

BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA

### PÓŹNE ARCYDZIEŁA MIŁOSZA\*

Marek Zaleski na okładkę swojej ważnej książki o Miłoszu wprowadza taki wyimek własnego tekstu:

To, co znajdzie się w poetyckim przedstawieniu [tego poety], jest zawsze zamiast rzeczywistości. [...] Słowo Miłoszowskie chce być słowem hymnicznym, chce słać to, co jest, i chce rezurekcji tego, co było. Ale jest tylko epitafium dla emocji, nie może wywołać z niebytu do istnienia tego, co było, ani oddać temu sprawiedliwości<sup>1</sup>.

Oczywiście, można by zejść do jakichś bardzo elementarnych sytuacji i zapytać, co znaczy to „zamiast”, na ile narusza ważne Miłoszowskie przeświadczenie o realizmie poezji, o uwieczniającej mocy słowa, które zaistniało przecież wymownie pod piórem poety. Trochę wbrew temu, co pisze Zaleski, Miłosz powoływał jednak do istnienia to, czego już nie było i oddawał temu sprawiedliwość (najmocniejszym argumentem jest tu jakość poetyckiego języka).

W *Wypisach z ksiąg użytecznych* cytuje Paula Cezanne’a:

„Piękno jest tylko w prawdzie, wdzięk w tym, co prawdziwe. Moja metoda, mój kodeks [...] – to realizm [...]. Cokolwiek robię, mam pojęcie, że to drzewo jest drzewem, ta skała skałą, ten pies psem. Oto minuta światła, która mija. Namalować ja taką, jaka jest rzeczywiście i wszystko zapo-

---

\* Szkic w wersji nieco odmiennej powstał jako fragment większej całości (*Paradygmaty romantyczne; w poszukiwaniu tradycji*) w ramach grantu Pracowni Literatury XX i XXI w IBL PAN (*Gry o tożsamość* 2010/2011).

<sup>1</sup> Marek Zaleski, *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005.

mnieć, żeby to osiągnąć. [...] być nadczułą kliszą, dać obraz tego, co widzimy, zapominając o wszystkim, co widziano przed nami”<sup>2</sup>.

Te wymyki opatruje własnym komentarzem: „Jeżeli czytelnicy znajdą u mnie wiersze spełniające to zalecenie Cezanne’a, będę zadowolony”. Deklaracja poety jest tu zupełnie jednoznaczna. I chyba dość znana. Natomiast rzadziej mówi się o tym, że poeta ten realizm, jego warunki, wymownie dookreślił. W *Świadectwie poezji. Sześciu wykładach o dotkliwościach naszego wieku* stwierdza:

że można być wiernym wobec rzeczy, tylko jeżeli są one ułożone hierarchicznie<sup>3</sup>.

Ale „układanie hierarchii” przez poetę, który utrwała mijającą rzeczywistość świata jest jednocześnie wypatrywaniem tej hierarchii w rzeczywistości otaczającej, w tym, czego jest się świadkiem. Nieczęsto widzi się ostro, sprawy i rzeczy stopniowo ulegają hierarchizacji; poeta z upływem czasu – bywa – potrzebuje mniejszej liczby słów. To był przypadek Mickiewicza i liryki lozańskiej.

Wydaje się, że proces rozwoju Miłoszowej poezji jest nieco analogiczny. Oczywiście, i na ostatnim etapie zapisuje Miłosz frazy rozbudowane, ale wydaje się, że wiersze nieduże, kilkuwersowe, np. z tomu *To*, bywają najbardziej przesączone zagęszczonym doświadczeniem całego życia, że waga poszczególnych słów jest w nich większa, aniżeli w konstrukcjach bardziej rozległych. Słowo pojedyncze, słowo jakby „z osobna” staje się cięższe. Podobnie jak u późnego Mickiewicza. Podobnie jak u późnego Aleksandra Wata. Taką własność poezji autora *Buchalterii* opisał sam Miłosz, jakby szczególnie predestynowany do jej – tej własności – społecznego uświadamiania. Zresztą i wątki, obrazy pojawiające się u poety–noblisty są zbliżone do tych znanych z późnej twórczości romantyka (*Polaty się lzy, Ach już i w rodzicielskim domu*).

Na przykład w wierszu *Vipera berus*:

<sup>2</sup> Czesław Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 11.

<sup>3</sup> Czesław Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 72.

#### PÓŻNE ARCYDZIEŁA MIŁOSZA

Chciałem powiedzieć prawdę,  
i nie udawało się.  
Próbowałem spowiedzi,  
ale nic nie umiałem wyznać.  
Nie wierzyłem w psychoanalizę,  
bo dopiero bym nakłamał.  
I dalej noszę w sobie zwiniętą żmiję winy<sup>4</sup>.

Zresztą ten wątek istnieje, krystalizuje się pod piórem Miłosza od twórczości wczesnej poczynając. Pamiętamy wszyscy np. słynne *Obłoki* (z tomu *Trzy zimy*). W wierszu *Vipera berus* nazwany zostaje problem niemożności wypowiedzenia winy.

W tomie z 2000 r. *To* odnajdujemy i bardziej obrazowe nawiązania do lożańskiej twórczości Mickiewicza. Oto wiersz *Zapomnij*:

Zapomnij o cierpieniach,  
Które sam zadałeś.  
Zapomnij o cierpieniach,  
Które tobie zadano.  
Wody płyną i płyną,  
Wiosny błysną i giną,  
Idziesz ziemią ledwie pamiętana<sup>5</sup>.

W nowej konfiguracji, ale są tu i wody lożańskie, i lożańskie błysnięcia. W tym samym tomie znajdujemy wiersz *O!*

O, spokój wody pod skałami i żółta cisza popołudnia,  
i odbite poziome obłoki!

Trwają spory o tradycję Mickiewiczowską, jej rodzaj, w twórczości Miłosza. Jakkolwiek byłyby – ta tradycja – umiejscowiona, istnieje bardzo wyraźnie właśnie w ostatniej, z przełomu XX i XXI w., twórczości poety. Łączy się z krystalizacją jego stosunku do słowa i esencjalizacją doświadczeń.

---

<sup>4</sup> Czesław Miłosz, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006.

<sup>5</sup> Czesław Miłosz, *To*, Kraków 2000.

„Rzecz” jeszcze mocniej widoczna jest w zbiorze z 2006 r. – *Wiersze ostatnie*. W nim też dochodzi do krańcowego jakby przewartościowania języka:

\*\*\*

Nie wyjawiać co zabronione. Dochować sekretu.  
Ponieważ ujawnione ludziom szkodzi.  
To jak w dzieciństwie pokój w którym straszy  
I nie wolno otwierać drzwi.  
I co bym tam znalazł w tym pokoju?  
Co innego wtedy, co innego teraz,  
Kiedy jestem stary i opisywałem tak długo,  
co zobaczą oczy.  
Aż nauczyłem się, że najbardziej wskazane jest  
zamilczeć.

Miłosz wchodzi w konwencję rozliczeniową, jaka utrwaliła się w recepcji Mickiewicza dokonywanej przez poetów XX w. Uległ jej Przyboś, Wat, Różewicz, Iwaszkiewicz<sup>6</sup>. Ale ze względu na rodzaj związków z twórczością poety romantycznego ulega Miłosz tej konwencji jakby w większym stopniu, nie bez znaczenia pozostaje tu również bagaż doświadczeń artykułowanych w ciągu długiego i twórczego życia poety.

*Wiersze ostatnie* esencjalizują myśl i poszukiwanie formy; zyskują charakter puenty, ostatecznego wygłosu.

Czytając ten tom, miewa się też wrażenie, że tutaj dopiero realizowana jest (realizuje się) zasada z wcześniejszego programu: „bo wiersze można pisać rzadko i niechętnie” (*Ars poetica*, 1968). Selekcja spraw i rzeczy, wzrost pojemności słowa.

---

<sup>6</sup> Jak dotąd najlepiej opisała ją Danuta Zamącińska w *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985 (w szkicu pierwszym: *Historyk poezji wobec liryki łoańskiej Adama Mickiewicza*).

Mickiewiczowskie lozańskie tematy lokowały bohatera jakby „po drugiej stronie”<sup>7</sup>. W *Wierszach ostatnich* Miłosa odnajdujemy i takie wątki. Poetyka podsumowań zakłada ich wyabstrahowanie, otwarcie nowej przestrzeni, uczynienie kroku w inny wymiar. Taki jest wiersz *Co mnie*:

Co mnie albo i komu tam jeszcze do tego  
że będą dalej wschody i zachody słońca [...]  
Nie odzywamy się, bo brak języka, żeby porozumieć się z żywymi.  
I wędzną bezużyteczne kwiaty, złożone kiedy byliśmy daleko.  
(*Wiersze ostatnie*)

Albo *Zbawiony*, ostatni wiersz w tomie, poszerzający mocno lozańską konwencję:

Zbawiony dóbr i honorów  
Zbawiony szczęścia i troski,  
Zbawiony życia i trwania,  
Zbawiony.  
(*Wiersze ostatnie*)

Poszerza tę konwencję, ponieważ migotliwie, ale ostatecznie jednoznacznie konstatuje rodzaj wyzwolenia; na poziomie języka znów wprowadzając ewangeliczne, jeśli nie konteksty, to – zdecydowane ich echo! Tym samym zamknięcie tomu, sygnując całkowite wyzucie z więzów czasu i przestrzeni, otwiera perspektywę wyższego rzędu.

Z lozańskością integralnie w tym zbiorze połączona jest kwestia sumienia, poczucia winy; w planie poznawczo–lirycznym zyskują one szczytową chyba konkretyzację:

Tak, rzeczywiście, napisałem dzieło.  
To znaczy tyle, że jestem świadomy,  
Jak niebezpieczna to sprawa dla duszy.  
(*Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki, Wiersze ostatnie*)

<sup>7</sup> Zob. Marian Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*. (Czas i przestrzeń w liryce lozańskiej), w: tegoż, *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977.

To rozpoznanie jest swego rodzaju punktem krytycznym. Sytuuje mówiącego jakby poza pewną immanencją sztuki i kultury XX w., obejmuje je z podwyższonego stopnia rzeczywistości wiecznej.

Na nieco inny sposób, ale równie zasadniczy, chociaż z większą dozą bezpośredniości, może – innej bezpośredniości, mówi wiersz *Jak mogłem*:

Jak mogłem  
jak mogłem  
robić takie rzeczy  
żyjąc w tym strasznym świecie  
podlegając jego prawom  
igrając z jego prawami  
Potrzebuję Boga, żeby mi przebaczył  
potrzebuję Boga miłosiernego

(*Wiersze ostatnie*)

Nie mieliśmy chyba w liryce polskiej tak intensywnego i wprost wejścia w tajemnicę winy i możliwości przebaczenia, sytuujących się w centrum przesłania Ewangelii i teologii chrześcijańskiej.

Z tym wątkiem w tomie łączy się grupa utworów na tematy religijno–teologiczne, wnosząca do zbioru podniosły nastrój hymniczny. Najwybitniejszym z tych utworów jest potężny w ekspresji, przedostatni wiersz tomu, *Sanctificetur*:

Cóż jest człowiek bez Twego imienia na ustach?

Twoje imię jest jak pierwszy łyk powietrza  
i pierwszy płacz niemowlęcia.

Wymawiam Twoje imię i wiem, że jesteś bezbronny,  
ponieważ potęga należy do Księcia tego świata.

Rzeczy stworzone oddałeś we władzę konieczności,  
dla siebie zachowując serce człowieka.

Uświęca Twoje imię człowiek dobry,  
uświęca Twoje imię pożądający Ciebie.

## PÓŻNE ARCYDZIEŁA MIŁOSZA

Wysoko nad ziemią obojętności i bólu  
jaśniej Twoje imię.

Nie miejsce tu na szczegółowe uzasadnianie arcydzielności wiersza. W projekcie takiej pracy na pewno znalazłyby się: nowy typ hymniczności, będący stopem niezwykle twórczego podejścia do tradycji poetyckiej i najbardziej osobistego doświadczenia, nowa próba wzniosłości, specyfika języka... itd.

Zdumiewa fakt, że pierwszy wers, któremu podporządkowane jest znaczenie całości, jednoznacznie wiąże się z *Hymnem Kochanowskiego* („Czego chcesz od nas, Panie [...] Wdzięcznym Cię tedy sercem, Panie, wyznawamy”).

Jakby liryka polska w swoich dziejach zatoczyła ogromny łuk i myśl poety renesansowego, identyczna wówczas z postawą podmiotu, pojawiła się literalnie znów, ponownie dotarła do punktu, w którym uświadamia sobie konieczność *sława* *w* *ie* *n* *i* *a*. Ten gest – jak mówi poeta dwudziestowieczny – potwierdza bycie człowiekiem.

\*

W *Wierszach ostatnich* odnajdujemy też refleksję ustawicznie powracającą u Miłosza, w każdej fazie jego pisarstwa: wątek twórczości poetyckiej, jej zadań, natury i sensu.

W ten sposób zamyka się np. wiersz *W Wilnie kwitną bzy*:

Uważaj Miłosz, według Tomasza z Akwinu, w tym, co piszesz  
powinny być: integritas, consonantia, claritas.

(*Wiersze ostatnie*)

Poeta, przywołując Tomaszowe wyznaczniki piękna, wydaje się, istotnie poszerza swoje rozumienie realizmu.

Ale odnosi się również, bardziej bezpośrednio, do pisania poezji w języku polskim. Sąd poety wydaje się tym ważniejszy, że pojawił się jako zamknięcie różnorodnych odniesień Miłosza do tego problemu:

Wiernie służyłem polskiemu językowi.  
 Pośród wielu języków jest dla mnie jedyny,  
 I wzywa, nakazuje, żeby go uświetniać,  
 Bo mówi nim za dużo małopoludów,  
 Do których, nie ukrywam, mam odrazę,  
 Ale też wiele istot tak dobrych i czystych,  
 Że ich modlitwy powinny świat zmienić.  
 Toteż polszczyzna jest zobowiązaniem,  
 A dla niektórych pasją. Nie oddałbym jej  
 Za arcydzieła najmądrzejszych krajów.  
 (Dziewięćdziesięcioletni poeta...)

W tych ostatnich poezjach (zwłaszcza kiedy akcentujemy uparte dążenie Miłosza do zatrzymywania realiów świata, to „oczyszczanie” i swoiste powtórzenie tematów obecnych w całej twórczości poety) najwyrazistszy staje się walor liryki rozpoznającej; rozpoznającej w sposób pewny, bo empiryczny; jeśli rozumieć empirię jako rodzaj ludzkiego doświadczania czasu (doświadczenia wewnętrznego).

Wiersze ostatnie Miłosza, czy dokładniej – wiele z nich, wchodzi w konwencję lozańską twórczości Mickiewicza. Słowo „wchodzą” nie jest tu zresztą najbardziej odpowiednie. Najwyższa liryczna próba tych wierszy stała się jakby naturalnym rezultatem wcześniejszych faz esencjalizowania, zagęszczania doświadczeń, charakterystycznych dla uprzednich etapów rozwojowych liryki polskiej, zwłaszcza Mickiewicza.

Zważywszy na realne (opisała je np. Elżbieta Kiślak w książce *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*) i deklarowane przez Miłosza związki z poetą romantycznym (w 1998 r. autor *Ziemi Ulro* powiedział: „Mickiewicz jest prawodawcą języka, w którym piszemy...”<sup>8</sup>), a przede wszystkim kształt i zawartość liryków ostatnich, musimy stwierdzić uderzającą analogię z wierszami Mickiewicza z czasowych okolic pobytu w Lozannie poety romantycznego (asceza wyrazu, siła pojedynczego słowa, przewartościowanie świata, ale i zachowana jakby czułość na jego uroki, „smaki”, jak

<sup>8</sup> Ankieta dotycząca stosunku pisarzy współczesnych do Mickiewicza, „Teksty Drugie” 1998, nr 6.



mawiał Opacki; i przede wszystkim to otwarcie, okno na „drugą stronę” – rzeczywistość nadprzyrodzoną; postawa kontemplatywna).

Kategoria „wierszy ostatnich”, zasadniczy wpływ poetyki i postawy Mickiewicza późnego na kształt polskiej liryki współczesnej (w rozumieniu możliwie szerokim) odnotowane zostały w kontekście odniesień do licznych poetów XX w. (m.in. Przybosia, Iwaszkiewicza, Różewicza)<sup>9</sup>; do tego stopnia, że kategoria lozańskości (jako kategoria estetyczna) bardzo precyzyjnie sygnuje pewien typ postawy poety lirycznego. Użyłam jej kiedyś do opisu znakomitych późnych wierszy Aleksandra Wata<sup>10</sup>.

Sam Miłosz, odnosząc się (w *Prywatnych obowiązkach*) do tych wierszy, konstatawał ich charakter zwracając uwagę na „konieczność kształtu” (mało słów, ale te, które zaistniały, zaistniały w sposób absolutnie konieczny).

Pisze wówczas, komentując postawę Wata:

Jakim cudem ktoś tworzy dzieło poetyckie tej jakości dopiero po pięćdziesiątce i to w krótkich momentach ulgi, przejaśnienia [...]?<sup>11</sup>

[...] każdy jego wiersz był pośpiesznie nagryzmołoną pośpiesznie notatką, z poczuciem, że czasu mało...<sup>12</sup>

Żeby mieć tę lekkość dotyku jaką miał Wat, ten dar niewymuszonego *okolicznościowego* szkicowania [...], trzeba wiele przeżyć i wiele umieć, dopiero wtedy najzwyczajniejsze słowa służą<sup>13</sup>.

Być może otarł się o zbliżone doświadczenie Josif Brodski, kiedy w 1988 r. w Turynie powiedział:

Im więcej czyta się poezji, tym gorzej znosi się wszelkie wielosłowie...

<sup>9</sup> Np. wspomiana praca Danuty Zamaćńskiej *Historyk poezji wobec...*, szkice Małgorzaty Łukaszyk; również część pierwsza książki M. Stali *Trzy nieskończoności*, Kraków 2001.

<sup>10</sup> Szkic w druku.

<sup>11</sup> Czesław Miłosz, *O wierszach Aleksandra Wata*, dz. cyt., s. 62.

<sup>12</sup> Tamże, s. 63.

<sup>13</sup> Tamże, s. 71.

Sytuacja Aleksandra Wata oczywiście jest nieporównywalna z żadną inną, ale identyfikuje mechanizm twórczy – jeśli można w ten sposób powiedzieć – dający się odczytać z rewelatorskiej, ostatniej twórczości Mickiewicza, ciężący znacząco na polskiej poezji XX w. i określający również późną lirykę Czesława Miłosza; nie zabiera mu jednocześnie nic z jej oryginalności. Być może i tu dałoby się zastosować formułę przeniesioną z dyskursu filozoficznego (tam mówi się o „jedności doświadczenia filozoficznego”) i powiedzieć o „jedności doświadczenia” tak odmiennych przecież, poetów.

**Abstract**

In the last lyric Czesław Miłosz raises the themes somehow similar to those which appear in Mickiewicz's Lozanne lyric: their characteristic feature is also the similarity between the attitudes and formal solutions. The aesthetic category of the "Lozanne issue" to a great extent builds an extremely brave shape of Miłosz's late lyric.

*Transl. Joanna Stolarek*