poematu postawić można także w związku z szeregiem wierszy z *Trzech zim*. I chociaż nigdzie nie mamy do czynienia z tym rodzajem stematyzowania kwestii metafizycznych, jakie przynosi *Świat* – to samo słowo-tytuł przewija się nieustannie w kolejnych tekstach. Jest to jednak niewątpliwie inny świat. Bardziej niż obraz domu i ogrodu przylega doń formuła Schellinga: „byliście w świecie, to znaczy w tym, co nie jest Bogiem, w królestwie mocy kosmicznych”.¹⁹

Słowo „świat” (obraz świata) pojawia się tu w wyraźnie nacechowanych kontekstach:

wiatrem jestem idącym a nie wracającym się,
pyłkiem dmuchawca na czarnych łąkach świata

(*Pieśń*, W I, 11)

Jesteśmy oboje
jak dwie w ciemności leżące równiny,
dwa czarne brzegi zmarzłego potoku
w przepaści świata.

(*Posąg małżonków*, W I, 36)

W *Dialogu* znaleźć można „świata głuche, wystygłe pałace” (W I, 31), w *Przesłuchaniu* do wiersza *O młodszym bracie* „świata skamieniałe usta” (W I, 21). Czern, przepaść, kamień. Obok tego

¹⁹ F. W. J. Schelling, *Mitologia i objawienie*, przeł. A. Nowicki, w: *Filozofowie o religii*, oprac. A. Nowicki, Kraków 1960; jest to nawiązanie do *Listu do Efezjan* (2, 12).

– pożar. Takie obrazy określają zakres przeżywania świata jako całości w przedwojennej poezji Miłosza. Jeszcze w *Walcu* apokaliptyczność stanowi odpowiednik współczesności...

Analogiczne świadectwa można zresztą znaleźć u wielu współczesnych Miłoszowi. Poczucie „końca czasów nowożytnych” jest wówczas w Europie zjawiskiem częstym... Inaczej mówiąc: Miłosz przedwojenny był medium przeczuć i poglądów wybiegających daleko poza subiektywne przeżycie rzeczywistości. Uległ Duchowi Czasu – może dlatego stosunkowo łatwo go zrozumieć, zinterpretować, porównać z utrwalonymi strukturami światopoglądowymi. Bo gdy poeta mówi o czerni, przepaści, pożarze, to jest to przecież wariant powszechnego w kulturze wieku poczucia „utrąty gruntu”...

W tym samym 1943 roku, gdy Miłosz pisał *Świat*, Dietrich Bonhoeffer pytał:

Czy istnieli kiedykolwiek w historii ludzie mający równie nikły grunt pod nogami, dla których wszystkie alternatywy leżące w obrębie teraźniejszych możliwości były równie nieznośne, obce życiu, bezsensowne [...].

A przecież nie chodzi tu tylko o skargę na ów „brak gruntu”. Wprost przeciwnie: chodzi o jego poszukiwanie. Przytoczone pytanie: „Czy istnieli kiedykolwiek [...] ludzie [...]” kończą słowa:

którzy źródła swej siły poszukiwali tak całkowicie poza tą teraźniejszością, a nadto jeszcze, nie stając się fantastami oczekiwali powodzenia swej sprawy z taką ufnością, jak my?²⁰

²⁰ D. Bonhoeffer, *Po dziesięciu latach*, przeł. S. Tyrowicz, w: idem, *Wybór pism*, wybór i opr. A. Morawska, Warszawa 1970, s. 214.

Rozumowanie Bonhoeffera, którego pism autor *Trzech zim* nie mógł w 1943 roku znać, rzuca sporo światła na rozdźwięk między Miłozsem przedwojennym i piszącym *Świat*, pozwalając, być może, dostrzec moment pozytywny poematu: poszukiwanie gruntu, punktu oparcia przeciw niszczącemu działaniu czasu, mechanizmów historii...

Proces przechodzenia od obrazu świata jako przepaści, jako braku gruntu, do świata jako miejsca dającego się zamieszkać, jako siedziby ludzkiej, jako domu i ogrodu, był z pewnością bardzo skomplikowany – stąd próba pokazania tego przejścia jest tylko domysłem. Punktem początkowym jest tu odrzucenie abstraktyzacji własnego oglądu świata na rzecz wspomnianej „sytuacji ludzkiej”, to znaczy personalnej perspektywy doświadczania całości. To, iż *Świat* zapisuje widzenie nazwanych w nim osób – modyfikuje ramę modalną wypowiedzi. Nie brzmi ona: „sądzę, że tak jest”, ani „tak być musi”, ale raczej: „można sobie wyobrazić i znaleźć na to dowody, że świat bywa widziany w ten sposób – możliwe zatem, że świat jest taki”. Podobna rama modalna znajduje się też w *Głosach biednych ludzi*: i tam dystans wobec wizji świata (wizji „diabelskiej”, skrajnie odmiennej od „anielskości” poematu *Świat*) poprzedzony jest stwierdzeniem istnienia takiej wizji. O wiele oczywistsze jest to, że *Przedmieście* pokazuje rzeczywiście istniejący sposób przeżywania świata, niż to, że kreuje „fałszywą świadomość”... W rezultacie zamiast jednego dysponujemy wielością różnych oglądów świata, ludzkich głosów o nim... Może to być powodem poznawczego i etycznego relatywizmu, ale też: ostrzeżeniem przed abstraktyzacją własnego, to znaczy cząstkowego, doświadczenia. Odrzucenie subiektywnych uroszczeń jednostki nie neguje bowiem istnienia prawdy przekraczającej horyzont poznawczy Ja. Samo zestawienie różnych punktów widzenia może służyć odsłonięciu ich hierarchii, a więc zbliżeniu się do tej prawdy...

Świat czytany w perspektywie twórczości Miłosza do roku 1943 zdaje się dopuszczać możliwość opisanego w nim doświadczenia, więc także – samego świata. Dystans wobec takiego światoodczucia, jakie aktualizuje poemat, wydaje się mniejszy niż (przykładowo) w *Przedmieściu*. Być może, powiada Miłosz, tu jest więcej prawdy. Od możliwości do bycia jest jednak nieskończona odległość. Nie widać tu żadnego pozytywnego przyświadczenia.

Świat oglądany z perspektywy całej twórczości Miłosza, zwłaszcza jej ostatniego okresu, brzmi o wiele mocniej. Ilość miejsc tego dzieła powtarzających doświadczenia bohaterów *Świata* bez kreowania dystansujących sytuacji rośnie:

Dzień taki szczęśliwy.
Mgła opadła wcześniej, pracowałem w ogrodzie.
Kolibry przystawały nad kwiatem kaprifolium.
Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałym mieć.
Nie znałem nikogo, komu warto byłoby zazdrościć.
Co przydarzyło się złego, zapomniałem.
Nie wstydzilem się myśleć, że byłem kim jestem.
Nie czułem w ciele żadnego bólu.
Prostując się, widziałem niebieskie morze i żagle.

(*Dar*, W II, 216)

Czy *Dar* nie streszcza istoty *Świata*? Wyrzeczenie pragnienia władzy i posiadania. Odrzucenie nienawiści i idei współzawodnictwa. Bezinteresowna kontemplacja tego, co jest. Miłość do świata. Płynące stąd poczucie szczęścia. To samo można powiedzieć jeszcze krócej:

Przezroczyste drzewo pełne ptaków przelotnych
O niebieskim poranku, chłodnym, bo jeszcze śnieg w górach.

(*Pory roku*, W II, 215)

Wreszcie: jest *Ziemia Ulro*, i wyraźny wybór świata obdarzonego sensem, możliwego do odzyskania przede wszystkim w perspektywie religijnej...

W *Ziemi Ulro* powraca słowo użyte w podtytule *Świata*: mówi się tu o „naiwnej” (cudzysłów Miłosza) wyobraźni, która, wedle Blake’a, „lepiej zaspokaja prawdziwe potrzeby duchowe człowieka” (ZU, 142). „Naiwny” to ten, kto jest bliski pierwotnej, fundamentalnej łączności ze światem. I, ostatecznie, tylko w tym – bliskim religijnemu – sensie *Świat* to „poema naiwne”... Sam Miłosz zdaje się przy tym wskazywać w *Ziemi Ulro* prawzór swego poematu. Jest to *Pan Tadeusz*. Ale nie jako „historia szlachecka”... Miłosz czyta tekst Mickiewicza szczególnie i bardzo głęboko. Powiada:

Wbrew, pozorom, a także wbrew świadomym zamiarom autora, *Pan Tadeusz* jest poematem na wskroś metafizycznym, to znaczy jego przedmiotem jest rzadko dostrzegany w codziennie nas otaczającej rzeczywistości ład istnienia jako obraz (czy odbicie w lustrze) czystego Bytu. (ZU, 101-102)

Świat – toutes proportions gardees – może być odczytany podobnie. Paradoks polega na tym, iż u Miłosza „ład” jest świadomym założeniem. Wydaje się jednak, że i do jego dzieła przystają piękne słowa poświęcone *Panu Tadeuszowi*:

Jednak się przed tym poematem wali
Jakaś ogromna ciemności stolica,
Coś pada... myśmy słyszeli – słuchali:
To Czas się cofnął – i odwrócił lica,
By spojrzeć jeszcze raz... na piękność w dali
[...]

(J. Słowacki, *Beniowski*, pieśń VIII)

6.

„Mieszkałem w Ulro na długo przed tym, nim dowiedziałem się od Blake’a jak się ta kraina nazywa, ale nie godziłem się na takie miejsce” (ZU, 145). *Świat* jest jednym ze świadectw odnajdywania w sobie, w tradycji duchowej, miejsc innych niż Ulro. Innych niż obraz świata stworzony przez nowożytną naukę. Pytania, czy osiągnięta została w ten sposób prawda, czy dany nam został świat w pełni, należą do tych, które Bonhoeffer nazywa mądrymi, lecz beznadziejnie świeckimi.²¹ Nie chodzi tu bowiem o rozumienie zdań, lecz wartości... Tych zaś nie sposób zrozumieć bez częściowego przynajmniej uznania za swoje.²² Nie chodzi tu więc o literaturę, tylko opcję aksjologiczną, dokonującą się w przestrzeni życia osoby ludzkiej. I ta perspektywa wyboru jest ostateczną granicą lektury *Świata*.

1981

²¹ D. Bonhoeffer, *Prawda was wyzwoli*, przeł. Z. Wawrzyniak, w: idem, *Wybór pism...*, s. 54.

²² L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Paryż 1972, s. 29. Porównanie książki Kołakowskiego z *Ziemią Ulro* byłoby osobnym interesującym problemem.

Brzegi Lemanu

Nad wodą wielką i czystą
Stały rzędami opoki,
I woda tonią przejrzystą,
Odbiła twarze ich czarne

A. Mickiewicz, *Nad wodą wielką i czystą*

Nad wodami Lemanu siadywałem płacząc...

T.S Eliot, *Jałowa ziemia*
(przeł. Cz. Miłosz)

W niektórych dziełach Caspara Davida Friedricha, będących wedle tradycyjnych klasyfikacji malarskich przedstawieniami krajozrazu, pojawia się w sposób szczególny i znaczący postać ludzka. Ta sylwetka ubranego w czerni wędrowca (bo tak chyba należy go nazwać) umieszczona jest wprawdzie na pierwszym planie, ale wszelkie dalsze dane, wskazujące jego tożsamość pozostają zakryte, człowiek ów bowiem nie tylko jest najdosłowniej mały wobec ogromu ukazywanej natury, lecz w dodatku zwrócony do niej twarzą – tak samo jak stojący przed płótnem widz...

Takie usytuowanie podmiotu patrzenia na świat – wewnątrz tego świata, kreowanego przez artystę, zmienia (przynajmniej potencjalnie) strukturę sensu dzieła, a wraz z nią sposób jego odbioru. To, co jest przedstawione na płótnie to już nie zbiór przedmiotów, lecz raczej konkretne zdarzenie czy proces: patrzenie na świat, oglądanie go i kontemplowanie. Obraz nie tyle więc opisuje rzeczywistość (choćby zrelatywizowaną do świadomości twórcy), co staje się, mówiąc metaforycznie, próbą fenomenologii widzenia czy wręcz: spotkania z tym, co realne.

Podobne rozumienie Friedricha powraca w jednej z początkowych sekwencji wielkiego filmu Wernera Herzoga *Każdy dla siebie i Bóg przeciw wszystkim*. Tajemniczy opiekun prowadzi Kaspara Hausera w góry i stawia go na brzegu przełęczy, zmuszając do spojrzenia na rozciągającą się u ich stóp, oświetloną jaskrawo promieniami wschodzącego słońca, dolinę. W tym dokonany przez Herzoga powtórzeniu jednego z obrazów niemieckiego romantyka moment spotkania staje się szczególnie dramatyczny ze względu na inność Kaspara, odmienność jego spojrzenia na świat.

Ujęcia zbliżone czy analogiczne znaleźć można nie tylko w sztuce posługującej się znakami wizualnymi, ale także słowem. Trudno bez rozróżnień opisujących obrazy Friedricha (i innych twórców) zrozumieć wewnętrzne napięcie arcydzieła Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą*. To przypomnienie romantycznego wędrowca postawionego naprzeciw świata i pytającego w tej szczególnej sytuacji o jego sens, wprowadza też w krąg problemów, których rozważenia domaga się lektura wiersza Czesława Miłosza *Notatnik: Bon nad Lemanem* (W I, 291-292).¹

1.

Pierwszemu spotkaniu z tekstem Miłosza towarzyszy wrażenie jego głębokiej dwoistości. *Bon nad Lemanem* rozpoczyna się czymś, co łatwo uznać za czysty opis:

Buki czerwone, topole świecące
I strome świerki za mgłą października.
W dolinie dymi jezioro. Już śnieg
Leży na grzbietach gór po drugiej stronie.

¹ Rozwiązanie skrótów dotyczących dzieł Miłosza – vide przypis 1 do szkicu
...Szukając tego, co jest Rzeczywiste.

Zamknięcie tekstu dokonuje się jednak w przestrzeni wewnętrznej namysłu:

Godzisz się co jest

Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny

Jak blask na wodach czarnej rzeki? Tak.

Konstrukcyjna dwutorowość (zderzenie obrazu i refleksji) zostaje zwielokrotniona poprzez jej powtórzenie na terenie każdej ze strof. Wszystkie one rozpoczynają się odwołaniem do widzialności (czy szerzej: sensualności) świata, kończą abstrakcyjnymi formułami, dotyczącymi nie zmysłowego doświadczenia rzeczywistości, lecz myślenia o niej. Odesłanie do tej tradycji literackiej i antropologicznej, która wskazuje na paralelność procesów zachodzących w przyrodzie i psychice ludzkiej, niewiele tu wyjaśnia: części „obrazowe” i „refleksyjne” wiersza Miłosza nie są równoległe w tym znaczeniu. Nie chodzi także o wzajemną ekwiwalencję poszczególnych segmentów wiersza – nie odwołuje się on bowiem do konwencjonalnie pojmowanej poetyki symbolicznej. Także wyznaczniki gatunkowe, wskazywane przez tytuł (zwłaszcza w jego pierwotnej wersji²) nie rozwiązują kwestii do końca. Dwutorowość *Notatnika* wydaje się taką jego właściwością, która skłania (czy wręcz: zmusza) do zadania pytania o jego jedność, konstytuującą się ponad zderzeniem obrazowości i refleksyjności, o jedność, która nie niszczyłaby odczuwanej intuicyjnie odrębności części, a zarazem pokazywałaby ich wzajemne przenikanie, nieprzypadkowość ich tekstowego spotkania, sąsiedztwa.

Jedną z dróg prowadzących do tej przeczuwanej jedności doświadczenia, zawartej w wierszu Miłosza jest (warunkowe choćby) przyjęcie wspomnianej na początku hipotezy, iż sytuacja Ja,

² *Notatnik: Brzegi Lemanu*, K, 219-220.

zarysowana w *Bon nad Lemanem*, przypomina w swej strukturze to, co zostało wskazane w malarstwie Caspara Davida Friedricha. Że, innymi słowy, wiersz ten nie jest zapisem czysto wewnętrznego przeżycia jakiegoś Ja (co zawiesza problem relacji tego Ja z przedstawioną czy też istniejącą obiektywnie rzeczywistością), ani nie jest równoległą notacją obrazu świata i myślenia Ja o sobie i tym świecie (co wydaje się w pierwszej chwili formułą najbardziej adekwatną i zgodną z konwencją „notatnika poetyckiego”) – jest natomiast, by powtórzyć użytą już metaforę, dokonywaną przez jakiegoś Ja fenomenologią jego własnego spojrzenia albo spotkania z jakimś różnym od tego Ja światem. Obydwie części tej relacji (Ja i świat) znajdują się na tym samym poziomie struktury dzieła, to znaczy: ich status ontyczny jest jednakowy.

Tak ogólnie sformułowane założenie nic jeszcze nie mówi o sensie wiersza, wyznacza jednak – poprzez stwierdzenie, że coś jest – ramę interpretacji, bez której niemożliwe byłoby powiedzenie, jakie jest to coś znajdujące się wewnątrz ramy.

Stwierdzenie, że Ja pojawiające się w wierszu Miłosza znajduje się (także) na tej samej płaszczyźnie co przedstawiany świat, rozstrzygnięte jest przez zdanie: „Mój syn tam biegnie ścieżką”, w którym nazwany zostaje bezpośrednio jeden ze sposobów zakotwiczenia Ja w owym świecie. To zaś, iż nastawienie Ja określone jest przez wypowiedzi typu: „mam przed sobą”, „stoję naprzeciw”, „przyglądam się”, „widzę”, uzasadnione być może poprzez wskazanie wewnętrznego uporządkowania i dynamiki zjawiających się kolejno obrazów. Jest to zaś niewątpliwie dynamika spojrzenia. Albo raczej: całej sekwencji spojrzeń. Poprzez swe następstwo budują one przestrzeń przedstawionego świata.

Pierwszą serię tych spojrzeń (czy ściślej: ich opis) zawiera cytowany poprzednio fragment pierwszej strofy.

Rozpoczyna ją pojawienie się, wyblýsnięcie trzech grup drzew:

Buki czerwone, topole świecące
I strome świerki [...].

Być może to brak czasownika sprawia, iż te drzewa są raczej przywołane (niby w apostrofie otwierającej odę) niż opisane i że ich wizualność wydaje się szczególnie mocna, niczym nie zakłócona. Te trzy grupy pionowych linii kreuja zarazem czystą, skierowaną ku górze przestrzeń. Słowa następne („za mgłą października”) poszerzają tę przestrzeń horyzontalnie i burzą pierwotną iluzję „samotnego” bycia drzew; wprowadzona przez nie perspektywa, oddalenie tego, co zdawało się bliskie, dane bezpośrednio, zapowiada pojawienie się personalnego punktu widzenia. Ujawni się on w pełni już w następnym zdaniu:

W dolinie dymi jezioro.

Owo „w dolinie” zakłada już milcząco kogoś, kto znajduje się „wyżej”, ponad „jeziorem” – i spogląda na nie „z góry” (co jednocześnie rozbudowuje przestrzeń w dół, potwierdzając jej wertykalną orientację). Ruchomość spojrzenia potwierdza także kolejne sformułowanie:

Już śnieg

Leży na grzbietach gór po drugiej stronie.

Słowa „po drugiej stronie” to jakby ekwiwalent podniesienia wzroku i skierowania go w dal przez kogoś, kto stoi po tej stronie jeziora.

Efektem tych czterech pierwszych spojrzeń jest (jednocześnie) ich uświadomienie i pojawienie się zarysu świata. W porównaniu z mobilnością tych spojrzeń, ów świat wydaje się nieruchomy.

Jego elementy raczej trwają w jednym, określonym stanie, niż znajdują się w ruchu.

W drugiej serii spojrzeń jest odwrotnie: to zmysły Ja zdają się biernie rejestrować zachodzące w świecie zdarzenia:

Proboszcz miesza
Wapno łopatą przed budynkiem szkoły.
Mój syn tam biegnie ścieżką. Chłopcy niosą
Worki zebranych na zboczach kasztanów.

Zmiana sposobu patrzenia jest tu spowodowana nie tylko tym, iż w miejsce stanów pojawiają się czynności, a zamiast wertykalnej orientacji przestrzeni zjawia się jej układ horyzontalny. Chodzi raczej o wkroczenie ludzi tam, gdzie dotychczas była tylko natura. „Proboszcz”, „syn”, „chłopcy” to nie tylko nazwy zmieniającego się przedmiotu widzenia, ale przede wszystkim określenia więzi Ja z tym, co znajduje się wewnątrz pola wizualnego...

Trzecia seria spojrzeń jest już tylko metaforyczna – dokonuje się bowiem poprzez negację patrzenia na zewnątrz. Wzrok kieruje się do wewnątrz, odsyła do pamięci o przeszłych i do wyobrażenia przyszłych obrazów i zdarzeń:

Jesienne nieba, w dzieciństwie te same
W wieku dojrzałym i w starości, wam
Nie będę się przyglądać.

To zaprzeczenie, czy wręcz unicestwienie spojrzenia, paradoksalnie wzmacnia widzialność świata i emocje związane z jego widzeniem...

Pokazany tu analityczny ogląd zmian perspektywy i sposobów patrzenia i widzenia, to znaczy zmian usytuowania Ja wobec świata

ta, który widzi i którego doświadcza, może być punktem wyjścia kolejnych konstatacji.

Analizowane i uświadamiane przez Ja spojrzenia układają się w pewien uporządkowany ciąg, oddzielający poprzez wewnętrzne zróżnicowanie trzy odmienne strefy ludzkiego doświadczenia: spotkanie z naturą, z innymi ludźmi, z własną pamięcią i wyobraźnią. Kolejność jest chyba nieprzypadkowa: spojrzenie skierowane od Ja w stronę świata powraca do Ja-w-przeszłości i Ja-w-przyszłości (a więc: jakby Ja w funkcji Ty). Parafrazując terminologię Martina Bubera³ można te strefy nazwać: Ja-To, Ja-Oni, Ja Teraz-Ja Kiedy Indziej. Odmienność tych stref doświadczenia nie zmienia jednak pierwotnego nastawienia, owego „stoję naprzeciw”. W każdej ze stref powtarza się zatem jedno: bycie w relacji do czegoś, bycie wobec czegoś (choć rozumiane prawdopodobnie inaczej, niż to jest u Rilkego⁴).

Oba te określenia: w relacji, wobec, są świadomie dwuznaczne, w zależności bowiem od sytuacji mogą wskazywać bądź na dopełnianie, bądź na wykluczanie spotykających się elementów. Sam Miłosz posłużył się dla nazwania takiej właśnie sytuacji formułą równie migotliwą semantycznie: *Przed krajobrazem* (W II, 198). Czy jest przypadkiem, że ten późniejszy o wiele lat wiersz otwiera obraz bardzo bliski początkowi *Bon nad Lemanem*:

Na tym stoku świerk, jodła i cedr, na tamtym sosnowe lasy.

Bez względu na dwuznaczności istotna jest jeszcze jedna cecha tego bycia w relacji, wobec czy przed czymś. Jest to takie skupienie całej istoty Ja na tym, co pojawia się w polu jego widzenia, które

³ M. Buber, *Słowa-zasady*, przeł. K. Bukowski, „Znak” 1974, z. 4 (237); vide zwłaszcza s. 293.

⁴ Vide: M. Heidegger, *Cóż po poecie*, przeł. K. Wolicki, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 186.

zmienia jego (to znaczy: Ja) monolog w zespół pytań i odpowiedzi skierowanych do tego świata, który uchwytywany jest w spojrzeniu-widzeniu.

W *Przedmowie do Ocalenia* (W I, 151) znajduje się i taki wers: „Mówię do ciebie milcząc, jak obłok czy drzewo”. Wydaje się, że tę ideę mowy świata, nie dochodzącej do poziomu słowa, zatrzymującej się przed jego granicami, należy w takich sytuacjach jak opisywana powyżej potraktować bardzo serio. Tłumaczy ona bowiem sens konstrukcji *Bon nad Lemanem*. Na przykład: to, że po opisie czterech analizowanych spojrzeń pojawia się w pierwszej strofie *Notatnika* pytanie („Z życia zostaje co?”), nie jest uzasadnione wcale – a z pewnością nie tylko – konwencją retoryczną. To pytanie jest wywołane tym, co zostało zobaczone, jego przyczyn należy więc szukać w zawartości wspomnianych spojrzeń. Być może zresztą nie wszystkich, a tylko jednego z nich (na przykład tego dotyczącego drzew, one bowiem w sposób niemal automatyczny mogą być kojarzone z tym, co żyje, czy z tym, co istnieje). W drugim przypadku struktura pytań i odpowiedzi, sprzeciwów i przyświadczeń nie pokrywałaby się z linearną segmentacją tekstu, budując ponad nią swój własny porządek. Ten „dialog ze światem”, w którym obraz wywołuje słowo, to zaś kieruje ku innym obrazom, znajduje rozwiązanie w finale *Notatnika*, w którym Ja staje się na chwilę Ty, by móc zadać sobie samemu ostatnie pytanie:

Godzisz się co jest
Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny
Jak blask na wodach czarnej rzeki?

Dialog ukryty staje się w tym momencie dialogiem jawnym. Ale jego sens można uchwycić dopiero wtedy, gdy opis sytuacji pa-

trzenia na świat, spotkania z nim, zostanie zastąpiony przez opis zawartości tego doświadczenia.

2.

Pierwszą strefą doświadczenia jest w wierszu Miłosza strefa Ja-To, spotkanie z naturą w jej konkretnym wymiarze. A więc: widzialność świata...

Jest to jedna z tych cech tej poezji, które (przynajmniej na pozór) najłatwiej uchwycić i opisać. Lekturze Miłosza towarzyszy bowiem nader często wrażenie zapisane w jednym z jego przedwojennych wierszy: „I świat po nocy jawi się widzialny” (*Postój zimowy*, W I, 77). Przykłady takiego stawania się przez świat widzialnym, czy szerzej: wdzierania się świata w zmysły obserwatora, łatwo w dziele Miłosza odnaleźć:

Jechaliśmy przed świtem po zamarzłych polach,
Czerwone skrzydło wstawało, jeszcze noc.

(*Spotkanie*, W I, 73)

Ten obraz świata pojawiającego się w świetle wschodzącego słońca pochodzi z roku 1937. Są i obrazy późniejsze, tematyzujące, bądź tylko aktualizujące podobne doświadczenie:

Gdziekolwiek jesteś, owijają cię kolory nieba,
tak jak tutaj, przenikliwe oranże i fiolety

(*Po ziemi naszej* 12, W II, 102)

Co widzisz kiedy wichur zmienności ustaje?
– Ziemię, niebo i morze, ładowne okręty,
Wiosny mokre od rosy i zamorskie kraje.

(*Rozmowa płocha*, W II, 75)

Następnie szedłem po koleinach
w wyboistym bruku. Drewniane baraki,
albo jednostopa kamieniczka w polu chwastów,
działki kartofli ogrodzone kolczastym drutem.

(*Po drugiej stronie*, W II, 118)

„– Śnił mi się ciągle śnieg i brzozowe lasy.
Gdzie prawie nie ma pór roku, ani spostrzec jak upływa czas.
To jest, zobaczy Pan, czarodziejska góra”.

(*Czarodziejska góra*, W II, 280)

Widzialny i odczuwalny konkret powraca nawet w *Traktacie poetyckim* (W II, 37):

Tak, połączyć w jedno
Kosmatość bobra i zapach sitowia
I zmarszczki dłoni leżącej na dzbanie
Z którego ścieka wino.

Są tu pomieszane razem obrazy widziane na jawie, wspomnienia, sny, wizje „drugiej strony” wedle Emanuela Swedenborga... Świat pojawia się w nich wyjątkowo szczelnie wypełniony sensualnym konkretem. Chropowatość kory drzew, zmienne kontury obłoków, ku którym zwraca się wciąż wzrok człowieka, jaskrawość

światła dziennego, śmierzący port w Pornic, święto w Megalopolis... Miłosz nie opisuje właściwie rzeczy zabudowujących i ujawniających przestrzeń, a przecież agresywność ich oddziaływania wydaje się mocna i oczywista.

Sygnalizując wizualność (sensualność) przytoczonych obrazów nie zajmowałem się jej związkiem z sytuacją mówiącego Ja. Nie pytałem, na czym polegają związki między stematyzowanym doznaniem widzialności a jej odczuciem w perspektywie odbiorcy. Czy istnieje tu jakaś bezpośrednia zależność? Czy pozycja Ja może zakwestionować sens pierwotnego, źródłowego wrażenia konkretności, sensualności? Przypadek *Notatnika* wydaje się interesujący i w tej perspektywie. Odpowiedź musi być jednak udzielana stopniowo, tak jak przebiega w wierszu „dialog ze światem”.

Jak wspominałem, w strefie Ja-To widzialność wydaje się szczególnie mocna. Do tych drzew, jeziora, ośnieżonych gór szczególnie dobrze zdaje się przylegać wypowiedziane niegdyś przez Miłosza zdanie:

I staną w blasku jakiejś jednej chwili
wiosna i niebo, i morza, i ziemie.

(*Powolna rzeka*, W I, 35)

Metaforyka blasku jest tu podwójnie adekwatna. Z jednej strony akcentuje ona sposób pojawienia się świata: „buki czerwone”, „topole świecące”, „stromie świerki” wyblaskują nagle, nie uwikłane w żadną czynność, niezależne... Z drugiej: poprzez światło, w związku z nim, określane są właściwości poszczególnych elementów tego świata. Obraz, w którym spotykają się kolory: „czerwony”, „świecący” (a więc chyba nasycony światłem żółty?) i „biały” (śnieg na szczytach, mgła nad jeziorem) jest

zupełnie dosłownie pełen blasku... Ten zaś nadaje przedmiotom szczególną intensywność, a poprzez symboliczne skojarzenia zdaje się wzmacniać sam fakt ich istnienia. Brak czasownika w dwu pierwszych wersach nabiera w tym momencie szczególnego znaczenia, odsyła bowiem do tego jedyne słowa, które można umieścić jako orzeczenie obok tych „buków”, „topól” i „świerków”. To słowo Być. Te drzewa bowiem nade wszystko – są. Tak jak jezioro, jak pokryte śniegiem góry. Czy znaczy to jednak, że tak jak w poemacie prozą *Esse* mamy w pierwszej strofie *Bon nad Lemanem* do czynienia z sytuacją zetknięcia się „z ogromem rzeczy istniejących” (W II, 47), z zachłyśnięciem się istnieniem, ze stanięciem wobec tego, co jest, a może nawet wobec samego bycia? Taka wydaje się obiektywna zawartość tego, co widzi Ja, i taki być może jest zakryty punkt wyjścia dialogu: w swej pierwszej kwestii świat narzuca patrzącemu człowiekowi fakt swego istnienia, fenomen swego istnienia. Ale Ja dokonuje subiektywnej reinterpretacji tego, co widzi. Nie odpowiada potwierdzeniem na manifestację bycia, lecz w poczuciu swej zasadniczej odmienności kwestionuje porządek narzucany mu przez świat:

Z życia zostaje co? Jedynie światło,
Przed którym oczy mrużą się w słoneczny
Czas takiej pory.

W tym pierwszym pytaniu, świadomie wykorzystującym dwuznaczność pojęcia życia (może się ono odnosić zarówno do Ja, jak i do świata, kosmosu), tkwi, być może, zarys najbardziej fundamentalnego sensu wiersza. Jest nim szczególnie gest odwrócenia się Ja od tego, co jest. Odpowiedź, udzielona na własne pytanie, a mówiąca, iż z życia zostało „jedynie

światło”, staje się rodzajem wyzwania, przewartościowania obrazu świata.

Przy tym: Ja zdaje się pojmować to, co jest, jako to, co ulega zmianie w czasie. Wszystko, co pojawia się w przestrzeni, tłumaczy poprzez relacje czasowe, poprzez upływ, przemijanie. To zaś sprawia, iż znaki trwania świata zmieniają się w znaki jego przemijalności. Światło przestaje oznaczać istnienie, staje się synonimem kruchego, ulotnego, podatnego na zniszczenie przedmiotu. I nie chodzi tu tylko o światło ludzkiej egzystencji, bo metamorfozie ulegają też obdarzone świątlistością rzeczy: czerwień i żółć liści zapowiada ich obumieranie, śnieg zwiastuje zimę (odejście życia), mgła oddala sylwetki drzew, oddalając od człowieka to, co jest.

Narzucenie na świat relacji czasowych niszczy tożsamość jego części, nie gwarantuje też tożsamości patrzącego Ja, doprowadzając do poczucia bezsilności wobec wymykającego się kręgu rzeczy, które są. Z drugiej zaś strony: dokonana przez Ja reinterpretacja słowa „jest” sprawia, że zostaje ono przeciwstawione nie słowom „nie jest” – lecz „było” albo „będzie”. To uczynienie z bytu kategorii pochodnej wobec czasu wskazuje następną repliką:

Mówi się: to jest
I umiejętność żadna ani dar
Sięgnąć nie mogą poza to, co jest
A niepotrzebna pamięć traci siły.

Zewnętrznie jest to przytoczenie („mówi się”) sądu stwierdzającego, iż kategoria „jest” odnosi się tylko do czegoś danego w czasie teraźniejszym, w momentalnym, bezpośrednim doznaniu, pozwalającym wskazać coś, co jest („to jest”) – i że nie

ma „umiejętności” ani „daru”, który pozwoliłby użyć tej kategorii wobec czegoś, co było. To przytoczenie ma jednak charakter polemiczny, jest ukrytym pytaniem o istnienie i metafizyczną, ocalającą to, co było, funkcję pamięci. Czy ściślej: pytaniem o sposób zakorzenienia w świecie, w którym niemożliwe jest zamieszkanie w terażniejszości. To pytanie o pamięć przygotowuje drugą serię spojrzeń na świat: w strefie Ja-Oni.

Ja podnosi zatem wzrok, pytając o istnienie i działanie pamięci. I oto w świetle tego pytania widok ludzi, zajętych zwykłymi, banalnymi czynnościami, przynosi jeszcze więcej wątpliwości niż zetknięcie z naturą.

Czasowość tego mieszania wapna, biegu czy przenoszenia worków z kasztanami jest o wiele bardziej oczywista niż bierne przemijanie drzew – i wobec jej realności pojęcie teraz (czy może: tego, co jest teraz) staje się jeszcze bardziej puste i nieuchwytnie. Z drugiej strony to właśnie czasowość czynności odsłania ich powtarzalność. To, co robi teraz syn, mógł robić kiedyś, gdzie indziej, ojciec. Wbrew pozorom, to wzrokowe uchwycenie czynności odsyła raczej do innej przestrzeni niż innego (przeszłego czy przyszłego) czasu. Wydaje się, iż istnieje tu dziwna prawidłowość: w pierwszym doświadczeniu zjawiająca się w przestrzeni natura pod wpływem wzroku ujawniała niszczącą ją czasowość, w drugim ujrzanie czynności (czasowej *ex definitione*) odsyła do innej przestrzeni. W ten sposób obca okazuje się zarówno przestrzeń, jak i czas dany bezpośrednio. Bez założenia takiego znaczenia wspomnianej serii spojrzeń nie sposób wytłumaczyć kolejnej odpowiedzi Ja na impuls wysłany przez świat. Otóż: Ja, widząc wspomniane już czynności, odpowiada słowami pieśni wygnańców, dla których każda przestrzeń jest tylko, przypomnieniem przestrzeni utraconej:

Jeśli zapomnę ciebie, Jeruzalem,
Niech, mówi prorok, uschnie mi prawica.⁵

Rozpoznanie własnej sytuacji jako kondycji wygnańca, a zatem kogoś, kto nie może – używając metafory Heideggera – zbudować domu w jakimkolwiek hic et nunc, zawiera w sobie jednak, paradoksalnie, moment (czy obietnicę) ocalenia. Samotność i wykorzenie z teraźniejszości pozwala pełniej i prawdziwiej dostrzec realność tego, co było, i możliwość tego, co będzie. Wobec perspektywy wyznaczanej przez ogrom tego, co się zdarzyło i co w przyszłości może być przywrócone, chwila teraźniejsza i to, co w niej jest, wydaje się ledwie punktem przecięcia, garstką popiołu, czymś, co pograża się w niebyt, zanim wysłowi się jego istnienie. Z takiego punktu widzenia oderwanie się od tego, co jest (w sensie: istnieje w czasie teraźniejszym), i zawierzenie temu, co było rzeczywiście, zdaje się na nowo ustanawiać świat – w którym „nie ustaje pamięć i dążenie”. Bo pamięć – i wyobraźnia – przełamuje bezdomność.

Wniosek jest oczywisty: realne, konkretne, dotykalne jest dla owego Ja, o którym mówię, to, co wspomniane i wyobrażane, nie zaś to, co ukazuje mu się bezpośrednio. Tłumaczy to, dlaczego w trzeciej części *Notatnika* (strefa Ja Teraz-Ja Kiedy Indziej) niepotrzebne jest już spojrzenie na zewnątrz, widzialność czy konkretność rozumiane potocznie. Są niepotrzebne, gdyż dla wygnańca każde „teraz” odsyła do „kiedyś”, a każde „tutaj” przypomina jakieś „tam” – utracone, aby mogło być przywrócone. Powiada jeden z głosów poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*:

⁵ Jest to przytoczenie z psalmu 137: *Nad rzekami Babilonu*. W późniejszym przekładzie Miłosza werset ten brzmi: „Jeśli zapomnę ciebie Jeruzalem, niech uschnie moja prawica” (*Księga psalmów*, przeł. z hebrajskiego Cz. Miłosz, Paryż 1981, s. 301).

Należę jednak do tych którzy wierzą w apokatastasis.
Słowo to przyobiecuje ruch odwrotny,
Nie ten co zastygł w katastasis,
I pojawia się w Aktach Apostolskich, 3, 21.

(W II, 269)

Końcowe „Tak” jest właśnie konsekwencją tej wiary w ocalające działanie pamięci, jest przyjęciem własnego losu. Trudno nie dostrzec paradoksalności tej zgody absolutyzującej nie tylko ostateczny cel („moment wieczny”), lecz i drogę doń („podjąć z ruchu”). Miłoszowskie „tak” jest właśnie podjęciem doli wygnańca, wyborem cierpienia, jakie wiąże się z odrzuceniem wszystkiego, co jest tu i teraz... Bo tylko wybierając wieczną wędrówkę (a więc: niszcząc moment bieżący) można z własnej pamięci wyśnić moment wieczny, „teraz bez początku i końca” (W II, 153)...

3.

Zawarte w *Bon nad Lemanem* doświadczenie świata pokazane jest jako konkretne, jednostkowe doznanie. Wykreowanie dialogu między podmiotem tego przeżycia a rzeczywistością jako relacji wewnątrz świata przedstawionego wzmacnia jego personalność i zarazem historyczność. Fakt, iż taka sama koncepcja człowieka i ocalającej funkcji pamięci powracają w całym szeregu utworów Miłosza, zarówno poetyckich, jak eseistycznych (zwłaszcza: w *Mieście bez imienia*, poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* oraz w duchowym autoportrecie – *Ziemi Ulro*), wyostreza pytanie o tożsamość opisywanego Ja. Pochodny wobec tego jest problem charakteru opisywanego doświadczenia obcości świata oraz rodzaj wygnania, będącego przedmiotem wyboru.

Jedną z możliwych odpowiedzi na pierwsze pytanie jest bardzo prosta: owo Ja, mówi ona, to sam Miłosz, odgrywający przed sobą i swymi czytelnikami inscenizację własnego losu. Czy nie napisał niedawno o swej samotności: „trudno ją przyjąć, ale raz przyjęta, wynagradza”?⁶ W tym utożsamieniu może więc być wiele prawdy.

Ale zarazem: właśnie dlatego, iż przyjęcie to jest tak głęboko uwewnętrznione, może ono w sposób pełny i autentyczny przekraczać jednostkowość, stając się przecuciem czy figurą sytuacji wspólnej, dotyczącej wielu. W tej ogólnej perspektywie Ja to portret takiego współczesnego człowieka, który wciąż na nowo pyta świat zanurzony w czasie o swą tożsamość. I szuka w tym świecie gwarancji tożsamości. Ale takie poszukujące sensu spojrzenie na ów świat pozostaje bez odzewu, rozmija się z rzeczywistością ograniczoną do tu i teraz. Pozostaje mu więc zgoda na samotność i wygnanie.

Miłosz nie mówi przy tym, o jakie wygnanie chodzi: politycznego emigranta, artysty uciekającego przed pozorami wartości, czy człowieka wykorzystanego, który zawsze jest wobec świata teraźniejszości, nigdy w nim, który nie może odnaleźć w takim świecie podstawy swej egzystencji. I dlatego wyrusza na poszukiwanie innej ziemi.

4.

Opisywane przez Miłosza doświadczenie realności odbywa się w konkretnej przestrzeni, przywołanej przez tytuł: nad Lemanem. W polskiej tradycji poetyckiej jest to przestrzeń szczególna, wyróżniona. Przekroczenie jej granicy oznacza wejście w dialog z lozańską liryką Mickiewicza...

Powinowactwo pytań stawianych przez Miłosza w *Bon nad Lemanem* z egzystencjalną i metafizyczną problematyką cyklu Mi-

⁶ Cz. Miłosz, *Słowo od autora*, w: idem, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada i inne wiersze*, Kraków 1980, s. 5.

ckiewicza wydaje się niewątpliwe. Może to właśnie nadaje *Notatnikowi* i zamykającemu go słowu „Tak” dodatkową, wzbogacającą perspektywę, pozwalającą czytać wiersz wciąż od nowa i zawsze z takim samym zdziwieniem, jakie towarzyszy odkrywaniu nieznanych światów.

grudzień 1980

Rzeka w ciemności

(O *Kronikach* Czesława Miłosza)

1.

Kroniki są narracjami o upływie czasu, ex definitione więc naznaczone są piętnem heraklitem. *Kroniki* Czesława Miłosza¹ powstały także pod znakiem, albo – jak mówi sam poeta – „dla Heraklita” (Kr, 27). A jednak, paradoksalnie, ich początkiem jest obraz zatrzymywania czasu:

W wielkiej ciszy mojego ulubionego miesiąca
Października (czerwień klonów, brąz dębów, na brzozech
Jeszcze tu i tam jasno-żółty liść)
Celebrowałem zatrzymanie czasu.

(*Sezon*, Kr, 7)

Niezwykły obraz! Ukazany w nim gest oddalenia zewnętrznego i wewnętrznego zgiełku, umieszczony w październikowym pejzażu wobec znieruchomiałych drzew, kierujących wzrok patrzącego ku górze, jakby w przeczuciu wertykalnego wymiaru istnienia – ma w sobie coś z zaklinalnia czy modlitwy. Wyzwała od poczucia czasu płynącego, wprowadzając w jakiś szczególny nad-czas. Czy może: odejmuje przedmioty czasowi, oddając je czystej przestrzeni... Co (jak kiedyś mówił Rilke) jest szczególną funkcją poezji...

¹ Cz. Miłosz, *Kroniki*, Instytut Literacki, Paryż 1987. Wydanie krajowe: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1988. Tom ten oznaczam w tekście skrótami Kr. Oznaczenia stron dotyczą wydania krajowego. Pozostałe skróty tytułów – vide przypis 1 do szkicu „...Szukając tego, co jest Rzeczywiste”.

Inaczej mówiąc: otwierająca *Kroniki* cisza jest symbolem wejścia w świat słowa. Przy tym granice tego świata nie są tożsame z wewnętrzną przestrzenią przywołanego przed chwilą wiersza. Pierwsze linijki *Sezonu*, jak i wiele następujących potem miejsc *Kronik*, uobecniają cały Miłoszowski kosmos, to wszystko, co poeta zapamiętał, wyobraził sobie, przekształcił w dzieło. (Stąd, być może, już pierwszy obraz *Kronik* jest przypomnieniem – *Ody do października z Traktatu poetyckiego*.) Poszczególne fragmenty *Kronik* – książki, podobnie jak *Nieobjęta ziemia*, ostentacyjnie układanej z okruchów – pozostają w bezustannym dialogu nie tylko z innymi częściami tego tomu. Budzą też nie kończący się rezonans w poprzednich książkach Miłosza, dopełniając i przekształcając obraz jego twórczości, jego czasu i świata. Dążąc do upragnionej, choć nieosiągalnej pełni widzenia. Jakby w zgodzie z wyznaniem poety: „W mojej świadomości przebywa cała nasza okrągła Ziemia [...]” (NZ, 51). Jakby w zgodzie z aforyzmem Schillera: „Tylko pełnia prowadzi ku jasności, a prawda mieszka w głębinie”.²

2.

Wielka cisza może oznaczać nie tylko wejście w zamknięty świat myśli i wyobraźni poety. To także symbol postawy kontemplacyjnej, rozumianej jako dążenie do prawdy. „Jeżeli kochasz prawdę” – mówił niegdyś Izaak z Niniwy – „bądź miłośnikiem milczenia. Milczenie jak światło słońca oświeci cię w Bogu [...]. Milczenie zjednoczy cię z Bogiem”.³ U Miłosza zbliżone rozumienie wyciszenia – jako drogi, prowadzącej do odsłonięcia tego, co Rzeczywiste – najwyraźniejsze jest we wspaniałym finale poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*:

² F. Schiller, *Przypowieść Konfucjusza*, cytuję za: W. Heisenberg, *Część i całość. Rozmowy o fizyce atomu*, przeł. K. Napiórkowski, Warszawa 1987, s. 264.

³ T. Merton, *Modlitwa kontemplacyjna*, przeł. M. Dybowski OP, Poznań 1986, s. 25.

Bo żyliśmy pod Sądem nic nie wiedząc o tym.
Który to Sąd [...] Dopełni się w szóstym millenium albo w następny wtorek.
Nagle umilknie warsztat demiurga. Nie do wyobrażenia cisza.
I forma pojedynczego ziarna powróci w chwale.

(W II, 271-272)

W *Kronikach* postawa kontemplacyjna jest także mocno obecna; we wstępie do drugiej części książki – *Dla Heraklita* – Miłoszowiada nawet wprost, iż „faktograficzność”, którą się sam posługuje, „zdaje się służyć kontemplacji czasu” (Kr, 33). Nie ulega jednak wątpliwości, iż cisza, która otwiera najnowszą książkę poety, jak i zwieńczające ją wyciszenie („Wielki zgiełk ustaje. / Pamięć zamyka swoje ciemne wody”. Kr, 75) – mają odmienne brzmienie i znaczenie niż we wspomnianym poemacie. Może dlatego, iż trochę inne jest tutaj niż w *Gdzie wschodzi słońce* (za to bliższe chyba twórczości Miłosza między *Traktatem poetyckim* a *Miastem bez imienia*) spojrzenie na „drugą stronę” ludzkiej egzystencji, „drugi brzeg” widzialnego świata.

Ta „druga strona” jest w kreowanym przez wyobraźnię poety świecie *Kronik* wyraźnie obecna. Jest też, jako element zmysłowego doświadczenia rzeczywistości, bardzo bliska przestrzennie. Granicę „między prowincją jest i prowincją nie jest” można tu – niczym w świecie Leśmiana – dosłownie dostrzec:

Rozległe państwo umarłych zaczynało się wszędzie:
Za zakrętem alei, za trawnikami parków [...].

(*Sezon*, Kr, 7)

Więcej nawet: granica duchowej rzeczywistości (czy lepiej – rzeczywistości duchów) wydaje się tu możliwa do przekroczenia przez człowieka, byt cielesno-duchowy... jak w snach i wizjach Emanuela Swedenborga czy Adama Mickiewicza... Jeden z głosów, którymi posługuje się Miłosz, powiada nawet:

Jak powinno być w niebie wiem, bo tam bywałem.
U jego rzeki. Słyszając jego ptaki.
W jego sezonie: latem, zaraz po wschodzie słońca.
Zrywałem się i biegłem do moich tysięcznych prac,
A ogród był nadziemski, dany wyobraźni.

(Jak powinno być w niebie, Kr, 16)

Możliwe jest też doznanie obecności potęg i mocy duchowych, „których pełen każdy centymetr powietrza” (*Moce*, Kr, 23), i wyobrażenie sobie spojrzenia z ich perspektywy na ziemską, cielesną rzeczywistość...

Intensywność i bezpośredniość doznania, jak i poczucie bliskości „drugiej strony” bytu nie zmieniają faktu jej zasadniczej niewyobrażalności i niemożności pełnego zrozumienia. Faktu, wobec którego –

Milczą teologowie. A filozofowie
Nie odważą się nawet spytać: „Cóż jest prawda?”

(Sześć wykładów wierszem, Kr, 74)

Tak ujęta „druga strona” nie jest domeną pewności, lecz nadziei. Stąd, jeśli znaleźć można w *Kronikach* jakąś teologię, to nie jest to teologia religii czy wiary, lecz (daleka od optymizmu) teologia nadziei.

Nadto zbliżenie do granicy „pomiędzy / Żywiołem cielesności i drugim żywiołem / Nadzieją” (Kr, 11) nie rodzi pragnienia destrukcji ciała... co tak częste u mistyków, także tych, którzy niedawno wydawali się bardzo bliscy wyobraźni Miłosza. Przeciwnie – wywołuje poczucie jakiejś skazy, tkwiącej w czysto duchowej, niezależnej od czasu formie bytu. Gdy więc powiada Miłosz o duchowych mocach, dla których niepojęta jest śmierć:

myśl ich, jasna, dąży do harmonii,
Zna kształty idealne, ceni ład,
W którym to, co istnieje powinno trwać wiecznie

(*Moce*, Kr, 24)

– to w jego głosie słyhać ironię i przekonanie (wyrażone już kiedyś w *Traktacie poetyckim*⁴), iż jawna harmonia oddala od pełnej, najgłębszej rzeczywistości... Podobny ton brzmi w zakończeniu przywoływanego już wiersza *Jak powinno być w niebie* (Kr, 16):

Ale gdzie będzie ona, droga nam śmiertelność?
Gdzie czas, który nas niszczy i razem ocala?
To już za trudne dla mnie. Pokój wieczny
Nie mógłby mieć poranków i wieczorów.
A to już dostatecznie mówi przeciw niemu.
I zęby sobie na tym połamie teolog.

Czy ironia tych słów kieruje się przeciw egzystencji w czasie, czy przeciw wieczności?...

⁴ Vide pamiętny fragment o skamandrytach: „Nigdy nie było tak pięknej plejady. / A jednak w mowie ich błyszcząca skaza, / Skaza harmonii, ta, co u ich mistrzów” (W II, 15).

Podobny, lecz jeszcze dramatyczniej ujęty, ton nierozstrzygalności, niewyobrażalności spraw objętych eschatologiczną nadzieją powraca też w jednym z najpiękniejszych wierszy *Kronik*, żegnającym żonę poety. „Czy wierzę w ciało zmartwychwstanie?” – pyta Miłosz. I odpowiada: „Nie tego popiołu” (Kr, 18). Jest to, zapewne, nawiązanie do wielkiej frazy św. Pawła: „Zapewniam was, bracia, że ciało i krew nie mogą osiąść królestwa Bożego, i że to, co zniszczalne nie może mieć dziedzictwa w tym, co niezniszczalne”.⁵ Ale nie tylko. W odpowiedzi poety usłyszeć można także jakiś bardzo podstawowy, niemożliwy do wyeliminowania odruch żalu związanego z umniejszeniem uniwersum istnień, z tym, że ktoś był – i że go nie ma. Tego żalu i bólu nie łagodzi nawet świadomość, iż „Za ogniem-kurtyną / Baranek stoi na łące niezniszczalnych form” (Kr, 17), ta świadomość, która była epifanicznym punktem dojścia w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Nieśmiertelność formy, organizującej każdy jednostkowy byt, perspektywa jej powrotu (apokatastasis) po dopełnieniu się – czy raczej: końcu – czasu, nie jest w stanie odwrócić uwagi od kruchości ciała, poddanego przemijaniu...

A zatem: kontemplacja i przybliżona dzięki niej perspektywa „drugiej strony” bytu nie oddalają w *Kronikach* doczesnego świata, nie unieważniają związanego z nim doświadczenia. Wielka cisza czyni wyraźniejszym szum i zgiełk heraklitejskiej rzeki, każąc jeszcze raz powrócić nad jej brzeg. „Kiedyś wyobrażałem sobie” – powiada w związku z tym poeta – „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” (Kr, 13). Gdzie indziej zaś pyta: „czy wolno nam wyrzekać się doraźnych, nietrwałych form w imię absolutnego pragnienia?” (Kr, 65).

⁵ 1 Kor 15, 50.

To pytanie jest w intencjach Miłosza retoryczne. Na granicy między cielesnością i nadzieją, danej człowiekowi jako jego los, zwraca się więc poeta ponownie w stronę ciała, tego, co zniszczalne, co zjawia się jeden, jedyny raz od początku do końca czasu. „Należy zaczynać od ciała” – wyznaje w *Metafizycznej pauzie* – „bo ono jest dziwem natury w swojej przemijalności i niepojętej poszczególności”.⁶ Ta argumentacja jest bardzo znamienita. Należy zaczynać od ciała nie dlatego, iż jest ono jakimś (jak mówił Mickiewicz) „rusztowaniem” dla ducha, ale dlatego, że jest, a za chwilę go nie będzie. Czy, jeszcze mocniej: dlatego, że już go nie ma. „Czego chcę? Żeby było. Co? Czego już nie ma” (Kr, 54).

Intuicję Miłosza (dawno obecną w jego twórczości) można wystawić i tak: podstawą ludzkiego bytowania, a więc też najistotniejszą treścią prawdziwej historii jest cielesne, pogrążone w czasie, skazane na przemijanie doświadczenie konkretnej osoby. Tylko ono godne jest nazwania, to znaczy: ochrony przed nicością...

Ta właśnie myśl każe poecie przypominać błaha (oczywiście – z perspektywy tak zwanych wielkich zdarzeń...) wypadki z życia jemu już tylko znanych ludzi:

Anusewicz chce Niny. Dlaczego? Dlaczego?

Ryki wyprawia, beczy kiedy popije.

Nina śmieje się. Bo czyż nie komiczny?

[...]

Żył był raz Anusewicz. Żyła była Nina.

Jeden raz od początku aż do końca świata.

(*Pan Anusewicz*, Kr, 59-60)

⁶ Cz. Miłosz, *Metafizyczna pauza czyli pytania i odpowiedzi*, w tomie: *Metafizyczna pauza*, wybór, opracowanie i wstęp J. Gromek, Kraków 1989, s. 75.

I ta sama myśl każe mu pamiętać –

pannę Jadwigę
Małą garbuskę, bibliotekarkę z zawodu,
Która zginęła w schronie tamtej kamienicy
Uważanej za pewną, a zapadła się,
I nikt nie mógł dokopać się przez płaty muru [...].

To właśnie „zagubione imię”, nie znane zwyczajnym kronikom, odsłania jedno z centralnych przesłań Miłosa:

Prawdziwy wróg człowieka jest uogólnienie.
Prawdziwy wróg człowieka, tak zwana Historia,
[...]
Nie jest anty-Naturą, jak Marks nam zalecał,
A jeżeli boginią, to ślepego Fatum.
Szkielecik panny Jadwigi, miejsce
Gdzie pulsowało serce. To jedno kładę
Przeciw konieczności, prawu, teorii.

(*Sześć wykładów wierszem*, Kr, 73)

3.

Motyw przemijania ludzi i rzeczy, tak ściśle związany z doświadczeniem cielesności, był zawsze obecny w twórczości Miłosa. „Nie umiem jakoś odejść od brzegu heraklitejskiej rzeki” – powtarza poeta w *Kronikach* (Kr, 35). Wcześniej zaś, w *Osobnym zeszycie*:

Przyznaj się, twoim jedynym tematem był czas: feeria zieleni co roku, rozkwitające dziewczęta, następstwa rodzących się i umie-

rających w ciągu jednej godziny pokoleń [...]. (W II, 328-329)⁷

Ta autodiagnoza jest prawdziwa... ale równie prawdziwe jest zdanie, iż centralnym tematem Miłosza jest zatrzymanie czasu, moment wieczny (który nadał tytuł monografii Aleksandra Fiuta⁸) czy wprost wieczność. Można też, wreszcie, powiedzieć, że oba tematy (czasu i wieczności) współwystępowały zawsze u poety, że był on niemal od początku poetą nie tylko Heraklita, lecz też Parmenidesa – a tylko różne były współzależności między tymi stronami jego własnej twórczości. Heraklitejskość *Trzech zim* jest czymś innym niż heraklitejskość *Kronik* – mimo wspólnoty niektórych obrazów...

W twórczości Miłosza z lat siedemdziesiątych perspektywa wieczności wydawała się istotniejsza, bardziej widoczna niż perspektywa czasu. To wrażenie wzmagала fascynacja poety symboliczną, jakby wolną od czasu przestrzenią (wyrażna choćby w przywoływanym tu kilkakrotnie poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*), obecność tonacji eschatologicznej, wreszcie: przekłady biblijne. W *Nieobjętej ziemi*, wydanej w 1984 roku, wątek heraklitejski pojawił się na nowo z nieoczekiwaną siłą. „Myślałem, że wyblągam zatrzymanie czasu” – pisał tam poeta – „Ale uczę się zgody jak przede mną inni” (NZ, 132). W *Kronikach*, jak mówiłem, powrót nad brzeg heraklitejskiej rzeki, zwrot w stronę cielesności i rozmyślań „o wypadkach naszego wieku” (którego szaleństwo i groza wynika bądź z zapomnienia, iż „Jezus Chrystus zmartwychwstał”, bądź z uczynienia człowieka bogiem, co stało się źródłem nihilizmu i totalitaryzmu) – jest jeszcze wyraźniejszy. Konsekwencją jest ciemny ton poetycko-filozoficznych medytacji Miłosza... I wrażenie, że głównym tematem jego nowej książki

⁷ Słowa te zwrócone są do Schopenhauera – w równym jednak stopniu można je uważać za część rozmowy Miłosza z samym sobą.

⁸ A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Paryż 1987.

jest daremność wysiłków usensownienia egzystencji, oparcia się nicości, władającej widzialnym światem.

Czy oznacza to przekreślenie perspektyw widocznych w poprzednich książkach Miłosza? Chyba nie. Chodzi raczej o pokazanie innych stron zarysowanego tam obrazu świata. W *Metafizycznej pauzie* powiada poeta, iż dzisiejsze myślenie religijne musi zajmować się dwudziestowiecznymi totalitaryzmami i ich konsekwencjami⁹ – stąd: wykłady II i III w *Sześciu wykładach wierszem*. W samych zaś *Kronikach*, tłumacząc zwrot w stronę doczesności, cielesności, mówi:

Na zarzut, że nie umiem powoli wznosić się ku transcendencji, odpowiadam jak klasycy Zen: ulotne i wieczne są być może niby dwie strony tego samego arkusza. (Kr, 13)

Trzeba to zdanie pamiętać.

4.

Dwa heraklitejskie obrazy powtarzają się natrętnie w świecie *Kronik*: płynąca rzeka i ogień, który „trawi fundamenty świata” (Kr, 18). Czy lepiej: to one właśnie najbardziej są widoczne. *Nota o Heraklicie* (K, 380-385) napisana przez Miłosza przed trzydziestu laty z górą, każe jednak wyrazić przypuszczenie, iż obecność filozofa z Efezu w wyobraźni autora *Ziemi Ulro* jest sprawą bardziej skomplikowaną.

Czytając *Kroniki* wracałem do zdań Aetiusa, przytoczonych w *Nocie*: „Heraklit głosi jedność świata. Świat jest poczęty nie podług czasu, ale podług, myśli”. I jeszcze: „Dla Parmenidesa i dla Heraklita niebo jest z ognia” (K, 381).

⁹ Cz. Miłosz, *Metafizyczna pauza...*, s. 80. Z wydania tego cenzura usunęła słowo „komunizm” (vide pierwodruk: „Zeszyty Literackie” 1987, nr 4: jesień, s. 10).

Myślałem też o tajemniczej anegdocie, przytoczonej przez Arystotelesa: „Obcym, którzy składali mu wizytę, ale zatrzymali się widząc, że grzeje się koło paleniska, Heraklit powiedział: »Wejdźcie z ufnością, bo również tutaj są bogowie«”... (K, 381). I o wierszu, jaki poświęcił Heraklitowi Scythinos, wierszu, który podobał się widać Miłoszowi, skoro zdecydował się go przełożyć (K, 381):

Ze zwoju ksiąg Heraklita nie spiesz się zrywać pieczęci.
Bo z trudem podążysz w górę, stroma i wąska jest ścieżka.
Mrok tam jedynie panuje i noc tam niezgłębiona.
Tylko jeżeli przewodnik wiedzący ciebie prowadzi
Wspaniałość tego, co znajdziesz będzie jaśniejsza nad słońce.

Dla swych czytelników Miłosz jest – i „Heraklitem szalonym” (K, 380) i wiedzącym przewodnikiem.

1988

Część trzecia

Radość czytania Szymborskiej

1.

Poezja współczesna wydaje się często miejscem zmańczenia, zmieszania wartości. Rozgwar nakładających się (choć skłóconych wewnątrznie) głosów, rozróżnień perspektyw, z jakich są rozumiane i oceniane, wywołuje z jednej strony uczucie niepewności i braku podstaw, z drugiej – chęć pospiesznego, pozwalającego ocalić duchową równowagę wyboru jakości, z którymi można by się aksjologicznie utożsamić... Zarazem jednak: zdarzają się w lekturze poezji tworzonej dziś, zanurzonej we współdanym nam doświadczeniu rzeczywistości chwile, w których znika niepewność i pragnienie obronnej akceptacji, w których rozprasza się zmańczenie i – wszystko jest jasne. Pojawia się wtedy poczucie istnienia mocnej, zobiektywizowanej hierarchii. I przekonanie, iż są w poezji słowa i zdania ważne, domagające się wysłuchania i namysłu.

Utrwaleniem takiej właśnie chwili pewności, momentu kryształizacji jest pochodzący z początku lat siedemdziesiątych esej Jana Błońskiego *Bieguny poezji*.¹ Pogmatwane losy polskiej liryki kilku ostatnich dziesięcioleci zostają w nim oświetlone i uporządkowane poprzez analizę dwu zaledwie wybitnych doświadczeń artystycznych – Juliana Przybosia i Czesława Miłosza. Każdy (zdaje się mówić Błoński), kto wracał do polskiej poezji począwszy od schyłku lat trzydziestych, miał do wyboru dwie drogi: w stronę Przybosia, bądź w stronę Miłosza. Między biegunowo różnymi postawami, symbolizowanymi przez te nazwiska, znajduje się to wszystko, co we współczesnej poezji istotne.

¹J. Błoński, *Bieguny poezji*, w: idem, *Odmarz*, Kraków 1978. Pierwodruk: *Aktualność i trwałość*, „Miesięcznik Literacki” 1974, z. 1.

Koncepcja Błońskiego już w chwili ogłoszenia była czymś więcej niż rozumiejącą rekonstrukcją przeszłości. Przede wszystkim dlatego, iż ponad płaszczyznę opisu (skoncentrowanego na czasach minionych) przynosiła wybór wartości, dokonywany wobec czasu teraźniejszego i z myślą o przyszłości. Porządkujący opis zakłada istnienie dwu przeciwstawnych, lecz równorzędnych ośrodków, wokół których gromadzą się i krystalizują zjawiska pokrewne. Wartościowanie łamie symetrię: strona Miłosza jest dla Błońskiego wyraźnie istotniejsza, bardziej nasycona wartościami od strony Przybosia...

Asymetryczność propozycji Błońskiego rozważana dzisiaj, kilkanaście lat po ogłoszeniu *Biegunów poezji*, wydaje się zarówno owocna, jak paradoksalna. Dlaczego? Po pierwsze: lata siedemdziesiąte przyniosły niezwykle wzrost artystycznego i intelektualnego autorytetu Miłosza, potwierdzając w ten sposób pozytywną opcję autora *Odmarszu*. (Inna sprawa, że autor *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* czy *Ziemi Ulro* jest trochę innym artystą i myślicielem niż bohater napisanego przed powstaniem tych dzieł eseju Błońskiego...) Zarazem jednak – wybór Miłosza zaczął w ostatnich latach co innego znaczyć, dokonywany był w odmiennej – i odmienionej – przestrzeni. Przede wszystkim: przestał być odczuwany jako alternatywa wyboru Przybosia. Czy może odwrotnie: twórczość i filozofia najwybitniejszego z polskich awangardzistów przestała być istotnym polem odniesienia, wartością, którą trzeba (pozytywnie bądź negatywnie) brać pod uwagę, budując własną wizję sztuki... Odwrót od Przybosia, zapomnienie o nim, to z pewnością tematy zasługujące na pogłębioną refleksję. Tu zostały one przywołane tylko ze względu na koncepcję Błońskiego. Wspomniany odwrót sprawia bowiem, iż biegunowe przeciwstawienie Przyboś-Miłosz (będące centralnym momentem rozumowania autora przywoływanego eseju), zachowując moc interpretowania poezji od lat trzydziestych do początku siedemdziesiątych

i zapowiadając kierunek przemian w latach ostatnich, nie wystarcza już, by wspomniany na końcu okres w pełni uporządkować i zrozumieć... Krótko mówiąc: krystalizacja dokonana i utrwalona przez Błońskiego uchwyciła moment zwieńczający pewien etap w rozwoju dwudziestowiecznej polskiej poezji i zapowiadający pojawienie się nowej poetyckiej hierarchii.

Poczucie odchodzenia pewnego porządku, świadomość tego, iż nie obejmuje on już w pełni wszystkich istotnych zjawisk, rodzi pokusę wskazania porządku nowego. Takie pragnienie jest mi bliskie, choć wątpię, by poezję ostatnich kilkunastu lat można było wyjaśnić, powtarzając ujęcie Błońskiego, to znaczy pokazując to, co w niej najistotniejsze poprzez zestawienie biegunowo odmiennych (a zarazem, w jakiejś bezwzględnej skali porównywalnie wybitnych i wpływowych) filozofii poezji. Możliwy wydaje się natomiast zabieg prostszy, bardziej podstawowy: wskazanie osobowości twórczych koniecznych dla uchwycenia pełnego obrazu poezji w pewnym miejscu i czasie. Oczywiście, mówiąc o „osobowościach koniecznych” odwołuję się bardziej do intuicji i zdolności metaforycznego czytania rzeczywistości niż zdrowego rozsądku. Nie będę więc próbował definiować owego pojęcia, poprzestając na podstawowej sugestii. Osobowość twórcza nabiera piętna konieczności, wtedy gdy jej dzieło nie tylko otwiera perspektywę na indywidualny i głęboki obraz świata, lecz też wyzwala u odbiorcy nastawionego na poszukiwanie obiektywnego, nierelatywnego systemu wartości reakcję typu: „dobrze, iż te słowa zostały powiedziane”, „byłoby źle, gdyby tych słów nie było”...

O kim myślę, pisząc te słowa? Czyja twórczość z ostatnich kilkunastu lat wkracza (w proponowanym tu ujęciu) w strefę duchowej niezbędności? Pierwsze nazwisko zostało już wymienione: to autor *Ziemi Ulro*, *Ogrodu nauk*, *Hymnu o perle*. Przy tym – jak wspominałem – lata po roku 1970 nie tylko potwierdziły pozycję Miłosa (ślady jego wpływu znaleźć dziś można nawet u najmłodszej

generacji poetów, urodzonych po roku 1960...), ale także zmieniły zasadniczo sposób rozumienia jego dzieła. Dawniej, mówiąc w uproszczeniu, widziano w nim autora *Traktatu moralnego*, *Światła dziennego* i *Zniewolonego umysłu*, poetę-świadka epoki i moralistę – dziś jest przede wszystkim poetą metafizycznym, odnowicielem słowa dostojnego, spokrewnionego z domeną sacrum...

Wraz z Miłoszem zaś powinno być przywołanych co najmniej troje poetów. Myślę o Zbigniewie Herbercie, Wisławie Szymborskiej i nieżyjącym już Mironie Białoszewskim. I oni także, we własnej twórczości i w odczuciu czytelników, wkroczyli w latach siedemdziesiątych w nową jakościowo przestrzeń. Herbert – dzięki *Panu Cogito*, Szymborska – poprzez *Wszelki wypadek* i *Wielką liczbę*, Białoszewski – przez swoje poezjo-prozy i tom *Odczepić się*. I oni także – potwierdzili swą obecność po roku 1981, dając piękną i mądrą odpowiedź czasowi w tomach *Oho*, *Raport z obłązonego Miasta*, *Ludzie na moście*...

Miłosz, Herbert, Szymborska, Białoszewski. Ich dzieła z ostatnich lat rozpatrywane osobno i wzajemnie się oświeclające, dopełniające – współtworzą przestrzeń, w której i wobec której może być dziś słyszana i rozumiana polska poezja.

Oczywiście, formułując tę myśl mam świadomość, że niczego nie rozstrzygam, nie zamykam. Raczej – projektuję ramy przyszłego i niezbędnego namysłu... który podjąłby pytanie o to, co łączy i o to, co dzieli wymienionych poetów.² Punkt wyjścia owych rozważań wydaje się zresztą oczywisty (i zarazem wiele mówiący o dzisiejszej sytuacji poezji) – otóż wymienieni poeci są dość zgodni w jednym: ich twórczość nie jest układaniem pięknych zdań, lecz raczej odsłanianiem wszystkich wymiarów istnienia konkretnej osoby i jej światoodczucia. Inne pytania i rozstrzygnięcia niech

² Jak bardzo interesujące mogłoby być pytanie o to, dlaczego (mimo licznych pokrewieństw) głos Herberta bywa ostatnio tak często przeciwstawiany głosowi Miłosza... Albo: wspólne rozpatrzenie Miłosza i Białoszewskiego jako poetów o bardzo silnym tle metafizycznym. Etc., etc.

pozostaną otwarte. Czas bowiem przyznać, iż wszystkie sformułowane dotychczas uwagi służyły zarysowaniu najbardziej stosownego punktu widzenia, z którego można byłoby mówić o twórczości Wisławy Szymborskiej, zwłaszcza zaś – o jej ostatnim tomie.³

2.

„Cóż radośniejszego niż rozpoznanie wielkości?”⁴ Może dlatego czytanie Szymborskiej, wielokrotne powracanie do jej wierszy dawnych i nowych daje tak dużo radości? Radości pełnej, nasyconej, nie dającej się zredukować do żadnego innego uczucia, doznania...

To przeżycie zbyt jest bezpośrednie, by można je było w pełni zracjonalizować. Można jednak zobaczyć w nim odpowiedź na wartości, zaszyfrowane w poezji Szymborskiej. Przede wszystkim – na podstawowy ton mówienia i na postawę duchową, jednoczącą obraz kreowanego świata.

Podstawowy, nadający jej poezji silne piętno indywidualne, ton Szymborskiej pojawia się już w *W wołaniu do Yeti* i trwa po *Ludzi na moście*. Trzydzieści lat temu mówiła poetka:

Obmyślam świat, wydanie drugie,
wydanie drugie, poprawione,
idiotom na śmiech, melancholikom na płacz,
łysym na grzebień, psom na buty.

(*Obmyślam świat*, WY)

³ W. Szymborska, *Ludzie na moście*, Warszawa 1986 (LM). Inne przywoływane tomy poetki: *Wołanie do Yeti*, Kraków 1957 (WY); *Sól*, Warszawa 1962 (S); *Sto pociech*, Warszawa 1967 (SP); *Wszelki wypadek*, Warszawa 1972 (WW); *Wielka liczba*, Warszawa 1976 (WL), W eseju tym nie zajmuję się dwoma pierwszymi tomami: *Dlatego żyjemy* i *Pytania zadawane sobie*.

⁴ J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 62.

Dzisiaj dopowiada:

Nie ma rozpusty gorszej niż myślenie.
Pleni się ta swawola jak wiatropylny chwast
na grządce wytyczonej pod stokrotki.

(*Głos w sprawie pornografii*, LM)

Wspólnym momentem tych wypowiedzi (poza podobieństwem tematu) jest szczególne połączenie, czy wręcz nierozłączność, wzajemne przenikanie rozbawienia i powagi. Poważne rozbawienie i rozbawiona powaga to granice królestwa Szymborskiej, jej duchowego świata, w którym sprawuje suwerenną władzę... Bardzo istotne wydaje się przy tym uchwycenie zasady, rządzącej w tej poezji współwystępowaniem sprzecznych zewnętrznie pierwiastków. Jest nią dążenie do eliminacji tego wszystkiego, co w krańcowych postawach powierzchowne i niekonieczne (a więc pustego, momentalnego śmiechu z jednej, patetyczno-retorycznego gestu z drugiej strony) i do wzajemnego wzmocnienia tego, co autentyczne, głębokie, prowadzące do uchwycenia prawdy o świecie i człowieku. Jak wyznaje poetka w związku z wierszami T. S. Eliota o kotach:

Żart jest najlepszą dla mnie rekomendacją powagi – gwarancją, że jest to powaga wynikająca z przekonania i wyboru, a nie psychicznego ograniczenia.⁵

⁵ W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1973, s. 124. Felietony Szymborskiej zdradzają liczne pokrewieństwa tonu, postawy, problematyki, nawet chwytów stylistycznych – z jej poezją. Zwracali na to uwagę: J. Pilch (*Co czyta Wisława Szymborska*, „Echo Krakowa” 1981, nr z 16 X) i J. Kwiatkowski (*Felieton obowiązkowy*, „Pismo” 1983, z. 4).

Gdzie indziej zaś (na marginesie Maksym Lichtenberga): „jego racjonalizm nie był prostoduszny, zdradzał skłonność do konstrukcji absurdalnych, pure-nonsensownych”.⁶ I wreszcie: „Uważam powagę i humor za równe sobie wartości”.⁷ (Zwracam uwagę na ostatnie słowo!)

Umiejętność przekraczania ograniczeń, wynikających z jednostronnego wyboru nadaje szczególny odcień tym wierszom Szyborskiej, które pozostają całkowicie po stronie czystego żartu, bądź – co w ostatnich latach coraz częstsze – głębokiej powagi. Chciałoby się rzec, iż autorka *Rozmowy z kamieniem* ma dziś (obok Herberta) szczególne prawo poważnego mówienia. Dlatego tak mocno brzmią *Tortury* (LM), dlatego tak wyraźnie rozległy się w 1982 roku darowane przez poetkę polskiej współczesności fragmenty wielkiego poematu *Les Tragiques* Agrippy d'Aubigné'ego:

Nagle a niespodzianie, pośród nocnej ciszy,
Gdy miasto uznojone snem głębokim dyszy
– jakby się piekło pod nim rozpukło na dwoje
I wyzionęło z ogniem potępieńce swoje!
Paryż, co był onegdaj przykładem dla kraju
Poszanowania prawa, czci dla obyczaju,
Kolebką królów naszych, wirydarzem sztuki,
Krynicą życiodajną ustaw i nauki,
Obaczył sprawiedliwość zdeptaną tej nocy
I najdzikszej doświadczył na sobie przemocy.⁸

⁶ W. Szyborska, *Lektury nadobowięzkowe...*, s. 164.

⁷ Ibidem, s. 181.

⁸ A. d'Aubigne, *Tragiki. Fragmenty poematu*, przeł. W. Szyborska, „Twórczość” 1982, z. 7. Inne fragmenty poematu w przekładzie Szyborskiej znaleźć można w pierwszym tomie *Antologii poezji francuskiej* J. Lisowskiego (Warszawa 1966).

Zespolenie w tonie Szyborskiej żartu i powagi domaga się dwu jeszcze dopowiedzeń. Po pierwsze: to, co nazwałem poprzednio rozbawieniem, jest w istocie bardzo szerokim pasmem jakości⁹, rozciągającym się między żartobliwością, śmiesznością, humorem czy komizmem – a groteskowością i absurdalnością z ich antropologicznymi i metafizycznymi konsekwencjami.¹⁰ Wszystkie te jakości zdają się być podporządkowane, albo ostrożniej: zdają się zdążać w stronę kategorii zabawy, gry. Kategorii obdarzonej przez dwudziestowieczną refleksję filozoficzną ogromną ilością znaczeń... Jest więc być może tak (niechaj pozostanie to przypuszczeniem, epistemologiczną metaforą), iż wszystko, o czym mówi Szyborska, oglądane jest z perspektywy gry, bądź traktowane jako gra... Gra, dopowiedzmy, indywidualnej wyobraźni i świadomości – ze światem, z rzeczywistością. Stawka tej gry może być bardzo błaha – ale może też nią być tożsamość grającego (czy: wciągniętego w grę), albo nawet „możliwość, że byt ma swoją rację” (*Możliwości*, LM).

Tu dopowiedzenie drugie. Charakterystyczna dla rozbawienia (w podanym przed chwilą znaczeniu) zdolność płynnego przejścia w powagę, przekształcenia się w grę o najważniejsze wartości, ma też dodatkowy, potwierdzający ją aspekt. Zabawa może obejmować, wciągać w swój obręb różne poziomy rzeczywistości. Bawić się można sposobami mówienia i konwencjami stylistycznymi (czy

⁹ W swym szkicu *Błazen i Hiob* (w: *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964) mówi J. Kwiatkowski o właściwym Szyborskiej „kunszcie karykatury”, o „satyrycznej wirtuozerii” jej tekstów, o parodiowaniu konwencji, o komizmie. Podkreśla też „załamywanie się” karykatury w powagę i połączenie komizmu z tragizmem. Przy okazji: w obszernej literaturze dotyczącej Szyborskiej szkice Kwiatkowskiego – poza wymienionym chodzi zwłaszcza o *Świat wśród nie-światów* z tomu *Remont Pegazów* (Warszawa 1969) oraz wstęp do *Poezji Szyborskiej* w PIW-owskiej Bibliotece Poetów (Warszawa 1970) – zajmują szczególnie ważne miejsce. Jego interpretacjom wiele zawdzięczają także niniejsze uwagi.

¹⁰ Analogicznie: można też mówić o różnych odcieniach obecnej u Szyborskiej powagi – od potocznie rozumianego mówienia serio po filozoficznie pojmowany fenomen tragizmu.

artystycznymi), ale też: ludzkimi zachowaniami, systemami wartości, ba – prawami natury czy modalnościami bytu... W dodatku: poziomy gry można ze sobą świadomie (choć czasem nieoczekiwanie) łączyć. Szymborska doskonale panuje nad wszystkimi tymi możliwościami.

Przykłady? Jest ich tak wiele, że wystarczy sięgnąć po *Ludzi na moście*. Oto wiersz *W biały dzień*. Wykorzystuje on (używając sformułowania Szymborskiej) bardzo „prosty chwyt o wcale nieprostych filozoficznych następstwach”.¹¹ Tym wstępnym chwytym (pomysłem?) jest, stworzenie tekstu w trybie przypuszczającym:

Do pensjonatu w górach jeździłby,
na obiad do jadalni schodziłby,
na cztery świerki z gałęzi na gałąź,
nie otrząsając z nich świeżego śniegu,
zza stolika pod oknem patrzyłby.

Można by (w ramach krytyczno-intelektualnego eksperymentu) pomyśleć, że autorce chodzi o poetycką medytację dotyczącą granic przydatności i konsekwencji użycia cząstki „by”, która zjawisz się w pierwszym wersie, staje się coraz bardziej słyszalna i agresywna znaczeniowo. Gdyby tak było, to wiersz Szymborskiej odsłaniałby nie tyle „poezję gramatyki”¹², ile fundamentalną dziwność, czy wręcz straszność prostej pozornie konstrukcji językowej... Ale gra prowadzona w wierszu nie jest zabawą z językiem. Medytacja dotyczy raczej relacji między światem danym faktycznie a światem możliwym. Czy, jeszcze ściślej, między historią spełnio-

¹¹ W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe. Część druga*, Kraków 1981, s. 90. (Poetka mówi o *Balladzie o zejściu do sklepu* M. Białoszewskiego.)

¹² Jak zdaje się sugerować S. Barańczak (*Niezliczone odmiany koloru szarego*, „Zeszyty Literackie” 1986, nr 4: jesień, s. 134), odwołując się do znanego teoretykom literatury sformułowania R. Jakobsona.

ną, zamkniętą – a historią możliwą, poprzez swe niezrealizowanie wieczyście otwartą. Przy tym: jak zwykle u autorki *Wielkiej liczby*, abstrakcyjny problem pojawia się w postaci obrazu konkretnego ludzkiego losu. Szymborska nie zadaje ogólnego pytania, „co by-łoby, gdyby...” – lecz wyobraża sobie Baczyńskiego, gdyby przeżył, i gdyby został wtłoczony w duszne ramy codziennej egzystencji współczesnego pisarza. Ta indywidualizacja losu nadaje pytaniu niezwykłą dotykalność i zwraca je w stronę tych (albo: przeciw tym), co przeżyli. Tu dopiero zaczyna się ostatni, właściwy krąg medytacji o tym, co faktyczne i możliwe. A także o tym (to pytanie najmocniej dotyczy żyjących w tak zwanym realnym świecie), czy to, co faktyczne – naprawdę jest oczywiste, zwyczajne:

Czasami ktoś od progu wołałby:
„panie Baczyński, telefon do pana” –
i nic dziwnego w tym nie byłoby,
że to on i że wstaje obciągając sweter
i bez pośpiechu rusza w stronę drzwi.

Rozmów na ten widok nie przerywano by,
w pół gestu i w pół tchu nie zastygano by,
bo zwykle to zdarzenie – a szkoda, a szkoda –
jako zwykle zdarzenie traktowano by.

Zwróćmy uwagę: w miejscu, gdzie wiersz się kończy, otwarta zostaje nie kończąca się perspektywa pytania. Postawionego „w białą dzień”¹³, kwestionującego zwykłość zwykłego zdarzenia. Gra będzie więc trwać dalej, jeśli tylko pojmimy i podejmiemy jej reguły...

¹³ Tytuł wiersza Szymborskiej może być nawiązaniem do sytuacji przedstawionej w Mickiewiczowskiej *Romantyczności*. Zestawienie tylko pozornie paradoksalne: także u Szymborskiej chodzi o to, czy dostrzega się prawdziwy obraz świata. Nie mówiąc o tym, iż wywołany z niebytu przez hipotetyczny bieg zdarzeń Baczyński – jest czymś w rodzaju upiora, pozwalającego dostrzec dziwność, nieoczywistość codziennej rzeczywistości.

Naszkiecowana tu przykładowo analiza, jak i poprzedzające ją rozważania, pokazują (mam nadzieję), iż ton mówienia Szymborskiej nie jest tylko kwestią stylu. Że prowadzi on bezpośrednio do istotnej problematyki myślowej jej dzieła. Że jest w rzeczywistości ujawnieniem głębokich warstw twórczej świadomości. Przypomina mi to pewien sąd, który znaleźć można w wielkiej powieści Hermanna Brocha *Kusiciel*: „u człowieka, który swą wiedzę czerpie [...] z głębszych warstw [...]” – powiada jej narrator – „nie tylko nieskończoność i to, co skończone, ale również powaga i rozbawienie sąsiadują ze sobą blisko, tak blisko, że stapiają się prawie w jedno”.¹⁴

Można to ująć i tak: podstawowy ton dzieła Szymborskiej wiecie nas w stronę jej postawy duchowej. Radość wsłuchiwania się w ów ton zmienia się w radość rozumienia postawy, radość współuczestniczenia w niej...

Jak nazwać tę postawę? Najprościej: jest to doznanie wolności jako istoty? zasady? fundamentu? własnego życia wewnętrznego i pragnienie nadania temu doświadczeniu zewnętrznego kształtu. Każde zdanie, każdy wiersz Szymborskiej uobecnia wobec nas, przekazuje nam w darze obraz kogoś, kto jest wewnątrznie wolny. Wyobraźnia, zdaje się mówić poetka, jest sposobem komunikowania wolności. Dlatego też stwierdzenie Adama Zagajewskiego: „... ekspansja swobody [...] jest jądrem poetyckiego świata Szymborskiej”¹⁵ pozostaje dla mnie jednym z najtrafniejszych odczytań jej dzieła.

Poezja swobody. Poezja jako ucieleśnienie swobody. Przypomina mi to pytanie innego współczesnego poety:

Wiatr goni liście, dlaczego poeta
dzięki tym słowom zsuwa sobie z karku obrozę
i stoi w słońcu: wolny?¹⁶

¹⁴ H. Broch, *Kusiciel*, przeł. E. Sicińska, Warszawa 1970, s. 254.

¹⁵ A. Zagajewski, *Poezja swobody*, w: idem, *Drugi oddech...*, s. 116.

¹⁶ J. Polkowski, *Rosja*, w: idem, *Wiersze (1977-1984)*, Londyn 1986, s. 38.

Szyborska (jak i autor przytoczonych słów) odpowiedziałaby bez wahania. Swoboda nie jest dla niej rezultatem, lecz warunkiem działania poety. Jest tłem każdego wypowiedzanego przezeń słowa. Poeta nie dąży do wolności, lecz jej broni. Słowo jest więc wyzwaniem rzuconym zniewoleniu i obroną przed nim.

Przywołana przed chwilą postawa duchowa jest najwyraźniej widoczna w sytuacji jej zewnętrznego zagrożenia, wtedy zatem, gdy zaczyna działać „zasada obrony wartości przez ukazywanie jej przegranej”.¹⁷ Jednym z funkcjonujących w potocznej świadomości archetypów takiego właśnie zagrożenia jest uprzedmiotowienie jednostki przez „państwo się” (by użyć świetnego neologizmu z *Wielkiej liczby*¹⁸) nad nią potężne instytucje i mechanizmy polityczne, znamionujące współczesność. Stąd oczywisty sprzeciw Szyborskiej wobec widzenia i ujmowania wszystkiego w kategoriach polityki:

Jesteśmy dziećmi epoki,
epoka jest polityczna.

Wszystkie twoje, nasze, wasze
dienne sprawy, nocne sprawy
to są sprawy polityczne.

(*Dzieci epoki*, LM)

Polityczność jako sposób interpretowania rzeczywistości, a zwłaszcza – jednostkowego losu, zostaje w *Dzieciach epoki* zakwestionowana poprzez sprowadzenie jej do absurdu:

¹⁷ J. Kwiatkowski, *Poeci złotego środka*, w: idem, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975, s. 67.

¹⁸ Metafora pochodzi z *Recenzji z nie napisanego wiersza* (WL).

Być albo nie być, oto jest pytanie.
Jakie pytanie, odpowiedz kochanie.
Pytanie polityczne.

Szczególna, dokonana w tych zdaniach kompromitacja polityczności nie jest równoznaczna z wiarą, iż można słowami wyeliminować zewnętrzną siłę. Chodzi raczej o to, iż nawet ulegając można widzieć narzędzie zniszczenia jako coś niekoniecznego, dającego się przekroczyć – porażce w świecie faktów przeciwstawiając duchową niezależność. Stąd zresztą bierze się wyraźne w *Dzieciach epoki* mieszanie absurdałnego humoru i tragiczności – jakby w zgodzie z formułą filozofa, powiadającego, iż „klęska na arenie empirii przy zwycięstwie w świecie wartości, to [...] jedna z najbardziej niewątpliwych postaci tragizmu”.¹⁹

Innymi słowy: *Dzieci epoki*, mówiąc o polityczności, przekraczają jej granice, nie są wierszem politycznym. Wskazują za to (jak wspominałem) jeden ze sposobów ujawniania wewnętrznej swobody. Dlatego też są bliskie tym spośród pisanych niegdyś tekstów Szymborskiej, w których osoba ludzka, jednostkowe światoodczucie i także wyobraźnia – stają naprzeciw cywilizacji wielkiej liczby (w której konkretny człowiek zastępowany jest „człowiekiem statystycznym”) bądź totalitarnej utopii.²⁰

Odsłanianie zagrożeń wewnętrznej swobody jednostki nie jest jedynym sposobem manifestowania tego, co nazwałem postawą duchową Szymborskiej. Istnieją też konsekwencje inne, pośrednie i bardziej złożone. Można przypuszczać, iż poczucie wewnętrznej swobody sprzyja nie tylko dowartościowaniu tego, co jednostkowe, konkretne (przeciw temu, co zbiorowe, abstrakcyjne), ale też wytworzeniu zasadniczych nastawień

¹⁹ H. Elzenberg, *Próby kontaktu. Eseje i studia krytyczne*, Kraków 1966, s. 179.

²⁰ Vide zwłaszcza wiersze *Wielka liczba* i *Utopia* z WL.

i przeświadczeń dotyczących istoty rzeczywistości i kwestii jej poznawania.

Stąd bierze się tak istotna w światoodczuciu Szymborskiej zdolność do patrzenia na świat tak, jakby wciąż był światem nowym, domagającym się raz jeszcze postawienia naiwnych pytań. Stąd wypływa umiejętność ukazywania świata „przez pryzmat metafizycznego zdziwienia – tego samego, które leży u podstaw filozoficznej refleksji nad istnieniem”²¹:

Czemu w znanadto jednej osobie?
Tej a nie innej? I co tu robię?
W dzień co jest wtorkiem? W domu nie gnieździe?
W skórze nie łusce? Z twarzą nie liściem?
Dlaczego tylko raz osobiście?

(Zdumienie, WW)

Stąd też wywodzi się fascynująca skłonność dopisywania do przedmiotów, zdarzeń, sytuacji – przekraczającej je, nie skończonoj perspektywy. „Rozdzwonił się telefon w galerii obrazów, / rozdzwonił się przez pustą salę o północy” – tak zaczyna się jeden z wierszy. Następujący potem opis zderzenia owego dźwięku (będącego wynikiem czyjejś pomyłki) z rzeczywistością (?) wiszących na ścianach obrazów jest jednym z najbardziej niezwykłych we współczesnej poezji prób uchwycenia swoistości przedmiotu, zamkniętego w swym istnieniu, obojętnego na ludzkie spojrzenia, myśli, intencje...

ale tu sami tylko bezsenni prorocy,
sami tylko królowie od księżycy bledną

²¹ J. Kwiatkowski, *Jeden wiersz Szymborskiej*, w: idem, *Notatki o poezji i krytyce...*, s. 88.

i z tchem zapartym patrzą we wszystko im jedno
a ruchliwa z pozoru małżonka lichwiarza
akurat w ten dzwoniący przedmiot na kominku,
ale nie, nie odkłada swojego wachlarza,
jak inni pochwycona tkwi na nieuczynku.

(Pomyłka, WW)

Wreszcie: dalekim echem rozważanej poprzednio duchowej postawy jest takie spojrzenie na każdy przedmiot i na świat jako całość, które każe postawić znak równania między owym światem (bądź jego aspektami) – a kategorią cudu:

Cud zwykły:
w ciszy nocnej szczekanie
niewidzialnych psów.

[...]

Cud pierwszy lepszy:
krowy są krowami.

[...]

Cud, tylko się rozejrzeć:
wszechobecny świat.

(Jarmark cudów, LM)

Jarmark cudów to niewątpliwie jeden z tekstów ukazujących najgłębiej twórczą strategię Szymborskiej. Po pierwsze dlatego, iż poetyckie równania wypełniające ten wiersz to niemal czysta realizacja tego, co najistotniejsze w tonie i postawie duchowej poetki. Raz jeszcze gra zaczyna się od przekornego żartu, kwestionującego potoczne wyobrażenia o tym, co cudowne,

i o tym, co zwykłe. I raz jeszcze – podjęcie tego żartu, spojrzenie na rzeczywistość z proponowanej przezeń perspektywy, namysł nad obrazem świata, jaki się z przytoczonych metafor wyłania – prowadzi do zasadniczych, metafizycznych pytań...²² Ale *Jarmark cudów* to coś więcej niż kolejne odsłonięcie przestrzeni oscylującej między poetyckim żartem i metafizycznym problemem. To paradoksalne – bo wywodzące się z ducha swobody, nakazującego czasem kwestionować swoje poglądy – przekroczenie własnej postawy... Następuje ono wtedy, gdy patrzenie na świat przez filtr cudowności przestaje być kwestią zdumienia i odmienności widzenia, gdy nie jest już tylko pytaniem i problemem, gdy stawia nas ono w obliczu tajemnicy. Tak właśnie odczytuję dwa wersy:

Cud, tylko się rozejrzeć:
wszechobecny świat.

Bardzo mało tu słów, a wiele myśli... Najpierw więc: szukanie w świecie czegoś, co byłoby cudowne; doprowadza ono do spojrzenia na świat jako całość. Następnie: odkrycie, iż jego najbardziej zdumiewającą cechą jest ciągła obecność. W końcu: intuicja, iż właśnie wszechobecność świata jest czymś tak fundamentalnym, tak głęboko angażującym istnienie człowieka, iż niemożliwy jest dystans wobec tego fenomenu, iż nie da się go uchwycić zmysłami, ani do końca określić rozumem. Bo raczej obecność świata wpływa na to, że i co widzimy, niż

²² Niels Bohr miał niegdyś powiedzieć: „Punktem wyjścia była dla mnie [...] stabilność materii, która jest przecież czystym cudem z punktu widzenia dotychczasowej fizyki” (W. Heisenberg, *Część i całość. Rozmowy o fizyce atomu*, przeł. K. Napiórkowski, Warszawa 1987, s. 59-60). To wspaniałe zdanie, odpowiednio przekształcone, mogłoby się znaleźć w wierszu Szymborskiej... Spotkania wyobraźni poetyckiej, filozoficznej i naukowej naprawdę bywają niezwykłe.

odwrotnie... W świetle tej myśli niejasny, dany metaforycznie staje się sens słowa „cud”, „rozejrzeć się”, „świat”. Sens ten jest pochodny wobec zjawiającej się przed nami tajemnicy wszechobecności. Który to paradoks można wypowiedzieć i tak:

Gdyby świat widzialny nie znajdował się zarazem poza granicami widzialności, nie moglibyśmy go widzieć, gdyby życie nie było zarazem także poza swoimi granicami, nie moglibyśmy go przeżyć.²³

Zdolność przekroczenia własnych założeń, świadomość, „że prawda jest rzeczą trudną, że jest tyle tajemnicy, co i odstonięcia”²⁴ – to jakby najdalsze konsekwencje tonu i postawy duchowej autorki *Ludzi na moście*.

Mogę teraz dopełnić wyrażany od początku sąd: radość czytania Szymborskiej to radość spotkania ze swobodną, poetycko-filozoficzną medytacją, nie dbającą nadmiernie o gatunkową jednoznaczność wypowiedzi (nie martwiącą się więc zawczasu, „czy to jest poezja i jaka to poezja” – *Trema*, LM), ani o układanie myśli w system... Medytacją ugruntowaną w tym, co prawdziwie cenne – w zdolności: do nieustannego zdumienia światem, do traktowania życia jako „nieobliczalnej przygody”²⁵, do spokojnej pokory wobec tajemnicy. Medytacją zakorzenioną w umiejętności mądrego bycia w słowie, poprzez słowo.

²³ H. Broch, *Kusiciel...*, s. 105.

²⁴ W. Stróżewski, wypowiedź w dyskusji *O odpowiedzialności filozofa*, „Znak” 1974, z. 6 (240), s. 736.

²⁵ Vide: W Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe. Część druga...*, s. 90.

3.

Ton mówienia i postawa duchowa, rozważane przed chwilą, to jakby rama i tło światoodczucia Wisławy Szymborskiej. Co je wypełnia, co i o czym myśli autorka *Ludzi na moście*?

Szymborska powiada: „moja wyobraźnia [...] źle sobie radzi z wielkimi liczbami. / Ciągłe ją jeszcze wzrusza poszczególność” (*Wielka liczba*, WL). Gdzie indziej zaś: „Wolę wyjątki. / [...] Wolę piekło chaosu od piekła porządku” (*Możliwości*, LM). Tak wyrażona fascynacja jedynokrotnością, poszczególnością, swoisty konkretyzm i personalizizm, utrudniają ogólną odpowiedź. Z pewnością jednak myślenie Szymborskiej nie kończy się – by powtórzyć obraz z wiersza *Pod jedną gwiazdką* (WW) – na wyskubywaniu pojedynczych nitek z trenu tajemnicy bytu... Posługiwanie się drobiazgiem, miłość portretu nie przeszkadzają temu, iż w centrum wyobraźni poetki znajduje się – niejednokrotnie nazywane wprost – obmyślanie świata:

Obmyślam świat, wydanie drugie,
wydanie drugie, poprawione

(*Obmyślam świat*, WY)

Tyle naraz świata ze wszystkich stron świata:
moreny, mureny i morza i zorze,
i ogień i ogon i orzeł i orzech –
jak ja to ustawię, gdzie ja to położę?

(*Urodziny*, WW)

Czy to jest ten właściwy ostateczny świat:
rozsypane bogactwo nie do pozbierania,

bezużyteczny przepych, wzbroniona możliwość?

(Wywiad z dzieckiem, WW)

Cud, tylko się rozejrzeć:
wszechobecny świat.

(Jarmark cudów, LM)

To obmyślanie ma, jak przystało na poezję, szczególny charakter. Jest w nim „ochota oglądania rzeczy z sześciu stron” (*Do arki*, LM), skłonność do okrążania przedmiotu, widzenia go w różnych perspektywach. Jest uważny namysł nad tym, co zjawia się w potocznym doświadczeniu świata. W rezultacie tego namysłu obmyślanie zmienia się często w obmawianie świata, w wymyślanie mu, w sprzeciw wobec jego porządku: metafizycznego, etycznego, politycznego... W końcu zaś: niezgoda na świat faktyczny sprawia, iż obmyślanie staje się wymyślaniem świata. Nie tylko po to, by stworzyć nowy byt-pośród-bytów (dzieło sztuki), lecz także: by dopełnić? wzbogacić? świat potocznego doświadczenia projektami światów możliwych i niemożliwych... By, choćby w myślach, poprawić świat... lub – dokonać na jego porządku „zemsty ręki śmiertelnej” (*Radość pisania*, SP).

W dokonywanym przez Szymborską obmyślaniu świata nie ma – tak znamiennej dla metafizyczno-teologicznego nurtu poezji Miłosza – bezpośredniej, naiwnej afirmacji bytu jako bytu, nie ma powiedzenia „tak” całości istnienia. Jeśli coś jest fundamentem ujawnianej przez tę poezję wyobraźni – to chyba towarzyszące zetknięciu ze światem poczucie duchowej niewygody, sięgającej (maskowanego przez ironię) cierpienia... Temu doznaniu towarzyszy, a może: współwarunkuje je

świadomość paradoksalnego napięcia między ideałem aksjologicznym (a więc – afirmowanym zestrojem wartości) a obrazem świata, wyłaniającym się z doświadczenia.

Ideał aksjologiczny (a zwłaszcza etyczny) Szymborskiej jest często traktowany jako najistotniejszy wymiar jej poezji, on też bywa przywoływany przy zestawianiu jej dzieła z twórczością Zbigniewa Herberta.²⁶ Przy tym: ideał ów funkcjonuje podobnie jak poczucie wewnętrznej swobody – jest po prostu powietrzem, którym ta poezja oddycha. Czy muszę dodawać, że chodzi tu o pewność i bezwzględność rozróżnienia między dobrem i złem, o nastawienie na prawdę, o konieczność odwagi, o cnotę nadziei, o współczucie dla tego, co istnieje?...

Oczywistość, z jaką wymienione wartości pojawiają się na horyzoncie poezji Szymborskiej (czy raczej: z jaką ów horyzont tworzą), nie oznacza, iż poetka zajmuje się spokojną kontemplacją ich pozaczasowego trwania. Przeciwnie, droga do nich wiedzie zazwyczaj poprzez ironiczne zakwestionowanie głosu kogoś, kto nie uznaje ich zasadności. A więc – poprzez negację negacji.²⁷ Tak jest w tytułowym wierszu tomu *Sto pociach*:

Zachciało mu się szczęścia,
zachciało mu się prawdy,
zachciało mu się wieczności,
patrzcie go!

²⁶ Vide przywoływany poprzednio felieton J. Kwiatkowskiego *Poeci złotego środka* – nazwiska Herberta i Szymborskiej są tam wymawiane jednym tchem.

²⁷ Jak zauważył J. Kwiatkowski, także na istnienie patrzy Szymborska „jako na nie-nieistnienie” (*Świat wśród nie-światów*, w: idem, *Remont Pegazów...*, s. 100).

Tak jest też w *Prospekcie*, jednym z najważniejszych tekstów poetki, którego treścią jest kuszenie przez świat odarty z wartości, ale za to wyzbyty niepokojem (symbolem owego świata jest „pastylka na uspokojenie”):

Na co czekasz –
zaufaj chemicznej litości.

Jesteś jeszcze młody (młoda),
powinieneś (powinnaś) urządzić się jakoś.
Kto powiedział,
że życie ma być odważnie przeżyte?

(*Prospekt*, WW)

Uobecnione w ten sposób wartości stają się jednocześnie pewne i problematyczne. I ta problematyczność jest bardziej zasadnicza niż (wspominana poprzednio) zasada obrony wartości poprzez ukazywanie ich kłęski... Rzecz w tym, iż poczucie niezbędności dobra, prawdy, odwagi dla autentycznego bycia jednostki, zgoda na to, że zawarte w nich wezwanie do aktualizacji ma charakter bezwzględny – zderzone zostają z przekonaniem, iż w tym kształcie świata, który pojawia się w potocznym doświadczeniu, wartości są nie tyle trudne do zrealizowania, ile niemożliwe do uzasadnienia, ugruntowania... Dlatego dramatyczne wyznanie wiary w to, że wartości mogą wcielić się w konkretne, ludzkie akty ich wyboru, decydujące o losie jednostki, zamykają zdania:

Szybują mi te słowa ponad regułami.
Nie szukają oparcia w jakichkolwiek przykładach.
Moja wiara jest silna, ślepa i bez podstaw.

(*Odkrycie*, WW)

Więc: credo quia absurdum!... Jakkolwiek by było: odsłoniwszy paradoks aksjologiczny, pokazujący, iż wartości są jednocześnie konieczne i niemożliwe do zakorzenienia w pewnym obrazie świata, stajemy w najistotniejszym punkcie wyobraźni Szyborskiej. Tym, w którym obmyślanie świata przybiera postać sprzeciwu wobec jego porządku (porządków).

Jakie doświadczenie, jaki obraz świata, wreszcie: jaki typ świadomości uniemożliwia ugruntowanie wartości i wywołuje wspomniany sprzeciw? Odpowiedź Szyborskiej sformułowana jest – oczywiście – w języku poezji. Jest zarazem cząstkowa i wielopostaciowa, mówi kategoriami polityki (*Rehabilitacja, Pogrzeb Rajka*, WY), psychologii (*Na wieży Babel*, S), biologii (*Tarsjusz*, SP), metafizyki (*Wszelki wypadek*, WW)... Zasadnicze intuicje są jednak wyraźne i przekraczają poszczególne wymiary doświadczenia.

Świat, czy ściślej: obraz świata, narzucający się naszym zmysłom i rozumowi (powtarza w różnych językach Szyborska), kryje w sobie jakiś zasadniczy dysonans, dysharmonię, „jest jak Bach chwilowo grany na pile” (*Obmyślam świat*, WY). Mimo całej masywności, bezwładności, siły ciężenia tak bardzo odczuwanych przez człowieka, jest w nim (a dotyczy to zarówno całości, jak każdej części) coś nie dokończonego, niepełnego, byle jakiego, tandetnego. Ostateczność miesza się z ciągłą improwizacją (*Życie na poczekaniu*, WL), groza z niezdarkością i niekonsekwencją tego, co ją wywołuje (*O śmierci bez przesady*, LM). Poczuciu fundamentalnego braku towarzyszy wciąż od nowa doznanie równie zasadniczego nadmiaru, czegoś, co nie da się ogarnąć, wpisać w kształt egzystencji, usensownić wewnątrz indywidualnego losu (*Nadmiar*, LM). Głównymi kategoriami uchwytyjącymi ludzkie doświadczenie świata okazują się – niekonieczność (przypadkowość) i niewspółmierność. Obok nich: oddzielenie, odcięcie – od czegoś, co mogłoby odsłonić czy nadać sens doświadczeniu...

Odpowiednikami ogólnych – z natury więc nie wyczerpujących indywidualnego doświadczenia – kategorii, przywołanych przed chwilą, są konkretne, uobecniane przez Szymborską, sytuacje ludzkie.

Najbardziej widoczną pośród nich jest chyba stanięcie wobec nieprzekraczalnej i niewytłumaczalnej granicy, uniemożliwiającej komunikację z innym rodzajem bytu. Pośród dawnych wierszy Szymborskiej najgłębiej pokazuje to *Rozmowa z kamieniem* (S):

Pukam do drzwi kamienia.
To ja, wpuść mnie.
Chcę wejść do twego wnętrza.
[...]
Odejdź – mówi kamień. –
Jestem szczelnie zamknięty.
[...]
– Nie wejdiesz – mówi kamień. –
Brak ci zmysłu udziału.

Pośród wierszy nowych sytuacja ta powraca szczególnie wyraźnie w *Widoku z ziarnkiem piasku* (LM):

Zwiemy je ziarnkiem piasku.
A ono siebie ani ziarnkiem, ani piasku.
[...]
Na nic mu nasze spojrzenie, dotknięcie.
Nie czuje się ujrzone i dotknięte.
A to, że spadło na parapet okna,
to tylko nasza, nie jego przygoda.

Obrazy-sytuacje, które zostały tu przywołane, mają w poezji Szyborskiej szereg wzbogacających i modyfikujących ich sens wariantów. Naprzeciw człowieka zjawić się może nie tylko nieożywiony przedmiot, lecz także zwierzę (*Małpa*, S; *Tarsjusz*, SP; *Widziane z góry*, WL), bądź – inny człowiek. Granica, niemożność porozumienia pojawia się za każdym razem. Przy tym: archetypem tak pokazanej sytuacji między-ludzkiej jest biblijne zmieszanie języków (*Na wieży Babel*, S):

– *Która godzina?* – Tak, jestem szczęśliwa,
i brak mi tylko dzwoneczka u szyi,
który by brzęczał nad tobą, gdy śpisz.

Całą tę serię obrazów można (jak to kilkakrotnie czyniono) interpretować w duchu rozróżnień bytu-w-sobie i bytu-dla-siebie a także – poprzez kategorię obcości. Będzie to odczytanie trafiające w część intencji poetki... ale też rozmijające się z inną ich częścią. Szyborskiej (jeśli mogę sądzić) nie chodzi o absolutyzację granic między bytami. Stan obcości nie jawi się w kreowanych obrazach jako akceptowany status quo. Przeciwnie: jest on odczuwany jako wartość negatywna, jako coś, czemu można ulec, choć nie chce się tego uznać. Nieprzypadkowo *Rozmowa z kamieniem* odwołuje się (poczynając od tytułu) do kategorii komunikacyjnych, dialogowych... Niemożność rozmowy wynika przecież z braku „zmysłu udziału”. Czy miał on być czymś, co ubyło człowiekowi, co utracił kiedyś?... Wobec tego obcość, nieprzekraczalność granic między różnymi rodzajami bytu – odsyłałaby mniej lub bardziej wyraźnie do jakiejś nie dającej się już uchwycić, brakującej człowiekowi, jedności. I utraconego porozumienia z całością bytu...

Mówiąc trochę inaczej: kreowana przez Szyborską sytuacja niemożliwej rozmowy i zmieszania języków odpowiada takiemu obrazowi świata, w którym zniknęła siła scalająca, nadająca temu

świata sens. Rezultatem jest utrata pewności czegokolwiek, pograżenie się w przestrzeni względności i przypadku:

Zdarzyć się mogło.
Zdarzyć się musiało.
Zdarzyło się wcześniej. Później.
Bliżej. Dalej.
Zdarzyło się nie tobie.

(Wszelki wypadek, WW)

Rezultatem jest znalezienie się w świecie, w którym świadomość ludzka miesza to, co rzeczywiste z tym, co pozorne. W świecie, w którym nie ma już miejsca na jednostkę w dawnym rozumieniu, bo zamiast niej pojawia się człowiek statystyczny i jego doświadczenie, niemożliwe do uchwycenia przez pojedynczą wyobraźnię, gdyż „tego sam Dante nie zatrzymałby” (*Wielka liczba, WL*). W świecie, w którym – gdy przyjmie się jego reguły gry – sumienie można zastąpić pastylką na uspokojenie:

Wiem, co robić z nieszczęściem,
jak znieść złą nowinę,
zmniejszyć niesprawiedliwość,
rozzaśnić brak Boga,
dobrać do twarzy kapelusza żałoby.
Na co czekasz -
zaufaj chemicznej litości.
[...]
Sprzedaj mi swoją duszę.
[...]
Innego diabła już nie ma.

(Prospekt, WW)

Jeśli „innego diabła nie ma”, to znaczy, że w tym świecie brak nawet wartości negatywnych. Brak jakichkolwiek wartości. I dlatego zetknięcie z nim – jest doświadczeniem nihilizmu.

W ten sposób krąg zostaje zamknięty. Szyborska dokonuje wyboru wartości, które są niezbędne dla usensownienia jednostkowej egzystencji. Tego wyboru nie da się jednak uzasadnić w świecie potocznego doświadczenia, danego olbrzymiej ilości ludzi żyjących w XX wieku. Doświadczenia narzuconego przez porządki polityczne, ideologiczne bądź naukowe. Wywołuje to sprzeciw wobec wyłaniającego się z doświadczenia kształtu świata, a wyborowi wartości nadaje cechy paradoksalności i tragizmu...

Jedna rzecz godna jest przy tym dopowiedzenia. Odtwarzając dane współczesnemu człowiekowi doświadczenie świata, odwołuje się Szyborska często do negatywnych kategorii religijnych. Piekło, diabeł, nieobecność Boga... Analogonem zetknięcia z rzeczywistością odartą z wartości jest wobec tego oddzielenie od Boga, brak łaski... I to właśnie stanowi centrum wyobraźni Szyborskiej, oglądanej sub specie problematyki teologicznej. Co jednak znaczy obecność w tej twórczości wspomnianych kategorii religijnych, ważność dla niej postaci Hioba czy ofiary Abrahama – tego nie sposób powiedzieć jednoznacznie. Nie sądzę, by chodziło tu tylko o zdesakralizowaną symbolikę kulturową, o Boga i diabła jako anty-obrazy ludzkiej rzeczywistości. Być może, gdyby zastosować kryterium ekumenizmu, proponowane przez Błońskiego²⁸ i pozwalające mu mówić o religijnym doświadczeniu na przykład w dziele Gombrowicza, trzeba byłoby także autorkę *Ludzi na moście* dopisać do listy artystów myślących kategoriami religijnymi – choćby z dala od religii. Nie chodzi oczywiście o żadne formalne rozstrzygnięcia (a zwłaszcza rozważania, co znaczy wiersz *Noc z Wołania do Yeti*, mówiący o utracie wiary – i jego pomijanie

²⁸ Vide: J. Błoński, *To co święte, to co literackie*, w: idem, *Kilka myśli co nie nowe*, Kraków 1985.

w późniejszych wyborach poezji), lecz raczej o konsekwencje, jakie może mieć posługiwanie się wspomnianymi kategoriami dla problematyki aksjologicznej dzieła Szymborskiej.

Można to pytanie zadać inaczej: czy ludzki porządek świata jest dla Szymborskiej wystarczający, czy może on (w jej mniemaniu) usensownić jednostkową egzystencję?

Przypominają mi się w związku z tym znane zdania Gombrowicza:

Istnieją dwa porządki: ludzki i nieludzki. Świat jest absurdem i potwornością dla naszej nieziszczalnej potrzeby sensu, sprawiedliwości, miłości. Prosta myśl. Niewątpliwa. [...] Ja będę po stronie porządku ludzkiego (i nawet po stronie Boga, choć nie wierzę) aż do końca moich dni; także umierając.²⁹

– i zdaje mi się zarazem, że Szymborska odpowiedziałaby trochę inaczej.

Autorka *Wielkiej liczby* jest równie jak autor *Ferdydurke* wyczulona na dwuznaczności tego, co może być ludzkie i nieludzkie. I jak on, wie też, że właśnie porządek wprowadzany (i gwarantowany...) przez ludzi bywa najbardziej nieludzki. Stąd niechęć do fałszywych rajów Jana Jakuba i do wszelkich utopii społecznych... I dlatego też jej niewątpliwa fascynacja ludzkim fenomenem (*Recenzja z nie napisanego wiersza, Pochwała złego o sobie mniemania*, WL) ma wyraźne granice; poza nimi znajduje się zarówno człowiek ujmowany tylko biologicznie, jak i uważający się za koronę stworzenia, władcę innych istot żywych. Mówiąc najprościej: Szymborska jest wtedy po stronie człowieka, gdy świadom swej słabości, zwraca się w stronę szczęścia, prawdy, wieczności, wolności (*Sto pociech*, SP), gdy potrafi powiedzieć „spójrzcie na siebie z gwiazd” (*Monolog*

²⁹ W. Gombrowicz, *Dzieła*, t. VII: *Dziennik 1957-1961*, Kraków 1986, s. 17.

dla *Kassandry*, SP). Poetka przewiduje więc wychylenie człowieka bytu w stronę czegoś absolutnego. Jak i niezbędność tego wychylenia, bez którego nie ma sensu mówienie o wartościach...

Oczywiście: czym innym jest świadomość, iż ludzkie istnienie domaga się ugruntowania w czymś absolutnym, a czym innym poczucie odnalezienia gruntu. W poetyckim dziele Szymborskiej nie ma pewności, ale są w nim znaki nadziei.

Czasami zjawiają się one w sposób paradoksalny, spreczny z tonacją wiersza. Tak jest w *Torturach* (LM):

Nic się nie zmieniło.

Ciało jest bolesne,

jeść musi i oddychać powietrzem, i spać,

ma ciekawą skórę, a tuż pod nią krew,

ma spory zasób zębów i paznokci,

kości jego łamliwe, stawy rozciągliwe.

W torturach jest to wszystko brane pod uwagę.

– których przesłanie można odczytać i tak: trwająca ponad czasem, scalająca historię, niezmienna zdolność przyjmowania przez ludzkie ciało cierpienia, odsłania nie tylko straszność losu i okrucieństwo porządku świata, skazującego na utożsamienie istnienia z bólem, ale też objawia godność i świętość tego ciała, które w swym trwaniu-bólu („ciało jest i jest i jest i nie ma się gdzie podziać”) staje się istotniejszym niż dusza znakiem osoby...

Inne, choć równie trudne znaki nadziei przynieść może pamięć o *Krótkim życiu naszych przodków* (LM), potrafiących odnaleźć drogę do ładu wewnętrznego i metafizycznego:

Dobro i zło –

wiedzieli o nim mało, ale wszystko:

kiedy zło tryumfuje, dobro się utaja;
gdy dobro się objawia, zło czeka w ukryciu.
Jedno i drugie nie do pokonania
ani do odsunięcia na bezpowrotną odległość.
Dlatego jeśli radość, to z domieszką trwogi,
jeśli rozpacz, to nigdy bez cichej nadziei.

Wreszcie zaś: źródłem nadziei, świadectwem przekroczenia granic zmienności i przypadkowości, może być tworzenie i odczytywanie dzieła sztuki. Taki właśnie, metafizyczny, a może nawet religijny wymiar poezji odsłaniają dwa prawdziwie wielkie wiersze Szymborskiej. Pierwszy z nich, *Pejzaż* (SP), to jakby odpowiednik wizji świata holenderskich mistrzów z XVII wieku:

W pejzażu starego mistrza
drzewa mają korzenie pod olejną farbą,
ścieżka na pewno prowadzi do celu,
sygnaturę z powagą zastępuje źdźbło,
jest wiarygodna piąta po południu,
maj delikatnie, ale stanowczo wstrzymany,
więc i ja przystanęłam – ależ tak, drogi mój,
to ja jestem ta niewiasta pod jesionem.

Ta wizja – w oczywisty sposób religijna – jest przez Szymborską tylko przytoczona. W samym geście przytoczenia tkwi jednak tyleż świadomości oddalenia i utraty tamtego ładu – co naiwnego (w sensie Miłoszowskim) pragnienia powrotu doń na nowo...

Drugi ze wspomnianych wierszy zamyka i nadaje tytuł *Ludziom na moście*, a jest odpowiednikiem obrazu Hiroshige Utagawy:

Widać wodę.
Widać jeden z brzegów.

Widać czółno mozolnie płynące pod prąd.
Widać nad wodą most i widać ludzi na moście.
Ludzie wyraźnie przyspieszają kroku,
bo właśnie z ciemnej chmury
zaczął deszcz ostro zacinać.

Fikcyjny podmiot tego wiersza jest wyraźnie zgorszony intencją obrazu Utagawy. Zupełnie inaczej sama autorka – w pięciokrotnym powtórzeniu przez nią bezokolicznika (a więc: bezczasowej formy czasownika) usłyszeć można radość pokonywania czasu... Zresztą: owi ludzie na moście, przyspieszający kroku i trwający poza czasem – czy nie są uobecnieniem myśli o człowieku, wędrującym od brzegu doczesności ku czemuś, co mimo że „nie do pomyślenia jest do pomyślenia” (*Jarmark cudów*)?

Mamy więc – zdaje się mówić Szymborska – ciało, pamięć i wyobraźnię. Reszta kryje się w tajemniczej obecności świata i w nadziei, że my także jesteśmy ludźmi na moście.

4.

Tyle mogę przekazać z radości czytania tej poezji, świadomy, że za jej ironią trudniej podążyć niż za patosem innych. I pewien, że „Jedną z osobliwości dobrej poezji [...] jest [...] to, że cokolwiek się o niej napisze, zawsze pozostaną nie napisane rzeczy istotniejsze”.³⁰

1987

³⁰ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, Londyn 1986, s. 5.

Rok 1983: głos poety

1.

Powiada Roman Ingarden:

Istnieją dwa zasadniczo odmienne sposoby doświadczania czasu i nas samych w czasie. W jednym z nich wydaje się, że to co naprawdę istnieje, to my sami, natomiast czas to jedynie coś pochodnego i tylko zjawiskowego; w drugim zaś, przeciwnie, czas i dokonujące się w nim przemiany stanowią jedyną rzeczywistość, my natomiast jakbyśmy zupełnie ulegali unicestwieniu w tych przemianach.¹

Istnieje zatem przeżycie czasu gwarantujące tożsamość ludzkiej osoby i trwałość wartości, odślaniających się jej w świecie, ale zarazem jest też możliwe takie jego doświadczenie, w którym tożsamość i wolność podmiotu staje się niepewna, a wartości ulegają zakwestionowaniu, czy wręcz: świadomie są niszczone.

Oczywiście: inny jest sens świata harmonii i ocalonych wartości, inny – rzeczywistości, w której działają siły niszczące osobę i podważające obiektywność prawdy, dobra i piękna... Odmienne też są pytania stawiane w tych dwu sytuacjach – samemu sobie i poecie...

2.

Zamiast „doświadczenie czasu” można też powiedzieć konkretniej – przeżycie historii, przeżycie pasma zdarzeń, w które jesteśmy rzuceni, wobec których istniejemy, przeciw którym występujemy,

¹ R. Ingarden, *Człowiek i czas*, w: idem, *Książeczka o człowieku*, Kraków 1972, s. 43.

albo z którymi jesteśmy solidarni. I właśnie wobec zdarzeń ostatnich lat, miesięcy, dni staje się czymś oczywistym fakt, iż jedno z głównych pytań stawianych dziś przez poetów i zadawanych poetom – to echo Hölderlinowskiej frazy „Cóż po poecie w czasie marnym?” A to znaczy tu i teraz: cóż po poecie w czasie bólu, rozpacz, milczenia? cóż po poecie, gdy zagrożone są wartości? cóż po poecie, gdy trudno oddychać prawdziwie i głęboko?²

Konsekwencją tych pytań jest dramatyczna alternatywa, wymagająca przemyślenia sensu bycia poetą w Polsce roku 1983. Kim ma być poeta wobec otaczających nas zdarzeń? Twórcą wzniosłej, idealizującej iluzji, budowniczym pięknych zdań – czy świadkiem, powiadającym „spisane będą czyny i rozmowy”?³ To właśnie pytanie i różne próby rozstrzygnięcia go łatwo dostrzec w dziesiątkach anonimowych wierszy, ogłaszanych po 13 grudnia. A także: w ostatnich tomach Adama Zagajewskiego i Jana Polkowskiego, Wiktora Woroszyłskiego i Bronisława Maja, Jarosława Marka Rymkiewicza i Tomasza Jastruna... W wierszach Barańczaka i Krynickiego... Słysząc to pytanie szczególnie mocno w paryskim tomie Zbigniewa Herberta⁴, w jednym z najbardziej oczekiwanych i najbardziej autentycznych zbiorów polskiej poezji naszego czasu.

3.

Człowiek, konkretna ludzka jednostka wobec nacisków i szaleństw XX-wiecznej historii i polityki – ten temat istniał w twórczości Her-

² Proponowane tu rozwinięcia formuły „czas marny” nie wiążą się bezpośrednio z wierszem Hölderlina. Wyjaśniam to dlatego, iż fraza z elegii *Chleb i wino* (oraz interpretujący ją esej Heideggera *Cóż po poecie*, umieszczony w polskim wyborze jego pism) zrobiły w polskiej krytyce ostatnich lat niezwykłą, choć bardzo jednostronną karierę. Na ogół posługiwano się tymi słowami nie dbając ani o Hölderlina, ani o Heideggera (dopisek z roku 1989). (Vide w niniejszej książce początek szkicu *W Środku rozmowy*.)

³ Cz. Miłosz, *Który skrzywdziłeś*, w: idem, *Wiersze*, Kraków 1984, t. 1, s. 261.

⁴ Z. Herbert, *Raport z oblężonego Miasta*, Paryż 1983. Edycja krajowa Oficyny Literackiej pochodzi z tego samego roku.

berta zawsze. Był on świadkiem historii na długo przed tym, nim napisał w *Przesłaniu Pana Cogito*:

ocalałeś nie po to aby żyć
masz mało czasu trzeba dać świadectwo⁵

Takimi świadectwami są wiersze o wojnie (*Dwie krople, Pożegnanie września, Poległym poetom*) i wiersze brzmiące echem stalinizmu (*Ornamentatorzy, Trzy studia na temat realizmu, Pieśń o bębnie*, etc.). Są nimi także przypowieści o ludziach uwikłanych w historię... Mogą nimi być rosyjscy emigranci:

bardzo wysocy blondyni
o marzycielskich oczach
z kobietami jak sen

którzy zgubili się w obcym świecie i:

po paru latach mówiono
tylko o trojgu
o tym który zwariował
o tym który się powiesił
i o tej do której chodzili mężczyźni⁶

⁵ Z. Herbert, *Pan Cogito*, Warszawa 1974, s. 78.

⁶ *Przypowieść o emigrantach rosyjskich*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1971, s. 140-141). Uwikłanie w historię jest w tym wierszu podwójne. Historię rosyjskich emigrantów opowiada w nim Miłkołaj, „który rozumie konieczność dziejów” i próbuje swego słuchacza (rzecz dotyczy wyraźnie lat stalinizmu) „przerazić to znaczy przekonać”. W perspektywie autorskiej wiersz jest wyraźnie skierowany przeciw rozumieniu konieczności w duchu materializmu historycznego... przeciw duchowemu zniewoleniu tamtych lat.

– a także Węgrzy, ci z jesieni 1956 roku, do których

wyciągamy ręce
i wielki sznur z powietrza
wiążemy...⁷

Oczywiście: teksty te nie wyznaczały jedyne, ani nawet dominującego (zwłaszcza w krytycznych odczytaniach) wątku poprzednich tomów Herberta. Echa współczesnych zdarzeń mieszały się tam z refleksją filozoficzną, religijną, kulturową... W *Raporcie z oblężonego Miasta* jest trochę inaczej: jest to, jako całość, medytacja o człowieku w historii i wobec historii, przekształcająca się w poetycki traktat o człowieku wobec czasu i wartości...

Ten ogólny, konstrukcyjny zamysł jest widoczny już w wyborze wierszy otwierających i zamykających tom. *Raport* zaczynają dwa wiersze z czasów odwilży 1956 roku – pointuje go wiersz tytułowy, napisany w stanie wojennym. Daty „1956” i „1982” to punkty graniczne, wyznaczające zasadniczą przestrzeń politycznych doświadczeń wpisanego w tom podmiotu.⁸ Daty te mają nośność symbolu: wskazują one wyraziście, iż przeżycia poddane w *Raporcie* opisowi i refleksji, rozpięte są między doznaniem stalinizmu i stanu wojennego. To doświadczenie, zdaje się mówić Herbert kompozycją swej książki, jest jednym doświadczeniem. Czy mocniej: jest tym samym, wciąż trwającym doświadczeniem. Ten interpretacyjny domysł potwierdza zbliżona tonacja oddzielonych ćwierćwieczem tekstów...

⁷ Vide: S. Barańczak, *O deformacjach interpretacyjnych poezji Zbigniewa Herberta*, „Arka” 1983, z. 5, s. 70. (Jest to fragment wydanej w 1984 roku książki Barańczaka *Uciekinier z utopii*. W chwili pisania szkicu oczywiście jej nie znałem – i dlatego podaję ówczesne źródło informacji.) W wydaniach krajowych – vide *Wiersze zebrane*, s. 148 – wiersz drukowany był bez tytułu i daty powstania.

⁸ Granice czasowe 1956-1982 przekracza kilka wierszy – zwłaszcza dedykowany J. Czapskiemu 17 IX.

W roku 1956 Herbert pisał:

Widziałem proroków szarpiących przyprawione brody
widziałem szalbierzy wstępujących do sekty biczowników
oprawców ubranych w baranie skóry

[...]

Potem

akademia dużo osób kwiat

duszno

ktos bez przerwy mówił o wypaczeniach

myślałem o jego wypaczonych ustach.⁹

Cała ta oficjalna maskarada nie mogła zatrzeć bezmiaru zła, wyrządzonego w czasach eufemistycznie zwanych „okresem błędów i wypaczeń”, nie była w stanie wymazać z pamięci „człowieka poddanego torturom”... Zresztą – jak słusznie przewidział Herbert – odwilżowe przedstawienie rychło się skończyło, „zbroczona kurtyna” znowu się podniosła. I znowu z jednej strony byli „ci, którzy stoją na szczycie schodów”, a z drugiej „my / sprząta-cze placów [...] którym ci ze szczytu schodów / ukazują się rzadko / zawsze z palcem na ustach”.¹⁰

Inaczej mówiąc: odwilżowe wiersze Herberta (przypomniane czytelnikom z roku 1983) zapisywały sytuację zbiorowego zniewolenia i niemocy, mówiły o ludziach „bez kropli nadziei w sercu”, o ludziach, w których nadzieję zabito. Podobnie jest w tytułowym wierszu paryskiego tomu... Znękani trwającym bez końca obłąaniem obrońcy Miasta powiadają przecież: „i tylko sny nasze nie zostały upokorzone”. Zarazem

⁹ *Co widziałem*. W *Raporcie* wiersz dedykowany jest „pamięci Kazimierza Mo-czarskiego”, co ukonkretnia i dramatyzuje jego sens.

¹⁰ *Ze szczytu schodów*.

jednak: poczucie beznadziejności jest tu trochę inaczej uzasadniane...

Mówi kronikarz spisujący dzieje oblężenia:

mam być dokładny lecz nie wiem kiedy zaczął się najazd przed dwustu laty w grudniu wrześnie może wczoraj o świcie wszyscy chorują tutaj na zanik poczucia czasu.

Ostatnie zdanie to więcej niż świadectwo: to diagnoza, odsłonięcie głębokich przyczyn sytuacji. Oczywiście – można je rozumieć jako potwierdzenie trwałości i cykliczności sytuacji okrążenia, zniewolenia, braku perspektyw... Jest jednak znaczenie drugie. Powiada ono, iż istotą doświadczenia historii we wskazanym poprzednio polu czasowym (1956-1982, czy wręcz: 1939-1982) jest, paradoksalnie, poczucie bezhistoryczności. Czy lepiej: wydziedziczenia z historii.

„Zanik poczucia czasu”, który tak dotkliwie odczuwają obrońcy Miasta, oznacza znalezienie się w dziwacznym bezczasie albo: w szczególnym czasie kolistym, w którym to, co jednostkowe, konkretne, ulega zniszczeniu – choć ogólny kształt świata, w który wtłoczona jest ludzka osoba, trwa nie zmieniony. Mówiąc wprost: jest to czas kolektywnej antyutopii, w której jednostka poddana jest miażdżącemu naciskowi zdarzeń i jednocześnie pozbawiona jakiegokolwiek wpływu na ich bieg, a więc postawiona poza historią jako domeną wolnego działania. To rozpoznanie, zgodne z licznymi analizami totalitaryzmu, nie jest jednak punktem dojścia Herberta... Jest raczej momentem wyjściowym jego dociekań, przybierających najczęściej kształt zindywidualizowanych portretów ludzi zniszczonych przez historię...

Pośród portretowanych przez Herberta znaleźć można opętanych ideą i nadmiarem władzy (*Boski Klaudiusz*)... i jednostki

zwiedzione przez Ducha Czasu, okupujące naiwność absurdalną śmiercią w trybach zdarzeń. Tak właśnie jest we wspomniałym wizerunku Izydory Duncan, która „Krótko ale namiętnie [...] / pokochała młodziutki Kraj Rad i Lenina”. „Biedacze pomieszała się utopia z prawdą” – mówi bezwzględnie poeta, świadom, że za takie pomyłki płaci się życiem.

Wydaje się zarazem, iż przyczyn wydziedziczenia i zniszczenia przez historię upatruje Herbert nie tyle w szaleństwach władców i braku świadomości poddanych (choć nieumiejętność myślenia i aksjologicznego rozeznania w rzeczywistości to dla niego grzech wyjątkowo ciężki), ile – w podporządkowaniu rzeczywistości wraz z niewyczerpywalnością jej cech – abstrakcyjnej idei. Jeśli bowiem można się doszukiwać u Herberta jakichś śladów platonizmu – to w każdym razie nie w koncepcji człowieka i filozofii władzy. Tu jest autor *Pana Cogito* upartym arystotelikiem, wielbiącym to, co konkretne, jednostkowe, różnorodne – i stąd: odrzucającym chłodny świat abstrakcji. Pan Cogito dziękuje w swej *Modlitwie* za to, iż Bóg stworzył świat „piękny i różny”... Świat ujednolicony budzi w nim obrzydzenie. Dlatego może Damastes, zwany Prokrustem, „uczony reformator społeczny”, który powiada

pragnąłem znieść różnicę między tym co wysokie a niskie
ludzkości obrzydliwie różnorodnej pragnąłem dać jeden kształt
nie ustawałem w wysiłkach aby zrównać ludzi

– ma u Herberta wszelkie cechy dwudziestowiecznego totalitarysty. Bo chęć odnalezienia „miary doskonałego człowieka” prowadzi zawsze do zniewolenia czy zniszczenia człowieka – takiego, jakim jest... Powtarzam: pierwszym wrogiem jest dla Herberta abstrakcyjna idea, zastępująca rzeczywistość jej utopijnym modelem, a w miejsce konkretnego człowieka stawiająca ludzkość, czy-

li fikcję bytującą tylko w dziełach filozofów... (Jak łatwo dostrzec, Herbert nie uległ w swym myśleniu ani heglowskiemu ukąszeniu, ani dyskretnemu urokowi diamatu.)

Jest przecież jeszcze inny wróg. To Potwór, z którym przyszło się zmierzyć panu Cogito:

potwór pana Cogito
pozbawiony jest wymiarów
trudno go opisać
wymyka się definicjom.

Gdy chce się go podejść –

przez mgłę
widać tylko
ogromny pysk nicości.

Potwór pana Cogito to sprzężony z zanikiem poczucia czasu – zanik poczucia wartości. W świecie bezdziejowym i beznadziejnym (bez-nadziejnym) wszystko staje się jednakowe. Nic nie jest gorsze ani lepsze. Nic nie jest śmieszne ani tragiczne. Wszystkim można grać. Wszystko jest na niby... Ta odmiana nihilizmu, wynikająca ze zniewolenia, jest w swych skutkach groźniejsza niż poddanie się abstrakcji – odbiera bowiem wszelką motywację działania, domyka szczelnie pętlę czasu, zabija możliwość wyjścia z bezhistoryczności do podmiotowego istnienia w historii. Dlatego Pan Cogito, nienawidzący życia na niby, broniący istnienia autentycznego, musi stanąć do walki z Potworem, musi rzucić mu wyzwanie...

4.

Droga Herberta, pokazana w *Raporcie z obłąkanego Miasta*, wie-
dzie od zapisu zdarzeń (a więc: potocznie pojmowanego świad-
czenia historii), poprzez odnalezienie ich uogólnionego sensu,
a więc rozpoznanie konkretnej sytuacji ludzkiej – do świadczenia
wartościom, dającym nadzieję wewnętrznego ocalenia od zagro-
żeń beznadziejności i nihilizmu... Poeta wie, iż dopiero wtedy, gdy
odbuduje się świat wartości, można poszukać ponad zgiełkiem
zdarzeń – istotnych sensów. Można odkryć przystońnięte piękno
świata. Można dokonać każdego wyboru, nawet wyboru powrotu
tam, gdzie:

zaorane pole
mordercze wieże strzelnicze
gęste zarośla drutu

bezszelestne
drzwi pancerne.

Pan Cogito postanawia więc wrócić „na kamienne / łono ojczy-
zny” – „żeby dać odpowiedź”.¹¹ Możliwość dania odpowiedzi, a więc
gotowość stanięcia wobec każdej sytuacji, oznacza wewnętrzne
poczucie wolności. A to z kolei – może czy powinno się wiązać ze
słyszeniem głosu wartości, ze szczególnym nakierowaniem na nie,
z nasyceniem nimi własnej egzystencji. Bowiem tylko człowiek
wolny wewnętrznie może świadczyć wartościom. I tylko on może
pomiąć strefy historii i polityki (jako przestrzenie zniewolenia)
– i stanąć wobec czasu w jego wymiarze istotnym. Spytać o swoje
istnienie wobec czasu danego innym istotom (*Pan Cogito a długo-
wieczność*), o śmierć (*Tren*), o wieczność (*Do rzeki*)... Powiada poeta:

¹¹ *Pan Cogito – powrót.*

naucz mnie rzeko upor i trwania
aby m zasłużył w ostatniej godzinie
na odpoczynek w cieniu wielkiej delty
w świętym trójkącie początku i końca.

Punkt dojścia Herbertowskiej przygody z czasem mieści w sobie sens religijny. Czy znaczy to, iż znalezienie się wobec czasu, danie mu świadectwa i odpowiedzi – jest ostatecznie staniem wobec Boga? Być może...

5.

Na wezwanie jakich wartości odpowiada Herbert? Jakie wartości stara się zaktualizować zgodnie z ich istotą, z tkwiącym w nich domaganiem się urzeczywistnienia, wprowadzenia w strefę esse? Odpowiedź, przynajmniej zewnętrznie, nie jest skomplikowana. Herbert, jak wielokrotnie wskazywano, jest przeciwnikiem wszelkich przewartościowań wartości, jest świadom niebezpieczeństwa (i jałowości) relatywizmu... Można więc bez przesady powiedzieć, iż poezja, którą tworzy, czerpie swą siłę ze zwrotu w stronę wartości najbardziej fundamentalnych, w stronę aksjologicznych transcendentaliów¹² – prawdy, dobra i piękna. Powiedziawszy to, nie sposób nie zauważyć, że taka postawa jest hic et nunc czymś niezwykle trudnym, wymagającym ogromnego wewnętrznego wysiłku...

Dalej: zwrot w stronę aksjologicznych transcendentaliów wiąże się w *Raporcie* z (choćby tylko częściowym) nawrotem do starego przekonania o ich tożsamości. W tej koncepcji, ujmującej wartości na płaszczyźnie metafizycznej, nie ma granicy między tym, co estetyczne i etyczne. Stąd bierze się zdanie Pana Cogito o wyobraźni...

¹² Vide: W. Stróżewski, *Transcendentalia i wartości*, w. idem, *Istnienie i wartość*, Kraków 1981.

„Używał wyobraźni” – powiada Herbert o swym bohaterze – „do całkiem innych celów / chciał z niej uczynić / narzędzie współczucia”. Trudno o głębsze rozpoznanie zasady rządzącej tą poezją. Współczucie, jego pragnienie albo niemożność, to problem wciąż powracający u autora *Raportu*, odzywający się tonami bliskimi Rilkego i jego pojęcia współodczuwania. W nim właśnie upatrywać trzeba źródeł, nakazujących dawać świadectwo czasowi i wartościom.

6.

Na pytanie o powinności poety „w czasie marnym” odpowiada Herbert w *Raporcie* równie zdecydowanie jak w sławnym finale *Przesłania Pana Cogito*. Przy tym: w ponawianym wciąż nakazie świadczenia wartościom dosłyszec można ostrzej pewien ton. Dotyczy on problemu piękna i trwałości sztuki, problemu, który dla wielu dzisiejszych poetów pozostaje w jawnej opozycji do etycznych powinności słowa.

Herbert powiada, zwracając się do Ryszarda Krynickiego i podkreślając konieczność etycznej opcji:

na chude barki wzięliśmy sprawy publiczne
walkę z tyranią kłamstwem zapisy cierpienia

– ale jednocześnie dodaje:

Lecz przeciwników – przyznasz – mieliśmy nikczemnie małych
czy warto zatem zniżyć świętą mowę
do bełkotu z trybuny do czarnej piany gazet.¹³

¹³ Do Ryszarda Krynickiego – list.

To pytanie ma dla Herberta wymiar dramatyczny, może nawet tragiczny. Jest pytaniem o cenę, jaką może zapłacić poezja za dawanie świadectwa prawdzie – pytaniem, którego wagę musi docenić każdy czytelnik polskiej poezji naszego czasu. Poeta musi mówić prawdę o świecie. Poeta nie może rezygnować z piękna. „Uwierzyliśmy zbyt łatwo że piękno nie ocala...” – mówi Herbert do Krynickiego. Oczywiście: piękno w wymiarze metafizycznym, tożsame z dobrem. Piękno związane z jednością i różnorodnością świata, związane z samym istnieniem i jego pomnażaniem... Takiemu pięknu pozostaje Herbert wierny.

W poezji autora *Raportu* połączenie prawdy i piękna, świadectwa i poezji – zdaje się faktem. Poza świadectwem ukazuje Herbert coś istotnego, pozwalającego pominąć czarną pianę gazet. Pozostaje pytanie, które każdy musi zwrócić do samego siebie: czy potrafię podjąć wyzwanie zawarte w głosie poety, czy zdołam świadczyć wartościom i znieść tragizm tkwiący w ich zagrożeniu, czy umiem być tak wolny w czasie i wobec czasu jak Pan Cogito, jak Zbigniew Herbert? Ten, kto potrafi odpowiedzieć na te pytania, bliższy będzie ocalającego przeżycia czasu.

grudzień 1983

Purgatorium

(Na marginesie *Niepodległych nicości*)

Wolny, świadomy prawd, patrzący jasno.

Dante Alighieri, *Czyśćciec*¹

R. dostałem list [...]

od razu poznałem te niby-japońskie litery.

[...]

Coś w tym jest, że najmocniejsze są te kruche miniatury
z kości słoniowej, te oszczędne hieroglify
na najcieńszym papierze.

S. Barańczak, *Przywracanie porządku*²

Wiersze Ryszarda Krynickiego pisane w latach osiemdziesiątych różnią się zasadniczo od powstałych dwadzieścia lat temu.³ Inna jest ich dykcja poetycka, odmienna wizja (czy: horyzont widzenia) świata. Te różnice kryją jednak głębszą, choć paradoksalną całościowość twórczego zamysłu, sugerującą, iż poezja Krynickiego jest w istocie realizacją jednego projektu... Jeśli nie językowego, to antropologicznego. Ów projekt to budowanie poezji drogi, bo właśnie temat (obraz? idea?) drogi, wraz

¹ Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1965, s. 296.

² S. Barańczak, *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981-1985*, Wrocław 1987, s. 11.

³ Ściślej: pisanych i publikowanych niegdyś. Część dawnych wierszy drukuje bowiem Krynicki w znacznie zmienionych wersjach... Tekst poetycki nie jest u niego nigdy zamknięty, poeta może do niego wielokrotnie powracać. Wielość wersji i wariantów wierszy już jest i w przyszłości będzie istotnym problemem wydawców i komentatorów poety.

ze swą wielokierunkową symboliką i tradycją stwarza jedność i różnorodność dzieła Krynickiego.

1.

Wczesna poezja Krynickiego pełna jest (używając jego własnej metafory) „pędu pogoni, pędu ucieczki”...⁴ Powracają w niej obsesyjnie obrazy realnych i fantasmagorycznych podróży, pełnych niepokoju marzeń sennych, lustrzanych odbić. Droga przybiera tu postać chaotycznego, bezcelowego ruchu, zagarniającego zewnętrzną i wewnętrzną rzeczywistość.

Sens tych obrazów, mimo ich różnorodności, jest dość wyraźny. Poruszona, chaotyczna rzeczywistość – to odpowiednik świata bez podstaw metafizycznych i aksjologicznych. Wrzucony w jego środek człowiek znajduje się twarzą w twarz nie z bytem, lecz stawianiem się, zastępującym istnienie jego pozorem, czy wprost – nicością. Poezja drogi zmienia się w ten sposób w poezję okrążenia i zagrożenia przez nicość. To doznanie (fizyczne i duchowe zrazem) odsłania jeden z pierwszych i najważniejszych – bo wskazujących centralny punkt światoodczucia – wierszy Krynickiego:

nagle nagi, obudziłem się, nagle nagi w kolejce po chleb;
obudziłem się nagle nagi w kościele na lekcji religii;
obudziłem się nagle nagi w klasie na lekcji geografii;
obudziłem się nagle nagi na nieznanym dworcu: bezsenność śnić⁵

W tych czterech krystalicznie zbudowanych wersach samo powtórzenie sytuacji (i jej, tak mocno podkreślana, nagłość) jest już metaforą okrążenia i bezwyjściowości. Potęguje to wrażenie nagłości, kojarząca się z bezbronnością, a więc zagrożeniem. Nawet

⁴ Jest to tytuł debiutanckiego arkusza poety: Warszawa 1968.

⁵ *Pęd pogoni, pęd ucieczki...*, s. 18.

przebudzenie, będące zwykle powrotem do przytomnego bycia – tu jest tylko uświadomieniem, że rzeczywistość jest snem, że bezsenność trzeba śnić...

W *Niepodległych nicości*⁶ ten kluczowy dla wczesnego Krynickiego wiersz powrócił w odmienionym kształcie:

nagi, obudziłem się nagle w kolejce po chleb,
nagle nagi w kościele na lekcji religii,
w czwartej klasie na lekcji o kulistej ziemi,
obudziłem się nagle na nieznanym dworcu,

obudziłem się nagle,
żeby błędzić?

iść

W tych dwu wersjach wspólna jest tylko dziwność i gwałtowność przebudzenia – sens przedstawionego doznania jest jednak skrajnie odmienny. W wersji z *Niepodległych nicości* konsekwencją przebudzenia nie jest doświadczenie bezwyjściowości, lecz pytanie o sens („żeby błędzić?”) i odpowiedź, wyraźnie ów sens i cel wskazująca: „iść”. Jest to oczywiste echo Herbertowskiego: „Bądź wierny Idź”...

Ta zmiana zakończenia starego wiersza jest symbolicznym wykładnikiem drogi przebytej od pierwszego tomu do *Niepodległych nicości*. Jest wykładnikiem przemiany w samym rozumieniu „drogi”, a więc także: podążającego nią człowieka. W nowym ujęciu droga przestaje być bezkierunkowym ruchem – staje się świadomo-

⁶ R. Krynicki, *Niepodlegli nicości. Wybrane wiersze i przekłady*, Kraków 1989, Wydawnictwo Znak, s. 10. (Ta właśnie edycja jest zasadniczo podstawą niniejszych rozważań. Niemal równocześnie ukazała się druga wersja tego tomu – szersza i różniąca się układem: R. Krynicki, *Niepodlegli nicości. Wybrane i poprawione wiersze i przekłady*, Warszawa 1988, Niezależna Oficyna Wydawnicza.)

mym, wybranym dążeniem do celu, czy celów. Jednym z nich jest idea niepodlegania nicości:

Niepodlegli nicości, podajmy dalej
niebotyczne pismo obłoków,

podawajmy je z ust do ust.⁷

Wskazaną przed chwilą przemianę można zrozumieć tak: we wczesnej poezji Krynickiego (odrzuconej przez samego poetę) droga to świat, bądź obraz świata, dany w zafałszowanym przez ideologię języku, narzucający się świadomości, dążący do jej wchłonięcia, zmuszający do obrony. Co najmniej od tomu *Nasze życie rośnie*⁸ – droga to przede wszystkim jednostkowy, suwerenny wybór. To dopracowywanie się, budowanie postawy niepodległości wobec tego wszystkiego, co jest nicością, bądź co jest zagrożone przez nicość. To, jak owa nicość jest interpretowana (ontologicznie czy etycznie, religijnie czy politycznie – jak to było w sporej części nowofalowej poezji) jest kwestią istotną, ale chyba nie najistotniejszą... Jeśli się przy tym zważy, że (jak mówi Białoszewski) „zawsze / świat jest w drzwiach niebycia”⁹ – wyraźne się stanie, że taka postawa wymaga ogromnego wewnętrznego wysiłku...

Henryk Elzenberg napisał był kiedyś, iż: „Etyka jest nauką o męznym zachowaniu się wobec bytu”.¹⁰ Krynicki mógłby powiedzieć, że jego poezja jest drogą do męznego zachowania się wobec nicości.

⁷ *Niepodlegli nicości...*, s. 75.

⁸ R. Krynicki, *Nasze życie rośnie. Wiersze*, Paryż 1978 (wydanie krajowe: Kraków 1981, Wydawnictwo ABC).

⁹ M. Białoszewski, *Zawsze...*, z cyklu *Wyrywki*, w: idem, *Rozkurz*, Warszawa 1980, s. 181.

¹⁰ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1963, s. 143.

2.

Temat drogi wywołuje w poezji Krynickiego dwa inne, równie istotne. Chodzi, po pierwsze, o oczyszczenie, po drugie: o budowanie wewnętrznej, duchowej przestrzeni, chroniącej przed nicością. (Być może są to tylko dwie strony tego samego, duchowego procesu.)

Pierwszy ze wskazanych tematów pojawia się bezpośrednio jako obraz. Jego źródłem jest doświadczenie świata (i języka) jako monstrualnego śmietniska: brudnych rzeczy, fałszywych idei, kłamliwych prawd. Jedyną możliwą reakcją człowieka wolnego jest pragnienie wyjścia poza tę strefę brudu, wyzwolenia się od jego cielesnego i duchowego oddziaływania.

Zarówno doznanie okrążenia przez chaos (tak natrętne w wielu wierszach *Organizmu zbiorowego*¹¹), jak pragnienie przekroczenia tej sytuacji można nazwać posługując się metaforą Danteską... Dawną poezję Krynickiego, kulminującą w trzeciej *Podróży po śmiertej*¹² porównywano do współczesnej wędrówki po piekle¹³ – wiersze z lat ostatnich to raczej poezja „wtórego królestwa”¹⁴, czyścica. Pojawia się on zresztą w licznych napomknieniach i analogiach. Jak w wierszu *Purgatorium*:

Nocą, w pustym przedziale. Niczego
nie pragnę, nikogo się nie obawiam. W oddali
pełgają ogniki czyścica: mojego miasta.

¹¹ R. Krynicki, *Organizm zbiorowy*, Kraków 1975.

¹² Ten ważny poemat ma co najmniej trzy wersje: można je znaleźć w edycji *Niepodległych nicości* w NOW-ej. (W tomie ze Znaką znajdować się miała wersja trzecia, została jednak usunięta przez cenzurę.)

¹³ Vide: T. Witkowski, *Homo soter inferior. O „Organizmie zbiorowym” Ryszarda Krynickiego*, „Więź” 1977, z. 2, s. 78-95.

¹⁴ Dante Alighieri, *Boska komedia...*, s. 175.

– jak w wierszu *Zostają*:

Wiara – uchyla nieba.
Nadzieja – chroni od piekła.
Zostają: miłość

i czyścić.

Słowo „zostają” ma w tym wierszu wagę wyznania. Spośród cnót teologicznych miłość jest Krynickiemu najbliższa, może dlatego czuje się on poetą czyścica... Przy tym: czyścić, o którym mówi Krynicki, nie jest czymś zewnętrznym wobec człowieka, czymś danym mu przez kogoś. Przeciwnie: jest wewnętrzną przestrzenią, którą trzeba samemu zbudować, oczyścić – zanim ona sama nabierze siły oczyszczającej. Stąd, być może, biorą się tak istotne w tej poezji wątki: wyciszenia, uspokojenia, aktywnego milczenia. Stąd bierze się koncentracja słowa, zwrot w stronę (jak to nazwał Barańczak) „kruchych miniatur” – które okazują się najmocniejsze w obliczu duchowych zagrożeń.

Wspomniane przed chwilą zjawiska nie są motywowane estetycznie, choć mają także estetyczne konsekwencje. Krynickiemu nie chodzi o formalną krystaliczność – chodzi mu o takie oczyszczenie słów, by zyskiwały jak najgłębszy wewnętrzny rezonans, by jak najmocniej uczestniczyły w budowaniu duchowości. Przy tym: im czystsze brzmienie, tym bardziej niepotrzebna staje się zewnętrzna ekspresja...

Inaczej mówiąc: zwięzłość wierszy Krynickiego z ostatnich lat (jednych zachwycająca, innych odpychająca) wynika stąd, iż ich celem jest otwarcie przestrzeni wewnętrznej, przestrzeni kontemplacji. Te wiersze powinny być odczytywane jako źródła kontemplacji, znaki wewnętrznego wysiłku. Bez pamięci o tym nie sposób uchwycić zasadniczego tonu poezji Krynickiego, nie sposób

zrozumieć, że to, co brzmi jak stwierdzenie, jest najczęściej pytaniem, zadaniem do spełnienia, wezwaniem do współuczestnictwa w kształtowaniu osoby...

Czy taki wysiłek jest łatwy i oczywisty? Na pewno nie... Przebywanie w wewnętrznym czyścću, budowanie duchowości niezależnej od świata brudu, kłamstwa, zła, związane jest z cierpieniem, którego intensywność niełatwo opanować. I właśnie cierpienie towarzyszy nieodstępnie frazom Krynickiego, nasycza je i zabarwia swym tonem, narzuca się czytelnikowi choćby poprzez istotne dla Krynickiego obrazy obłoków i bieli...

Powtarzam te myśli, z pewnością znane czytelnikom poety, bo wciąż są one bardzo istotne i (wbrew pozorom) trudne do zrozumienia, do współodczucia. Bez nich zaś nie sposób pojąć, iż każde, choćby najprostsze w zewnętrznym kształcie zdanie – może być obrazem i przecuciem drogi, nieskończonej wewnętrznej przestrzeni, pełnej wyrzeczenia i bólu...

3.

To, co powiedziałem, stanowi rodzaj najbardziej ogólnego wprowadzenia do dzisiejszej lektury Krynickiego. Wszystko, co znajduje się wewnątrz powstałej w ten sposób ramy, jest o wiele bardziej skomplikowane i wymaga osobnych, analitycznych rozważań. Być może kiedyś do nich powrócę – teraz jednak poprzestanę na dwu dopowiedzeniach...

4.

Dopowiedzenie pierwsze dotyczy projektu etycznego, wpisanego w *Niepodległych nicości*.

Jak już mówiłem, jednym z etycznych punktów dojścia Krynickiego jest zasada niepodlegania nicości, ufundowana na pojęciu osobowej wolności i stanowiąca część etyki sprzeciwu wobec zła.

(Jest to etyka aktywna i heroiczna, bo zakładająca opór ze strony świata, czy wręcz: zagrożenie przez ten świat.) Ten rodzaj etyki nie wyczerpuje jednak refleksji poety w tym zakresie. Im rozleglejsza bowiem staje się przestrzeń wewnętrznej wolności, tym wyraźniejsze stają się u Krynickiego ślady etyki innego niż wskazany rodzaju. Trudno ją dokładnie opisać, wydaje się jednak, iż jej centralnym momentem jest postulat nieranienia drugich, czy szerzej – nieranienia tego, co istnieje. Jest to etyka współodczuwania i miłości (powiązana z myślą o wartościowości samego fenomenu istnienia) – ale też, w pewnym stopniu, jest to etyka wycofania się z zewnętrznego świata, wygaszenia pragnień... Co może wynikać z poczucia bezbronności i bezradności człowieka – wobec królestwa zła...

Czy można pogodzić ze sobą wspomniane projekty etyczne, będące konkretnymi wizjami ludzkiego istnienia w świecie? Trzeba to pytanie postawić, choć jednoznaczna odpowiedź nie wydaje mi się możliwa... I jeszcze jedno nierozstrzygalne do końca pytanie: o źródła poetycko-etycznej refleksji Krynickiego. Autor *Niepodległych nicości* nazywa w ostatnich latach swym Mistrzem Zbigniewa Herberta.¹⁵ Mogłoby to sugerować podobieństwa obu poetów także w sferze aksjologii. Wydaje się jednak, iż etyka Krynickiego zdąża w inną stronę niż poglądy Herberta. Gest wycofania się, niepewności, przy jednoczesnym zrozumieniu dla cierpienia, delikatność i czułość wobec tego, co prawdziwie istnieje – to raczej ślady norwidowskie.

W epoce nadużywania słów autora *Vademecum* Krynicki należy do tej niewielkiej grupy poetów, którzy mogą o sobie powiedzieć, iż znane im są dobrze duchowe terytoria, otwarte przez Norwida...¹⁶

¹⁵ Vide wiersze: *Przełotem* (Znak, s. 113), *Nie wysłany list do Adama Michnika* (NOWA, s. 194; w edycji krakowskiej usunięte przez cenzurę).

¹⁶ O tym, iż poezja Krynickiego „przeniknięta [jest] wzruszeniem – po norwidowsku właśnie – subtelnym i delikatnym” pisał przed laty J. Kwiatkowski ▶

Inne ślady (filozofia bólu, myśl o absolutności wartości) mogłyby prowadzić w stronę myśli Simone Weil czy wspomnianego już Henryka Elzenberga – znowu jednak jest to temat do odrębnych rozważań...¹⁷

5.

Dopowiedzenie drugie dotyczy estetyki Krynickiego.

Autor *Niepodległych nicości* należy do tych wybitnych poetów, dla których – od pewnego momentu ich twórczego doświadczenia – słowo poetyckie przestaje być ostatecznym, nadrzędnym celem, a nawet: oddaje część swej autonomii, stapiając się z doświadczeniem etycznym czy religijnym.

„Kogo pocieszysz / zdanie z metalu?”¹⁸ – pyta Krynicki, wprowadzając w miejsce starego europejskiego toposu wiecznotrwałości sztuki, perspektywę etyczną i egzystencjalną... Paradoksalność takiej postawy polega na tym, iż zachęca ona do milczenia, które może być odczytane jako chęć unicestwienia samej poezji... W podobnym kierunku zmierzają stwierdzenia innego wiersza:

dane mi były ku pomocy

[...]

język i mowa

grzeszny język,

którym nie chcę już mówić,

► (idem, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982, przytoczone zdanie pochodzi z tekstu *Dwa słowa o poezji Krynickiego*, pisanego w styczniu 1976).

¹⁷ Sygnalizowane myśli można by też przypisać wpływom orientalnym. (Vide ciekawy szkic S. Sterny-Wachowiaka *Plus ultra. O metafizycznej poezji Ryszarda Krynickiego*, „Akcent” 1989, z. 2, s. 86-97.) Nie jestem tylko pewien, czy traktowanie Krynickiego jako buddysty jest na pewno uprawnione...

¹⁸ Cytat z wiersza *Kogo pocieszysz*, w: *Niepodlegli nicości...*, s. 127.

święta mowa,
której
nie czuję się godny¹⁹

Jest to zapewne przykład zamiany sytuacji estetycznej na religijną (czy teologiczną) – w której paradoks jest najwłaściwszym środkiem wyrazu, choć nie przestaje być paradoksem... Dyskursywnie wyrażony sens przywoływanych słów jest następujący: poeta nie chce mówić skażonym i zużytym językiem, bo jest on znakiem tej strefy rzeczywistości, z której już się wyzwolił. Zarazem: poeta jeszcze nie dotarł i może nigdy nie dotrze do czystej mowy, wyrażającej Transcendencję. Jest nazbyt oczyszczony i nie dość oczyszczony. Ta sytuacja czyśćca, oczekiwania, budzi wciąż od nowa ból, zwątpienie, niemoc, poczucie, że rodzi się nie owoce, lecz liście... Jak w tym wierszu-wyznaniu:

W tym roku
nie zrodziłem owoców

tylko liście
co nie dają cienia

boję się, Rabbi,

boję się, Panie,

że mnie przeklnie głodny

strudzony
nieskończoną drogą
do Jeruzalem²⁰

¹⁹ (***) *zaznałem więcej dobrego niż złego...*, ibidem, s. 137.

²⁰ (***) *W tym roku...*, ibidem, s. 136.

Dopiero z takiej podwójnej perspektywy widać, iż doświadczenie Krynickiego nosi wiele cech doświadczenia granicznego, nie tylko niepowtarzalnego, lecz w jakimś sensie niebezpiecznego dla poezji. I, sit venia verbo, tajemniczego. Tajemniczego poprzez to, między innymi, iż sprzeciwiając się nicości, zbliża się do milczenia i pustki, rozumianych jako konsekwencja oczyszczenia (a więc też: zbudowania swej duchowości). Dlaczego tak właśnie jest, trudno z pewnością odpowiedzieć. Sądzę przecież, iż sprzeciwiać się nicości i być zarazem poetą milczenia, które nie rani – to dzisiaj śmiałość niebywała, na którą zdobyli się nieliczni poeci dobra, współczucia, miłości. W tej śmiałości Krynicki wyprzedza nas, współczesnych mu – więc może nam się tylko zdaje, że rozumiemy jego poezję?

A może jest tak, że docierają do nas ślady, fragmenty, całość zaś, do której poeta odsyła jako „strażnik śladów”, pozostaje wciąż niejasna? Może tak właśnie jest... Więc powiem jeszcze to tylko, iż zawsze wtedy, gdy myślę o sposobie, w jaki Ryszard Krynicki mówi o prawdzie, zbliża się do niej, wracają do mnie wersy Mickiewicza:

Są prawdy, które mędrzec wszystkim ludziom mówi,
Są takie, które szepce swemu narodowi;
Są takie, które zwierza przyjaciołom domu;
Są takie, których odkryć nie może nikomu.²¹

1989

²¹ A. Mickiewicz, *Stopnie prawd* (z cyklu *Zdania i uwagi*), w: idem, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1955, s. 385.

Między tym światem a światem łaski

W człowieku jest symetria świetna,
Proporcje wiążą jego członki, podobieństwem
Kojarzą wszechświat z pojedynczym życiem;
Najdalsze części ciała są rodzeństwem:
Głowa jest siostrą stopy i nić je sekretna
Łączy z przyływem i z księżycem.

George Herbert, *Człowiek*¹

Człowiek, nim tego jest świadomy,
Zaczyna swój karawan w żałobę ubierać
I czyni to, aż wydrze mu się z piersi
Ostatni dech znikomy:
Wszelako, Panie, ucz nas tak umierać,
By wszystkie umierania były życiem w śmierci.

George Herbert, *Umartwienie*²

1.

Wiersze Stanisława Barańczaka pisane w poprzednim dziesięcioleciu, zwłaszcza te, które składają się na tomy *Sztuczne oddychanie* i *Ja wiem, że to nieludzkie*, odczytywane były często (i chyba są odczytywane nadal) jako świadectwo dokonanego – i przekraczającego granice poezji – wyboru. Takiej właśnie interpretacji sprzyjało programowo brzmiące, ewangeliczne motto pierwszego z wymienionych tomów: „Lecz niech mowa wasza będzie tak, tak, nie, nie. A co nadto więcej jest, od złego jest”. Takiej interpretacji sprzyjał też tytuł tomu drugiego, brzmiący – zwłaszcza bez kontekstu całej

¹ *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wyboru dokonał, przełożył, wstępem opatrzył i oprac. S. Barańczak, Warszawa 1982, s. 146.

² *Ibidem*, s. 150.

książki – aż nadto jednoznacznie. Wreszcie: najważniejszą, zasadniczą przyczyną wspomnianego rozumienia poezji Barańczaka był jej ton, budowana w niej wizja człowieka i rzeczywistego świata. To czytając wiersze takie, jak ten:

A tak niewiele brakowało: mogłem
po prostu wraz z innymi podnieść rękę,
po prostu wraz z innymi ją opuścić –
aby w tej samej chwili wrosła ciężkim
łokciem w zielone sukno prezydialnych stołów³

– powiadano najczęściej: Barańczak dokonał wyboru... Wybrał etykę (czy etycznie pojmowaną politykę), nie zaś czystą estetykę. A więc także: wybrał raczej obowiązek wobec siebie i świata – niż grę konwencjami czy ruch wyobraźni. Wybrał raczej powinność niż byt, raczej aksjologię niż metafizykę...

Zdecydowany wybór łamie często delikatne związki między różnymi aspektami i wymiarami rzeczywistości. Obraz świata będący jego konsekwencją jest wprawdzie klarowny, ale (przynajmniej w pewnej mierze) pozbawiony dramatyzmu, ustatyczniony. Czy, od innej strony patrząc: zredukowany, odcięty od kłopotliwej czasem, ale w istocie niezbędnej jak powietrze wielowymiarowości widzenia. Ten zaś fakt może być odczuwany jako nie tylko zużożenie, ale też zagrożenie poezji.

Może dlatego wspomniane wiersze Barańczaka, przedstawiane najpierw jako wzór odwagi, jako źródło siły płynącej ze świadczenia zagrożonym wartościom etycznym – wydają się niektórym po upływie lat wierszami „niestety, słusznymi”. „Niestety” – bo szlachetność idei nie jest jedynym czynnikiem, decydującym o wielkości poezji.

³ S. Barańczak, *A tak niewiele brakowało*, w: idem, *Ja wiem, że to niestoszne*, Wydawnictwo ABC, Kraków 1981, s. 36.

Oczywiście: oba przytoczone przed chwilą sądy mogą być zakwestionowane. Wybór Barańczaka był zdecydowany, ale nie miał charakteru redukcyjnego, nie chodziło w nim bowiem o zastąpienie wartości poetyckich przez etykę, lecz o ich połączenie... (Dowieść tego może każda w miarę uważna lektura wspomnianych tomów, skupiona na ich poetyce.) Z drugiej strony: niewiele ma sensu czynienie zarzutu ze świadczenia przez poezję tak podstawowym i słusznym wartościom jak wolność, godność, wierność...

Nie mówię tego, aby rozpoczynać jałowy spór o to, czy poezja Barańczaka z lat siedemdziesiątych jest ważniejsza jako fenomen moralno-polityczny czy jako zjawisko artystyczne... Przypominam te kwestie dlatego, iż począwszy od tomu *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (a szczególnie od cyklu „wierszy mieszkalnych” *Kątem u siebie*) poetycki świat Barańczaka zaczyna się na nowo wzbogacać i komplikować. Rzeczywistość pojawia się na powrót jako pole nierozwiązywalnych napięć, jako przestrzeń wyborów bardziej złożonych niż te, które dane były uczestnikom życia publicznego w latach siedemdziesiątych. Rzeczywistość staje się przestrzenią wyborów, które są jednocześnie konieczne i niemożliwe. W ten sposób poezja wyboru dokonanego ukazuje się raz jeszcze jako poezja wyboru nieustającego, otwartego...

Najdobitniejszym (a przy tym: znakomitym poetycko) świadectwem owej przemiany jest poemat *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson*, znajdujący się w pierwszym emigracyjnym tomie poety.⁴

Poemat ten to trwający ponad czasem i przestrzenią dwugłos, to spotkanie dwu żywych, bo przypisanych konkretnym osobom – idei i światoodczuć. Głos pierwszy, należący do Emily Dickinson (o której wielkości zbyt mało się w Polsce pamięta), pyta:

⁴ S. Barańczak, *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981-1985*, Inicjatywa Wydawnicza „Aspekt”, Wrocław 1987, s. 32-34.

Całą nieobjętość świata –
[...]

włącznie z ślimakiem na ścieżce,
nie wykluczając ostu,
zamienić – głupio, pośpiesznie –
na tę drobnostkę,

na ten wiek – na kraj jakiś – na ten
los, z którego wyjścia nie ma –
na, tańszy niż obraz świata,
oleodruk sumienia?

Głos drugi, należący zapewne do samego poety, odpowiada:

Zrozum, ty jedna. Mój język
szeleści jak zwiędły strzęp
gazety –
[...]

cementowy pył osiedli
wżarł się na zawsze
w ten głos schrypty, powszedni –
[...]

taka jest moja miara,
takie są straty.

Sprzeczności, wyłaniające się ze zderzenia tych dwu głosów, nie mogą być rozwiązane. Nie wolno odrzucać „nieobjętości świata”, zapominać o niewyczerpywalności bytu. Nie można jednak zwyczajnie godzić się ze złem, zagrażającym pełni bytu, a więc re-

zygnować z „oleodruku sumienia”... Być może właśnie nierozstrzygalność tego sporu (i związane z nią zrozumienie dla racji drugiej strony, nakazujące powiedzieć, iż słowo – „jeśli świat się w nim rozpozna” – jest ponad czy poza „zgoda czy protestem”) wskazuje ex post całą dramatyczność postawy zajmowanej przez Barańczaka w latach siedemdziesiątych. Odsłania perspektywę straty (ofiary?), jakiej wymaga od poety świadczenie nie tylko rzeczywistości, ale też porządkującym ją wartościom.

Przede wszystkim jednak: w swej zdialogizowanej strukturze, w perspektywie łączącej metafizykę z aksjologią (i: rzeczy najistotniejsze z najdrobniejszymi), a nawet poprzez tytułową metaforę – poemat ten zapowiada najnowszy tom Barańczaka: *Widokówkę z tego świata i inne rymy z lat 1986-1988*.⁵

2.

Przywołany tytuł⁶ wydaje się w pierwszej chwili tak zwyczajny, iż łatwo przeoczyć tkwiące w nim paradoksy. Wrażenie zwyczajności i błahości wiąże się, rzecz jasna, ze słowem „widokówka” i z odpowiadającym mu przedmiotem. Paradoksalność jest konsekwencją wieloznaczności (i nieokreśloności) słowa „świat” (i fenomenu, który się za nim kryje) – nie znikającej wcale, gdy zaczynamy mówić o „tym świecie”...⁷

Zresztą, potencjalnych napięć, wynikających ze zderzenia „widokówek” i „świata” jest więcej. Po stronie widokówki (jako przedmiotu i jako obrazu) znaleźć można: małość, konkretność, jednowymiarowość, zamkniętość, etc. Te same cechy przypisać można światu, który jednak może też być wielki, abstrakcyjny, wielowy-

⁵ „Zeszyty Literackie”, Paryż 1988.

⁶ Uwagi te odnoszą się do tytułu książki, nie zaś do samego tytułowego wiersza.

⁷ Wieloznaczność znika, gdy „ten świat” oznacza wyłącznie konkretne miejsce na Ziemi. To znaczenie jest u Barańczaka obecne, z pewnością jednak nie jest jedyne.

miarowy, otwarty... W dodatku „ten świat” wywołuje, jako swe dopełnienie „tamten świat”.⁸

Inaczej mówiąc: sam tytuł książki, rozważony dokładnie, sugeruje wejście w przestrzeń, rządzoną przeciwieństwami i symetriaми. Lektura tomu potwierdza tę wstępną intuicję: jest to – obok *Sztucznego oddychania* – najprecyzyjniej skonstruowane dzieło Barańczaka. Parafrazując siedemnastowieczny tytuł (a XVII wiekowi wiele ta książka zawdzięcza) *Widokówka* to wizja świata poetycka, ale „ordino geometrico demonstrata”. A nawet: nie tylko pokazana w porządku geometrycznym, lecz także „more geometrico”, na sposób geometrii...

Geometryczność wyobraźni Barańczaka, zamiłowanie do regularności i kontrapunktu (jak bardzo znaczące zdaje się odwołanie do sztuki Bacha w jednym z końcowych wierszy tomu...) – wiąże się przy tym ze skłonnością do racjonalności i logiczności wywodu. Napięcia, sprzeczności, paradoksy – są niczym innym jak pułapkami, w jakie wpada rozum, starając się zbadać i zrozumieć świat.

3.

Konstrukcyjność książki Barańczaka ujawnia się najmocniej w jej całościowości, w poddaniu kompozycji tomu wyraźnemu porządkowi. Porządek ów współtworzony jest przez dwa nakładające się i dopełniające rytmy czasu, jakie ewokuje *Widokówka*.

Widokówka jest, po pierwsze, zapisem jednego dnia, przeżytego przez konkretną osobę w konkretnym miejscu i czasie. (Przeżywającego można bez większych niebezpieczeństw utożsamić z autorem...) Po drugie zaś: tom Barańczaka jest daną w niewielu

⁸ Określeniom „ten” i „tamten świat” można nadawać sens polityczny – tak czynił niegdyś Barańczak w wierszu *Przeglądając czasopismo „Home and Garden”* (*Ja wiem, że to niesłuszne*, s. 21). Jest dość oczywiste, że w *Widokówce* chodzi o inne znaczenie tych słów.

migawkowych zdarzeniach, ale jednak: historią całego życia wspomnianego przed chwilą człowieka.

Jako opis zdarzeń jednego dnia, *Widokówka* rozpoczyna się wierszem o przebudzeniu, o (jakby powiedziała Wisława Szymborska) codziennym cudzie ponownego zjawienia się świata w zasięgu człowieczego wzroku, słuchu, dotyku:

Który to świat, czy ten? Nie w takt, niespodziewane
targnięcia wiatru szarpią rozespanym niebem.
[...]

Furkot wróbla. Filc piłki uderza o ścianę
garażu. Szum z odległych szos. Znów po raz nie wiem
który: to świat, czytelne „tak” niespodziewane

przybicie stempla słońca na kolejny ranek,
którego mogło nie być, a jest, cały, jeden.

Zgodnie ze wspomnianą logiką, ostatni wiersz tomu jest medytacją kończącą dzień, poprzedzającą sen, który może się okazać nie tylko wyrwą w świadomej egzystencji, ale i jej końcem, śmiercią:

Ponieważ nigdy nie wiadomo,
czy oczy również jutro z rana
otworzą się, czy bielą stromą
rozwidni się jak co dzień ściana
na wprost

Pomiędzy tymi krańcowymi momentami, przebudzenia i zaśnięcia, umieszczone są zapisy zwyczajnych czynności i zdarzeń: od porannego podniesienia gazety z progu domu, po przedwieczorne wyniesienie śmieci... (Część tych czyn-

ności, jak choćby już wymienione, ma charakter codzienny i powtarzalny; część, jak prześwietlenie, jest czymś wyjątkowym, odróżniającym ten właśnie dzień od innych.) Rytm mijającego dnia jest dobitnie podkreślony znajdującym się w środku tomu wierszem *Południe* mającym kształt klepsydry mierzącej czas...

Zapis dnia, a więc: zdarzeń dziejących się w czasie teraźniejszym, zderzony jest (jak wspominałem) z sekwencją innych zdarzeń, wywołanych z indywidualnej pamięci, a rozgrywających się między lipcem 1952 (pierwsze, dziecięce zetknięcie z oporem materialnej rzeczywistości) a sierpniem 1988 (dzień wakacji spędzonych nad tłumaczeniami wierszy George'a Herberta).

Symboliczny wymiar obu ram czasowych, w jakie ujęta jest *Widokówka* (a także znaczenie ich wzajemnego dopełniania) zdaje się oczywisty.

Rytm pierwszy, od przebudzenia do uśnięcia, przypomina, że poezja Barańczaka jest przede wszystkim poezją dnia... A więc: poezją świadomości, stykającej się ze światem i usiłującej ów świat uporządkować i zrozumieć. Od innej zaś strony: rytm dnia nakazuje utożsamić „ten świat” z tym wszystkim, co jest dane świadomości w codziennym, najdrobniejszym doświadczeniu. I jeśli świat jest tajemnicą (albo: i jeśli w świecie jest jakaś tajemnica), to tkwi ona właśnie we wspomnianym doświadczeniu, zewnętrznym i wewnętrznym, rozgrywającym się w świetle dziennym.

Drugi z czasowych rytmów *Widokówki* odsłania inną, oczywistą i istotną dla Barańczaka prawdę: „ten świat” obejmuje to wszystko, co jest dane konkretnemu człowiekowi w całym jego świadomym (i niepowtarzalnym w kształcie) życiu. Każda egzystencja jest wariantem historii świata. Każda egzystencja porządkuje historię świata na swój własny, jedyny sposób...

Myśl ostatnia jest jawnie polemiczna wobec wszelkich wizji historii unieważniających los jednostki na rzecz Wielkich Zdarzeń i Prawdliwości, w obliczu których pojedynczy człowiek jest tylko ziarnkiem piasku czy statystyczną fikcją. Może dlatego pokazywana przez Barańczaka poetycka historia własnego życia zbudowana jest ze zdarzeń, które są istotne tylko wewnątrz indywidualnego losu, konkretnej egzystencji... *Lipiec 1952* – zdarzenie w wiejskiej kuźni: sześćioletni chłopiec podchodzi zbyt blisko do kowadła i, trafiony odłamkiem żelaza, traci na moment przytomność, doświadczając tego, czym jest świat różny od Ja, jakie stanowi on zagrożenie. *Czerwiec 1962* – zdarzenie w Szpitalu Powiatowym w Szamotułach: szesnastolatek styka się (po raz pierwszy) z martwym ludzkim ciałem. *Wrzesień 1967* – gdzieś nad morzem: miłosna przygoda, odrywająca Ją i Jego od reszty świata, dająca im świat własny. *Grudzień 1976* – w Poznaniu, pół roku po Radomiu i Ursusie: poeta zgodnie z logiką „społeczeństwa dyletantów”⁹ zmieniony w działacza opozycji, spotyka się z robotnikiem, który – jak on sam – nie może się pogodzić z politycznym kształtem rzeczywistości. (Nawiasem mówiąc: wiersz ten stanowi interesujący kontrpunkt obywatelskiej poezji Barańczaka z lat siedemdziesiątych – ukazuje prywatną, pozbawioną patosu stronę jego ówczesnego wyboru...) Wreszcie: *Sierpień 1988*, gdzieś w Ameryce, poeta powraca do tłumaczenia George’a Herberta... Wszystkie te miesiące układają się w zapis jednego losu, który trzeba zrozumieć, obdarzyć sensem.

4.

Większość doświadczeń, spotykających bohatera *Widokówki* wydaje się zwykła i banalna. Ich codzienność okazuje się jednak

⁹ Vide: *Dyletanci (Atlantyda, s. 14-15)*.

prawie zawsze pomostem wiodącym w stronę zdziwienia... Zdziwienia istnieniem i porządkiem świata – a więc tego doznania, które nakazuje wciąż od nowa zadawać sobie i światu najbardziej podstawowe pytania. Można nawet powiedzieć, że podstawowym wymiarem egzystencji jest w *Widokówce* właśnie zdziwienie i pytanie. „Który to świat, czy ten?” – tak przecież brzmi pierwsze zdanie książki, problematyzujące tożsamość pytającego, istnienie świata i gest zwrotu w jego stronę, umiejscowienie w nim indywidualnej świadomości...

Wydaje się przy tym, iż zdziwienie Barańczaka kieruje się przede wszystkim w stronę ludzkiej cielesności: ciała własnego i ciała innych. *Widokówka* to w swym zasadniczym wymiarze zbiór „rymów cielesnych”¹⁰, poetyckich medytacji nad „historią ciała” (by odwołać się do formuły z *Sierpnia 1988*)... Skłonność do ujmowania cielesności jako problemu, do poetyckiej refleksji dotyczącej granicy między mikrokosmosem ludzkiego ciała a światem zewnętrznym jest zresztą jednym z zasadniczych rysów całej niemal twórczości Barańczaka-poety, od *Jednym tchem* i *Dziennika porannego* poczynając.

Inaczej: tak w dawnej, jak w nowej poezji Barańczak mówi swoistym językiem cielesności, odwołuje się do podstawowego, zmysłowego doświadczenia realnego świata. Wydaje się jednak, że sposób użycia owego języka w *Jednym tchem* czy *Sztucznym oddychaniu* z jednej strony, a w *Widokówce* z drugiej – dość znacznie się różni. W wierszach pisanych przed laty mowa ciała traktowana była metaforycznie, wyrażała zarówno zewnętrzną, jak duchową sytuację człowieka. Wystarczy przypomnieć tak ważną dla wczesnego Barańczaka metaforykę oddechu¹¹, wystarczy przeczytać fragment głośnego wiersza *Nie*:

¹⁰ To określenie jest, rzecz jasna, odwróceniem barokowych „rymów duchowych”.

¹¹ Vide mój szkic: *Dopóki oddycham*, „Arka” z. 14, Kraków 1986.

to tylko słowo „nie”, miej je we krwi,
która spływa kroplami po murze o świetle,
daję tobie to słowo, jakbym dawał głowę
za to, że ból istnieje, jakbym gardło dawał
za sprawę żył i ścięgien i mięśni i skóry;
czytam ci z liter bólu, ze skręconych nerwów
pospiesznie zapisane słowa o tych, co gotowi
zawsze otworzyć list cudzego ciała,
rozciąć kopertę skóry i złamać szyfr kości¹²

Można ten fragment przeczytać jako opis tortur... Zarazem jednak metafory takie, jak „lityry bólu” czy „list cudzego ciała” zmieniają sensualność doświadczenia w mowę o zniewoleniu i wolności człowieka. I ów język wolności i zniewolenia jest nadrzędny wobec ciała jako przedmiotu i problemu...

W *Widokówce* inaczej – ciało przestaje być wyraźnym językiem, skupia uwagę na samym sobie, na swej materialności, substancjalności. Może dlatego zjawia się jako coś niedostępnego, zakrytego, nie poddającego się łatwo gestowi pytania. Wydaje się cudem i metafizycznym skandalem zarazem. Jak w *Prześwietleniu*:

tu, w czterech półmrocznych ścianach,
przez ścisłą bryłę ciała
przebija się – nieznużenie

[...] nikła
bladość promienia, który
[...]
ujawnia pod gruboskórnym

¹² S. Barańczak, *Dziennik poranny*, Poznań 1972, s. 17.

zdrowiem wewnętrzne wstydy,
sztywną kruchość i śliski
dygot, żalosne spiski,
skandale i ohydy,

skrywane w sobie przed sobą,
by siebie nie przestraszyć.

Nie wiadomo, zdaje się mówić Barańczak, dlaczego tak jest, nie wiadomo, czy ta niedostępność własnego ciała coś znaczy i czy istnieje jakiś pomost między zamkniętym skórą światem ciała, skazanym na zagładę – a światem wolności i nadziei...

Podobne pytania, jeszcze ostrzej zadane, wracają we wspomnianym już wierszu *Czerwiec 1962*. Opisuje on sekcję zwłok, mającą być wtajemniczeniem w podstawowe prawo świata materii, brzmiące: „Co zrobić, jest tylko biologia: co zostaje z człowieka, to śmierdzi”. To zdanie, wypowiedziane w wierszu przez ojca-lekarza pozostaje niejasne, budzi opór, czyniący lekcję anatomii przedsięwzięciem dramatycznym, lecz nieudany...

Te nierozstrzygalne dylematy tkwią w samym opisie zwłok, w spojrzeniu na nie bohatera. Opis zaczyna się kategorycznym stwierdzeniem:

Oprócz nas nie było nikogo
w kafelkowo splekanej, źle oświetlonej kostnicy,
tylko starsza kobieta na stole

Najważniejsze jest tu słowo „nikogo” – poddające martwe ciało ludzkie drastycznej, uprzedmiotowiającej redukcji, pozbawiające je jakiegokolwiek znaczenia, transcendującego materialność... Moment później pojawia się jednak coś, co może być przypadko-

wym skojarzeniem patrzącego, albo, przeciwnie, skierowanym do niego znakiem:

Na kształt odwróconej kotwicy
łuk żeber krzyżował się z długim, w dół przez mostek
[biegnącym nacięciem

[...]

w którym wyręczył cię wcześniej szpitalny posługacz-osiełek.
I zdawało się naturalne, że pozwane na proces gnilny,
upokorzone ciało poddawało się, gdy podnosiłeś
do światła gumową dłońią jego serce czy wątrobę

Turpizm tego opisu splata się z nieuniknionym, niezbywalnym protestem przeciw redukcji ludzkiego bytu do biologicznego procesu. „Lecz zdawało się naturalne” – powiada poeta w zakończeniu wiersza – „że się muszę buntować, upierać”... Słowo „naturalne” jest w tym kontekście oczywistym wyzwaniem...

Dopełnieniem metafizycznego skandalu, jakim jest (mówiąc słowami poety) pozwanie ludzkiego ciała na proces gnilny – wydają się pytania obejmujące całościowy porządek materialnego świata. Obrazem? odpowiednikiem? tego porządku są w *Widokówce* chaotyczne nagromadzenia niepotrzebnych przedmiotów (jak w wierszu *Yard Sale*), śmietniska (*Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami*), gazety z zapełniającą je papką wiadomości. „Znaki i przesłania” pozostaje więc „czytać – może się i myłąc / w gratach z wysypisk”...

5.

Myśli o ciele i świecie odsłaniają nadrzędny i najtrudniejszy do dyskursywnego ujęcia problem tomu Barańczaka. Jest nim po-

szukiwanie Drugiej Osoby. Kogoś, kto potrafiłby napełnić sensem niejasne pismo tego świata. Kogoś, kto mógłby wziąć odpowiedzialność za jego porządek, kto by ten porządek uzasadnił... Albo: kogoś, kto by otworzył perspektywę innego świata.

Kim jest Druga Osoba? Pytania, kierowane do Niej i pytania o jej tożsamość wypełniają ludzki czas od świtu do nocy, od pierwszego zetknięcia ze światem do śmierci. Odpowiedź wydaje się jednak niepewna, odpowiedź jest tajemnicą.

Prawda: w zamykającym tom wierszu, noszącym paradoksalny tytuł *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność*, znaleźć można szczególne wyznanie:

ponieważ jestem
– jak na śmierć – dość żywego zdania
o krwi, tętniącej w skroń rejestrem
łask, nie myśl, że nie jestem w stanie
wierzyć, żeś jest. W to nie wierz: jestem.

– ale: jedyna pewność, jaka się tu pojawia, to pewność własnej wiary, nie zaś pewność istnienia i tożsamości jakiegoś absolutnego Ty...

Inaczej mówiąc: bunt przeciw ograniczeniom cielesności, próba wydzwignięcia się z poziomu „procesu gnilnego” do Transcendencji wypełnia w pokazywanym przez Barańczaka świecie całość czasu, aż do ostatniego słowa, które jest wyznaniem wiary... A także: potwierdzeniem własnej obecności, istnienia.

Czy znaczy to, iż noc, następująca po słowie „jestem”, to symbol Boga, niedostępnego świadomości, rozumowi, ale objawiającego się w akcie wiary? Taka odpowiedź jest możliwa – ale każdy musi jej udzielić sam, napełnić własnym sensem. Równie prawdopodobne zdaje się też domniemanie, iż Barańczak, odwołując się do chrześcijańskiej idei Boga, usiłuje pokazać drogę do jakiejś

Bez formy

(O jednym wierszu Juliana Kornhausera)

1.

Dwie spośród wydanych w ostatnich latach książek Juliana Kornhausera: tom szkiców literackich *Światło wewnętrzne*¹ i tom poezji *Za nas, z nami*² otwiera wiersz *Forma*:

Trzeba mówić jakieś prawdy
trzeba udawać że się jest sobą
trzeba być wyrozumiałym

ale nie ma już formy
która ubrałaby te prawdy
formy znikły
spaliły się
żyjemy w świecie bez form

gołe nazwy
różowe sutki
skrzypiące furtki
zostały pozbawione skóry

dotykam mięsa
które śmierdzi

nawet kościół
został opuszczony przez formę

¹ Kraków 1984 (Wydawnictwo Literackie).

² Warszawa 1985 (Czytelnik).

ludzie wchodzą i wychodzą
krawaty chowają do kieszeni

forma już nie powróci

to co jest zewnętrzne i nagie
to co śmierdzi i nie łaknie
leży pokotem na ulicach

ludzie chodzą po tym
nie widząc co depczą

ślady butów
plamy i kurz
trwałe formy zastępcze

Czytałem te zdania wielokrotnie – i jedno mogę powiedzieć z pewnością: niewiele wierszy pisanych w latach osiemdziesiątych budziło we mnie równie głęboki sprzeciw. (Mówiąc tak, przyznaję też, że jest to jeden z bardzo ważnych wierszy tych lat...) Pozostaje mi więc spróbować uzasadnić ową negatywną fascynację tekstem Kornhausera.

2.

Autorski gest powtórzenia *Formy* na początku dwu różnych książek nadaje wierszowi szczególne znaczenie. Czyni zeń wypowiedź programową. Każę go czytać jako bezpośredni, przekraczający granice literatury, wyraz sądów Kornhausera o świecie i poezji. Właśnie w takiej kolejności.

Forma jest gwałtownym rozrachunkiem z pewną konkretną wizją rzeczywistości i gwarantującym ją systemem wartości...

Rozrachunkiem osobistym, ale (w intencjach autora) mówiącym prawdy uniwersalne. Rozrachunkiem, mówiącym najbardziej własnym głosem, ale zarazem przywołującym głos inny (znany i uznany)...

Cóż tak istotnego ma Kornhauser do powiedzenia? Aby na to odpowiedzieć, trzeba przeczytać *Formę* bardzo uważnie.

3.

Wiersz Kornhausera otwierają trzy zdania o jednakowej konstrukcji. (Retoryczność tego chwytu jest oczywista: jeśli nawet ktoś nie spostrzeże sensu, zawartego w pierwszym zdaniu – musi nań zwrócić uwagę, gdy zostanie on powtórzony jeszcze dwukrotnie...) Zewnętrznie, za sprawą otwierającego frazy słowa „trzeba”, mają one postać ogólnie obowiązującego nakazu czy normy, regulującej ludzkie zachowanie. Tylko zewnętrznie – naprawdę bowiem zdania te tak są skonstruowane, iż rzekomy nakaz okazuje się wewnętrznie sprzeczny, nonsensowny, niemożliwy do spełnienia.

Strategia doprowadzenia do sprzeczności jest najjaskrawiej widoczna w zdaniu pierwszym: „Trzeba mówić jakieś prawdy”. Przeczytane pospiesznie, przypomina ono nakaz, który jest równie powszechnie znany, jak słabo (czy wręcz: źle) rozumiany. Brzmi on: „Trzeba mówić prawdę”, czy silniej: „Trzeba zawsze mówić prawdę”. (Presupozycją jest w obu przypadkach przekonanie, iż „dobrze jest mówić prawdę”, to znaczy, że prawda jest cenna.) Przekształcenie tych norm, dokonane przez Kornhausera, może się w pierwszej chwili wydać nieistotne – zamiast mówić o jednej „prawdzie”, używa on liczby mnogiej, dodając nieokreślony zaimek „jakieś”. Chwila namysłu wystarczy jednak, by stwierdzić, iż owe gramatyczno-stylistyczne retusze kanonicznej wersji nakazu zmieniają jego sens.

Dzieje się tak dlatego, mówiąc najprościej, iż w konkretnej sytuacji (a nakaz mówienia prawdy ma sens tylko w związku ze ściśle określonym kontekstem; na poziomie ogólnym, abstrakcyjnym musi być zastąpiony przez „nastawienie na prawdę”) prawda jest prawdą w klasycznym sensie³ tylko wtedy, gdy jest jedna. (Podkreślam: w konkretnej sytuacji!) Prawda to więcej niż (nieokreślone, jakieś) prawdy. Liczba mnoga zdradza dążenie do relatywizacji i subiektywizacji pojęcia. A więc, ostatecznie: jego degradacji. Kwalifikacja „jakieś” odbiera zaś prawdom, o których mowa, resztę wartości... Powiedzieć: „Trzeba mówić jakieś prawdy”, to w gruncie rzeczy powiedzieć: „Wątpliwe, czy trzeba mówić prawdę”, albo wprost: „Powiadają, że trzeba coś mówić, ale w gruncie rzeczy to, co się mówi, jest i tak nieistotne”...

W sumie więc – pierwsze zdanie *Formy*, pozorując kształt nakazu, jest jego jawnym, ironicznym odwróceniem. Przy tym – ironia ma tu charakter wyraźnie destrukcyjny, a jej siła niszcząca skierowana jest bądź przeciw możliwości mówienia prawdy o świecie, bądź (w wersji bardziej radykalnej) przeciw samemu pojęciu prawdy. Także: prawdy jako wartości...

Ironiczno-destrukcyjny charakter pierwszego zdania rozstrzyga o kontekstowym sensie dwu zdań następujących; każe oczekiwać, iż one także są wewnętrznie sprzeczne. Tak więc zdanie: „trzeba udawać że się jest sobą” – brzmi jak ironiczno-prowokacyjne przekształcenie nakazu „trzeba być sobą”, bądź też „trzeba być wiernym samemu sobie”. Oczywiście – w nakazie „udawania”, „że się jest sobą” kryje się ewidentny absurd. Można udawać, że się jest kimś, będąc nikim – to znaczy, dodawać sobie prestiżu. Można

³ Nie kryję wcale, iż w stwierdzeniu tym zawiera się wyraźna opcja myślowa, bardzo zresztą nieoryginalna. Mógłbym powtórzyć – na przykład – za B. Chwedeńczukiem, iż intuicja prawdziwości, którą się posługuję, „została sformułowana po raz pierwszy przez Arystotelesa. Jego formuły są nie tylko zobowiązujące logicznie, są również zobowiązujące moralnie” (B. Chwedeńczuk, *Spór o naturę prawdy*, Warszawa 1984, s. 71). Dalsze wyjaśnienia nie są w tym miejscu konieczne ani możliwe.

udawać, że jest się kimś innym niż w rzeczywistości – a więc grać jakąś rolę społeczną, sprzeczną z samorozpoznaniem. Nie sposób jednak, poza świadomością schizofreniczną, udawać, że jest się sobą... Nakaz jest więc ironiczny.

Czemu służy ta ironia? Po pierwsze: atakuje ona żądanie czy oczekiwanie zbiorowości (czy jednostki, to bez znaczenia), by ten właśnie, konkretny człowiek był zawsze tym samym i takim samym. Po drugie, kwestionuje sam pogląd, iż można być wciąż tym samym i takim samym, niezmiennym, wiernym sobie, raz wybranej drodze życia.

Wreszcie – zdanie trzecie. W innym kontekście można by je przeczytać wprost... Kornhauserowi jednak etyka fundująca nakaz „trzeba być wyrozumiałym” wydaje się chyba zbyt trudna bądź zbyt naiwna... W jego wierszu przytoczone zdanie znaczy mniej więcej tyle: „Wszyscy chcą, by być wyrozumiałym dla nich i świata. Taka wyrozumiałość nie ma żadnego sensu. Świat na nią nie zasługuje”.

Dlaczego poświęcam aż tak wiele uwagi analizie napięć między dosłownym i ukrytym (ironicznym) sensem trzech zdań otwierających *Formę*? Nie dla ich poetyckiej urody, oczywiście... Raczej dlatego, iż kwestionują one pewien zbiór pojęć i wartości, zasługujących co najmniej na uważny namysł.

Opatrując znakiem zapytania możliwość mówienia prawdy o świecie, powątpiewając w sens wierności sobie i wybranej przez siebie (także: wobec innych) drodze egzystencji, wreszcie: odrzucając postulat wyrozumiałości, będący częścią etyki wspólnego istnienia i odczuwania, odsłania Kornhauser zarys światoodczucia, przyjętego za oczywiste i niepodważalne zanim zaczął je uzasadniać.

Zapewne: niewiele można o tym światoodczuciu powiedzieć z pewnością. W każdym razie – ma ono charakter wybitnie, wyraziście negatywny. Zdaje się wskazywać na zdecydowanie ne-

gatywny stosunek do świata – choć pojęcie to rozumie dość wąsko. Absolutyzuje momentalne doznania własnego Ja (skądinąd niepewnego swej tożsamości) jako jedyne źródło wiedzy... Światoodczucie zakładane przez Kornhausera (ściślej: przez jego wiersz) wydaje się zatem radykalnie negatywne i skrajnie egotyczne, nie znajdujące oparcia w niczym poza sobą.

4.

Indywidualne światoodczucie (a zwłaszcza tkwiące u jego podstaw zmysłowe i emocjonalne doznanie świata przez konkretną osobę) nie podlega całościowej weryfikacji i racjonalizacji. Nie znaczy to jednak, iż każdy zamknięty jest we własnym obrazie świata i że nie można odróżnić tego obrazu od świata samego... O ile więc bezsensowne wydaje się dyskusowanie pewnych podmiotowych przeżyć i przeświadczeń, o tyle można pytać o prawomocność ich motywacji i uzasadnień, a także o rozległość przestrzeni, w której zachowują moc obowiązującą... Jeśli ktoś mówi, że źle się dzieje w państwie duńskim, to można go chyba spytać, czy owo państwo jest konkretne, czy też jest Państwem w ogóle, Systemem, porządkiem świata, natury, etc.

Innymi słowy: otwierająca *Formę* (a dana tylko pośrednio) deklaracja negatywnego myślenia, negatywnego nastawienia wobec świata zaczyna coś znaczyć dopiero wtedy, gdy spojrzymy na jej uzasadnienie, na punkt, wokół którego się krystalizuje i zyskuje spójność jako ogląd świata. A zatem: dlaczego nie można znaleźć oparcia w prawdzie, czy szerzej: w uznawanych dotychczas wartościach? Dlaczego wartości te i utrwalające je normy zasługują tylko na ironiczne odrzucenie?

Na tak zadane pytanie Kornhauser odpowiada jednym (choć powtórzonym w kilku konfiguracjach obrazowo-znaczeniowych)

pojęciem: „nie ma [...] formy / która ubrałaby te prawdy”, „żyjemy w świecie bez form”, „forma już nie powróci”.

Odpowiedź ta, podobnie jak analizowane przed chwilą zdania otwierające *Formę*, zwodzi pozorną oczywistością i ukrywa wewnętrzną sprzeczność. Tym razem jednak jest to sprzeczność nie zamierzona przez autora, nic bowiem nie wskazuje na to, by przytoczone sformułowania opatrzone były przez Kornhausera ironicznym cudzysłowem, odsyłającym do innej świadomości... Tam ktoś nieokreślony twierdził, że „trzeba mówić jakieś prawdy” – tu sam autor (zgodnie z poetyką utworów programowych) odpowiada cudzemu głosowi, iż „nie ma już formy / która ubrałaby te prawdy”...

Z czego wynika, z czym wiąże się wewnętrzna sprzeczność odpowiedzi Kornhausera? Rzecz, przede wszystkim, w wieloznaczności pojęcia „formy”. Wieloznaczność ta, przysługująca „formie” nie tylko w analizowanym wierszu, zdaje się w pierwszym momencie nadawać słowom poety blasku i głębi... Ile znaczeń da się wpisać w te słowa! Bo przecież forma to językowe odbicie świata, to sposób zachowywania się, porządek społeczny, moralny, egzystencjalny, to wola i umiejętność kształtowania, to czynnik nadający sens rzeczywistości i działaniu, to wartość przenikająca świat... A jednak... A jednak: im dłużej myślę o zdaniu „żyjemy w świecie bez form” – tym bardziej wydaje mi się ono płaskim, niewiele znaczącym frazesem, który stara się zrobić wrażenie, że jest czymś zupełnie innym.

Przejście od prawdy do frazesu jest zresztą dość proste do wytłumaczenia. Diagnoza Kornhausera sprawdza się (a w każdym razie: brzmi przekonująco) wtedy, gdy przez „formę” rozumie się pewien typ potocznego doświadczenia rzeczywistości społecznej, politycznej, ideologicznej. Doznanie tej właśnie strefy rzeczywistości jako czegoś bezkształtnego, napierającego zewsząd na człowieka, odbierającego mu oddech, dostrzeżenie

w tych właśnie rejonach przestrzeni zniżania, zszarzenia, zastępowania realności przez pozór – to sprawa oczywista i dość już dawno rozpoznana przez literaturę. Krótko mówiąc: przed kilkunastu laty *Forma* mogłaby uchodzić za odważny wiersz polityczny... (Bardzo zresztą przypomina pisane wówczas wiersze.) Ale Kornhauserowi, jeśli dobrze rozumiem jego intencje, nie chodzi o wierszowaną publicystykę, o polityczną aktualność i PRL-owską codzienność... Jego ambicje sięgają dalej. Zdanie: „nawet kościół / został opuszczony przez formę” nie jest przecież tylko socjologiczną oceną. Jest także sygnałem wejścia w przestrzeń idei i wartości transcendentnych – wejścia po to, aby powiedzieć, że i tam panuje zupełna pustka...

Wydaje się przy tym, iż dokonując tak zasadniczego przejścia Kornhauser zapomniał (albo: nie chciał pamiętać), iż pewność i oczywistość w filozofii i religii jest czymś radykalnie różnym od pewności w codziennym doświadczeniu bądź polityce. Po prostu: w momencie otwarcia perspektywy filozoficzno-religijnej stwierdzenia o świecie bez formy tracą znaczenie albo znaczą inaczej i co innego.

Formułując na płaszczyźnie politycznej myśl: „żyjemy w świecie bez form” odwołuje się Kornhauser do sprawdzalnego doświadczenia społecznego. Powtarzając te same słowa w przestrzeni etyki, metafizyki czy religii – dokonuje opcji światopoglądowej, której falsyfikacja jest, rzecz jasna, problematyczna czy wręcz niemożliwa, ale też, której można przeciwstawić inne opcje... Dokonuje tej opcji na własny rachunek, więc też sugerowanie, iż chodzi o przekonanie powszechne i posługiwanie się liczbą mnogą (w słowie „żyjemy”, znaczącym kontekstowo „wszyscy żyjemy”) jest w gruncie rzeczy nadużyciem. W świecie bez form (w sensie metafizycznym) tkwią przede wszystkim ci, którzy taki właśnie świat wybrali, którzy poddali się zewnętrznemu wymiarowi rzeczywistości, porzucając myśl

o samodzielnym przedzieraniu się ku głębszemu porządkowi życia, istnienia...

Nie chodzi tu o jałowe spory słowne, ani o lekceważenie zła, które nagromadziło się we współczesnym świecie i pokazało, że wartości, które wydawały się po prostu trwałe – są czymś niezwykle kruchym i wymagającym ciągłej obrony, ciągłego podtrzymywania, ciągłej odpowiedzi na płynące z nich wezwanie do realizacji... Chodzi raczej o to, iż opcje filozoficzne mają czasem większy wpływ na sferę praktycznego myślenia, niż zwykło się przypuszczać. Gdy patrzy się od tej strony na światopogląd *Formy*, uderzają dwie zwłaszcza sprawy.

Pierwsza to wyraźna redukcja świata do tego wyłącznie, co bezkształtne. Świat, odsłaniany przez *Formę*, to tylko „ślady butów / plamy i kurz”. (Podobne wrażenie sprawiają i inne teksty z tomu *Za nas, z nami*.) Trudno się dziwić, że taka rzeczywistość, z której *ex definitione* wykluczone zostało wszystko, co nasycone jest sensem – budzi obrzydzenie i agresję, wyzwala (charakterystyczny dla poezji Kornhausera) stan wiecznych pretensji do świata...

Rzecz druga, o wiele istotniejsza: negując wartości, odrzucając dawane przez nie oparcie, wykluczając nawet możliwość dotarcia do określonej prawdy o świecie – skazuje Kornhauser swoją świadomość (i świadomość każdego, kto chciałby iść jego śladem) na zupełną bezbronność wobec świata, na rodzaj myślowego paraliżu. Skoro wszystko jest bezkształtem, skoro niczego sięgającego głębi rzeczywistości powiedzieć nie sposób – cóż innego pozostaje jak trwać nieruchomo, wpatrywać się we własne wnętrze, godzić się na wszystko (także: na zło) i monotonicznie powtarzać kasandryczne przesłanie: „forma nie powróci”?

5.

Światoodczucie pokazane w *Formie*, a więc: filozofia odwrócenia się od świata, niewiary w sens i możliwość działania, jednym słowem: nieco dziwny – zwłaszcza tu i teraz – nihilizm Kornhausera jest (jak wiedzą wszyscy czytający kolejne tomy jego wierszy) krystalizacją myśli nurtujących tę poezję od lat co najmniej dziesięciu. Postawa ta wiąże się niewątpliwie z próbą przezwyciężenia przez poetę epizodu nowofalowego jego twórczej biografii. Trudno się przy tym oprzeć wrażeniu, iż ów proces przybrał u Kornhausera postać cokolwiek histeryczną...

Nie mówię o nieciekawych poetycko i myślowo wywodach, mających dowieść prawa do zmiany poglądów („nie nie wierzę w człowieka który nie umie zwyciężyć samego siebie”⁴)... Chodź mi raczej o dziwną pasję, z jaką krakowski poeta występuje przeciw najcenniejszemu przesłaniu, pozostawionemu przez Nową Falę: o konieczności nastawienia na prawdę, zarówno w życiu jednostkowym, jak i istnieniu zbiorowym. Zdumiewające przy tym wydaje się to, iż autor *Formy* nie dostrzega, jak bardzo problem ten w twórczości jego rówieśników uległ skomplikowaniu i pogłębieniu, jak przerósł (dość naiwny w końcu i uproszczony) horyzont programowych wystąpień Nowej Fali, jak pomógł w rozwoju ich myśli. (Proszę pomyśleć, czym jest prawda w dzisiejszej poezji Ryszarda Krynickiego...) Kornhauser tymczasem walczy z postulatem mówienia prawdy, walczy z prawdą jako równoważnikiem społecznych zobowiązań poety (krępujących jego indywidualność) bądź wykładnikiem jego odwagi. I powiada ironicznie:

Poeci milczą zazwyczaj wtedy,
gdy naród oczekuje od nich

⁴ J. Kornhauser, *Niezmiennność*, w: idem, *Zasadnicze trudności*, Warszawa 1979, s. 26.

prawdy. Poeto, nie daj się zwieść
pozorom. Naród pragnie usłyszeć
tylko to, co sam wymyślił. To
ma być jego prawda, a nie twoja.
Dlatego nie zginaj karku, wyprzedzaj
to oczekiwanie.⁵

Powiada tak, jakby nie widząc metafizycznego wymiaru problemu, jakby nie pojmując, że Prawda jest i zaprzeczenie temu nie ma najmniejszego sensu...

Tu paradoks: walcząc z tym, co w Nowej Fali najbardziej godne ocalenia, myląc postulat mówienia prawdy z uległością wobec mitów społecznych („Naród pragnie usłyszeć / tylko to, co sam wymyślił. To / ma być jego prawda, a nie twoja.”) – pozostał Kornhauser wierny temu, co w Nowej Fali było sytuacyjne: swoistej publicystyczności, skłonności do oglądu zewnętrznego, socjologicznego, myślenia przez negację...

Może dlatego, gdy Krynicki i Zagajewski znaleźli się po stronie Herberta (a więc: poszukiwania świata nasyconego wartościami i obrony tych wartości, dlatego właśnie, iż są zagrożone) – on sam naśladuje aż do znudzenia gest Różewicza, powtarzając bez końca, że nic nie ma sensu i że wszyscy i tak siedzimy w błocie. Może siedzimy. Może jednak – nie...

6.

W jednym z pożegnań z Nową Falą powiada Kornhauser:

zawsze chciałem pisać o smutku
a pisałem ciągle z nienawiścią⁶

⁵ J. Kornhauser, *Wyprzedzaj, poeto*, w: idem, *Zjadacze kartofli*, Kraków 1978, s. 20.

⁶ J. Kornhauser, *Wyrok*, w: idem, *Zasadnicze trudności...*, s. 46.

Bardzo to dziwaczny dwuwiersz. Pierwsza część demonizuje jakieś nieokreślone siły, które uniemożliwiły poecie rozwój odpowiadający jego talentowi. Ale kto właściwie zabronił Kornhauserowi pisać o smutku? Adam Zagajewski, grupa „Teraz” czy może naród polski, żądający od Kornhausera, by został poetą społecznym?... Wers drugi powtarza, znowu zrzucając winę nie wiadomo na kogo – dawny zarzut Jerzego Kwiatkowskiego, który bardzo prosto i głęboko nazwał kiedyś zasadniczy brak poezji Kornhausera:

Myślę, że w buncie tej poezji przeciw zastanemu światu, w całej w ogóle postawie ewokowanej przez te wiersze – za wiele jest egocentryzmu i nienawiści. Za mało – excusez le mot – miłości.⁷

7.

Nie twierdzę wcale, iż pytania i diagnozy Kornhausera nie dotyczą rzeczy istotnych. Nie twierdzę, że nie ma ludzi ulegających pokazanym w *Formie* nastrojom. Nie twierdzę, że nie ma podstaw do takich nastrojów i odczuć – bo przecież są... Ale też – czytając tę poezję trzeba chyba pamiętać o możliwości innych światów niż świat bez formy. I o tym, że pozbawiony miłości i zmysłu udziału „Twój świat jest ubogi”.⁸

1987

⁷ J. Kwiatkowski, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975, s. 158.

⁸ J. Kornhauser, *Bądź otwarty*, w: idem, *Zjadacze kartofli...*, s. 46.

List do Jana Polkowskiego

Kraków, w kwietniu 1982

Jestem Panu winien ten list od wielu miesięcy. Od dawna też był on gotowy, choć nie potrafiłem znaleźć dlań ostatecznego, to znaczy dźwigającego wartość Pańskiej poezji, wyrazu. To usprawiedliwienie jest konieczne – mam bowiem świadomość, iż piszę o tym, jakie były i co znaczyły Pańskie dawne wiersze. Nie mogę odpowiedzieć, czy te, które Pan teraz pisze, są inne, bo jeszcze ich nie znam. Piszę zaś o tamtych, zebranych najpierw w tomie *To nie jest poezja*, a potem *Oddychaj głęboko*, po prostu dlatego, iż były i są dla mnie ważne, a o rzeczach ważnych należy mówić głośno.

Być może podstawą nośności Pańskich wierszy jest to, co Miłosz nazywa „dobrym ustawieniem języka”, stronienie od manieryczności i chwiejności wyrazu, dążenie do krystaliczności i przezroczyistości fraz i obrazów, nadającej im walor rzeczy koniecznych... Ta tendencja pozostaje w zgodzie z manifestowanym w niektórych Pana tekstach nastawieniem antypoetyckim. Zawołanie: „To nie jest poezja” rozumiem jako przejaw odrzucenia języka pięknych słów czy pięknych zdań, na rzecz utopii „języka rzeczy, poezji czystych przedmiotów”. A także: języka czystych idei i czystych wartości. Chciałby Pan, jeśli dobrze rozumiem, przenieść twórczość, poezję – z dziedziny sztuki (wąsko rozumianej) w dziedzinę współ-egzystencji, współ-odczuwania w możliwie głębokim (płynącym nie tylko z lektury współczesności, ale też Hölderlina? Rilkego?) rozumieniu obu tych terminów. To nie jest śmieszne, lecz piękne i poruszające, gdy kończy Pan *Sprzecznność wewnętrzną* frazą: „żyję wśród was”. Myślę przy tym, iż powtarza-

jąc raz jeszcze gest przeniesienia poezji w przestrzeń istnienia, czyni to Pan nie tylko powodowany niechęcią do sztuki, ale także przekonaniem, iż współczesny język uległ na olbrzymich terytoriach zafałszowaniu, tracąc zdolność odsyłania do rzeczywistości w jej głębokim, istotnym wymiarze. To przekonanie, zbliżające Pańskie myślenie do poetów Nowej Fali, ma u Pana trochę inne niż u nich konsekwencje. Nie tylko bowiem skłania do konstrukcji „języka rzeczy”, przezroczystej mowy opisującej (odsłaniającej?) momentalną sytuację (jak w *Katakumbach*), ale jest też bezpośrednią przyczyną sięgania po takie słowa i frazy, które samym swym kształtem odsyłają do wartości wysokich i niewątpliwych. Stąd może nieustanna, choć bardzo delikatnie realizowana obecność języka zsakralizowanego, stąd też skłonność nie do ironii, lecz raczej zdramatyzowanego patosu. Nawet tam, gdzie tekstem wiersza jest urzędowe pismo (*Uzasadnienie istnienia*) albo slogan (***)*Burzliwe oklaski...*), efektem zwieńczającym jest wartość wysoka i bliska właśnie patosu – w drugim spośród przywołanych wierszy, w jego zakończeniu, widać to szczególnie wyraźnie:

Burzliwe oklaski, długo nie milknące,
przeradzające się w owację.
Wszyscy delegaci wstają.
Finis Poloniae.

Ostatecznie więc rozumiem rzecz tak, iż chodzi Panu o odnalezienie w świecie-bez-wartości, albo raczej: w świecie, w którym wartości splugawiono, mowy godnej i przywracającej godność. Zdaje się zresztą, iż to właśnie pokazanie świata, życia-wśród, życia-wobec jest dla Pańskich przesłań kwestią kluczową...

Kilka rzeczy w Pańskim światoodczuciu uderza mnie przy tym szczególnie. Pierwszą z nich nazwałbym integralnym pesymizmem (albo katastrofizmem) w ukazywaniu czasowego czy historyczne-

go wymiaru ludzkiej egzystencji. Odnoszę wrażenie, iż w Pańskich tekstach powtarza się wciąż perspektywa końca historii, śmierci zbiorowości, w której istniejemy, zniewolenia i wykorzenienia jednostki, skazanej na mówienie „w narzeczu zagłady”. Odpowiadają temu nastawieniu zestawy motywów: od przywoływania świata łagrów i koncentracyjnych obozów, poprzez jednostkowe tragedie Palacha i Pyjasa, aż po zapis świadomości kogoś, kto czeka na „długi / strzał / w tył głowy”.

Można te wątki traktować jako część wypowiedzi politycznej i pewno większość czytelników Pańskiej poezji tak je odbiera: jako głośne i suwerenne „nie” powiedziane rzeczywistości. Nie negując złowrogiego wpływu polityki na egzystencję nas wszystkich, powiedziałbym jednak, iż Pańska poezja nie jest polityczna, albo: jawna polityczność treści jest w niej tylko początkiem, punktem wyjścia... Czy myślę się, odnajdując w Pańskich wierszach fascynację Mandelsztamem, Watem, Celanem, Brodskim? Zapewne, w ich losie polityka odegrała ogromną rolę, ale ich poezję należy traktować w kategoriach egzystencjalnych czy też metafizycznych... Toteż, mimo iż odniesienia do Rosjan są wyraźniejsze – a obsesja Rosji jest u Pana mocna – istotniejsze wydają mi się ślady lektury i przeżycia Celana. Celanowskie tematy – ciemności, pustki, wykorzenienia, nicości, obcości w świecie – tematy wspólne katastroficznym i egzystencjalizującym światoodczuciom, budują także w Pańskiej poezji przejmujące poczucie zagłady wartości, połączone z przekonaniem, iż w tym wymiarze historii, który jest dostępny naszemu czasowemu doświadczeniu, świat jest przestrzenią odłączenia od Boga, Jego nieobecności. Niemożność dotarcia do Boga w porządku historii (ściślej: historii zniewolonej, pozbawiającej ludzką osobę możliwości suwerennego wyboru, suwerennego kształtowania własnego losu) wydaje mi się centralnym punktem Pańskiej wizji.

W wierszu *Wspomóż nas, Panie*, jednym z najpiękniejszych w Pańskiej poezji, jest to może najdobitniej widoczne...

Przemówił wtedy we wszystkich językach świata,
(słowa wydały się wszystkim znajome)
jednak tłok i wrzawa nie pozwoliły
nie tylko zapamiętać, ale i zrozumieć
tej historii, którą opowiadał.

Dopiero od tego głęboko negatywnego przeżycia rozpoczyna się u Pana droga zwrotu w stronę wartości. Przyznaję, iż kryje ona zagadki, których nie chciałbym rozstrzygnąć zbyt jednoznacznie... Sądzę jednak, że jest u Pana tak, iż właśnie brak (doświadczenie braku?) Boga w historii kieruje w stronę Jego istnienia poza historią. Podobnie: nieobecność wartości uświadamia mocniej ich absolutne istnienie: zniewolenie jest jakby nieustannym przypominaniem wolności, przerażenie – prawdziwej godności, bezdomność – domu, powracającego u Pana ciągle jako symbol zakorzenienia...

Czy to znaczy, iż znaki pustki zmieniają się u Pana w znaki ukrytej pełni? Może tak jest w istocie, może to tłumaczy wrażenie epifanicznego charakteru niektórych wycinków Pańskiego świata, wyblaskujących ponad strefami cienia... Wtedy pesymizm wspomnianego światoodczucia nabrałby odcienia chrześcijańskiego – i tak właśnie można by rozumieć (dodam: tak właśnie rozumieć) finał tytułowego wiersza tomu *Oddychaj głęboko*, w którym świat prawdziwej jedności przeczuć można „w modlitwie / albo w chwili śmierci”. Równie możliwe jest jednak i to, że negatywna teologia Pańskich wierszy jest teologią Boga nie istniejącego czy nie mającego siły by zaistnieć dla człowieka – i wartości, które są tylko kategoriycznym imperatywem, nadającym sens naszemu istnieniu.

Nie wiem, co odpowiedziałby Pan na wątpliwości zawarte w tym pytaniu, ale też nie jest to kwestią najistotniejszą. Jest natomiast tak, iż umiejętność stałego przechodzenia od wymiaru politycznego do teologicznego czy metafizycznego rzeczywistości i związany z tym potencjał pytań i wartości utwierdza wspomnianą ważność Pańskich wierszy. Są ważne, bo pozwalają myśleć o tym, co istotne... Pozwalają przeczuć świat, gdzie rzeczywiście można „oddychać głęboko”... Oddychać powietrzem wolności, obcować z autentycznymi wartościami...

Czynią więc te wiersze to samo, to cały (w moim odczuciu bardzo istotny) nurt myślenia w poezji i o poezji lat siedemdziesiątych, streszczający się symbolicznie w dwu tytułach: *Sztuczne oddychanie* Barańczaka i *Drugi oddech* Zagajewskiego. Sądzę, iż Pański tom *Oddychaj głęboko* (a także, inaczej, *Wspólne powietrze* Bronisława Maja) to wyciągnięcie dalszych, w innym już języku sformułowanych, konsekwencji tego myślenia. Konsekwencji współbrzmiających także z tym doświadczeniem świata, jakie znaleźć można w niektórych wierszach Ryszarda Krynickiego, jeszcze jednego świadka współczesności, bywającego poetą tyleż politycznym, co metafizycznym...

kwiecień 1982

Dotknięcie losu

Obrazy drzew obecne są w poezji Jana Polkowskiego od samego jej początku. Już w pierwszym drukowanym wierszu poety¹, drzewo jest wieloznacznym i wielowartościowym symbolem utraconego przez człowieka Raju... W tomie *Oddychaj głęboko* wspomniany obraz powraca w modlitewnym zwrocie do Boga: „Tak, / chciałbym Cię teraz dotknąć, / Chrystusie, / we wnętrzu gór, / wśród głosów: wody i drzew”.² W *Ogniu* – drzewo jest znakiem bytu, który wprowadza człowieka w całość istnienia: „Drzewo i kamień karmią cię / jak dziecko”...³ Dopiero jednak w ostatnim z wydanych przez Polkowskiego zbiorów poezji⁴ drzewa stają się tematem nadrzędnym, jednoczącym wizję świata i domagającym się osobnej refleksji.

1.

Jakie są owe drzewa, przywoływane w wierszach Polkowskiego, nadające tytuł jego książce? Przede wszystkim: bliskie, znajdujące się obok, dostępne w bezpośrednim doświadczeniu:

Otworzyły się moje oczy na pochylone domostwa traw

[...]

Widzę pręgowane kłosze grabów, wyniosłą siwiznę buków,

starcze palce dębów –

(*** *Uwielbiona poro ptaków...*)

¹ J. Polkowski, *Raj*, „Zapis” 1978, nr 7 (lipiec), s. 52.

² J. Polkowski, „*Jam jest bramą owiec*”, w: idem, *Oddychaj głęboko*, Kraków 1981, s. 54.

³ J. Polkowski, *Powiedz*, w: idem, *Ogień*, Kraków 1983, s. 11.

⁴ J. Polkowski, *Drzewa*, Oficyna Literacka, Kraków 1987.

Ta bliskość wzbudza poczucie bytowego powinowactwa – i przekształca się w czułość. Czułość nie tylko widzenia, wyobrażenia czy przypominania, lecz też nazywania, a przez to nadawania drzewom indywidualnego istnienia. Bo to nie są drzewa w ogóle, lecz drzewa zobaczone i dotknięte –

siwe buki w fioletowej poświacie, nieruchome jodły
w nakrochmalonych komżach,
bezbronna czerwona sosna,
czarna olsza spopieliała od mrozu.

(*** *Nie ma ich jeszcze...*)

Zobaczone (czy lepiej: uobecnione) w ten sposób, drzewa narzucają swą konkretność, uderzają siłą swego bycia. (Polkowski mógłby z pewnością powtórzyć w ślad za drugą elegią duinejską: „Siehe, die Bäume sind”, „Patrz, drzewa są”...⁵) Zarazem zaś, oglądane „godzinami [...], bez końca”⁶, uczynione przedmiotem kontemplacji, drzewa te odsłaniają rozległe pola obiektywnych znaczeń i subiektywnych skojarzeń...

Zgodnie ze starą, choć bardzo indywidualnie zaktualizowaną i przeżytą tradycją, drzewo jest u Polkowskiego zmysłowym odpowiednikiem bytu, który trwa nie poddając się niszczącemu wpływowi czasu, albo: bytu, uczestniczącego w rozumianym religijnie łańdźie świata i wcielającego niedostępną człowiekowi tajemnicę istnienia. Dlatego mówi poeta:

⁵ R. M. Rilke, *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1975, s. 208 (oryginał), s. 209 (tłumaczenie).

⁶ (***) *Godzinami patrzę na ptaki...*, w: *Drzewa...*, s. 32.

Byłem jak inni, ale nie odkryło się przede mną
to o czym opowiadają drzewa
[...]
Nie odkryła się jasność
(losu).⁷

Oba odcienie znaczeniowe (ontologiczny i religijny) są w omawianym tomie wyraźne. Równie wyraźne są jednak subiektywne skojarzenia, towarzyszące kontemplacji drzew. Skojarzenia wiodące w zupełnie innym kierunku, niż przed chwilą wskazany. Drzewa przypominają o trwaniu, drzewa trwają – ale też „Sadzenie drzew czy nie jest przyzywaniem śmierci?”⁸ Dlaczego? Bo wobec trwałości drzew ludzka historia „to tylko mgnienie”, „to tylko krótki sezon”.⁹ Im jaśniej więc odsłania się bezczasowe (w ludzkiej perspektywie) istnienie drzew, tym natarczywiej przypominają o sobie skazane na nieistnienie ludzkie zbiorowości: „ukrzyżowani niewolnicy, oślepieni piewcy / kolorowej Bogarodzicy, zmarznięte narody, / wypalone narody”...¹⁰

Inaczej mówiąc: kontemplacja drzew wyraża u Polkowskiego pragnie odnalezienia „innej ziemi”, nadania ludzkiej egzystencji sensu, który byłby niezależny od przypadkowości doczesnego bytowania. I zarazem: kontemplacja ta bezustannie przypomina o tej ziemi i o konkretnym, nie dającym się wyeliminować ani zapomnieć cierpieniu, jakie towarzyszy na niej ludzkiej egzystencji.

Kontemplacja nie jest więc (zdaje się mówić Polkowski) wyciszeniem, odcięciem od świata, uspokojeniem. Jest nieustannym czuwaniem, dążącym do Transcendencji, ale spełniającym się w obliczu ludzkiego cierpienia. Przy czym: im głębsze, im bliższe

⁷ (***) *Nie było nic...*, w: *Drzewa...*, s. 5.

⁸ *Sadzenie drzew*, w: *Drzewa...*, s. 29.

⁹ (***) *Jestem tu między wami...*, w: *Drzewa...*, s. 25.

¹⁰ *Ibidem*.

„innej ziemi” jest to czuwanie, tym mocniej objawia się w nim i poprzez nie ziemski ból. To napięcie, ta sprzeczność towarzysząca kontemplacji – to jeden z najistotniejszych momentów poezji Polkowskiego i jego światoodczucia.

2.

Przywołana przed chwilą sprzeczność przybiera też w *Drzewach* inną postać. Jest nią przeciwstawienie tego, co niedotykalne i dotkliwe.

Niedotykalność to jedna z najważniejszych kategorii myślenia i wyobraźni Polkowskiego. Nie przypadkiem znaleźć można w *Drzewach* wiersz o ewangelicznym tytule *Noli me tangere...*¹¹ Bo właśnie to, co niedotykalne (nieprzeniknione, białe, przezroczyste...) – w sposób najbardziej zasadniczy porządkuje świat, nadaje mu sens. Jak w zakończeniu wspomnianego wiersza, gdzie pojawia się „ciemny śpiew psalmisty, / ulotny smak dystychu – niezniszczalna klinga rozcinająca Cię / na dobro i zło”.

Ale: dążeniu do niedotykalnego towarzyszy wciąż poczucie dotkliwości zwyczajnej, określonej przez wszystkie zewnętrzne ograniczenia egzystencji. Czy inaczej – poczucie dotknięcia przez świat, przez kryjącą się w nim pustkę...

Owo dotknięcie przez pustkę, nicość, to drugi kluczowy moment poezji Polkowskiego, spokrewniający ją z poezją Zbigniewa Herberta i Ryszarda Krynickiego. Jak w wierszach wymienionych poetów, tak i u autora *Drzew* od nicości (przybierającej postać zła małego i wielkiego, politycznego i metafizycznego) nie można się po prostu odgrodzić, nie można od niej uciec. Trzeba stanąć wobec niej twarzą w twarz, trzeba starać się jej nie ulegać. Jest to kwestia nie tylko porządku

¹¹ Vide: *Ewangelia według Św. Jana* 20, 17.

metafizycznego, ale też moralnego. Bo dopiero niepodległość nicości buduje autentyczne ludzkie istnienie.

Połączenie dążenia do nietykalnego i dotknięcia przez nicość najpełniej chyba wyraża jeden z obrazów przywoływanego już wiersza *Noli me tangere*, w którym pojawia się, stworzona siłą słowa –

niedotykalna biel koszuli jeńca (Goya »3 maj 1808, rozstrzelanie powstańców madryckich«) ubierająca świat w fontanny kolorów.

Płótno Goyi (a raczej jego znakomity poetycko ekwiwalent, wydobywający pełnię sensu jednym błyskiem rozświetlonej od wewnątrz bieli) jest w oczywisty sposób obrazem dotknięcia przez nicość, ubraną w mundury tłumiących powstańczy zryw żołdaków. Nazywając biel koszuli „niedotykalną”, wzmocnił jednak Polkowski – i to niezwykle intensywnie – sensory moralne i religijne zdarzenia. Zarówno bowiem tytuł wiersza, jak ewangeliczna symbolika białej szaty zmieniają śmierć hiszpańskiego jeńca w męczeństwo Chrystusa, odkupiające świat. Jeniec umrze, lecz pozostanie nieśmiertelny, świat zaś ubierze się w „fontannę kolorów” – choć jest to także fontanna ludzkiej krwi...

3.

Zarówno koncepcja kontemplacji, jak motyw dotknięcia przez zło wiążą się ściśle z moralną tonacją *Drzew*. Zasadnicze dla tej tonacji jest przesłanie, które można powtórzyć słowami św. Augustyna: „Nikt [...] nie ma słuszności wybierając nicość”.¹² W poetycko-egzystencjalnym doświadczeniu, przekazywanym przez Polkowskiego, myśl ta brzmi szczególnie dramatycznie,

¹² Św. Augustyn, *O wolnej woli* (VIII, 22), w. idem, *Dialogi filozoficzne*, Warszawa 1953, t. 3, s. 186 (przeł. A. Trombala).

poeta wie bowiem, iż aby uniknąć wyboru nicości, trzeba się z nią zmierzyć...

To podstawowe przesłanie wiąże się z innym, nakazującym odrzucić litość nad samym sobą, nad własnym losem – litość bowiem oddala od tego, co istotne i więzi człowieka w świecie złudy. „Bołałem nad sobą to znaczy / szukałem sławy wśród maluczkich” – czytamy w jednym z wierszy.¹³ A w innym: „Bowiemy potrafimy tylko litować się nad sobą, / owinąć w strach i zasnąć”.¹⁴ To jasne, iż te frazy wyrażają postawę gwałtownie przez poetę odrzucaną...

W świecie dotkniętym przez nicość, powiada Polkowski, nie wolno zasnąć, bo to jest równoznaczne z istnieniem niepełnym, kalekim. Trzeba więc czuwać... między pragnieniem niedotykającego i pamięcią o tym, co dotkliwe. Poezja, w rozumieniu nadawanym jej przez Polkowskiego, jest jedną z najistotniejszych form takiego czuwania.

1989

¹³ (***) *Bołałem nad sobą...*, w: *Drzewa...*, s. 8.

¹⁴ *Europa*, w: *Drzewa...*, s. 11.

Źródło

(O poezji Bronisława Maja)

Oczy poetów są bardziej przenikliwe.

Konstandinos Kawafis¹

Jesteśmy tu może tylko po to by powiedzieć: dom,
most, studnia, brama, dzbanek, owocowe drzewo, okno –
najwyżej: kolumna, wieża... Ale powiedzieć, zrozum,
o, powiedzieć tak, jak nawet samym rzeczom
nie marzyło się nigdy.

Rainer Maria Rilke²

1.

Wypowiadając pierwsze słowo poeta dokonuje wyboru. Odsłania miejsce, z którego mówi i drogę, prowadzącą do własnej wizji, własnego odczuwania świata.

U podstaw poezji Bronisława Maja³, u źródeł jego światoodczucia tkwi skierowana do własnego słowa prośba-zakłęcie:

¹ K. Kawafis, *Odpowiedniki – według Baudelaire'a*, w: idem, *Wiersze zebrane*, oprac. i przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1981, s. 250.

² R.M. Rilke, *Elegie duinejskie (Dziesiąta elegia)*, w: idem, *Poezje*, wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1974, s. 251.

³ Dotychczasowy dorobek B. Maja zawarty jest w tomach: *Wiersze*, Warszawa 1980; *Wspólne powietrze (1978-1979)*, Kraków 1981 (dalej WP; znajdują się tu wszystkie wiersze z poprzedniego tomu); *Taka wolność. Wiersze z lat 1970-1975*, Warszawa 1981 (TW; na karcie tytułowej pomyłkowo wydrukowano „1971”; pierwszy wiersz tomu powinien się znajdować przed cyklem *Moje śmieszne miłości* – obie informacje pochodzą od poety); *Album rodzinny*, Kraków 1986 cykl tytułowy i poemat *Chile*), *Zagłada Świętego Miasta*, Londyn 1986 (pierwsza „próba całości” tej poezji); *Zmęczenie*, Kraków 1986 (cykle: *Album rodzinny* – AR i *Zmęczenie* – Z). Rozważania niniejsze nie zajmują się (w zasadzie) wierszami drukowanymi w czasopiśmie, lecz nie uwzględnionymi w wymienionych ▶

Tak dobry i spokojny.
Miej jasną duszę
dziecka i surową mądrość.
Oczy otwarte
na przyjęcie cudownych promieni życia

(*Tak dobry i spokojny*, TW)

Słowa te, odsłaniające zasadniczy gest aksjologiczny, zawsze odtąd obecny w twórczości Maja, domagają się chwili szczególnego namysłu.

Prośby, zaklęcia i nakazy, zjawiające się w przywoływanym wierszu, nie układają się w kształt idealnego czy postulowanego dzieła. Do swej poezji zwraca się Maj tak, jakby rozmawiał z kimś żyjącym obok: zamiast zbioru estetycznych cech pojawia się przed nami ludzka twarz i projekt etosu, porządkującego czyjaś konkretną egzystencję. Obecność słowa staje się obecnością człowieka... Ta zamiana jest czymś więcej niż metaforą: wskazuje ona, jakie miejsce przyznaje się poezji w świecie i wobec świata.

Poezja, choć posługuje się słowem, choć panuje nad nim, nie jest dla Maja sztuką układania pięknych zdań ani językiem w języku. Autor *Wspólnego powietrza* jest raczej pośród tych, którzy sądzą, iż „poezja daje świadectwo sytuacji człowieka i tylko to jest istotne”.⁴ Poezja jest więc przede wszystkim uobecnieniem situa-

► tomach. Poezja Maja była już wielokrotnie komentowana. Vide zwłaszcza: S. Barańczak, *24 epifanie Bronisława Maja*, „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 17; J. Kornhauser, *Najmniej słów*, „Pismo” 1983, z. 3 (przedruk w: idem, *Światło wewnętrzne*, Kraków 1984); R. K. Przybylski, *Poeta w krajobrazie metafizycznym*, „W drodze” 1984, z. 1; S. Sterna Wachowiak, „Każdym oddechem wydartym rozpacz”, w: idem, *Głowa Orfeusza. Eseje i szkice*, Warszawa 1984; P. Michałowski, *Oddech wydarty rozpacz. Nad Wierszami Bronisława Maja*, „Integracje” 1985, z. 19. (Równoległe z pierwodrukiem niniejszego szkicu w „Znaku” – ukazało się kilka dalszych szkiców i recenzji.)

⁴ Cz. Miłosz, *Punkt widzenia czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie*, w: idem, *Zaczynając od moich ulic*, Paryż 1985, s. 135-136.

cji ludzkiej, przestrzeni istniejącej między człowiekiem a człowiekiem, i człowiekiem a światem. To ją określa najmocniej, to każe wybrać konkretny sposób mówienia...

Myśl o pierwotności sytuacji wobec dykcji powraca i w późniejszych tekstach Maja zajmujących się sensem poezji. Choćby wtedy, gdy – w jednym ze swych najpiękniejszych wierszy – poeta powiada:

Nigdy nie napiszę długiego poematu: wszystko
co tu poznałem, nie pozwala mi
kłamać: trwa pomiędzy
dwoma haustami powietrza, w jednym
spojrzeniu, skurczu serca.

(Nigdy nie napiszę..., WP)

– czy, kiedy indziej, gdy wyznaje:

Jeżeli [...]
będę pisał wiersze: tylko słowa niezbędne,
by się porozumieć, proste fakty: rzeka,
zapach kwiatów, ruch ręki zroszowały

dla dwóch ludzi i tego, kto
na nich patrzy.

(Wychodząc rano, niby przypadkiem, WP)

„Długi poemat” byłby tu, wewnątrz świata, w którym tkwi poeta, kłamstwem, gdyż byłby niezgodny, nieadekwatny (by odwołać się do pojęcia obecnego w klasycznej definicji prawdy) do sposobu, czy może: do rytmu, w jakim zjawia się przed nami rzeczywi-

stość i w jakim tę rzeczywistość przeżywamy.⁵ Ten rytm zaś jest podporządkowany pulsowaniu oddechu, spojrzenia, dotyku; jest związany z „powszechną mową wszystkich pięciu zmysłów, nieśmiertelnych” – jak powie Maj na początku *Albumu rodzinnego*.

Słowo, dopowiada tę myśl drugi z przywołanych przed chwilą wierszy, nie jest autonomiczne, nie jest istotne samo z siebie – liczy się jako element „porozumienia”, które jest czymś nadrzędnym, poza- czy ponadślovnym, danym w samym kształcie sytuacji. Porządek słowa jest pochodny wobec porządku istnienia, dlatego słowo, by działać w świecie, musi mieć „kontur”, „ciężar” i „moc osądzania” (*Chile*, III, 5)...

Wracając do punktu wyjścia, do wiersza *Tak dobry i spokojny* – jest on nie tylko świadectwem rozumienia istoty i funkcji poezji, jakie odnaleźć można także w późniejszej twórczości Maja, ale też przywołaniem jednej z tych sytuacji egzystencjalnych, które zasadniczo określają światoodczucie poety, wewnętrzną dynamikę jego myślenia i przeżywania. „Miej jasną duszę dziecka” – gdy przeczyta się tę i następujące po niej frazy w perspektywie całego tomu *Taka wolność*, stanie się oczywiste, iż odpowiada jej sytuacja pragnienia. A więc także, jako podmiot: człowiek, który pragnie.

Pragnienie, o którym mówię, jest przy tym sytuacją wielowymiarową, budowaną przez szereg momentów prostszych. Zakłada ono z jednej strony różnie motywowane poczucie wewnętrznej niewygody, braku, niepełności i niespełnienia... Z drugiej implikuje ciągłe wychylenie w stronę świata, oczekiwanie, poszukiwanie – spełnienia właśnie... A więc: owego punktu, który nieskończenie zmieni istnienie pragnącego, „w którym zmyję z siebie wszystko

⁵ Warto przy okazji zauważyć, że Maj, tak programowo odrzucający pisanie „długich poematów”, układa swoje wiersze w cykle wyraźnie quasi-poematowe: bo trudno inaczej traktować *Wspólne powietrze* i *Album rodzinny* (nie mówiąc o *Chile*). Nie ma tu sprzeczności: całościowość wspomnianych quasi-poematów jest gwarantowana przez tożsamość podmiotu, jest więc jednością egzystencji, składającej się z różnych i rozłożonych w czasie przeżyć, nie zaś – formą literacką...

czym jestem" (*Wiem, że jest gdzieś*, TW). Człowiek pragnący nie posiada czegoś, jest człowiekiem niedopełnionym – dlatego poszukuje dopełnienia, co nada jego istnieniu ostateczny kształt. Człowiek pragnący to ktoś, kto dąży do źródła, kto obrazowi źródła podporządkowuje swe istnienie i myślenie. Dlatego powiada Maj:

Wiem że jest gdzieś
najczystsze źródło
za mocno pragnę
by mogło go nie być

(*Wiem że jest gdzieś*, TW)

– by gdzie indziej (*Chile II*, 2) przypomnieć, że źródła nie można zasypać, bo ono wciąż „bije [...] niezmacone, spokojne”. Ten obraz (i jego symbolika) dobrze jest zadomowiony w polskiej poezji: trudno nie pamiętać Mickiewiczowskiej apostrofy, skierowanej do potęg tego świata: „Wy macie trwać na wieki, źródło szybko płynie, / O hańbo! wyście przeszły, a źródło zostało”.⁶

Oczywiście: zamiast „źródło” można powiedzieć „środek”, „punkt centralny”, „to, co daje sens”, etc. Co nim jest? Pierwszej odpowiedzi zdaje się udzielać wiersz otwierający *Taką wolność*, wokół którego krążą dotychczasowe rozważania. Źródło, centrum wiąże się tu z dobrem, spokojem, mądrością. Z pełnią istnienia („Opiewaj – i światło, i mrok, ptaki, poranny tramwaj, ludzi”), z odwagą, wreszcie: z trzema cnotami teologicznymi: wiarą, miłością i nie nazwaną, choć przywoływaną – nadzieją... Ten zestrój fundamentalnych wartości niewątpliwie współbrzmi z estetyką Maja, jak i z cechami, jakie usiłuje on nadać swej poetyckiej frazie. Nie należy jednak zapominać, że ta odpowiedź ma szczególny cha-

⁶ A. Mickiewicz, *Sonety krymskie*: VI. *Bakczysaraj*, w: idem, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1955, s. 264.

rakter. Jest ogólna, zbyt ogólna. Jest też po Miłoszowsku naiwna i po Miłoszowsku ironiczna... Maj nie mówi przecież o centrum, w którym jest i trwa. Przeciwnie: mówi o czymś, czego brak i co stanowi cel. Odpowiadając naiwnie i ironicznie zarazem, odsłania przestrzeń pytań, które trzeba zadać: jak zjawia się świat i tkwiący wewnątrz niego podmiot, co jest przyczyną szczególnej duchowej niewygody, o której traktują wiersze *Takiej wolności*, i jakie drogi wiodą do świata, który miałby centrum, świata, w którego stronę wiodą wiersze wypełniające cykle *Wspólne powietrze* i *Album rodzinny*.

2.

„Świat: cały i niepodzielny, rozpoczyna się na końcach / moich rąk. Widzę go, stojąc w oknie” – w tej frazie, otwierającej jeden z wierszy *Albumu rodzinnego* (AR, 22), zaszyfrowane są podstawowe zasady poezji Bronisława Maja.

Fundamentem poetyckiego mówienia było i jest dla autora *Wspólnego powietrza* konkretne doświadczenie świata. Wiersz jest więc dla niego przede wszystkim zapisem jednostkowego, niepowtarzalnego spotkania człowieka z rzeczywistością: z czymś ludzkim bądź pozaludzkim, żywym czy nieożywionym. Tak właśnie można czytać większość jego tekstów: powraca w nich uparcie kilka nawzajem spokrewnionych zdarzeń modelowych. Ktoś konkretny, świadomy swej duchowo-cieleśnej tożsamości, zostaje wrzucony w jakiś ściśle określony wycinek przestrzeni. I w tym jednym jedynym miejscu i czasie – idzie, patrzy, dotyka... Rzadziej: wspomina, wyobraża coś sobie. Jest zawsze w świecie i wobec świata, który obudowuje się wokół jego ciała... Jest obserwatorem, świadkiem, współprzeżywającym. Tylko tyle, na pozór.

Jak rozumieć taki sposób odczuwania świata? Maj powiada:

Moja wyobraźnia jest szczegółowa: widzi
łzę, dziwaczny listek w drżącym pióropuszu
klonu, zmarszczkę na twarzy, którą pokochałem
czystą i młodą. Jest także banalna:
za istotę rzeczy gotowa przyjąć to,
na które patrzę teraz, przypadkowe
spotkanie w odludnej alei chłopca
i wiewiórki [...]

(Moja wyobraźnia jest szczegółowa, WP)

To wyznanie jest niewątpliwie szczere, ale też kryje się w nim nuta ironii. Wszystko zależy od tego, jak głęboko potrafi się zrozumieć określenia „szczegółowa” i „banalna”...

Maj jest niewątpliwie zafascynowany szczegółem. Wolałbym zresztą powiedzieć: poszczególnością. Dlatego nie zajmuje się człowiekiem w ogóle, ani naturą ludzką w oderwaniu od historycznych uwarunkowań – lecz właśnie Poszczególnym Istnieniem, uwikłanym w konkretny świat, noszącym ze sobą własną pamięć i wyobraźnię... I dlatego przestrzeń ewokowana przez jego poezję tak jest wypełniona przedmiotami, które nie tylko zdają się być w zasięgu naszego wzroku czy dotyku (może dlatego, iż pokazują się jako coś widzianego, dotykanego, etc.) – ale też narzucają się jako przedmioty i zdarzenia realne, prawdziwe, empirycznie dostępne. Dość przypomnieć wszystkie odwołania do krakowskiej topografii we *Wspólnym powietrzu*, albo choćby te słowa:

To przemija, bez patosu i metafizyki.
Przecinam na ukos Rynek, na Szpitalnej
osowiali, pijani od rana robotnicy
leniwie burzą starą kamienicę, jeszcze

z czasów Polski, ceglany pył wsiąka w błoto
ulicy, jest grudzień, wtorek, już niedługo
święta.

(*Jeszcze, Z*)

To jest ten Rynek, ta Szpitalna, i kamienica, zapewne na skrzyżowaniu z ulicą Solskiego, albo może Św. Marka, a grudzień nie jest jakiś, kiedyś – tylko z 1985 roku... I to jest dla poety niesłychanie ważne, to stara się uobecnić, przekazać w całej intensywności i straszności... Ale zarazem: już pierwsze słowa wiersza, pierwsze akcenty, pokazują, iż fascynacja szczególnym, momentalnym doświadczeniem, miłość do konkretnego i niepowtarzalnego, nie jest w światoodczuciu Maja związana ani z naiwnym empiryzmem, ani – tym bardziej – z dążeniem do subiektywizmu i relatywizmu. „To przemija”. O czym mówi poeta? Na pewno nie o jednej kamienicy, choć właśnie ona prowadzi w stronę innego, pełniejszego sensu...

Można rzec tak: Maj zwraca się w stronę konkretnego nie dlatego, iż widzi w nim to, co powierzchowne, najłatwiej dostępne. Przeciwnie: odwołuje się do podstawowego doświadczenia, wydobywa i uwidocznia to, co jednostkowe, niepowtarzalne, przeżywając w tym drogę do najgłębszej struktury rzeczywistości. W jednym z fragmentów poematu *Chile* powiada:

[...] moje płuca oddychają
moja krew żywi się tlenem, moje serce bije, odczuwam
głód, zmęczenie, reaguję na światło i dotyk: jestem
nie do przemienienia.

(*Chile, VI, 1*)

To zatem, co wydaje się zazwyczaj zmienne, podatne na zniszczenie – tu przekształca się w niezmienną Formę, gwarantującą tożsamość ludzkiej osoby. Nie darmo przy słowie „zmysły” pojawia się u Maja określenie „nieśmiertelne”...

Jeszcze dobitniej podkreśla poeta relację między zetknięciem z czymś konkretnym a poczuciem jedności świata. W sposób niemal bezpośredni pokazuje to jeden z wierszy powstałych w kręgu *Wspólnego powietrza*, ale nie włączonych do tego tomu. Tym bardziej warto go przypomnieć:

Tak patrzeć by w żółtym oczku kwiatu zobaczyć wszystko
co jest: rzeźby miasta i chmur, wewnątrz mórz, kręte drogi ludzi
we wszystkich kierunkach tnące żywą skórę ziemi. Idąc wszystkimi
drogami, przez miasta, morze i pamięć – tak patrzeć, aby stanąć
nareszcie oko w oko z maleńkim oczkiem kwiatu.
Wtedy tak patrzeć, by widząc, stracić z oczu
formy: konwalii, kumulusa, wieżowca i klonu. Ujrzeć
czym są, wolne od nich: kwiat, obłok, dom i drzewo.
Ich jedność i jednorodność. Jeżeli tylko jest.

W tym wierszu, pobrzmiewającym echem Miłoszowskiego *Świata* odnaleźć można dobitne świadectwo tego, iż momentalne doświadczenia, wypełniające poezję Maja, nie kończą się na naskórkowym spotkaniu zmysłów ze światem. Że są one raczej próbą przedarcia się do sensu rzeczywistości – bądź same obdarzają ją sensem. Konkretność łączy się w ten sposób z kontemplacją tego, co daje się odsłonić i zobaczyć.

Bezustanne powroty do opisanych przed chwilą mikro-zdarzeń niewątpliwie określają i determinują fakturę świata, wyłaniającego się spoza wierszy Maja. Nie kojarzy się on z masywną, ciągłą czasoprzestrzenią – jawi się raczej w postaci niespokojnego pulsowania światła. To owe punkty czasu i przestrzeni, w których czło-

wiek staje wobec świata i odnajduje jakąś część jego sensu. To punkty pragnienia i spełnienia...

Jedność formy doświadczenia świata nie jest równoznaczna z jednością treści. W niepowtarzalnych spotkaniach człowieka z różnymi aspektami rzeczywistości – zmienia się wciąż świadomość, jak i zakres przeżyć. W poetyckim doświadczeniu Maja jest to bardzo widoczne. Pora więc zastanowić się nad tym, jak zmieniła się scena jego widzenia, jak przekształcało się i dopełniało pojmowanie przezeń rzeczywistości.

3.

Jak wspominałem, jedną z kluczowych sytuacji egzystencjalnych obecnych w poezji Maja jest szczególnie pojmowana sytuacja pragnienia. O wadze tej sytuacji w światoodczuciu autora *Zmęczenia* świadczy jej bezpośrednie ukazanie w wierszu otwierającym tom *Taka wolność*, faktyczny debiut poety. Jej właściwe zrozumienie pozwala odtworzyć linię doświadczeń, wpisaną w kolejne tomy Maja: od początków, budzących poczucie braku, niepełności, po sygnalizowane już próby odpowiedzi na to, co jest centrum, źródłem, gruntem, nadającym światu i ludzkiej egzystencji – sens...

„W każdym systemie metafizycznym to, co stanowi jego rdzeń, główną zasadę, objawienie – jest niedowiedzione. Reszta, ta dowiedziona reszta, jest tylko logicznym rozgałęzieniem tego pierwszego założenia”.⁷ Słowa te z pewnością odnieść można nie tylko do filozofii, lecz też do pewnego typu poezji: tej zwłaszcza, która próbuje dać świadectwo sytuacji człowieka w świecie i wobec świata.

To, co początkowe, przedślowne jakby, ale zarazem otwierające światoodczucie Maja, wymyka się jednoznacznemu, zracjonalni-

⁷ B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, w: idem, *Szkieł literackie*, oprac. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 29.

zowanemu dyskursowi. Ukrywa się w niewyraźnym wspomnieniu, w próbie zbudowania więzi –

z tamtą na pewno ponad moją miarę chwilą
kiedy nagle ujrzałem to wszystko przeraźliwie jasno
i nie zasłoniłem oczu –

(*Drwiąca łaskawość znużenia*, TW)

Cóż to znaczy? Z pewnością tyle: u źródeł poezji Maja, odczytywanej w wymiarach świadectwa, tkwi doznanie, które można by nazwać negatywnym objawieniem. Nagłe, oślepiające jasnością, przecinające linię losu. Totalne w swym działaniu, zagarniającym strefę ducha, jak i materialnego istnienia – lecz pamiętane poza słowem, zapisane w emocji, w pamięci wszystkich zmysłów, w pamięci ciała.⁸ Pozostawiające człowieka samotnego pośród „zakurzonego miasta”.

„Ujrzałem to wszystko”: dla czytającego pozostają jednak tylko ślady, echa tamtego rozpoznania, ujawnione *ex post*. Z nich musi się domyślać reszty. Tamta chwila odsłonięcia dokonała się zapewne w rozgwarze ulicy, w tramwaju albo na dworcu. W codzienności, w świecie potocznego doświadczenia, atakującego wciąż ludzkie zmysły. I takiego poziomu rzeczywistości dotyczy przede wszystkim... Ta chwila promieniuje wciąż poczuciem zmęczenia, bezsilności. Ale też: obrzydzenia i agresji wobec wszystkiego, co się zjawia w zasięgu wzroku. I jeszcze: świadomością osaczenia, uwięzienia od zewnątrz i od wewnątrz, braku oddechu, albo smakiem piasku w ustach... Wszystkie te doznania zbiegają się w jednym, najmniej uchwytnym, ale też najbardziej przenikliwym: doświadczeniu pustki.

⁸ Vide: J. Kott, *Pamięć ciała*, w: idem, *Kamienny Potok. Eseje*, Londyn 1986.

W *Takiej wolności* „puste bez treści jest znużenie przenikające ciało i duszę przeżywającego” (*Drwiąca łaskawość znużenia*), „puste” jest „pole pachnące ziemią” i „ciemniejące niebo” (*Wieczór puste pole*). Pusty zdaje się świat, pusta teraźniejszość, odcięta od przeszłości i przyszłości, od pamięci i wyobraźni. Być pograżonym w takim pustym czasie, w pustej momentalności: to jawi się tutaj jako najbardziej dotkliwe egzystencjalne doświadczenie.

Objawienie pustki jest zewnętrzną, czy może: bezpośrednią formą objawienia bezsensu, bo „za pustką kryje się bezsens, tak jak śmierć kryje się za zmiennościami losu”.⁹

Bezsens zaś doznany cieleśnie, totalnie, oznacza zagrożenie przez jakąś formę niebytu, nicości... Może dlatego wywołuje on stan beznadziejności, rozpacz. I rozpacz właśnie jest najgłębszą konsekwencją wspomnianego negatywnego objawienia...

Oczywiście: poczucie zagrożenia przez pustkę, wywołujące stan rozpacz, jest współcześnie nie tylko jednostkową, przeżywaną w przestrzeni egzystencjalnej sytuacją graniczną¹⁰: jest też jednym ze znaków czasu, doświadczanych w skali całych zbiorowości... Dlatego może *Wspólne powietrze* kończy się wizją „pustej epoki”, a w *Albumie rodzinnym* powracają motywy epoki „bezdomnej” i „bezpańskiej”, pozbawionej (w jednym ze swych wymiarów) gruntu i centrum. Przy tym: fenomen rozpacz (który w ujęciu poety nie ma charakteru absolutnego, a jego straszność przyjmuje postać miałości, lepkości, swoistej banalności nawet) nie jest w światodczuciu Maja jakimś punktem dojścia, określającym ostatecznie sposób widzenia świata. Czy inaczej: konsekwencją objawienia pustki nie jest u autora *Takiej wolności* nihilizm. Postawę przezeń zajmowaną nazwałbym raczej odwagą rozpacz. Przeżycie rozpacz, przyjęcie jej twarzą w twarz, wiąże się w niej z ryzykiem pytania, czy rozpacz może być granicą świata... Jest to pierwszy krok

⁹ P. Tillich, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Paris 1983, s. 51.

¹⁰ Ibidem, s. 57.

w stronę innego wyobrażenia rzeczywistości. Mówiąc, iż w pustce, w bezsensie nie ma „żadnej harmonii”, przygotowuje Maj prośbę, która mogłaby brzmieć:

Mnie który jestem zwątpieniem i rozpaczą
nasyć harmonią i mądrością, Boże¹¹

– a która u niego przyjmuje postać modlitwy o dobro i mądrość, i aktu wiary w istnienie „najczystszej źródła”.

Te dwa momenty: gwałtowne doznanie rozpaczony wobec pustki, wobec świata, który zdaje się rozpadać, i odwaga rozpaczony, przekraczająca własne doznanie, zamykają pierwszy krąg twórczości Maja. Doświadczenia tego kręgu pozostaną obecne w jego światłoodczuciu – ale ich sens będzie już inny...

4.

„Czy mam prawo do przeszukiwania czasu? do czasu utraconego?” „Kto da świadectwo tym czasom? Kto zapisze?” *Wspólne powietrze* rozpoczyna się i kończy pytaniem o czas. I czas właśnie jest jednym z głównych problemów tego cyklu. A właściwie: dwa rodzaje czasu i jego przeżywania. Pierwszy to czas utracony, suma pustych momentów oddanych rozpaczony, „ogromna lodowata pustka” otaczająca istnienie. W jego obliczu pojawia się pytanie o czas pełny, sensowny, w którym przeżycie – byłoby ocaleniem.

Możliwość takiego ocalającego przeżycia jest bardzo wyraźnie przez Maja akcentowana. Choćby tu:

jestem
tylko teraz i to, co jest tu ze mną,
wystarcza za ledwie na kilkanaście

¹¹ W. Szymanowicz, *Trwoga i zazdrość targają mną, Boże*, w: idem, *Dalem Ci się złapać na tym, jak skubię serce po kawałku*, Warszawa 1978, s. 10.

linijek, wiersz tak krótki jak życie
bielinka, błysku światła na fali,
człowieka, katedry. Kilkanaście linijek
i to, co pomiędzy nimi: nieskończony
błysk światła, wieczne życie bielinka,
człowiek przekraczający
śmierć.

(Nigdy nie napiszę..., WP)

To doznanie, zanotowane jakby mimochodem, na marginesie wypowiedzi o związkach poezji ze światem, jest – podobnie jak negatywne objawienie, o którym mówiłem – nagłe, momentalne. To dokonuje się „w jednym spojrzeniu, skurczu serca”. Ale ten moment nie jest pusty, może się w nim zmieścić wszystko: od błysku światła po czas gotyckiej katedry, najdoskonalszego odbicia wieczności. Moment wypełnia się dlatego, bo przegląda się w nim istnienie: motyla, człowieka, katedry... A to istnienie tak jest intensywne, nasycone, że zetknięcie z nim zdaje się zatrzymywać czas...

Podmiot tego doznania nie przypomina człowieka zrozpaczonego. Nie poddaje się miałkiemu przepływowi czasu, widzi ostrzej, wychyla się ku warstwie rzeczywistości niepodatnej na zwykłe zniszczenie. Jest obdarzony typem wrażliwości czy wyobraźni nastawionej na istnienie. Wyobraźni metafizycznej. Tylko taki rodzaj widzenia, tylko takie skupienie na przedmiocie może wywołać równie krystaliczną wizję:

Otwieram okno: jest czerwcowy dzień, są
światła błyszczące na rzece,
która nazywa się Wisła, są mosty, wieże
o kopułach zielonych jak drzewa, są drzewa
jak zielone wieże, są niebieskie tramwaje
pełne ludzi, ich głosów, są wszystkie

głosy, jakie mogą być, jest
wszystko, co tylko umie
być, i tylko to jest
prawda: nie spodziewaj się więcej,
nie pytaj, czas już dojrzeć do tego,
aby być jak dziecko na progu
tajemnicy
otwartej.

Wszystko zaczyna się od prostego gestu: otwarcia okna, które jest otwarciem oczu, otwarciem siebie samego na przyjęcie świata. I otwarciem świata, który zjawia się natychmiast, rozchodzi promieniście z centrum-oczu, wzbogaca w głosy i kolory, powraca – skończony... I skupia się w całość, spokrewniającą części: jak wieże z drzewami. Im bardziej zaś kolejne elementy stają się światem (Maj ma niezwykłą zdolność budowania całości przez pozornie neutralne, zwyczajne wymienianie różnych przedmiotów), tym głośniejsze brzmi w nim święte słowo „jest”, zmieniając wiersz w jakąś narastającą muzykę istnienia. Przy tym: im bardziej ów świat jest dany, obecny, naoczny – tym głębsze budzi zdziwienie i zdumienie w patrzącym, chłonącym go. Tym bardziej staje się, powtarzając wspaniałe oksymoron Maja, otwartą tajemnicą... Wynik metafizycznej lekcji jest paradoksalny. Bo, powiada poeta, świat nie ukrywa żadnej (w potocznym rozumieniu) tajemnicy. Poszczególne rzeczy po prostu są i świat – jest. „I tylko to nas nieskończenie przerasta” (*Wychodząc rano*, WP). I tylko to, co istnieje (czy wprost: istnienie rzeczy, bo jak mówi gdzie indziej Maj, „Tylko to, czego właściwie nie ma, nie da się zobaczyć, jest” – *Patrzę w jej twarz*, WP), tylko spotkanie z istniejącym jest tajemnicą. I jest czymś, co daje chwilę pewności, ocala od świata kłamstwa i pozoru...

Oczywiście: wszystko to jest czymś w rodzaju punktu dojścia w rysowanej przez Maja drodze do źródła, czy może: w tej części owej drogi, która jest badaniem granic własnej metafizycznej wrażliwości. Kilka momentów tej przygody trzeba jeszcze wspomnieć.

Widzenie świata jako otwartej tajemnicy wskazuje wyraźnie, iż światoodczucie Maja żywi się paradoksami, sprzecznościami, antynomiami. Jedna z nich zwłaszcza pojawia się we *Wspólnym powietrzu* szczególnie często: można by ją nazwać antynomią sympatii i obcości.

Maj jest szczególnie uwrażliwiony na to, co nazwałem spotkaniem z istniejącym. Nieobce są mu myśli o jakichś fundamentalnych pokrewieństwach „kwiatu, obłoku, domu i drzewa”. Wydaje się, iż w tej jedności „do współuczucia z każdej rzeczy woła”, iż:

Ptaki cichymi pióry
lecą na wskroś przez nas. O, który
chcę rósć, spoglądam, i drzewo jest we mnie.¹²

Ale obok tej myśli pojawia się zaraz odczucie nieprzekraczalnej granicy. Przedmioty, na które pada nasz wzrok, rozświetlają się na moment silnym blaskiem istnienia, odsłaniają swą istotę, by nadal trwać w sobie. Rzeczy istnieją niezależnie od czułości czy gniewu uczłowieczających je metafor, „nie dają znaku życia, nie dają żadnych znaków”. W oczach zwierzęcia, „za ich szklistą granicą otwiera się otchłań”. Nie inaczej z ludźmi: w gruncie rzeczy każdy nosi ze sobą odrębny świat:

Ten obwieszony torbami siwobrody
żebrak, idąc tą samą co ty,

¹² R. M. Rilke, *Do współuczucia z każdej rzeczy woła*, w: idem, *Poezje...*, s. 415.

kwietniową aleją Plant, idzie
gdzieś w innej pogodzie, miejscu, godzinie.
Przejrzyste, tu nieobecne, oczy
widzą – na przestrzał siebie – ten
nie do odkrycia świat. Nieprzekraczalna
granica.

(*Ten obwieszony torbami*, WP)

Połączony niewidocznymi, choć trwałymi niemi współodczuwania, jest zarazem świat Maja radykalnie monadyczny, poprzedzielany nieprzekraczalnymi granicami... Oczywiście: można na ten fenomen patrzeć nie od strony obcości, obojętności czy samotności bytów, lecz ich autonomii. Granice są bowiem w jednakowym stopniu znakami zhierarchizowania, co szczególnie pojmowanej równości. Obojętność rzeczy, otchłań zwierzęcych oczu: oto paradoksalna lekcja pokory i szacunku dla innych rodzajów istnienia. Pouczająca, że człowiek jest tylko bytem-pomiędzy-bytami. Zresztą: może Maj pamiętał paradoksalne słowa poety, którego nazywa (*To miasto umarło*, AR) Mistrzem:

Miłość to znaczy popatrzeć na siebie
Tak jak się patrzy na obce nam rzeczy,

Bo jesteś tylko jedną z rzeczy wielu.
A kto tak patrzy, choć sam o tym nie wie
Ze zmartwień różnych swoje serce leczy,
Ptak mu i drzewo mówią przyjacielu.¹³

A poza tym: obraz żebraka ze *Wspólnego powietrza*, czy małych Cyganiątek z *Albumu rodzinnego* – to również paradoksalne znaki

¹³ Cz. Miłosz, *Świat. Poema naiwne*, w: idem, *Wiersze*, Kraków 1984, t. 1, s. 124.

absolutnej wolności... Która zjawia się tu jako niezbywalny, niemożliwy do wyeliminowania element metafizycznego porządku świata, jako cecha wszystkiego, co istnieje...

Równie antynomiczne wydaje się w wyobraźni Maja połączenie fascynacji życiem (jako najbardziej oczywistym przejawem istnienia) z patrzeniem na świat z perspektywy obecności śmierci. Śmierć nie wywołuje jednak w tej poezji takich doznań jak pustka. Jest fenomenem, który jako stały element świadomości człowieka, łączy ze sobą ludzi, oddzielając ich zarazem od „gołębia, obłoku, jaworu”; tak jest w pięknym wierszu *Jakiś mój brat*, w którym na przypadkowego przechodnia patrzy się jak na tego, kto „Nie widzi, / nie wie o śmierci [...]. Nie wiedząc – jest / nieśmiertelny, jak gołąb, / obłok i jawor, ich / brat”. Albo: jest fenomenem, który – choćby wbrew woli – utwierdza w istnieniu tych, co pozostali, gdyż, jak powiada Jaspers¹⁴ – jako wydarzenie jest zawsze śmiercią kogoś innego:

Nic nas już
z nią nie łączy, zostaliśmy. Teraz
już można płakać, głośno, głośniej:
na nieustanne świadectwo
życia.

(*Cisza mieszkania...*, WP)

W spięciu ciszy i płaczu, kończącego ten wiersz, mocniej niż gdzie indziej widoczny jest paradoks: „jest” to, „czego właściwie nie ma”, co „nie da się zobaczyć”. I jest w tym płaczu coś głęboko religijnego. „Śmierć jest bezsilna, tonie w naszym życiu” – powie Maj gdzie indziej (*Chile* VI, 2). Jest to chyba świadectwo kształto-

¹⁴ K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, przeł. A. Staniewska, cyt. za: R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 201-202.

wania się ethosu, w którym dawna odwaga rozpaczy zmienia się w podstawowe męstwo bycia.¹⁵

Wreszcie: trzeci spośród wspomnianych paradoksalnych momentów, towarzyszących u Maja spotkaniom z istniejącym. Jest nim perspektywa religijna. W sposobie, w jaki autor *Wspólnego powietrza* przeżywa istnienie świata, jest coś oczywiście i koniecznie wiodącego ku strefie sacrum. Jakby na potwierdzenie tego, iż „Słowo z niebios będzie dodane do frazy życia, które bez niego nie ma znaczenia”.¹⁶ Ale jednocześnie, wydaje się, iż w tym świecie „nic nie jest tak nieme jak usta Boga”.¹⁷ Jego istnienie jest tu przeżywane jako pytanie, pragnienie:

Dlaczego nie ma Cię
dla mnie? Dlaczego
nie widzę śladu twojej ręki
w nieludzko sensownej konstrukcji
źdźbła trawy.

[...]

Nie widzę, bo za mało
wierzę, że widzę? A może to
jest tylko tym głodem
ujrzenia i nic nie ma
oprócz tego głodu przeszywającego

nagle w zgiełku dnia, w katedrze
trawy, pod martwym okiem
gwiazdy.

(*Dlaczego nie ma Cię, WP*)

¹⁵ Termin P. Tillicha (vide: idem, *Męstwo bycia...*).

¹⁶ K. Kawafis, *Życie przyszłe*, w: idem, *Wiersze zebrane...*, s. 256.

¹⁷ R. M. Rilke, *Tak wyteżeni przeciw silnej nocy*, w: idem, *Poezje...*, s. 385.

„Nagle w zgiełku dnia”. Istnienie Boga nie jest tu sprawą rozumu. Jest momentem, przychodzącym w spojrzeniu na coś drobnego, niezauważalnego prawie: źdźbło trawy, płatek śniegu, tak dla nas kruchy – jak my dla Boga...

5.

Spotkanie z istniejącym jest dla Maja podstawowym, ale nie jedynym sposobem budowania drogi do centrum, nadawania sensu jednostkowej egzystencji. Widać to wyraźnie w cyklu *Album rodzinny*, dopełniającym wizję zawartą we *Wspólnym powietrzu*.

Świat *Albumu rodzinnego* jest nadal światem suwerennego podmiotu, który czuje, iż „to co było tylko, tylko mną, jest poza historią” (*Za oknem deszcz*, AR). Ale ta krucha niezniszczalność Poszczególności Istnienia, trwającego w historii i poza nią, zaczyna się domagać jakiegoś dodatkowego oparcia. Nie wystarcza przypadkowe spotkanie w drodze: konieczna jest stała przestrzeń, do której można powracać na jawie i we śnie. Dlatego właśnie cykl ten wypełniony jest obsesyjnymi niemal powrotami do pewnych miejsc. Są one jednocześnie zupełnie konkretne, rzeczywiste – i zarazem oczyszczone ze wszystkiego, co byłoby przypadkowe. Jakby były zobaczone w jakimś ejdetycznym widzeniu. Jakby były archetypami. Maj, który zaczynał jako poeta egzystencjalnych doznań, w obrazach tych przestrzeni wydaje się poetą esencji.

Pierwszym z tych miejsc jest dom. Czy lepiej: Dom. Zawsze z tym samym gankiem, i tymi samymi sosnami, wyznaczającymi prawdziwy środek świata. Bo: „Dokądkolwiek odjedziesz [...], będziesz / wracać: na przysypaną igliwiem ścieżkę od furtki, w cień sosen, / na taras z popękanych płyt” (*Przyjechałeś już*, AR).

Drugie miejsce – to krajobrazy dzieciństwa, dodawane do siebie, odnajdywane we wszystkich innych:

Ubogie krajobrazy dzieciństwa: zaledwie parę miejsc, na pewno nie najświetniejszych: senne podłódzkie lotnisko, Gorce, wapienne skałki z widokiem na Jasną Górę.

Te krajobrazy zdają się wyczerpywać repertuar wszystkiego, co można w świecie dojrzeć:

Grabia na zawsze pozostanie Rzeką, i słońce
na ciemnych wieżach Częstochowy będzie jedyną tylko
tobie daną postacią światła.

To przestrzenne ograniczenie wyobraźni ma jednak w sobie coś niezwykłego: pozwala dojrzeć jakiś zasadniczy, ciągle się powtarzający porządek świata –

i to właśnie
znad góry klasztornej światło będzie wciąż niestrudzenie
wydzierać ciemnościom i ustawiać olśniewająco
białe wieże Wiecznych
Miast.

(Ubogie krajobrazy, AR)

Idea Wiecznego Miasta (Świętego Miasta) jest trzecim stałym miejscem, dającym wedle Maja oparcie wyobraźni. Jej związek ze światłem jasnogórskiej wieży wskazuje wyraźnie, iż jest to idea mocno powiązana z przeżyciem transcendentnego wymiaru rzeczywistości. (W mocniejszej wersji – kieruje ona ku przekonaniu, iż prawdziwy porządek przestrzeni ma charakter religijny.) Archetypem Świętego Miasta – świadomie przez poe-

tę wybranym, w odróżnieniu od dwu poprzednich miejsc – jest w twórczości Maja Kraków, powracający ciągle w obu głównych cyklach. Jego architektura, układ starych ulic – to jakby znaki porządku świata...

Album rodzinny zwraca się nie tylko w stronę przestrzennej wyobraźni. Oparcia szuka też w pamięci. To prawda, zdaje się mówić Maj, iż świat odsłania się przed nami w momentalnym przeżyciu. To prawda, iż chwila jest zamknięta, niemożliwa do ogarnięcia, wyczerpania, powtórzenia przez pamięć. A jednak: człowiek musi podjąć wysiłek zbudowania własnej wersji historii, zobaczenia własnej egzystencji w ciągu innych egzystencji – ludzi, z którymi był najbliżej związany. Stąd: album rodzinny, historia domowa, w której odbija się tamta, wielka i niszcząca Historia – i która jest zarazem obroną przed nią. Idea albumu przenosi zdarzenia w czas personalny, a właściwie: w przestrzeń, pozwalającą ogarnąć zdarzenia wzrokiem. Album, jako analogon pamięci, uprzestrzennia historię – dosłownie i metaforycznie. Droga życia staje się podobna do ścieżki, którą ktoś przechodzi – od furtki ogrodu po drzwi domu. Jak w tym wierszu:

wierzbową aleją nad Wkrą
pan organista w starannie zapiętym tużurku wraca,
po próbie chóru, do domu: pierwsze dziecko, dziewczynka, już
czeka u furtki. Przyspiesza kroku, jeszcze tyle przed nim:
sześciu synów, budowa domu, spór o pole, bal, kulig i podróż
w zamkniętym wagonie do ostatniej stacji, miasteczka
Oświęcim w Małopolsce.

(Leniwe letnie popołudnie, AR)

Trudno zamknąć ludzki los w mniejszej ilości słów, nadać zdarzeniom większą gęstość... Domowy album Maja buduje bowiem z okrucichów konkretnych zdarzeń archetypiczną drogę kilku pokoleń Polaków, znaczoną złowrogo brzmiącymi nazwami miast – i dającą poczucie ciągłości, trwania, nie zawsze obecne w podręcznikach historii...

6.

W świecie Maja zdaje się rządzić prawo powrotów: miejsc, zdarzeń, myśli, przeżyć. U jego fundamentów tkwi doznanie pustki, czegoś, co się rozpada. Wysilek wydobywania się z tej pustki prowadzi do tego, co jest jej zaprzeczeniem. Wskazuje na możliwość odnalezienia gruntu – w przeżyciu istnienia świata, w rekonstruowaniu własnego porządku czasu i przestrzeni, w idei Domu i domowej historii. Ale: im wyraźniej rysują się drogi ocalenia, tym realniejsze okazuje się to wszystko, co ocaleniu zagraża. Poznając ocalające wartości, poznajemy zarazem ich zewnętrzna kruchość. Stąd *Album rodzinny* i *Zmęczenie* wypełnione są znakami zagłady Świętego Miasta. Nie nagłej, burzącej wszystko od podstaw, ale ciągłej, trwającej wciąż i niepostrzeżenie, „bez patosu i metafizyki” rozszerzającej przestrzeń swego panowania:

To miasto umarło. Nieboskie tramwaje jęczą
na zakrętach, nerwowy szary tłum nie mieści się
w ulicach, z neonów spływa kolorowe światło, są głosy,
kurz i dym spalin. To miasto umarło od kiedy zrozumiałeś
jak łatwo może umrzeć.

(*To miasto umarło*, AR)

W głosie poety, mówiącego o tym, nie ma hysterii, ani rozpaczy „małej rozbitej duszy”. Kiedy ma się świadomość tego, co jest obiektywną wartością, co buduje naszą duchowość i gwarantuje jej suwerenność – prywatny punkt widzenia przestaje być sprawą najważniejszą. Maj nie mówi zatem o doznaniach, które są istotne tylko w jego własnej, wewnętrznej perspektywie. Mówi po prostu o tym, iż docierając do podstawowych wartości, stajemy zarazem w obliczu ich zagrożenia. Święte Miasto nie jest bezpieczną twierdzą, do której można wejść i czuć się ocalonym. Jest raczej miejscem, którego trzeba wciąż na nowo bronić...

Te dwie myśli: o trwającej zagładzie Świętego Miasta i o koniecznej – choćby naznaczonej ponadludzkim zmęczeniem – wierności jego idei, odsłaniają jeszcze jeden wymiar pokazywanej tu drogi Bronisława Maja, wszystkich dokonywanych przez niego wyborów.

Jak daleko trzeba by odejść,
aby ten spazmatyczny, wrzaskliwy, dygocący
chaos zobaczyć – z jak daleka –
jako spokojny, czysty, niewzruszony
wzór

(Jak, Z)

– to pytanie nie brzmi dla mnie jak deklaracja braku nadziei. To jest wiersz o sile tego wszystkiego, co zasłania, „spokojny, czysty niewzruszony wzór”. O realnym złu „przejściowej epoki”, któremu Maj daje świadectwo, a które tłumii „spokojne, niezmaćcone źródło”. Ale to źródło istnieje – mimo wszystko. I poeta – mimo wszystko, albo: dlatego właśnie, iż jest przy-

słonięte, kieruje się w jego stronę. „Miej jasną duszę dziecka i surową mądrość”. Tak.

1986

Część czwarta

Marzenie o Księdze

Obecność krytyka to możliwość podjęcia dialogu z jego myślą. To wyrażenie zgody na jego racje albo ich kategoriyczne odrzucenie. Dlatego są krytycy obecni mimo milczenia i są inni, pogrążeni w życiu na niby, mimo wciąż ogłaszanych tekstów. Skoro zaś nie ma prostej zależności między sytuacją rozmowy a dosłownie rozumianym uczestnictwem w niej krytyka, wolno chyba pytać o sposoby obecności myśli Kazimierza Wyki w dzisiejszym rozumieniu literatury. Obecności myśli, gdy tak dawno nie ma osoby.

1.

Pytanie wydaje się paradoksalne. W ciągu pięciu lat, jakie upłynęły od przedwczesnej śmierci Wyki, ukazało się sześć jego książek (w tym cztery po raz pierwszy), a nazwisko powracało niezliczoną ilość razy w szkicach krytycznych, dyskusjach, pracach naukowych. Ale powtarzanie nazwiska nie jest świadectwem rozmowy. Jak mówi rówieśnik Wyki i jego przyjaciel:

Wymawiasz nazwisko, ale nie jest znane nikomu,
Albo dlatego, że ten człowiek umarł, albo że
Znakomitością był nad inną rzeką.

Nie chodzi zatem o salony literatury i krytyki, lecz o to, co wobec upływu czasu pozostaje pobudzającym i żywym. W tej perspektywie dzieło Wyki jest wciąż otwarte, podobnie jak pytanie o jego tożsamość.

Sam Wyka mówił o sobie na różne sposoby. Określał swój czas: „Należę do pokolenia urodzonego na niewiele lat przed wybu-

chem pierwszej wojny światowej”. Wskazywał rodowody: „Stary rdzenny liberał, który nauczył się marksizmu [...] i nie myśli wyrzekać się wynikającego stąd trybu własnego myślenia”. Zaczył swe miejsce: „Jestem historykiem literatury”.

Oczywistość wszystkich tych zdań jest dla dzisiejszego czytelnika pozorna. Zbyt mało poświęcono uwagi przynależności Wyki do pokolenia 1910, wielokrotnie przez niego samego podkreślanej i mocno funkcjonującej także w świadomości jego rówieśników. („Rok dziewięćset dziesięć. Już biją zegary, Lat / cicho w klepsydrach przesącza się piach”). Czy nic nie wynika z tego, iż do tej samej generacji należeli bądź należą – Bolesław Miciński, Jerzy Andrzejewski, Czesław Miłosz?

Także drugie samookreślenie Wyki, dotyczące powojennej przemiany ideowej, dalekie jest od całej, dość skomplikowanej prawdy. Zresztą – ma ono sens głównie polemiczny. Opuszczony przeze mnie nawias, wskazujący to wyraźnie, zawierał słowa: „a to nie była nauka łatwa, moje dzieci znudzone”... Wyka napisał to zdanie w 1964 roku i pytanie o tożsamość tych „znudzonych dzieci” wydaje się nieistotne. Ale też cała wypowiedź więcej mówi o samym Wyce niż o jego ówczesnych adwersarzach.

Najważniejsze wszakże jest określenie trzecie. Nie chodzi o to, iż Wyka był historykiem literatury, bo można rzec więcej: iż był konstruktorem historycznej świadomości i wyobraźni. Rzecz w tym, jak sobie ową historię wyobrażał.

Odpowiedź na tak sformułowane pytanie tkwi poza sensu stricto naukową działalnością Wyki, najwyraźniej zaś formułuje ją niepokojący esej *Wyznania uduszonego*, pisany na początku lat sześćdziesiątych. Skreślony jakby od niechcienia, jako odpowiedź w ankiecie o nie napisanej książce, przynosi on kilka myśli elektryzujących intelekt i wyobraźnię. Przynosi marzenie o Księdze, która zrodzona byłaby „z przekonania, że w każdym momencie swojego istnienia świat mógł być inny, aniżeli stał się naprawdę”. Ta myśl,

nieobca dwudziestowiecznej literaturze, u Wyki przybiera formę szczególną. Powiada autor *Pokoleń literackich*:

Moje Marzenie-Księga to historia literatury polskiej nie taka, jaką jest naprawdę, lecz taka, jaką być powinna. [...] Marzenie intelektualne jest wypełnieniem powinności, które nigdy nie zostały zrealizowane. [...] Literatura polska w jej rozwoju [...] jest taka, jaką jest, ale [...] ona mogła być inną. Ona powinna być inną.

Jak to rozumieć? Być może tak, iż w kulturze poza porządkiem faktów istnieje też porządek ich rozumienia, zakładający równość dróg zamkniętych czy zablokowanych, alternatyw niemożliwych i odrzuconych, rysujących linię możliwości i powinności. Jest to myśl maksymalistyczna, stawiająca wizję (przeszłości – i przyszłości zapewne) ponad bierny opis. Ten maksymalizm widoczny jest nie tylko w samej idei Księgi, odkrywającej powinności kultury, ale także w jej fragmentarycznie wskazanych treściach, zwłaszcza w ironicznej i norwidowską składnią wyrażonej ocenie literatury drugiej połowy XIX wieku:

Istnieje również praktycyzm niewoli i ten nie pozwolił, ażeby stulecie XIX było w naszej literaturze takie, jakie być powinno.

Taki a nie inny sposób układania przeszłości w Księgę (choćby tylko marzoną) wiąże się z dwiema sprawami. Pierwsza to przekonanie o konieczności porządku etycznego w rozumieniu kultury. Dla tej myśli znajdował Wyka argument pokoleniowy. Pisał w 1964 roku:

Moje pokolenie wychowało się na Conradzie. Przyszli później inni mistrzowie. Przyszli, wielu z nich odeszło. Stary żaglowiec czekał cierpliwie.

Do tego argumentu można dorzucić inne, bardziej nawet oczywiste: fascynację myślą Mochnackiego i Brzozowskiego, trwającą od początku działalności Wyki. To te właśnie nazwiska tworzyły klimat rygorystycznej, ale i tragicznej etyczności, towarzyszący części przynajmniej jego poczynań krytycznych, nadający jego pomysłom odcień szczególnego dramatyzmu, widocznego wszędzie tam, gdzie powinność staje w sprzeczności z faktycznością.

Kwestia druga jest dopełnieniem poprzedniej. To postawienie marzącego o Księdze wobec czasu, w którym żyje, wobec – jak napisał Wyka w okupacyjnym eseju *Porządki historyczne* – porządku istotnego historii. Aby to przejście od moralności do historii było jaśniejsze, trzeba przypomnieć, iż leżąca u podstaw marzenia o Księdze myśl o możliwości innego biegu zdarzeń została przez Wykę wypowiedziana po raz pierwszy właśnie w przytoczonym szkicu, dotyczącym polityki i historiozofii, a pisanym w czasie wojny (równoległe do poświęconych podobnym problemom esejów Bolesława Micińskiego). To tam zjawia się dramatyczne przeciwstawienie „człowieka moralnego”, to znaczy dokonującego wyboru wedle norm etycznych, i „człowieka historycznego”, którym rządzi „jedynie to, co skuteczne i to, co celowe”. Zdaje się, iż dwie postawy kryjące się za tymi określeniami były dla Wyki głównym dylematem wyznaczającym kontury ludzkiego losu, dylematem niemożliwym do pełnego rozstrzygnięcia.

Autor *Życia na niby* był przekonany o zasadniczej historyczności istnienia, o zanurzeniu człowieka w doznany bezpośrednio porządek istotny historii. Ów porządek, jak pisał –

jest po prostu doznawaną przez nas, przeżywaną, otaczającą nasze indywidualne istnienie, dotkliwą i rzeczywistą historią. W tym porządku uczestniczymy całościowo, uczestniczymy w sposób personalistyczno-egzystencjalistyczny. Jako osobnicy mianowicie i jako istnienia, których każda cząstka jest historyczna.

Można tę myśl odczytać pesymistycznie: jako przekonanie o niemożności pełnego zrozumienia przeżywanej historii. Ale można też heroicznie, bo w tym całościowym poddaniu się historii jest zachowana podmiotowość, osoba przeżywającego. Ta odpowiedź personalistyczna (tak ją wówczas rozumiał Wyka) kieruje z powrotem do porządku moralnego, to znaczy stawia na nowo wobec spraw wyboru i działania.

Była to w tamtej wojennej sytuacji także samoobrona, polegająca na odrzuceniu myśli o absolutnej przewadze mechanicznej i jednoznacznie zdążającej do swych celów historii, usprawiedliwiającej każdą rzeczywistość tylko dlatego, że ona właśnie jest. Sięgnięcie w tej perspektywie po dziwną hipotezę o istnieniu niezaktualizowanych linii rozwoju miało walor usensownienia, uczłowieczenia historii, choćby poprzez wskazanie możliwych granic skutecznego działania, poprzez kształtowanie historycznej wyobraźni – bez której to działanie byłoby niemożliwe. Rozważanie sytuacji alternatywnych uświadamia nam bowiem (mówi dalej Wyka), iż:

Rzeczywistość gwarantuje tylko ryzyko, a nigdy sukces. Tylko wobec ryzyka i wobec nieprzewidzianych skutków jesteśmy w historii prawdziwie wolni, zresztą pozostajemy określeni, uwiązani do warunków.

Jeszcze inaczej: realność ryzyka otwiera drogę powinności. Żadna sytuacja nie usprawiedliwia braku świadomości, iż mogło być inaczej, iż powinno być inaczej.

2.

Czy Wyka myślał po latach tak samo? Nie wiem. Dość jednak powiedzieć, iż rozważania *O porządkach historycznych* zamyka-

ją pierwszy tom *Wędrując po tematach*. Tom ten, zatytułowany *Czasy*, gromadzi też kilka innych szkiców podejmujących tę samą w gruncie rzeczy kwestię postaw człowieka wobec mechanizmów historii. Myślę zwłaszcza o *Dwu jesieniach*, *Gospodarce wyłączonej*, *Goebbelsie*, *Hitlerze i Katonie*, *Fauście na ruinach*.

Szkice te łączy ze wspomnianymi rozważaniami historiozoficznymi co najmniej jeden moment. Opisując szczególne doświadczenie historyczne, będące udziałem Polaków w czasie okupacji, posługuje się Wyka przeciwstawieniem dwu porządków czy dwu warstw odbioru rzeczywistości. Jest to odwołanie do centralnego w polskiej tradycji kulturalnej romantycznego archetypu rozróżniającego to, co jest na powierzchni, i to, co głęboko ukryte. Pierwsze jest zwykle pozorne, drugie – istotne, prawdziwe. U Wyki nazywa się to „życiem na niby” i „życiem prawdziwym”.

„Życiem na niby” był narzucony przez Niemców porządek: okrutny, nacechowany rzekomą koniecznością, brakiem alternatyw, przekonaniem o jednokierunkowej racjonalności zdarzeń historycznych. „Życiem prawdziwym” okazuje się ryzyko odmiennego wyboru, ethos walki rządzący moralnością „ludzi podziemnych”. Wedle słów Wyki:

Życie oficjalne, prasa oficjalna, były na niby. Na serio było jedynie tamto życie utajone i zazdrośnie chronione przed wrogiem.

Zwrot od „życia na niby” ku „życiu prawdziwemu” to jednocześnie zwrot od „człowieka historycznego” ku „człowiekowi moralnemu”, a w każdym razie dokonującemu wyboru i podejmującemu ryzyko... Znamienne przy tym, iż w takim odczarowaniu historii, w próbie przedarcia się przez „nawałnice na nieboskłonie”, będące symbolem jej nieprzenikliwości dla ludzkiego rozumienia, uczestniczy w analizie Wyki uświadomienie, iż mistyfikacja rze-

czywistości dokonana zostaje poprzez zafałszowanie oficjalnego języka. O tym aspekcie hitlerowskiej propagandy mówi esej *Goebbels, Hitler i Kato*, nieprzypadkowo chyba spotykający się w kilku konstatacjach z wnioskami głośnej książki Victora Klemperera *LTI*. O pozasytuacyjnej wartości tych stwierdzeń nie trzeba nikogo przekonywać: sprawa relacji między językiem a wartościami i dziś jeszcze pozostaje jednym z głównych problemów refleksji nad literaturą i rzeczywistością.

3.

Przypomniane tu myśli Wyki stanowią dla mnie tę część jego dorobku, która jest dziś najistotniejsza, gdyż ofiaruje najwięcej perspektyw myślenia. Jest to opowiedzenie się za obecnością Wyki bardziej jako komentatora współczesności, autora refleksji historyzoficznych i moralnych niż krytyka literatury. Jeszcze inaczej: jest to opowiedzenie się za sposobem myślenia Wyki młodego, bądź (jak w latach sześćdziesiątych) wracającego do młodości i jej mistrzów duchowych.

Młody Wyka był czytelnikiem Brzozowskiego i Conrada. Zabarwiło to jego ogląd świata tragicznie i heroicznie. Był (jak Brzozowski w *Pamiętniku*) pewien, iż rzeczywistość ludzka jest niegotowa i nieskończona, że człowiek może poddawać tę rzeczywistość nieustannemu przekształceniu. Po wojnie Wyka dojrzały uznał tę postawę za niewystarczającą. Chciał znaleźć postawę gwarantującą równowagę wewnętrzną i oddającą zarazem całą sprawiedliwość widzialnemu światu. Zobaczył tę możliwość w nadejściu realizmu i przełożeniu racji historycznych nad egzystencjalne. To jednak, co widział jako trudną, wymagającą ogromnej pracy duchowej postawę wobec świata, zobiektywizowało się w postaci socrealizmu i stalinizmu... Tej narzuconej przez polityków literatury (nie mówiąc o ideologii) byłoby równie trudno bronić jak udowodnić

– co Wyka próbował uczynić w eseju *Super flumina Babylonis* – iż tak zwane przez marksistów racje historyczne są wystarczające dla usprawiedliwienia tragedii jednostkowej egzystencji. Wyka powrócił więc do Brzozowskiego i Conrada...

Ten powrót – daleki od jednoznaczności, jasności i deklaratywności – był krokiem naprzód. Powiedział raz jeszcze, iż „nie ma gotowej, skończonej, zamkniętej rzeczywistości” (S. Brzozowski, *Pamiętnik*). Iż ważniejsze jest marzenie o Księdze – to, co być powinno, niż to, co jest poza sankcją moralną. Tylko w ten sposób mogę dziś czytać słowa Kazimierza Wyki.

Postscriptum z roku 1988

Marzenie o Księdze napisałem w styczniu 1980 roku. Słowo „dziś”, powtarzające się w szkicu kilkakrotnie, tamtego czasu dotyczy. Zdaje mi się teraz, że ówczesna atmosfera mocno zaważyła na moim sposobie czytania Wyki. A także: na zakresie ujawnianych prawd. (Na prawach anegdoty mógłbym dodać, że z drukowanego wówczas tekstu zniknęło nazwisko Czesława Miłosza – mimo pozostawienia cytatów z jego wierszy... Ubyło też kilka zdań, których odtwarzanie nie wydało mi się istotne.

Gdy po latach kilku wróciłem do pisania o Wyce, jego dzieło zjawiało mi się z trochę innej strony. Ale i to spojrzenie anno 1980 jest dla mnie ważne – dlatego wracam do niego, zostawiając tekst bez zmian (poza kilkoma retuszami stylistycznymi). Pozostawiłem nawet myśli i cytaty – do których wracam na nowo w *Ryzyku osobowości*.

Ryzyko osobowości

1.

Powiada Karl Jaspers:

Śmierć [...] człowieka, z którym pozostaję w stosunku komunikacji, jest najgłębszą rysą w obiektywizującym się życiu. Zostałem sam, ponieważ nie mogłem pójść za umierającym [...]. Niczego nie można przywrócić, jest to kres na zawsze. [...] Ostatnim bezradnym wyrazem komunikacji z umierającym [...] jest fakt bycia razem, ból rozstania. Ale ta komunikacja może być tak głęboko ugruntowana, że nawet kres wywołany zgonem jeszcze jest objawem i komunikacja zachowuje swój byt jako wieczna realność. [...] Dzięki komunikacji samotność absolutna została na zawsze zlikwidowana. Osoba [...] pozostaje obecnością egzystencjalną.¹

To przekonanie autora *Wiary filozoficznej*, wynikające z analizy jednej z sytuacji granicznych i dotyczące w jego ujęciu relacji między najbliższymi osobami, zdaje się mieć znaczenie o wiele szersze, spokrewnione przy tym z pewną wizją kultury. Jeśli bowiem założymy, iż kultura to wielotorowy i wielowymiarowy proces komunikacji, jeśli dodamy, iż proces ów wiąże się nie tylko z dialogiem osób, ale także tekstów pojmowanych jako osoby twórców², czyli zgodzimy się z tym, iż czytanie jest rodzajem uobecniania – wówczas śmierć jako sytuacja graniczna i jako element kultury odsłoni inny swój wymiar... Jeśli „zmartwychwstać znaczy być czytany”, jak metaforycznie mówi Ryszard Przybylski,

¹ K. Jaspers, *Sytuacje graniczne* (fragment t. 3: *Philosophie*), przeł. M. Skweciński; cyt. za wyborem pism Jaspersa w książce: R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 200-201.

² Vide: R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 30.

to można nie być tutaj i zarazem – być obecnym, wyznaczać przestrzeń spotkania z wartościami.

Przypomnienie tych myśli w związku z osobą, czy raczej, jak chce Jaspers, obecnością Kazimierza Wyki, może być wielorako rozumiane. Sens najprostszy jest ten, iż po śmierci Wyki dane nam zostały teksty, które nie tylko dopełniają (w potocznym sensie) jego twórczość, ale też oświetlają ją na nowo, odkrywają nie do końca widoczne związki, kreują nowe w jej obrębie hierarchie ważności...

Wśród owych tekstów miejsce szczególne przypada cyklowi esejów zatytułowanemu *Odeszli*.³ Niektóre spośród nich, jak *Kamienna ironia Absolutu*, *Stanisław Pigoń*. (*Próba rekonstrukcji osobowości*) czy zwłaszcza – i nade wszystko – *Dłonie Marii*, wydają się z dzisiejszej perspektywy jednymi z najistotniejszych, najpełniejszych wypowiedzi Wyki, stając obok niektórych szkiców z tomu *Życie na niby* czy *Wyznań uduszonego*... Jest tak dlatego, iż owa seria uobecnień i odsłonień wybitnych osobowości, współtworzących polską kulturę współczesną, zamknięta niespodziewaną i wyjątkową w naszej humanistyce próbą nakreślenia fenomenologii śmierci – to zwieńczenie głównego nurtu, płynącego przez całą twórczość Wyki i zarazem przekroczenie jego granic, pozwalające przeczuć ostateczne punkty dojścia autora. Wyka stary spotyka się tu z Wyką młodym i – wedle słów, którymi niegdyś kończył szkic o Marii Dąbrowskiej – nie tyle „mówi o sobie”, co „daje siebie”, daje swą personę...⁴

2.

Jerzy Kwiatkowski pokazał niegdyś, iż słowem-kluczem przedwojennej twórczości Kazimierza Wyki jest pojęcie „osobowości”, ści-

³ K. Wyka, *Odeszli*, Warszawa 1983.

⁴ K. Wyka, *Wędrując po tematach*, Kraków 1971, t. 2, s. 315.

śle spokrewnione z pojęciem „osoby”, pochodzącym z personalistycznych nurtów filozofii.⁵ Lektura tomu *Odeszli* pozwala ten sąd uogólnić. Koncepcja czy może wizja świata Wyki z tego pojęcia się wywodzi: „osobowość” jest w niej faktem podstawowym i nieredukowalnym, a żadne przemiany świata nie mogą tego zmienić. Wyce – autorowi przedwojennych manifestów personalistycznych, tak wtóruje (w roku 1957) autor *Rzeczy wyobraźni*:

Świat stanie się jednością. [...] Człowiek wszakże pozostanie różny. Człowiek jako pierwszy i ostateczny składnik rzeczywistości społecznej [...]. W osobowości swojej, w pragnieniu i celu pozostanie różny. Będzie ten człowiek jedynym elementem metafizycznym świata całkowicie ludzkiego [...].⁶

Ale osobowość jest czymś więcej niż tylko pierwotnym elementem struktury świata społecznego. Jest ona też, jak powtarza Wyka za Stefanem Kołaczkowskim, „dziwną, irracjonalną wartością”.⁷ Zwrot w stronę osobowości ma więc w sobie momenty aksjologicznego wyboru. Decyduje to o sposobie rozumienia relacji interpersonalnych: świat Wyki zakłada bowiem, iż osoba konstytuuje się i spełnia poprzez wychylenie ku innym osobom. Jest to więc par excellence rzeczywistość spotkania, komunikacji... Zdaje się, że można to wyrazić i uzasadnić i takimi słowami Jaspersa (którego Wyka szczególnie cenił):

prawda faktycznie nie znajduje się w niczym posiadaniu jako ostateczna i absolutna. Szukać prawdy to zawsze być gotowym

⁵ J. Kwiatkowski, *O krytyce literackiej Kazimierza Wyki*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3: *Literatura Polski Ludowej*, pod red. A. Brodzkiej i Z. Żabickiego, Warszawa 1965, s. 399-429.

⁶ K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, wyd. 2, Warszawa 1977, s. 389.

⁷ K. Wyka, *Odeszli...*, s. 136.

do komunikacji i oczekiwać także komunikacji od innych. Z tym, kto pragnie rzeczywiście prawdy, a więc komunikacji, można mówić po prostu i swobodnie o wszystkim i on sam może to samo [...].⁸

Konsekwencją takiego myślenia jest koncepcja kultury nader bliska przywoływanej na początku tych rozważań. Kultura, zdaje się mówić Wyka, jest wynikiem działania osobowości, które przekroczyły próg przeciętności – a jej ciągłość i trwałość może być osiągnięta tylko poprzez osobowe przekazywanie stworzonych wartości. „Istnieje i ustawicznie tworzy się” – powiada Wyka – „pewna wyższa więźba kultury narodowej”.⁹ Jej istota wiąże się ściśle z „mocowaniem się duchów”¹⁰ twórców i odbiorców kulturowych wartości, wiąże się z umiejętnością rozmowy.

Nie darmo pisze Wyka o Konińskim:

W jego pokoleniu istniała jeszcze zagubiona dzisiaj całkowicie kultura rozmowy, na którą składa się zarówno umiejętność słuchania partnera, jak sztuka formułowania własnych sądów. Takiego ich formułowania, ażeby odbite od osobowości i przekonañ partnera, stawały się natychmiast nową linią rozmowy, a nie własnego monologu.¹¹

Zdania ostatnie wskazują, iż swojej wizji nie traktował Wyka jako oczywistej i danej. Jej spełnienie wiązało się dla niego z budowaniem wysokiej „kultury moralnej” i z „indywidualnymi poszu-

⁸ K. Jaspers, *Wolność i komunikacja* (fragment z *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*), przeł. L. Kołakowski, w: *Filozofia egzystencjalna*, wyboru dokonali oraz wstępami opatrzyli L. Kołakowski i K. Pomian, Warszawa 1965, s. 188.

⁹ K. Wyka, *Odeszli...*, s. 136.

¹⁰ Ibidem, s. 38-39.

¹¹ Ibidem, s. 47.

kiwaniami światopoglądowymi". Obu tych spraw nie dostrzegął w nadmiarze w „naszej zgrzebnej ojczyźnie”...¹²

Stąd wniosek następujący: osobowość jest co prawda czymś podstawowym, ale zarazem nie jest czymś danym w pełni. Widać to wyraźnie w istniejącym w myśleniu Wyki napięciu między „rdzeniem osobowości”, gwarantującym jej tożsamość, a jej częścią niezdeterminowaną, umożliwiającą ekspansję, rozwój, zmianę... To właśnie ów (nigdzie zresztą konkretnie nie zinterpretowany) rdzeń osobowości zdaje się decydować o tym, iż ktoś jest kimś. Skonkretyzowanie wszakże tego, kim konkretnie jest, uzależnione zostaje od czysto indywidualnej woli kształtowania własnej osobowości i woli przekraczania własnej kondycji. Te ostatnie kwestie zdają się Wykę, jako ucznia Brzozowskiego i jako współczesnego różnym wersjom egzystencjalizmu, interesować szczególnie mocno, od nich też uzależnia on współudział w tworzeniu i przekazywaniu wartości.

Inaczej mówiąc: jeśli jest Wyka „strażnikiem tradycji”, czcicielem ciągłości w kulturze, to jest zarazem entuzjastą nieustającej walki o siebie, bez której dotarcie do punktów stałych, ostatecznych w świecie i egzystencji – jest niemożliwe... Jest, jeszcze inaczej mówiąc, zwolennikiem trudnej sztuki budowania samodzielnego oglądu świata. Dodaje przy tym:

za światopogląd uważam osobiście i własnym wysiłkiem intelektu, woli poznania i sprawności ducha zdobyty oraz myślowo zracjonalizowany i słownie wypowiedziany bądź w piśmie utrwalony zespół przekonań o powszechnym porządku bytu, zespół będący własnością t e j t y l k o, a nie innej jednostki.¹³

¹² Ibidem, s. 17.

¹³ Ibidem, s. 219 (wyr. Wyki).

Zbyteczne wydaje się udowadnianie, że to rozumienie światopoglądu jest spójne z personalistyczną wizją świata – i bardzo dalekie od obecnego w heglizmie czy marksizmie upodrzedzenia jednostki wobec idei... Jest to wizja osobowości, w której obok silnego poczucia poszczególności istnienia – obecne jest też poczucie nienasycenia, braku.¹⁴ Nienasycenia – w ostatecznych konsekwencjach – metafizycznego...

Powiada Maria Janion, iż absolutem (młodego) Wyki jest „człowiek pełny, śmiały, człowiek na sobie oparty”.¹⁵ To prawda: ale też z równym prawdopodobieństwem można rzec, iż ów „człowiek pełny” to tylko absolut, to tylko coś do spełnienia. Mówiąc inaczej: w projekcie antropologicznym Wyki, widocznym w całej jego twórczości, tyle jest pragnienia pełni, ile wiecznego poczucia niedopełnienia... Czasami, w obliczu tego, co się nieodwracalnie stało, w obliczu bezalternatywności rzeczywistego (materialnego?) świata – to, co nie spełnione, to, co potencjalne, nabiera szczególnej wartości. Dotyczy to wszystkich bodaj poziomów doświadczenia świata. Stąd bierze się przekonanie Wyki, iż „jednostka wybitna nosi w sobie zarówno swój biogram faktyczny, jak kilka biogramów możliwych”.¹⁶ Stąd, powtórzone za André Maurois marzenia o realności nie spełnionych dróg rozwoju historycznego. Stąd marzenie o Księdze, o historii polskiej literatury nie jaka jest, lecz jaka być powinna.¹⁷ Stąd wreszcie – całościowa wizja rzeczywistości ludzkiej, która „nieustannie się rozszerza, przyrasta, przybywa”.¹⁸

¹⁴ Vide: J. Błoński, *Obecność Wyki*, w: Kazimierz Wyka. *Charakterystyki. Wspomnienia. Bibliografia*, pod red. H. Markiewicza i A. Fiuta, Kraków 1978, s. 353.

¹⁵ M. Janion, *Wojna i okupacja w oczach Kazimierza Wyki*, w: *Kazimierz Wyka...*, s. 159.

¹⁶ K. Wyka, *Odeszli...*, s. 148.

¹⁷ Vide w tej książce szkic *Marzenie o Księdze*.

¹⁸ K. Wyka, *Rzecz wyobraźni...*, s. 389.

Wszystkie te marzenia przeniknięte są aksjologicznym maksymalizmem, który nakazuje stawiać wyżej porządek obiektywnych wartości i powinności, niż naciski zewnętrznie pojmowanej sytuacji historycznej. We wszystkich tych marzeniach obecny jest też patos docierania do nieuwarunkowanego niczym obrazu rzeczywistości, patos połączony z pragnieniem i poczuciem wolności, która „zbiega się z wewnętrzną obecną koniecznością prawdy”.¹⁹

Ale też: nigdzie mocniej niż tu nie widać, iż w pochwalę Nierzeczywistnionych Możliwości obecne jest u Wyki przekonanie o tym, iż osobowość nie może odnaleźć ostatecznego gruntu w samej sobie. Stąd wieczny niepokój, stąd wieczne wychylenie ku czemuś, co mogłoby ugruntować osobowość, a zarazem ocalić personalistyczną wizję świata i hierarchię wartości... Gdzieś u kresu tego szukania wypowie Wyka (za Herbertem) zdanie, w którym – jak w wielu jego istotnych zdaniach – więcej jest tajemnicy niż rozstrzygnięcia. Brzmi ono: „Nie mamy żadnej gwarancji oprócz – wiecznego czuwania na wysokim krześle”.²⁰

3.

W myśleniu Wyki, od początku do końca jego działalności, obecna jest więc idea kształtowania i przekraczania, i w końcu: ugruntowywania osobowości. Jest ona powiązana z poszukiwaniem i kreowaniem wspólnoty, która zdążałaby w tym samym kierunku, poszukiwaniem, wynikającym ze świadomości, iż wolność (skorelowana z koniecznością prawdy) „urzeczywistnia się we wspólnocie”.²¹ (Tym, między innymi, tłumaczyć można znamienne dla Wyki fascynację kategorią pokolenia, jako jedną z tych, które mają gwarantować jedność światoodczucia.)

¹⁹ K. Jaspers, *Wolność i komunikacja...*, s. 184.

²⁰ K. Wyka, *Odeszli...*, s. 225.

²¹ K. Jaspers, *Wolność i komunikacja...*, s. 185.

Obecności wspomnianej idei towarzyszą przemiany jej treści, to znaczy przemiany w wyborze tego, co uznawane jest za element dopełniający, gruntujący osobowość. „Wieczne czuwanie”, o którym mówi Wyka, a które rozumieć można jako „bycie-w-stronę”, „bycie-wobec”, „bycie-przy”, „bycie-z” – nabiera w jego twórczości wciąż nowego sensu. Można powiedzieć, iż twórczość owa, w jej narastaniu daje się dziś odczytać jako symboliczne odślanianie dopełniającej się osobowości. Stanowi ono rodzaj ostatecznego przesłania, danego przez Wykę. Ujmując rzecz w schematyzującym z konieczności uproszczeniu można powiedzieć, iż owo przesłanie układa się w rytm trzech następujących po sobie faz.

Najoczywistszy wydaje się kierunek kształtowania osobowości odślaniany w przedwojennych pismach Wyki. Maria Janion tak to określa:

pisane przed wojną teksty Wyki określić można przede wszystkim jako walkę z relatywizmem [...] oraz budowanie – jako zapory przeciw niemu – fundamentu trwałych wartości.²²

Inaczej mówiąc: należał wówczas autor *Pokoleń literackich* do tych, którzy w obliczu „końca czasów nowożytnych”, wieszczono przez filozofów, a wprowadzanego w czyn przez totalitarne dyktatury – starali się stać przy podstawowych wartościach etycznych, stworzonych w kręgu kultury europejskiej. Można to nazwać postawą tragicznego heroizmu, solidarnego trwania albo ethosu sprzeciwu. Istotą tej postawy jest zawsze indywidualny i bezinteresowny gest świadczenia wartościom, budujący – jak po latach napisał Wyka w portrecie Konińskiego – „prawość i przenikliwość moralną”. (Kształtujący wpływ takiego myślenia, które można powiązać z nazwiskiem Conrada, jest nie do zane-

²² M. Janion, *Wojna i okupacja...*, s. 158.

gowania nawet dzisiaj. Zresztą: i zagrożenia często wydają się podobne.)

O wiele trudniej jest uchwycić oczywistą na pozór przemianę, jaka dokonała się w myśleniu Wyki w czasach okupacji. Jedno nie ulega wątpliwości: spełniona apokalipsa pokazała, iż świat wartości, wewnątrznie nadal uznawanych za niezniszczalne, zewnątrznie jest bardzo kruchy. Stąd zapewne przekształcenie podstawowych form ujmowania i przeżywania rzeczywistości: osobowość określa się tu wobec stającej się historii (a więc: polityki), która wciąga w swe tryby bez względu na wolę jednostki.

W takiej sytuacji pozytywne świadczenie wartościom ustępowało zazwyczaj – świadczeniu rzeczywistości w jej najbardziej dotykającym wymiarze. Utrata symbolicznego gruntu, oddalającego się nie wiedzieć gdzie, owocowała próbą odzyskania najbliższego skrawka ziemi. Refleksja dotycząca wartości zmieniała się w próbę zrozumienia nie tylko moralnego, lecz też politycznego i ekonomicznego wymiaru zdarzeń. Intelktualne rezultaty próby stanięcia wtedy twarzą w twarz z „istotnym porządkiem historii” trudno i dziś przecenić. Eseje takie jak *Goebbels, Hitler i Kato*, mistrzowsko analizujący mechanizmy totalitarnej propagandy i przywodzący na myśl *LTI* Klemperera, czy *O porządkach historycznych*, wprowadzający rozróżnienie „człowieka moralnego” i „człowieka historycznego”, a zarazem w imię wartości pytający o niezrealizowane wersje historycznych zdarzeń – to jedne z najważniejszych intelektualnych świadectw tamtych czasów.

Mniej oczywiste, zwłaszcza z rosnącej perspektywy czasowej, jest to, że Wyka, tak dramatycznie rysujący napięcia między historią a moralnością i tak pesymistycznie widzący sytuację Jednostki wobec sił historii – bezpośrednio po wojnie wybrał właśnie „człowieka historycznego”, a więc uznał historię za grunt osobowości...

Powtarzam: rezygnując z tragicznego heroizmu na rzecz świadczenia materialnej rzeczywistości, podnoszącej się z wojennych

cierpień (a więc na gruncie literatury zapowiadając realizm jako „obiektywną niespodziankę”²³), dokonywał Wyka dramatycznego i radykalnego wyboru. Jego źródła mogły być zresztą (paradoksalnie) czysto etyczne: mógł on być – i chyba był – zakorzeniony w przekonaniu o konieczności oddania ostatecznej sprawiedliwości widzialnemu światu... Ale: z punktu widzenia osobowości jako wartości trudno nie zauważyć, iż każda próba jej ugruntowania w zmienno-historycznym wymiarze świata (i tylko w nim) prowadzić musi do kompromisów z tym właśnie, co młody Wyka najmocniej zwalczał – z relatywizmem... A w dalszych konsekwencjach: do zakwestionowania podstaw personalistycznej wizji świata przez podporządkowanie osobowości siłom historii, idei, władzy, etc. Ryzyko takiego relatywistycznego, sytuacyjnego myślenia autor *Pogranicza powieści* podjął – i przegrał... Widać tę przegraną nie tylko w tekstach, które Wyka pisywał w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. Widać ją też dobitnie w dalszych losach realizmu, który przybrał formy zupełnie sprzeczne z zamierzeniami Wyki. I w moralnej atmosferze tamtych czasów. Oczywiście – powody przegranej tkwiły bardziej w rzeczywistości lat stalinizmu niż w dokonanych przez krytyka wyborze... Prywatnej klęski, odpowiedzialności za napisane słowa chyba to jednak nie zmniejsza.

Lata po Październiku '56 przyniosły kolejną, ostatnią już zmianę w myśleniu Wyki o osobowości. Wiązała się ona, przynajmniej częściowo, z nawrotem do przedwojennego stylu myślenia i – jak już mówiłem – znalazła najpełniejszy wyraz w stanowiącym punkt wyjściowy tych rozważań cyklu *Odeszli*.

Ten nowy personalizm Wyki jest nieco inny od formy wyjściowej: rozczarowanie historią i polityką, nasilające się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, niepewność co do tego, czy da się po prostu wrócić do świata dawnych, utrwalonych wartości nadaje jego myśleniu ciemną, dobrze znaną wszystkim, którzy spotkali

²³ Vide esej *Tragiczność, drwina i realizm* (1945), z tomu *Pogranicze powieści*.

go w ostatnich latach życia, tonację. Ku czemu innemu też kieruje „wieczne czuwanie na wysokim krześle”. Po byciu-wobec-wartości i byciu-wobec-historii zwraca się Wyka w stronę pytania o to, co przekracza egzystencję. Widać to już w *Rzeczy wyobraźni*. Powiada tam Wyka, iż: „Wyobraźnia twórcza, wyobraźnia poety jest pierwszą czujką wysuwaną ku temu, co dotąd nie nazwane i nie ujęte”.²⁴ Zapowiada zarazem, iż czyni to wyobraźnię fundamentem jakiejś nowej metafizyki, której centrum byłby sam człowiek.

Można by to wszystko uznać za poczynione en passant uwagi, gdyby nie to, iż wrażliwość metafizyczna staje się z czasem w twórczości Wyki coraz wyraźniejsza. Coraz gwałtowniejszą niechęć budzą też w nim objawy myślenia, które nie pyta o ostateczną strukturę bytu. Nie przypadkiem mówi o „szczególnie w Polsce Ludowej rozmnożonej kaście pyszałków [...] antymetafizycznych”.²⁵ Nie przypadkiem też powraca do poglądów Karola Ludwika Końskińskiego i Stefana Kołaczkowskiego, którego „metafizyka [...] była immanentna, tragiczna i pełna odpowiedzialności”.²⁶ Podobnie można określić metafizyczne skłonności Wyki.

Kulminują one wyraźnie i dramatycznie w spojrzeniu na osobowość sub specie Jaspersowskich sytuacji granicznych, zwłaszcza zaś śmierci, która pojawiwszy się raz w kręgu rozważań autora *Thanatosa i Polski*, zaczyna zajmować w nich coraz więcej miejsca, by w końcu, w *Dłoniach Marii* stać się ich ostatecznym horyzontem. Tu jest kres myślenia Wyki o osobowości twórczej...

Henryk Elzenberg zapisał niegdyś w swym dzienniku:

Twórczość to, z samej treści pojęcia, zapuszczenie się w coś nieznanego. A są tylko dwa światy, które mogą zawierać coś nieznanego całkowicie i bez zastrzeżeń: świat śmierci i świat

²⁴ K. Wyka, *Rzecz wyobraźni...*, s. 389.

²⁵ K. Wyka, *Odeszli...*, s. 193.

²⁶ Ibidem, s. 11-12.

szaleństwa. Szaleństwo więc i śmierć to najlepsze, najostrzejsze symbole twórczości.²⁷

Podobną, choć nie wprost wyrażoną myśl znaleźć można w *Dłoniach Marii*. Tylko śmierć jest serio problemem filozoficznym. Tylko bycie-wobec-niej stwarza autentyczną perspektywę twórczości, a więc i osobowości... „Nie mamy żadnej gwarancji oprócz – wiecznego czuwania na wysokim krześle”. Wiecznego czuwania – wobec śmierci.

Ten punkt dojścia Wyki jest zarazem w jego światoodczuciu punktem najbardziej zagadkowym. Rzecz dotyczy sensu dokonanego w *Dłoniach Marii* fenomenologii śmierci.

Jerzy Kwiatkowski pisał niegdyś, iż przedwojenny „personalizm Wyki jest areligijny, laicki. Nie ma nic wspólnego ani z katolicyzmem Mouniera [...], ani z Schelerowską filozofią religii”.²⁸ Być może tak jest. Być może dotyczy to także starego Wyki. W kilku miejscach cyklu *Odeszli* znaleźć można potwierdzające takie twierdzenie wyznania Wyki o jego niewierze. A jednak ze względu na całość kontekstów, w jakich się pojawiają, ze względu na koloryt myślenia Wyki, są to jedne z najbardziej niejasnych zdań, jakie wyszły spod jego pióra...

Nie wierząc w to, by problem nadawał się do rozstrzygnięcia, powiem tylko, iż perspektywy i wrażliwość metafizyczna, odsłaniające w *Dłoniach Marii*, niewiele mają w polskim języku rzeczy równych. Jest przy tym w klimacie rozważań Wyki coś podobnego do analiz Paula Tillicha i omawianej przez niego postawy – męstwa bycia.²⁹ A także coś z tych zdań Karla Jaspersa, który wiedział, iż „człowiek jako egzystencja w swojej wolności doświadcza siebie jako daru transcendencji”:

²⁷ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1963, s. 79.

²⁸ J. Kwiatkowski, *O krytyce literackiej Kazimierza Wyki...* .

²⁹ Vide: P. Tillich, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Paris 1983.

Drogą myślącego człowieka jest życie filozofujące. Filozofowanie zatem jest cechą człowieka jako człowieka. Jest on w świecie jedyną istotą, której przez jej istnienie objawia się byt. Człowiek nie może spełnić się już przez istnienie jako takie, nie może zadowolić się rozkoszą istnienia. [...] Wie, że jako człowiek jest dopiero wtedy rzeczywisty, kiedy, otwarty dla bytu w całości, w świecie żyje w łączności z transcendencją. [...] Dlatego wykracza poza swoje istnienie empiryczne i świat, zmierzając ku podstawom istnienia i świata. [...] Niewiara sprawia, że człowiek ulega degradacji ku życiu faktycznemu [...]. Dusi się w swoim istnieniu faktycznym, rzekomo danym. Wiara filozoficzna jest natomiast wiarą człowieka w swoje możliwości. W niej oddycha jego wolność.³⁰

Czy metafizyczne nienasycenie myśli Wyki, czy jego szukanie dopełnienia i ugruntowania osobowości nie oddycha tą samą wolnością? Gdyby tak było, to także otwierające te rozważania stwierdzenia Jaspersa nabrałyby dodatkowych znaczeń.

W takim właśnie poszukiwaniu kształtu własnej osobowości, zadawaniu pytań, doprowadzaniu do sytuacji granicznych i otwarciu na transcendencję – jest dziś dla mnie obecny Kazimierz Wyka. Obecny wśród garstki tych, którzy w związku z literaturą albo obok niej, ryzykując własną osobowością, mówili w tym wieku, w Polsce – o naprawdę istotnych sprawach.

styczeń 1985

³⁰ K. Jaspers, *Trzeci wykład: Człowiek* (fragment z *Der Philosophische Glaube*), przeł. K. Krzemień, w: *Filozofia współczesna*, pod red. Z. Kuderowicza, Warszawa 1983, t. 1, s. 299-300.

Bezinteresowna miłość poezji

Uwagi o dziele i osobowości krytycznej Jerzego Kwiatkowskiego

Dzieło Jerzego Kwiatkowskiego, ujrzone i przeczytane w całości, onieśmiela swą rozległością...¹ i uderza jednolitością zamysłu. W ciągu trzydziestu z górą lat autor *Kluczy do wyobraźni* odtwarzał i współtworzył obraz polskiej poezji XX wieku: od Młodej Polski po młodą poezję lat siedemdziesiątych, od Staffa i Leśmiana po Barańczaka i Krynickiego.²

Przy tym: jednolitość tego dzieła nie jest prostą konsekwencją jedności, spistości jego przedmiotu. Jest raczej rezultatem szczególnego nastawienia autora, który zmieniając i rozszerzając wciąż pole obserwacji, nie przestawał pytać o zasadniczy porządek polskiej poezji współczesnej, przysłonięty, a zarazem odłaniany

¹ W ciągu trzydziestu z górą lat twórczej aktywności Jerzy Kwiatkowski opublikował następujące książki (w nawiasie podaję skrót, jakim będę się dalej posługiwał przy cytowaniu): *Szkice do portretów*, Warszawa 1960 (SP); *Daniel Mróz*, Kraków 1961 (DM); *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964, wyd. II powiększone: Kraków 1973 (KW, cytuję wyd. II); *Eleuter*, Warszawa 1966; *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966 (LLS); *Poezje bez granic. Szkice o poetach francuskich*, Kraków 1967 (PBG); *Remont Pegazów*, Warszawa 1969 (RP); *Świat poetycki Juliana Przybosa*, Warszawa 1972 (ŚPJ); *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975 (NPK); *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975 (PJI); *Felietony poetyckie*, Kraków 1982 (FP). W ostatnich miesiącach życia ukończył Kwiatkowski obszerny (ponad 500 stron maszynopisu) uniwersytecki podręcznik historii literatury dwudziestolecia międzywojennego... Spośród innych publikacji wymienić trzeba: opatrzone obszernymi wstępami wybory poezji G. Apollinaire'a i M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, krytyczną edycję wierszy Władysława Orkana i esej *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca* (w tomie: *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977). J. Kwiatkowski był też redaktorem naukowym tomu *Poznawanie Młosa* (Kraków 1985).

² Dodać do tego trzeba głęboką znajomość współczesnej poezji francuskiej, a także sztuk wizualnych – książeczka o Mrozie (DM) jest tego niewielką tylko próbą...

przez dziesiątki poetyckich głosów. Skupiając się na interpretacji bogactwa i różnorodności tych głosów, rozważał, wciąż na nowo, podstawowy problem: czy i w jaki sposób są one artystyczną odpowiedzią na wyzwanie epoki, na ludzkie doświadczenie, mieszczące się w jej horyzoncie. Najkrócej mówiąc: krytycznoliterackie dzieło Kwiatkowskiego jest zapisem poszukiwania poezji i poetów epoki, to znaczy takich języków estetycznych i takich osobowości twórczych, które odpowiadałyby możliwie najpełniej wielości doświadczeń, danych człowiekowi XX wieku.

A także: jest to dzieło zapisem i portretem świadomości poszukującej wspomnianej przed chwilą poezji. To piętno własnej osobowości krytyka jeszcze mocniej ugruntowuje jedność jego dzieła.

1.

Dzieło Kwiatkowskiego daje (w stopniu nie mniejszym niż dzieło Kazimierza Wyki) poczucie spotkania z mocną, wyrazistą osobowością. Nie znaczy to jednak, iż zawiera ono bezpośredni i całościowy opis historycznego i egzystencjalnego doświadczenia autora. Przeciwnie: Kwiatkowski nie cenił krytyki egotycznej, miał silną świadomość hierarchiczności prawd, które krytyk winien i może przekazać swemu czytelnikowi. Dlatego duchowy autoportret obecny jest w jego książkach tylko pośrednio, zaszyfrowany w przenikającej je siatce aksjologicznej.

Z drugiej strony: niedopowiedzenia Kwiatkowskiego to rodzaj apelu, odsyłającego do wspólnej pamięci jego współczesnych. I wyraz przekonania, iż milczenie bywa bardzo skutecznym sposobem komunikowania prawdy o świecie.

Zasada znaczącego milczenia (bądź niedopowiedzenia) obejmuje w dziele Kwiatkowskiego to zwłaszcza, co Kazimierz Wyka nazwał doświadczeniem „porządku istotnego historii”. Ten porządek – powiadał w 1943 roku autor *Życia na niby* –

jest po prostu doznana przez nas, przeżywaną, otaczającą nasze indywidualne istnienie, dotkliwą i rzeczywistą historią. W tym porządku uczestniczymy całościowo, uczestniczymy w sposób personalistyczno-egzystencjalny. Jako osobnicy mianowicie i jako istnienia, których każda cząstka jest historyczna.³

Tak rozumiane doświadczenie historyczne (czy ściślej: historyczno-polityczne) było w biografii Kwiatkowskiego i w kształtowaniu stylu jego myślenia bardzo mocno obecne. W tym przypuszczeniu utwierdza mnie zwłaszcza piękny i mądry esej osnuty wokół *Raportu z oblężonego Miasta* Herberta, przedstawiony przez autora jesienią 1984 roku w mówionym piśmie literackim „Na Głos”. Esej ów wiele powiedział o ukrytych pasjach historycznych Kwiatkowskiego i jego postawie etyczno-politycznej... Powiadam „ukrytych”, bo o tym, co stanowiło dlań istotę spotkania ze stającą się historią, mówił Kwiatkowski bardzo niewiele. Ale, być może, właśnie ta powściągliwość nadaje szczególną wagę wspomnianemu tekstowi o Herbercie (poecie niezwykle wysoko przez autora *Kluczy do wyobraźni* cenionym), czy takim zdaniom, napisanym niegdyś na marginesie rozważań o twórczości Henri Michaux:

Poezja Michaux w sposób wyjątkowo sugestywny i wielostronny reprezentuje, syntetyzuje, sprzeciwia się – Epoce. Epoce Wielkich Wojen i Wielkiego Niepokoju, tej, której początku dopatrywać się należy może nawet nie w roku 1914, lecz w latach, kiedy dochodziły do władzy i zaczynały oddziaływać na społeczną wyobraźnię nieludzkie totalitaryzmy, sprowadzające człowieka do roli rzeźnego zwierzęcia, odbierające mu ostatnie już jego prawo: prawo do śmierci indywidualnej, prawo do śmierci w imię własnych przekonań. (PBG, 182-183)

³ K. Wyka, *O porządkach historycznych. Rozważania aprioryczne*, w: idem, *Wędrując po tematach*, Kraków 1972, t. 1, s. 336.

W tej wypowiedzi epoka i jej historia oglądane są (używając słów Kwiatkowskiego z innej książki) „sub specie tyranii” (RP, 154), a spotkanie z nimi może być porównane ze „schodzeniem do piekieł” (NPK, 38). Najistotniejsze jest w niej jednak co innego: sąd, iż Michaux, poprzez swą poezję „reprezentuje, syntetyzuje, sprzeciwia się – Epoce”.

W tych trzech słowach, w ich znaczeniu i uszeregowaniu odnaleźć można przejście od negatywnego doświadczenia historii (jako przestrzeni, w której zagładzie może ulec to wszystko, co wiąże się z osobą ludzką i jej widzeniem sub specie wartości) do projektu takiego ethosu, który sprzeciwia się światu „porządku istotnego historii”, epoce – wraz z ich negatywnością czy nihilizmem... Sens i charakter tego sprzeciwu w twórczości Michaux nie jest w tym miejscu kwestią najważniejszą. Istotniejsze wydaje się przekonanie samego Kwiatkowskiego, iż negatywne doświadczenie historii można przekształcić w pewien pozytywny ethos, w pozytywne doświadczenie etyczne. To właśnie przekonanie określa zarówno postawę Kwiatkowskiego jako człowieka, jak i ethos przenikający jego dzieło.

Czy trzeba to dokładniej wyjaśniać?... Kwiatkowski, urodzony w 1927 roku, należał do formacji pokoleniowej poddanej w młodości szczególnie okrutnemu doświadczeniu historycznemu. Zdeterminowało ono wyraźnie sposób myślenia i całościowy plan egzystencji części (niekoniecznie dużej, lecz bardzo aktywnej myślowo) tego pokolenia. Na doznania okupacyjne wspomniani rówieśnicy Kwiatkowskiego odpowiedzieli zwątpieniem w trwałość wyznawanego poprzednio systemu wartości. Kryzys aksjologiczny – paradoksalnie – ułatwił im akceptację politycznych i światopoglądowych ram nowej rzeczywistości. Odrzucający myśl o obiektywnym charakterze wartości – uwierzyli w obiektywność praw rządzących historią, w konieczność dziejącą... I zaczęli jej służyć.

ethosu krytycznego, jeśli zapomni się o owej przestrzeni niedopowiedzeń...

2.

Powściągliwość we wpisywaniu w dzieło kształtu własnego doświadczenia świata wiąże się w pisarskiej praktyce Kwiatkowskiego z niechęcią do deklaratywnych ujęć celów działania krytyki. Wypowiedzi dotyczące jej istoty, a także postawy samego krytyka, takie jak *Wrażliwość zamknięta i wrażliwość otwarta czyli przepraszam, że lubię poezję* (NPK, 7-19) – są tu rzadkie i jakby okazjonalne. Zarazem jednak wszystkie książki Kwiatkowskiego przeniknięte są poczuciem, iż być krytykiem – to spełniać szczególny rodzaj powinności...

Jakich? Można na to odpowiedzieć słowami wywiedzionymi z Berkeleya, którymi sam Kwiatkowski skomentował poetycką świadomość Supervielle'a (jednego z twórców, którzy byli mu najbliżsi): „Musi być [...] ktoś, kto stale spostrzega wszechświat. Musi być ktoś, kto stale myśli o wszechświecie (PBG, 256). Zamiast „wszechświat” powiedzmy „literatura”, czy wprost „poezja”: „Musi być ktoś, kto stale spostrzega poezję. Musi być ktoś, kto stale myśli o poezji”. Te zdania, mimo swej ogólności, dobrze wprowadzają w klimat dzieła Kwiatkowskiego. Krytyk bowiem to wedle niego ktoś, kto wybrał nieustanne czuwanie – wobec literatury i obok niej...

Krytyk czuwa, by literatura trwała jako element świadomości społecznej, by ukazywała się swym czytelnikom jako wartość, bądź źródło wartości... Czuwa, by nie została zapomniana, by zachowana była ciągłość między słowem dawnym i nowym... Czuwa, by różnorodność rozlegających się głosów nie przekształciła się w monotony szum czy nieczytelny, niezróżnicowany hałas. Jednym słowem: krytyk świadomy swej powinności podsyca, uintensywnia samo istnienie literatury, wydobywa blask tego istnienia...

W pojmowaniu krytyki jako czuwania znaleźć można gest podania się literaturze i płynącemu zeń wezwaniu: tekst krytyka staje się tu odpowiedzią na wartość, odsłaniającą się poprzez dzieło poety. Ale zarazem jest w tym poczucie panowania nad słowem, strzeżenie jego granic. Pisał przed laty Kwiatkowski:

Ktoś lękliwy [...] nazwał mnie nawet [...] „stróżem kodeksu”. Bardzo ładnie! Skoro świat literacki zaczyna zamieniać się w dżunglę, funkcja to wcale zaszczytna: pilnować, by walki odbywały się według pewnych praw, które w końcu ponoć nawet w dżungli obowiązują. (RP, 253)

Oczywiście: przytoczone tu zdania dotyczą nie tyle literatury, co obyczajów życia literackiego. Wiele jednak w dziele autora *Poezji bez granic* przemawia za tym, by potraktować je bardziej zasadniczo, to znaczy pomyśleć o koncepcji krytyka jako szczególnego stróża słowa – tak jak filozofowie uważają się za stróżów bycia... Myślę o tonie i sensie toczonych przez Kwiatkowskiego dyskusji i polemik. Dlaczego bronił on przed dwudziestu kilku laty Różewicza przed atakami Jerzego S. Sity (*Jak zabić starszego poetę*, RP 236-243) i Juliana Przybosia (*Anty-poezja i apollońskie gniewy*, RP 260-269)? Dlaczego nie zgadzał się z poglądami Jana Prokopa na poezję przełomu wieków (*W obronie Młodej Polski*, FP 172-179)?

Sądzę, iż można odnaleźć w tych (i innych) wystąpieniach Kwiatkowskiego pewien wspólny punkt wyjścia. Mówienie o literaturze to przede wszystkim mówienie o wartościach, albo nawet: rozmowa z wartościami. Wymaga to od mówiącego szczególnego poczucia odpowiedzialności: musi on bowiem wartości właściwie rozpoznać i nazwać... Aby to uczynić, powinien oderwać się od partykularnych przeświadczeń i sympatii, a w pewnej mierze – nawet od własnego programu estetycznego, czy wręcz: filozoficznego. Oczywiście: gdy wartości są rozpoznane, możliwy staje

się dialog o nich i z nimi, czy sprzeciw wobec nich – ale sprzeciw w imię innych wartości, rozumiejący, iż różne są drogi do piękna, a absolutyzacja jednej z nich i odrzucenie pozostałych niekoniecznie jest sensowne z perspektywy sztuki jako całości. Kwiatkowski bronił Różewicza wcale nie dlatego, iż zgadzał się z jego filozofią sztuki (ta bowiem była mu obca), lecz dlatego, iż twórczość i postawa autora *Twarzy* były negowane w imię racji doktrynerskich i subiektywnych, poza rozmową o wartościach... i poza pamięcią o tym, co w tej twórczości bezspornie zasługuje na uwagę... Podobnie z sądami Prokopa o poezji młodopolskiej: wydawały się one Kwiatkowskiemu chimeryczne i zapominające, iż krytykowi i historykowi literatury bardziej przystoi szukanie ciągłości i poszerzanie pola wartości – niż ich arbitralna redukcja.

Inaczej: Kwiatkowski sądził, iż krytyk powinien być obdarzony mocnym poczuciem obiektywizmu wartości. Był zarazem przekonany o ich hierarchiczności. Tylko uwzględnienie obu tych aspektów umożliwi rozpoznanie i przekazanie tego, co w literaturze istotne. W swym szkicu o twórczości Kazimierza Wyki powiedział:

Przychodził jednak zawsze w pisarstwie tym moment, [...] w którym nad subtelnościami podziałów, poetyckim szukaniem podobieństw brały górę: bezapelacyjny gest energumena, stanowczość opowiedzenia się po tej, a nie innej stronie [...], [...] potrzeba jasnego... zarysowania stanowiska.⁵

To zdanie dotyczy też jego samego... Gdzie indziej, polemizując z Julianem Kornhauserem, dopowiadał tę myśl do końca: „Sądzę bowiem, że istnieją sprawy, w których racja nie jest po każdej stronie” (FP, 160).

⁵ J. Kwiatkowski, *O sztuce pisarskiej Kazimierza Wyki*, w: *Kazimierz Wyka. Charakterystyki. Wspomnienia. Bibliografia*, pod red. H. Markiewicza i A. Fiuta, Kraków 1978, s. 192.

Właściwe świadomemu, autentycznemu krytykowi poczucie obiektywnego charakteru wartości i ich zhierarchizowania, nakazujące zawsze wybór tego, co wyższe, istotniejsze, powinno się, wedle intencji Kwiatkowskiego, łączyć z możliwie szeroką wrażliwością estetyczną, umożliwiającą ocenienie i docenienie różnych stylów, typów czy ideałów piękna. Otwartość wrażliwości (NPK, 7 i n.), zrozumienie, iż literatura jest wielością głosów, polifonią wartości (NPK 104), skłonność do liberalizmu estetycznego i metodologicznego (LLS, 278), pozwoliła mu niegdyś powiedzieć: „Cóż piękniejszego jak różnorodność w poezji”...⁶

Ponad wszystkimi jednak nakazami, określającymi tożsamość krytyka (i pośrednio odsłaniającymi autoportret Kwiatkowskiego) znajduje się jeden, najistotniejszy i najgłębiej określający jego krytyczną postawę. Jest to, mówiąc wciąż jego słowami, „wielka, bezinteresowna miłość do poezji i ciekawość wszystkiego, co w poezji się dzieje” (NPK, 72).

Ten sposób myślenia o literaturze niewątpliwie łączy Kwiatkowskiego z kilkoma innymi krytykami, choćby: z Janem Błońskim⁷ czy Andrzejem Kijowskim, który pisał niegdyś: „Prawdziwa, poważna krytyka jest apologią arcydzieła, wyjaśnieniem zachwytu, tłumaczeniem miłości na język estetyki [...]”.⁸

3.

Etyka wierności, czuwanie przy wartościach, bezinteresowna miłość poezji... W tych najbardziej ogólnych powinnościach, jakie stawiał sobie Jerzy Kwiatkowski jako krytyk literatury, jest coś maksymalistycznego. (Niewielu też spośród współczesnych kryty-

⁶ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, „Życie Literackie” 1958, nr 3.

⁷ Vide: J. Błoński, *Romans z tekstem*, Kraków 1981, s. 5-25.

⁸ A. Kijowski, *Kroniki Dedala*, Warszawa 1986, s. 36.

ków potrafiłoby spełnić naprawdę i do końca postawione przezeń wymagania...) Ten maksymalizm jest jednak głęboko uzasadniony: współbrzmi on ze sprawą dla Kwiatkowskiego najważniejszą – z jego pojmowaniem poezji.

Kiedy mówię „sprawa najważniejsza” – nie używam hiperboli. Istnienie poezji, jej tworzenie i lektura należały dla Jerzego Kwiatkowskiego do niezbywalnych elementów ludzkiego doświadczenia świata. Mógłby on powiedzieć o poezji to samo, co Władysław Stróżewski mówi o wartościach absolutnych. Mógłby więc rzec: „Nic co naprawdę wielkie, nigdy nie było wynikiem potrzeby. W tym sensie poezja wcale nie jest potrzebna... Poezja przekracza potrzebę. Jest koniecznością”.⁹

Z tego – najbardziej zasadniczego – przekonania o konieczności istnienia poezji wzięta się kiedyś ironiczna odprawa dana Różewiczowi...

Tadeusz Różewicz znów ogłasza niemożność poezji [...]. Kiedyż wreszcie poeci-antypoeci zrozumieją, że nie poezja jest niemożliwa, lecz niemożliwe jest życie bez poezji. Niejeden raz miał już być koniec świata. Niejeden raz był już koniec świata. Jak dotychczas – poezja przeskoczyła wszystkie te przepaści. (NPK, 45)

Bardzo wiele w tych słowach rzeczy prawdziwie istotnych. Przede wszystkim: wskazują one wyraźnie, iż w myśleniu Kwiatkowskiego poezja nie jest traktowana jako fenomen tylko estetyczny. Wiąże się ona z ogólnym rozumieniem wartości, z towarzyszącą człowiekowi, niezbędną mu sytuacją, czy lepiej: przestrzenią aksjologiczną. Jeśli ktoś subiektywizuje i relatywizuje wartości – łatwo może wygłaszać tezy o śmierci poezji i jej bezpośredniej zależno-

⁹ Vide: W. Stróżewski, *Istnienie i wartość*, Kraków 1981, s. 256: „...nic, co naprawdę wielkie, nigdy nie było wynikiem potrzeby. W tym sensie wartość absolutna [...] wcale nie jest potrzebna... Absolut przekracza potrzebę. Jest koniecznością”.

ści od historycznego czy politycznego momentu... Dla tego jednak, kto uznaje obiektywność i absolutność aksjologicznej przestrzeni – jej zewnętrzne zagrożenie nigdy nie jest równoznaczne z zagładą: dlatego poezja może przetrwać „koniec świata”, stając się pomostem między odchodzącym i nowym jego kształtem. I jeszcze: przytoczone słowa pokazują, iż sprawa poezji jest dla Kwiatkowskiego ściśle powiązana ze sposobem pojmowania życia i ogólną orientacją metafizyczną...

Najkrócej rzecz ujmując: poezja nie jest dla Kwiatkowskiego fenomenem językowym, ani czysto estetycznym. Mówienie o niej domaga się wielu języków, opisujących doświadczenie ludzkie... Jest więc ona szczególnie fenomenem antropologicznym. Stąd bierze się najogólniejsza definicja poezji, jaką można by wydedukować z tekstów Kwiatkowskiego. Brzmi ona następująco: poezja jest specyficzną (bo nastawioną na słowno-obrazowe odsłanianie wartości) manifestacją konkretnego ludzkiego indywiduum.

Teza ta najmocniej (choć w formie zaprzeczonej) pojawia się bodaj w *Remoncie Pegazów*. Powiada tam Kwiatkowski:

Poezja poprzez którą, świadomie czy nieświadomie, nie manifestuje się konkretny człowiek, poezja, która nie ewokuje pewnej, jedynej w swoim rodzaju struktury psychicznej, budzącej zainteresowanie i współczucie, winna być [...] opatrzona o wiele większym znakiem zapytania, niż poezja, która rezygnuje z kunsztowności bądź odkrywczości językowo-stylistycznej. (RP, 114)

Mówiąc dalej językiem Kwiatkowskiego: proponowan przezeń wizja poezji jest wyraziście osobowościowa. Powiadał krytyk w głośnym wystąpieniu przeciw tendencjom depersonalizacyjnym, obecnym w młodej poezji lat sześćdziesiątych, opatrzonym Miłoszowskim tytułem *Przestańcie mówić jakimś sztucznym basem*:

Indywidualistyczne, osobowościowe koncepcje poezji wydają mi się i najplodniejsze estetycznie, i najciekawsze poznawczo, i najcenniejsze [...]. (RP, 298)

Gdzie indziej zaś:

Jeśli otrząsamy się na myśl o społeczeństwie termitów, jeśli należymy do takiej formacji kulturowej, która – by posłużyć się trafnym sformułowaniem Jana Józefa Lipskiego – „w centrum wartości umieściła osobę [...]” – ze szczególnie baczną uwagą musimy śledzić poezję: najdalej wysunięty bastion indywidualizmu. (NPK, 73)

Pojęcie „osoby”, „osobowości” służy w przywoływanych rozważaniach dwu różnym celom. Z jednej strony – jako źródło, fundament poezji, jest gwarancją jej autonomii. (Kwiatkowski mógłby powtórzyć za Bachelardem, że: „Poezja jawi się jako fenomen wolności”.¹⁰) Z drugiej – piętno osoby pojawia się tu nie tylko jako element ontologii dzieła, ale też sposób wartościowania, niejednokrotnie wykorzystywany w praktyce krytycznej. Istnieje, sądził Kwiatkowski, bezpośredni związek między wartością dzieła a faktem ujmowania przezeń wyrazistej osobowości twórczej, wiernej sobie, trwającej w zgodzie bądź sporze z epoką, z Duchem Czasu... „Taki nam się trafił jeden Białoszewski. Ochraniać go!” (FP, 155) – tę frazę można czytać jako stylistyczny żart, naśladowanie dykcji poety. Ale chodzi w niej też o sprawę serio: niepowtarzalność egzystencjalnego doświadczenia i poetyckiego języka staje się tu bowiem podstawą pozytywnej oceny... Podobnie z Wojaczkim, którego nazwał krytyk jednym „z najwybitniejszych poetów jego generacji” (NPK, 195), choć zarazem opatrzył tę ocenę znamien-

¹⁰ G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni* (fragmenty), przeł. A. Tatarkiewicz, w: idem, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 370.

nym zastrzeżeniem: „Poezja Wojaczka jest mi obca. Nie znoszę sadyzmu i ekshibicjonizmu...” (NPK, 194).

Wreszcie: o tym, jak wielkie znaczenie miała dla Kwiatkowskiego kategoria osoby i osobowości twórczej, świadczyć może fakt poszukiwania ich śladów w dziele pragnącym programowo zastąpić doświadczenie egzystencjalne – pamięcią i konwencją powszechną, kulturową. Pisząc o poezji i eseistyce Jarosława Marka Rymkiewicza, kończył krytyk swój wywód przekornym wobec twórcy stwierdzeniem:

Za osłoną stylów, mitów, archetypów i masek – kryje się tu żywy człowiek, kryje się indywidualne, dojmujące przeżycie. (RP, 127)

Dodajmy: dalsza twórczość autora *Ulicy Mandelsztama* sąd ten dobitnie potwierdziła...

Wspomniane tu dwa sposoby posługiwania się kategorią osoby nie wyczerpują problematyki swoistego personalizmu Kwiatkowskiego. Wpływa on także znacząco na sposób traktowania przezeń aktu lektury i rozumienia dzieła. Jeśli poezja pojmowana jest jako znak, manifestacja osobowości – to także jej lektura staje się każdorazowo szczególnym spotkaniem z osobą. W ten sposób poezja przekształca się w zbiór głosów konkretnych poetów. I dlatego nie ma jednej poezji, lecz są różne poezje. (Zatem: nie ma sensu absolutyzowania jednej – na przykład awangardowej – filozofii poezji; wrażliwość otwarta, nastawiona na wielość głosów, bardziej jest w krytyce przydatna...) I dalej: ujmowanie sub specie osobowości sprzyja w mówieniu o poezji nastawieniu na to wszystko, co tę osobowość w poetyckim słowie najmocniej uwydatnia. W praktyce krytycznej Kwiatkowskiego było to przede wszystkim skupienie uwagi na wyobraźni poetyckiej, która – podobnie jak osobowość

- była przezeń traktowana jako kategoria opisowa i kryterium wartościowania.¹¹

Oczywiście: ani kategoria osobowości, ani pojęcie wyobraźni nie wyczerpują tego, co składa się na myślenie Kwiatkowskiego o poezji, na jego poetycki ideał. Raczej - wyznaczają pewien poziom zerowy, od którego warto rozpocząć rozmowę. Poezja odpersonalizowana, pozbawiona śladów szeroko pojmowanej wyobraźni - przestaje być poezją... Nie znaczy to jednak, iż - odwrotnie - każda, byle jaskrawa, osobowość poetycka, każda wyobraźnia, godne są krytycznej uwagi...

Tu dopiero zaczyna się domena powagi, wielkiego serio znamiennego dla najistotniejszych tekstów Kwiatkowskiego. Jego poszukiwania ideału (czy może: najważniejszego nurtu) poezji współczesnej, poezji epoki, zmierzały w trzech co najmniej kierunkach, wzajemnie się krzyżujących i dopełniających.

Pierwszy z nich to poezja ośmielonej wyobraźni. Poezja poszukująca kluczy do rzeczywistości w eksploatacji tego, co podświadome, w posługiwaniu się strukturami marzenia sennego i baśni, w nadrealizacjach (KW, 277-288)... Z takim rodzajem dykcji łączył Kwiatkowski najwięcej nadziei w latach po Październiku '56, wtedy, gdy pisał jedyny swój manifest - *Wizję przeciw równaniu*. (Powiadał tam, poszukując odnawiającej alternatywy dla poezji początku lat pięćdziesiątych: „Jaki rodzaj liryki może wejść na miejsce poezji intelektualnej? Poezja emocjonalna. Poezji przedmiotowej? Poezja ekspresjonistyczna. Poezji jednoznacznej? Symbol. Poezji sprozaizowanej? Baśń. Poezji o rytmie wewnętrznym? Poezja melodyjna.”) Poezja ośmielonej wyob-

¹¹ Sposób rozumienia przez Kwiatkowskiego wyobraźni poetyckiej, a także metody jej opisu - to temat na osobny, bardziej specjalistyczny szkic. Tam też znaleźć by się mogły rozważania o źródłach i pokrewieństwach myśli autora *Kluczy do wyobraźni*. Nieco uwag na ten temat znaleźć można w rozprawie E. Balcerzana *Poezja jako „rzecz wyobraźni”. Z dziejów pewnej ideologii artystycznej* („Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3) - szkoda tylko, iż jego opis daleki jest od bezstronności...

raźni – sądził wówczas Kwiatkowski – to manifestacja twórczej wolności jednostki, to szansa pokazania jej pragnień, a zarazem zagrożeń, płynących ze świata zewnętrznego...

Drugim spośród poszukiwanych i opisywanych przez Kwiatkowskiego kierunków poezji epoki jest dykcja, którą nazwać można poezją pełnego doświadczenia rzeczywistości. Jest to, mówiąc kategoriami, które stosował krytyk w swych rozważaniach, poezja „egzystencjalnej powagi” (NPK, 110), „metafizycznej odwagi” (NPK, 121), „wielkiej metafizycznej przygody” (PBG, 254), „historiozoficznej zuchwałości” (NPK, 121).

Uprawiający taką poezję twórca dąży do maksymalnego poszerzenia przestrzeni odsłanianego w słowie doświadczenia świata. Może więc być jednocześnie: poetą-kreatorem, poetą-słowiarzem, poetą-autopsychanalytykiem, poetą-ewokatorem mitów, poetą egzystencji, poetą-filozofem, poetą-metafizykiem, poetą-mystykiem (wszystkie te role przypisuje krytyk Przybosiowi, SJP, 301)... I, z pewnością: poetą-prorokiem¹² i poetyckim monografistą epoki (NPK, 76)...

Takiej właśnie poezji poszukiwał Kwiatkowski w latach sześćdziesiątych, rozczarowany ówczesnym życiem literackim. O niej myślał, gdy wyznawał wprost, iż ceni „najwyżej poezję, która ze śmiałą zaskakującą wyobraźnią, bogatą, tworzącą swój własny świat, i z oryginalnością poetyckiego języka, sugestywnego i wyrazistego, łączy – najbardziej uniwersalną problematykę egzystencjalno-metafizyczną” (NPK, 13).

Jest wreszcie w refleksji Kwiatkowskiego kierunek trzeci, logicznie wynikający z poprzednich i najistotniejszy – choć (jak o wielu kwestiach najważniejszych) mówił o nim autor *Poezji bez granic* niewiele. Chodzi o poezję, która z pełnego doświadczenia rzeczy-

¹² J. Kwiatkowski, *Miejsce Miłosza w literaturze polskiej*, „Teksty” 1981 z. 4-5, s. 11. Przedruk w: *Poznanianiu Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, pod red. naukową J. Kwiatkowskiego, Kraków 1985.

wistości, z doświadczenia dobra i zła, z umiejętności ukazywania świata „przez pryzmat metafizycznego zdziwienia” (NPK, 88), wyprowadza wniosek o konieczności słowa „wielkiego i jasnego” (FP, 220), potrafiącego po platońsku połączyć Piękno i Dobro (FP, 180-183), i obdarować nimi świat, wzbogacić tonację istnienia...

Być w XX stuleciu poetą, wielkim poetą, dobroci, współczucia, miłości, być nim bez żadnego właściwie oparcia – to śmiałość niebywała. [...] Trudno przecenić fakt istnienia w literaturze XX wieku [...] tych, którzy ośmielili się być dobrzy. (PBG, 304-305)

Te słowa brzmią jak przesłanie scalające i zamykające myślenie Jerzego Kwiatkowskiego.

4.

Poezja, powiedział Kwiatkowski, może być poznaniem, terapią, odnajdywaniem Utraconego Raju, ocaleniem. Może też być, co najprostsze i najtrudniejsze, obdarowywaniem.

Ceniąc wysoko, najwyżej, poezję kreatywną, poezję dobra poszerzającego krąg tego, co istnieje – odpowiadał na nią szczególnym rodzajem oddania. Oddawał poezji swą wyobraźnię i intelekt, obdarowywał nimi tych wszystkich, którzy chcieli lepiej zrozumieć poezję, a poprzez nią siebie.

Od dawna już my wszyscy, kochający poezję, jesteśmy i pozostaniemy dłużnikami Jerzego Kwiatkowskiego.

1987

Duchowa niepodległość, poczucie wagi słowa

(O Jerzym Kwiatkowskim raz jeszcze)

1.

Należał do pięknej krytycznej plejady, której powstanie i pierwsza świetność wiąże się z twórczością Kazimierza Wyki. Był krytykiem głęboko, intensywnie obecnym w polskim życiu duchowym: bez jego udziału niemożliwa była w ostatnich dziesięcioleciach żadna poważna rozmowa o poezji.

Dzisiaj, wiosną '88, każdy nowy tom poetycki zdaje mi się znakiem nieobecności Jerzego Kwiatkowskiego. Tak bardzo potrzebne byłoby mi jego zdanie o nowych wierszach Miłosza, Krynickiego, Polkowskiego. Tak bardzo pomocna byłaby mi świadomość, że i on jest pośród czytelników tych wierszy...

To doznanie braku obecności mógłbym wyrazić i tak: krytyk prawdziwie wybitny to ten, którego odejście odbiera jakiś ton samej literaturze. Poezja polska nie przeczytana, nie oceniona przez Jerzego Kwiatkowskiego jest trochę inna.

2.

Pisał w 1975 roku Jerzy Kwiatkowski:

Twarz Kazimierza Wyki wyrażała osobowość nie tylko silną, także bogatą, skomplikowaną i [...] niełatwo dającą się zrozumieć bez reszty, kryjącą w sobie pewną zagadkowość. To bogactwo, skomplikowanie, enigmatyczność odbijały się zarówno w jego

wyglądzie zewnętrznym, jak w subiektywnych wyobrażeniach, które istniały i pozostały po nim [...]. (FP, 33)¹

Twarz Jerzego Kwiatkowskiego (nie tylko fizyczna, lecz też symboliczna, odsłaniająca istotne cechy osoby) była zupełnie inna, tak jak inny był przyjęty przezeń sposób bycia i styl obecności w kulturze. Nie było w niej ciemnej enigmatyczności, Pa-sji Nocy. Była to twarz skupiona, jasna, wychylona w stronę ładu, Normy Dnia. Odpowiada jej wyraźna fascynacja, z jaką Kwiatkowski zajmował się poetycką symboliką światła, koła, drzewa – symboliką tak wyraźnie powiązaną z ideą harmonii kosmosu i wewnętrznego porządku.

Nie znaczy to wcale, iż osobowość Kwiatkowskiego łatwo rozpoznać i ogarnąć do końca. Rzecz w tym raczej, iż jako współuczestnik życia duchowego, współtwórca wartości duchowych – był on zwolennikiem panowania nad własnym ego. Nie znosił ekshibicjonizmu, hysterii, roztrząsania tajemnic własnej duszy. Dążność do skupienia, powściągliwości, cierpliwości – była dla niego świadomym, motywowanym etycznie, wyborem... Wyborem, który niewątpliwie ułatwiał mu zrozumienie innych, wczucie się w ich wyobraźnię – ale też, dzisiaj, utrudnia refleksję o jego własnej osobowości, głęboko zaszyfrowanej w dziele.

Ethos wybrany przez Kwiatkowskiego, ethos dystansu wobec siebie i bezustannego kształtowania własnej osoby – był (i jest) trudny. Epoka woli doraźność, krzykliwość, charakterystyczność. Niechęć do takich właśnie postaw bywa rozumiana jako wycofanie, zamknięcie w wysokiej wieży. Tak też – nieśluszenie, jak sądzę – rozumiano często zachowanie Kwiatkowskiego. To zaś utrudniało dostrzeżenie wszystkich wymiarów jego dzieła.

¹ Rozwiązanie skrótów vide: przypis 1 do szkicu *Bezinteresowna miłość poezji*.

3.

Nastawienie na konstrukcję, na świadome kształtowanie ego, ma ścisły związek z tym, jak Kwiatkowski pojmował cele działalności krytycznej.

Polemizując przed laty z opinią Janusza Sławińskiego, iż współczesny humanista musi się wciąż zajmować doganianiem mód metodologicznych, Kwiatkowski powiedział:

[...] żaden badacz nie jest zdeterminowany jakimś wyimaginowanym, jednotorowym, absolutnym „postępem wiedzy humanistycznej”. Nie musi przerywać się od jednej skrajności do drugiej, niszcząc dla sprostania modzie własną osobowość, zaprzeczając własnym, głęboko tkwiącym w jego psychice skłonnościami do przyjmowania takiej a nie innej postawy wobec literatury.

I dalej:

Przeprowadzając swoją typologię [...], Sławiński pominął jeden problem, jedną strategię. Problem psychicznego i charakterologicznego wyboru [...] metody badawczej. Strategię autorealizacji poprzez działalność naukowo-krytyczną.

Strategia ta, dodawał Kwiatkowski, „nie jest oparta na dziecinnej ambicji bycia wszędzie pierwszym, lecz na pragnieniu osiągnięcia własnego optimum” (NPK, 181) i dlatego może przynieść najwięcej korzyści nie tylko jednostce, lecz także zbiorowości, w której się ona znajduje.

Słowa te (skądinąd – zbyt wyjaskrawiające stwierdzenia Sławińskiego, który raczej pokazywał istniejące wśród humanistów zwyczaje, niż deklarował własną, zupełnie przeciwieśną, postawę) brzmią dostatecznie mocno, by móc je czytać jako krytyczne wy-

znanie wiary... A przy tym – są one uzasadnieniem tonu szczególnego (chciałoby się rzec: egzystencjalnego) zaangażowania i powagi, jaki jest wyczuwalny w krytycznej twórczości Kwiatkowskiego. Ów ton wynika ze zharmonizowania dwu dążeń: chęci dotarcia do obiektywnej wartości analizowanego dzieła sztuki i pragnienia zaktualizowania twórczych możliwości, tkwiących w osobowości krytyka.

Zestrojenie wspomnianych dążeń jest w dziele Kwiatkowskiego niezwykle udane, trafność samopoznania wyzwala trafność diagnoz krytycznych, bezinteresowna miłość do poezji jako obiektywna właściwość osobowości owocuje świetnymi tej poezji interpretacjami. Na postawione przez siebie pytania: „Któż dziś rozporządza własną tonacją, własną frazą językową, kto umie mówić do czytelnika jak człowiek do człowieka, od razu rozpoznawalnym, ludzkim, indywidualnym głosem” (RP, 300), „Kogóż dziś [...] jeszcze pasjonuje poezja, kto [...] traktuje ją z [...] powagą i żarliwością” (NPK, 72) – mógł więc krytyk z łatwością odpowiedzieć, wskazując także na własne dzieło.

Spojrzenie na twórczość krytyczną przez pryzmat strategii autorealizacji pokazuje, jak ogromną wagę przykładał Kwiatkowski do duchowej niepodległości, do możliwości dokonywania samodzielnego, niezależnego od zewnętrznych determinacji (choć opartego na obiektywnej hierarchii wartości) wyboru jako podstawy ujawniania się osobowości w kulturze...

4.

Co decyduje o świetności krytycznych analiz Kwiatkowskiego? Najprostsza, czy może: najogólniejsza odpowiedź brzmi następująco – tym podstawowym, współtworzącym tonację jego dzieła czynnikiem jest naturalność obcowania z wartościami. W dzisiejszych czasach, mających skłonność do negowania czy relatywizowania

wania tego, co wartościowe, do poddawania wartości władzy Ducha Epoki – jest to dar prawdziwie cenny, nie dający się zastąpić niczym innym.

Owa naturalność poruszania się w przestrzeni aksjologicznej obejmuje kilka odrębnych kwestii. Po pierwsze: mocne, nieredukowalne poczucie istnienia wartości, ich uczestnictwa w porządku ontologicznym i metafizycznym. Po drugie: przeświadczenie, iż mimo zewnętrznej kruchości, podatności na zniszczenie rzeczy wartościowych, same wartości są czymś bardzo trwałym, niezależnym de facto od historyczno-politycznych burz. (Najbardziej dobitnym przykładem tego przeświadczenia jest ostra odprawa dana niegdyś Różewiczowi, wieszczącemu bez końca zagładę wartości, utrwalonych w europejskiej kulturze.) Po trzecie: wynikające z poprzedniego przekonanie o wadze ciągłości w przekazywaniu wartości i ich aktualizowaniu. Kwiatkowski należał zawsze do tych krytyków, którzy potrafili słyszeć nawarstwienia tradycji w najbardziej nawet awangardowej poezji – i którzy wiedzieli, że żadnej części tradycji nie wolno zagubić, przekreślić, zniszczyć... Po czwarte: upatrywanie w doświadczeniu aksjologicznym (i w samych wartościach) czegoś nie tylko normalnego, lecz wręcz niezbędnego, koniecznego w budowaniu ludzkiej osobowości i egzystencji. Wreszcie zaś: traktowanie wartości jako autonomicznego aspektu czy wymiaru rzeczywistości.

Z rozmysłem posługuję się ogólną kategorią wartości, nie mówiąc o wartościach estetycznych czy pięknie. Czynię tak dlatego, iż aksjologiczne pasje Kwiatkowskiego (bliskie tradycjom kilku pokoleń polskiej inteligencji, do której ethosu krytyk świadomie się odwoływał) znacznie przekraczały granice estetyki. Autor *Kluczy do wyobraźni* nie był tylko „panem od piękna”, jak sam siebie – trochę przekornie nawiązując do wiersza Herberta – nazwał w rozmowie z Janem Błońskim.² Zresztą – i samo pojęcie piękna, którym się

² Vide: J. Błoński, *Pan od piękna*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 19.

posługiwał (zwłaszcza w ostatnich latach) więcej ma wspólnego z platońską tradycją Piękna-Dobra niż z potocznie rozumianym estetyzmem. Nieprzypadkowo przecież jednym z najwyżej przez Kwiatkowskiego cenionych poetów XX wieku był Jules Supervielle, należący do tych, którzy w czasach totalitaryzmu ośmielili się mówić o dobroci...

Jeśli zatem Kwiatkowski przywiązywał tak wielką wagę do autonomii wartości estetycznych, do autonomii poezji zwłaszcza, jeśli z taką pieczołowitością i miłością potrafił pochyłać się nad poszczególnymi obrazami, chwytami literackimi, wersami – to uzasadnienie tego faktu wcale nie jest formalistyczne.

Autonomia poezji była dla niego znakiem autonomii tworzącej i twórczej wyobraźni. Czy po prostu: znakiem wolności osoby... Nadto: akcentowanie suwerenności poezji wiązało się z przyznaniem jej odrębnego miejsca w porządku ontologicznym, z niechęcią do myślenia redukcyjnego, sprowadzającego różnorodność bytu – do czegoś szarego i jednolitego, jak ma to miejsce w różnych wersjach myślenia ideologicznego... Stąd też brał się estetyczny – i metodologiczny – liberalizm krytyka. Nie ma jednej poezji: są różne poezje, wyrażające różne osobowości i różne drogi odsłaniania piękna.

Autonomia poezji i wyobraźni nie odcina ich od świata. Przeciwnie: dają im możliwość, wolność wyboru. Przywraca im oddech. Zauważmy: ideałem Kwiatkowskiego nie była poezja czysta, poezja językowych gier. Przeciwnie: cenił on najwyżej poezję kreatywną wyobraźni, poezję wielkich pytań metafizycznych, poezję wysokich wartości etycznych i estetycznych... Poezję Leśmiana, Supervielle'a, Przybosa, Iwaszkiewicza, Symborskiej, Herberta...

5.

Powiadają niektórzy, iż zwrot w stronę obiektywnych, niezmiennych wartości jest dowodem odwrócenia się od świata zmienności, historii. Taki zarzut, skierowany w stronę Kwiatkowskiego (spotkałem się z nim kilka razy) wydaje mi się równie pozbawiony podstaw, jak niegdysiejsze twierdzenia, iż Herbert nie mówi o rzeczywistości, o tym, co dzieje się *hic et nunc*.

Zwrot w stronę wartości, wiara w ich trwałość, przekonanie o sensowności ich podtrzymywania, świadczenia im – jest u Kwiatkowskiego (podobnie jak u wspomnianego przed chwilą Herberta, poety szczególnie wysoko cenionego w ostatnich latach przez autora *Kluczy do wyobraźni*) rodzajem odpowiedzi na rzeczywistość lat powojennych. Zapewne: jest to odpowiedź pośrednia... ale przecież w ostatecznych wnioskach zupełnie jednoznaczna.

W swym szkicu o „poetach złotego środka” (jak Szymborska czy Herbert) pisał Kwiatkowski:

Są – jak wszyscy – uwarunkowani historycznie. Wywodzą się przeważnie z inteligencji, większość z nich należy do pokoleń dotkliwie doświadczonych przez historię. Stąd – pewna ich defensywność, pewien sceptycyzm wobec skrajnie emocjonalnych reakcji innych twórców, innych pokoleń. (NPK, 66)

W tej charakterystyce cienka ironia ukrywa dramatyczne przeżycie rzeczywistości, dystans zaś – głębokie poczucie wspólnoty losu, solidarność z przywołanymi postawami. Bo przytoczone słowa są także osobistym wyznaniem, odnoszą się do ich autora. Łatwo odgadnąć, czym mogła być dla Kwiatkowskiego niemiecka okupacja, spędzona w Warszawie, a także – lata stalinizmu, w których wolał milczeć, niż mówić w chórze zniewolonych głosów. Przypuszczam, że odczuł nie tylko ciężar koszarnej rze-

czywistości, ale także absurdalność uzasadniającej ją ideologii. I niebezpieczeństwo tkwiącego w niej nihilizmu... Dlatego nigdy nie dał się zwieść ani marksistom, ani naprawiaczom marksizmu. Jego dzieło, nasycone tradycją, jest rzeczywiście obojętne na pokusy tak rozumianego historyzmu.

Szansę oparcia się niszczącemu wpływowi nihilizmu dostrzegł krytyk w pielęgnowaniu wolności wewnętrznej, w penetrowaniu swobodnej wyobraźni. Stąd, między innymi, jego program krytyczny po roku 1956, wiele zawdzięczający surrealizmom, których anarchizm bardzo bywał pożyteczny, bo służył wolności... Oczywiście: nie wolno tego wyboru rozumieć negatywnie. Nie chodziło o pochwałę wyobraźni – przeciw stalinizmowi. Chodziło o pozytywny wybór wewnętrznej autonomii. Wraz z wszystkimi niebezpieczeństwami i ograniczeniami takiej postawy.

Pozytywność i konstrukcyjność myślenia podkreślają też dalsze opcje Kwiatkowskiego. Najpierw: wyraźna niezgoda na młodą poezję lat sześćdziesiątych – której krytyk zarzucał nie tylko myślowy minimalizm, lecz przede wszystkim zgodę na stłumienie osobowości, co było dlań równoznaczne z wyrzeczeniem się duchowej niepodległości. Następnie: sposób reakcji na poezję Nowej Fali.

Jak wiadomo, Kwiatkowski zareagował dość gwałtownie na te fragmenty wypowiedzi programowych i twórczości poetów nowofalowych, które kwestionowały autonomię poezji i wprzęgały ją w doraźną, polityczną i publicystyczną walkę. Autor *Remontu Pegazów* twierdził, że taka ideologizacja wypowiedzi nie może być płodna poetycko ani myślowo. Z oddalającej się perspektywy widać zarówno to, iż Kwiatkowski nie docenił siły i społecznej wagi negatywnej części nowofalowych programów – jak i to, że trafnie odczytał niebezpieczeństwa i mielizny „mówienia wprost”, od którego odcinają się dziś także jego twórcy...

Krytykując część programów Nowej Fali, przyjął przecież Kwiatkowski z uznaniem to, co i dzisiaj wydaje się godne uwagi. Należał

do pierwszych, którzy docenili poetycką twórczość Lipskiej, Zagajewskiego, Krynickiego. Był od początku entuzjastą twórczej osobowości Stanisława Barańczaka... Właśnie osobowości – nie zaś tylko poezji czy krytyki.

Pochwały, jakich udzielał Kwiatkowski Barańczakowi, w ciągu całej poprzedniej dekady, bardzo wiele mówią o nim samym. Co cenił krakowski krytyk w poznańskim (wówczas) poecie? Błyskotliwość inteligencji, poetycką maestrię, wrażliwość moralną i – nawiązywanie do najlepszych tradycji polskiej inteligencji, tradycji służenia dobrym sprawom i zachowywania wewnętrznej swobody. Dość znamienne, jak na „pana od piękna”...

6.

I jeszcze jedna uwaga, być może zbyt prywatna. 10 stycznia 1987 roku, stojąc pośród żegnających Jerzego Kwiatkowskiego na Salwatorskim Wzgórzu, przypomniałem sobie, że pierwszy jego tekst czytałem dwadzieścia lat wcześniej, jako piętnastolatek. Jego głos towarzyszył mi w prawie całym świadomym intelektualnie życiu. Słyszę ten głos nadal. I długo jeszcze będę miał w pamięci twarz Jerzego Kwiatkowskiego, czytającego w mówionym piśmie „Na Głos” piękny esej o *Raporcie z oblężonego Miasta*.

1988

Nota bibliograficzna

Pierwodruki szkiców tworzących *Chwile pewności*:

W środku rozmowy, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 5.

W stronę Lemanu, „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 4.

Blisko milczenia, „Arka” nr 18, Kraków 1987 [pod pseudonimem: Jacek Krzos].

Od czarnego słońca do ciemnego świedła, „Teksty” 1980, nr 6.

„...Szukając tego, co jest Rzeczywiste”, „Tygodnik Literacki” 1991, nr 3, 4, 5.

Poza ziemią Ulro, „Teksty” 1981, nr 4/5.

Brzegi Lemanu, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, pod red. naukową J. Kwiatkowskiego, Kraków 1985.

Rzeka w ciemności, „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 13.

Radość czytania Szymborskiej, „Znak” 1990, nr 6.

Rok 1983: głos poety, „Arka” nr 6, Kraków 1984.

Purgatorium, „Tygodnik Powszechny” 1989, nr 48.

Między tym światem a światem łaski, „Arka” nr 27, Kraków 1989.

Bez formy, „Arka” nr 19, Kraków 1987 [pod pseudonimem: Jacek Krzos].

List do Jana Polkowskiego, „Tędy” 1984, nr 1 [pod kryptonimem: MM],

Dotknięcie losu, „Tygodnik Powszechny” 1989, nr 20.

Źródło. O poezji Bronisława Maja, „Znak” 1987, nr 1/7.

Marzenie o Księdze, „Polityka” 1980, nr 12.

Ryzyko osobowości, „Nowe Książki” 1985, nr 2.

Bezinteresowna miłość poezji, „Znak” 1988, nr 7.

Duchowa niepodległość, poczucie wagi słowa, „Arka” nr 22, Kraków 1988 [pod pseudonimem: Jacek Krzos].



strony poezji | biblioteka

tom 2

komitet redakcyjny

Paweł Próchniak

Danuta Opacka-Walasek

Piotr Śliwiński

projekt graficzny serii

Florentyna Nastaj

skład

Michał Kaczkowski

korekta

Szymon Szmajda

wydawca

Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”

Lublin 2016

ISBN 978-83-65444-06-6

wydanie 2, poprawione

© materiały dostępne na licencji Creative Commons:

Uznanie autorstwa – Na tych samych warunkach 3.0 Polska

www.stronypoezji.pl
