

KATARZYNA BAŁDYGA

## TOMISTYCZNE ŹRÓDŁA POETYCKIEJ ESTETYKI CZESŁAWA MIŁOSZA<sup>1</sup>

W poezji i eseistyce Miłosza – czasami wprost, innym razem bardziej pośrednio – zwraca uwagę obecność myśli i postaci świętego Tomasza z Akwinu. Powraca ona z pewnym uporem w całej niemal twórczości poety, związana najczęściej z tym, co najbardziej w postawie Miłosza podmiotowe. Lektury pism średniowiecznego filozofa wpłynęły na całościowy kształt twórczości Czesława Miłosza – np. na konkretne wybory estetyczne czy poglądy na temat kondycji współczesnego świata. Obecność średniowiecznego filozofa w poezji i eseistyce noblisty bywa symptomatyczna, „punktowa”, łatwa do przeoczenia. Zauważona raz zazwyczaj prowadzi do dalszych – pogłębiających rozumienie poety – ustaleń. W twórczości Czesława Miłosza jest wiele miejsc, w których można znaleźć wzmianki o świętym z Akwinu: czasami autor podaje przykład, posługując się nawiązaniem do średniowiecznego filozofa, a czasami wymienia imię świętego jako punkt odniesienia w temacie, który próbuje wyjaśnić. Niniejszy szkic jest próbą przyjrzenia się konkretnym estetycznym decyzjom Miłosza, które mogły mieć swe źródło (lub jedno ze swych źródeł) w filozofii Tomasza z Akwinu.

---

<sup>1</sup> Niniejszy szkic jest fragmentem większej, przygotowywanej do druku pracy pt. „Święty Tomasz z Akwinu i jego myśl w twórczości Czesława Miłosza – inspiracja, wzór czy punkt odniesienia?”.

## Sprzeciw wobec abstrakcji i czystej formy – w stronę konkretności i detalu

Muszę się przyznać, że nie czułem się dobrze w skórze poety nowoczesnego i że sceptycznie odnosiłem się do różnych odmian „poezji czystej” (a podawano ją pod coraz to innymi nazwami), bo w hołdach jej składanych doszukiwałem się bałwochwalstwa. Jednak w młodości zapłaciłem haracz społecznych zaangażowań i wiem, że taki sposób ucieczki z wieży do niczego nie zaprowadzi<sup>2</sup>.

To wypowiedź Miłosza z 1990 roku, poety z ogromnym już dorobkiem artystycznym, znacznymi osiągnięciami i licznymi doświadczeniami życiowymi. Jest to tylko jeden z przykładów wyraźnej estetycznej deklaracji. Pewnego rodzaju metafizyczne założenia (jak na przykład niezachwiane przekonanie o realnym istnieniu świata i możliwościach poznania go) rzutują na wybory estetyczne poety: stając po stronie obiektywizmu, realizmu, a więc po stronie *esse*, jak się wydaje – nie można sięgnąć na przykład po formy abstrakcyjne czy idee oderwane od świata, będące sztucznie wykreowanymi, nadanymi wobec rzeczywistości, formułami<sup>3</sup>. Ten wybór niesie za sobą w konsekwencji między innymi pozostawanie blisko tego, co zostało stworzone i stawia wymóg poszukiwań odpowiednich metod, by pozostawać blisko rzeczywistości. Dlatego też na przykład metafora poety-myśliwego była tak bliska poetyckiemu światu Miłosza.

Dlaczego poeta stroni od „poezji czystej” i społecznych zaangażowań? Wydaje się, że główna przyczyna leży właśnie w fascynacji konkretem i detalem, która pozostaje w zgodzie z jego młodzieńczymi fascynacjami. Wiadomo, że Miłosz był wnikliwym czytelnikiem Akwinaty, i to przez wiele lat, niemal od początku swojej pisarskiej kariery. Do lektury pism św. Tomasza z Akwinu przyznaje się niejednokrotnie. Świadectwem tego jest choćby lakoniczne, ale wymowne

---

<sup>2</sup> Czesław Miłosz, *Przeciw poezji niezrozumiałej*, w: tegoż, *Życie na wyspach*, Kraków 2014, s. 112.

<sup>3</sup> Wspomina o tym Bogusław Żyłko w artykule: *Miłosz i natura*, w: *Poznawanie Miłosza*, t. 3: 1999–2010, red. Aleksander Fiut, Kraków 2011, s. 33–58.

stwierdzenie z wiersza pochodzącego ze znacznie wcześniejszego tomu – *Gucio zaczarowany*:

Dużo śpię i czytam Tomasza z Akwinu  
Albo „Śmierć Boga” (takie protestanckie dzieło)<sup>4</sup>.

To wiersz napisany w Berkeley w 1962. W tym samym zbiorze, w wierszu *Trzy rozmowy o cywilizacji* pojawiają się strofy:

Gdyby zamiast codziennego musu oraz, że tak powiem,  
włochatych rozrywek należnych cielesności,  
zbyt umyć, udając, że wcale nie śmierdzą,

ludzie w teatrum gryźli czekoladki  
i wzruszali się miłością pasterza Amyntasa,  
a w dzień czytali *Summę*, na szczęście za trudną,  
nikt nie nadawałby się do koszar. Państwo by upadło<sup>5</sup>.

Fragment ten pokazuje, że Miłosz miał wtedy na podorędziu *Summę* i pozostawała ona w jego żywym doświadczeniu czytelnicznym. Poeta wskazuje tu także na pewnego rodzaju trudność w lekturze Akwinaty. Oba świadectwa jednak są dość późnymi przykładami fascynacji Miłosza świętym Tomaszem z Akwinu. Wiadomo, że zainteresowanie to narodziło się dużo wcześniej. Pierwsze spotkanie z filozofią Akwinaty poeta miał zapewne jeszcze w szkole – w wileńskim gimnazjum. Zachowały się wspomnienia dotyczące napiętych stosunków z tamtejszym katechetą, jezuitą ks. Leopoldem Chomskim<sup>6</sup>. W czasie swojego pobytu we Francji, w Paryżu, jeszcze przed wojną Miłosz z całą pewnością uczęszczał na wykłady z tomizmu w paryskim Instytucie Katolickim. Wiemy, że spędzał tam poranki, a popołudniami i wieczorami podziwiał wystawy malarskie i spotykał się ze znajomymi<sup>7</sup>. Podczas tamtego pobytu bliżej poznał Oskara

<sup>4</sup> Bogusław Żyłko, dz.cyt., s. 537.

<sup>5</sup> Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 533.

<sup>6</sup> Píše o tym Miłosz choćby w *Rodzinnej Europie*, Kraków 2001.

<sup>7</sup> Andrzej Franaszek, «*Student pewien w mieście Paryżu*», w: tegoż, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 197–215.

Miłosza, co miało niebagatelny wpływ na jego formację intelektualną, nowe postrzeganie katolicyzmu i rzutowało na niemal całą twórczość literacką. Za sprawą kuzyna Czesław Miłosz zdecydował się na kurs, który mógł zmienić nie tylko jego własne spojrzenie na rzeczywistość, lecz także losy przyszłej poezji. Zajęcia z tomizmu w Instytucie Katolickim prowadzone były przez ks. Daniela-Josepha Lallementa<sup>8</sup>. We wspomnieniach z tych wykładów pojawiają się przede wszystkim wzmianki o rysowanych na tablicy koncentrycznych kołach mających odwzorować hierarchię bytów<sup>9</sup>. Być może właśnie to doświadczenie było inspiracją do napisania poematu *Świat*<sup>10</sup>.

Innym śladem zgłębiania tomizmu przez Miłosza już we wczesnych etapach twórczości są świadectwa lektury Jacques'a Maritaina. Na pewno Miłosz czytał jego *Art et scholastique*, która powstała w 1920, a po polsku została wydana jako *Sztuka i mądrość* w 1936 roku. W ankiecie *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w 1937 roku?*

<sup>8</sup> Miłosz konsekwentnie podaje zapamiętany zapis tego nazwiska jako Lallemont. Za tę uwagę dziękuję p. prof. Janowi Zielińskiemu.

<sup>9</sup> W *Rodzinnej Europie* pisał: „Nie zaliczałem siebie do katolików, bo słowo to miało w Polsce wyraźny odcień polityczny, poza tym byłoby w zastosowaniu do mnie fałszywe, zważywszy na mój dziki, biologiczny indywidualizm. Niemniej, jeżeli już ze szkoły wyniosłem wiedzę o przepaściach, które kiedyś przecie trzeba będzie zgłębić, to teraz znów zaczynały mnie one kusić. I dlatego, i ulegając delikatnym namowom mojego krewnego, chodziłem więc przez pewien czas na wykłady filozofii tomistycznej do Instytutu Katolickiego przy rue d'Assas. Odbywały się wcześniej rano i zasiadałem na ławce z ustami sparzonymi wypijaną pośpiesznie kawą, pełen twarzy tłumu jadącego metrem do pracy. Na sali przeważały mleczne dziewczęta o grubych warkoczach. Wykładowca, ksiądz Lallement, czerpał z systemu św. Tomasza rozkosze matematyczne. Kreda w jego palcach, kiedy rysował na tablicy koła i elipsy, syczała precyzyjnie. Mięsiste wargi w swojej twarzy wyżyła ścierał, jak kiedy je się coś cierpkiego, a smacznego”. (Czesław Miłosz, *Młody człowiek i sekrety*, w: tegoż, *Rodzinna Europa*, dz.cyt., s. 202–203).

<sup>10</sup> Miłosz pisał o tym tak: „Poza tym może to być także związane z jakąś refleksją tomistyczną, to znaczy z aprobatą bytu jako *esse* przez świętego Tomasza z Akwinu. Uważam *Świat* za bardzo dziwny utwór. Naprawdę dziwne, żeby w takim okropnym czasie jak czterdziesty trzeci rok w Warszawie coś takiego napisać. Na czym polega *Świat* – to jest wiersz o tym, jaki świat powinien być”. (Renata Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1992, s. 56–57).

Miłosz opowiada się wówczas za Maritainem – podaje właśnie tę pozycję i *Frontières de la poésie*<sup>11</sup>.

Powróćmy jednak do wątku poezji czystej. W dwudziestoleciu międzywojennym rośnie zapotrzebowanie na tzw. poezję zaangażowaną, a apogeum tego typu zainteresowań przypada na lata okupacji. Idzie tu nie tyle o stawanie po stronie jakiejś ideologii, jak to mogło mieć miejsce w przypadku pisarzy i poetów po drugiej wojnie światowej w Polsce, ale raczej o zaangażowanie się w sprawy społeczne, o wypowiedź poetycką w imieniu społecznego „my”. Ryszard Nycz, charakteryzując poezję Miłosza, pokazuje cztery techniki mówienia, które są odzwierciedleniem różnych prądów epoki<sup>12</sup>. Wymienia: poetykę wizyjnej potoczności, poetykę publicznego dyskursu, poetykę parabolicznej autobiografii oraz poetykę wskazywania pozaludzkiego. Jak widać, aż dwie z technik zrekonstruowanych przez Ryszarda Nycza odnoszą się do mówienia w imieniu ogółu – pewnego rodzaju społecznego zaangażowania.

Badacz ten rekonstruuje przejście Miłosza od afirmacji świata do postawy, którą cechuje zaufanie ograniczone do funkcji indeksującej języka. Innymi słowy – poeta jest w stanie wyłącznie nazwać świat, ale o nim samym nie da się nic pewnego powiedzieć, choć podziw dla rzeczy i gęstość doznań zmysłowych jest sprawą oczywistą. Z Ryszardem Nyczem zgodzić można się tylko częściowo. Ostatecznie dwa fakty są niewątpliwe – podziw dla stworzonego świata, czyli otwieranie się na epifanie stworzenia (silnie akcentowane niemal od początków twórczości, co opisywał m.in. Jan Błoński<sup>13</sup>) oraz to, że Miłosz zdaje sobie sprawę, iż język nie wyczerpie istoty oglądanej rzeczywistości. Czy jednak „niewyczerpywanie się” ograniczone tu zostaje – jak pisze Nycz – do „poziomu wskaźnika, śladu, indeksu,

---

<sup>11</sup> Czesław Miłosz, *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w 1937 roku? Ankieta*, w: tegoż, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, zebrała i opracowała (wstęp, przypisy i bibliografia) Agnieszka Stawiarska, Kraków 2003.

<sup>12</sup> Ryszard Nycz, *Miłosz wśród prądów epoki*, w: *Poznawanie Miłosza*, t. 3, dz.cyt., s. 17–32.

<sup>13</sup> Jan Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 2011.

funkcji ostensywnej, która pokazuje nie cel [...] i nie strukturę [...], lecz samo istnienie”<sup>14</sup>. Czy Miłosz rzeczywiście tylko wskazuje na istnienie, nie chcąc nic pewnego powiedzieć o rzeczywistości? Wydaje się, że niewątpliwa jest także chęć wykroczenia poza wskazywanie, jakaś forma opisu – możliwe, że niedoskonała – bo, wykorzystując formułę jednego z wierszy, w „sroczość” wniknąć się nie da. Chodzi jednak nie tylko o to, by punktować, wskazywać, ale o to, by chwytać – w końcu poeta zostaje myśliwym rzeczywistości. Poezja byłaby w tym rozumieniu ciągłą operacją chwywania, łapania „gorącego” szczegółu, detalu, a nie wyłącznie wskazywania go. Wydaje się więc, że w poetyckiej czynności Miłosza tkwi coś więcej niż tylko bycie wskaźnikiem czy receptorem nienazywalności. Istota poetyckiego gestu polega na próbie zbliżenia się, podejścia jak najbliżej do rzeczywistości, a nie kontemplacji aktu wskazywania i języku poetyckim samym w sobie.

Dlaczego poezja czysta ma być aktem bałwochwalczym? Czysta forma jest pewnego rodzaju kultem abstraktu, wiąże się z ideą oderwania sztuki od codzienności, przeciętności, dotykaności. Zagadnienie oświetle inną wypowiedzią Miłosza pochodzącą z napisanego przez niego podręcznika historii literatury. Fragment ten dotyczy literatury Młodej Polski, z którą bardzo często łączy się myśl o poezji czystej:

Centralnym mitem Młodej Polski był mit artysty, który wchodzi w kontakt z niewyraźną istotą rzeczywistości i w pewnym sensie zbawia tych wszystkich, którzy nie ośmielą się sięgnąć głębiej, pod powierzchnię codziennego kieratu. Sztuka, która kreuje wartości w świecie wyzutym z wartości, stała się dla Młodej Polski przedmiotem uwielbienia [...]<sup>15</sup>.

Miłosz wyraźnie zaznacza potrzebę kontaktu z dotykalnym szczegółem, a sam gest wydobywania rzeczywistości spod osłony codzienności jest „sięganiem głębiej”. Rezygnacja z tego zabiegu zmusza do uwielbienia sztuki, skoro jedyną możliwością jest oderwanie od

<sup>14</sup> Ryszard Nycz, *Miłosz wśród prądów epoki*, dz.cyt., s. 29.

<sup>15</sup> Czesław Miłosz, *Historia literatury polskiej*, przeł. Maria Tarnowska, Kraków 2010, s. 380.

rzeczywistości i spoglądanie wyłącznie na artystę i jego sposób kreacji nowej, wyimaginowanej rzeczywistości.

Kolejnym tropem, także z historii literatury, który podejmuje Miłosz, jest postać i twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza. Jemu poświęca noblista nie tylko fragmenty w swoim podręczniku, lecz także esej oraz wiersz<sup>16</sup>. Pisał w *Historii literatury polskiej*:

Według Witkiewicza wszystko, co możemy powiedzieć o świecie, to to, że składa się on z „Poszczególnych Istnień”. Każde ludzkie Poszczególne Istnienie odczuwa zdziwienie wobec samego siebie [...]. Uczucie to Witkiewicz nazywa „metafizycznym poczuciem dziwności istnienia”<sup>17</sup>.

Miłosz zauważa skłonność Witkiewicza do subiektywizacji – podziału na poszczególne istnienia, co z kolei prowadzić musi do rozpacz, oddalenia się od realnie istniejącej rzeczywistości. „Metafizyczne poczucie dziwności istnienia” jest przeciwieństwem pozostawania w zgodzie z rzeczywistością, przymierza ze światem. Podobne wnioski można wyprowadzić z lektury *Traktatu moralnego*, gdzie Miłosz pisze o Witkiewiczu:

Wiersz mój chcę chronić od rozpacz,  
Tej właśnie, jaką miał Witkacy,  
Kiedy część prawdy widząc trafnie,  
Sam w swoje własne wpadł zapadnie  
I w owym wrześniu, pełnym żalu,  
Potężną dozą weronalu  
Śmierć uznał za rzecz tak zaszczytną,  
Że to, co zaczął, skończył brzytwą.  
Balzak na niego jest odtrutką:  
Wszystko, co trzyma ciebie krótko  
I rozszerzając ziemski gmach  
Budzi namiętność ludzkich spraw<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Tenże, *St. Ign. Witkiewicz*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, dz.cyt., s. 209.

<sup>17</sup> Tenże, *Historia literatury polskiej*, dz.cyt., s. 477.

<sup>18</sup> Tenże, *Wiersze wszystkie*, dz.cyt., s. 309.

Miłosz traktuje pozostawanie blisko świata jak odtrutkę na rozpacz. Realizm – rozumiany tu w znaczeniu nurtu artystycznego – jest drogą odmienną niż podniesienie sztuki i „oddzielności” ludzkich istnień. Wymienienie Balzaka jako przeciwwagi dla rozpaczycy Witkacego wydaje się również wyraźną deklaracją artystyczną – lepiej pozostawać blisko ludzkiej wspólnoty i „ziemskiego gmachu” i wiersz „chronić od rozpaczycy”.

Jeszcze w 1938 roku, w głośnym artykule *Kłamstwo dzisiejszej poezji* Miłosz mówił wprost o swojej niechęci do tzw. poezji czystej. Pisał:

Chcę sobie pozwolić na głoszenie odrazy do tych bezpłodnych zabaw, nazywanych poezją czystą, odrazy, która sprawia, że bliższa mi i bardziej godna szacunku jest panienka pisząca przez siedem godzin na maszynie, murarz układający cegły, gazeciarz na ulicy niż dwudniowe sławy, obnoszące swoje triumfy po redakcjach i knajpach<sup>19</sup>.

Swoją odrazę motywuje poeta brakiem zbliżenia tej poezji do życia. Drastyczność sformułowań (poeta mówi o odrazie, a nie np. o niechęci) podkreśla bezkompromisowość prezentowanego poglądu. Warto podkreślić, że w cytowanym artykule poeta używa retorycznego „my” i podaje przykłady niczym z socjalistycznej odezwy<sup>20</sup>. Zwraca się bezpośrednio do tych, którzy tworzą nową poezję. Pyta:

Więc to ma być poezja, te wasze wiersze pisane nie po to, aby dzielić się z ludźmi jakąś wiarą, aby pochwalać lub potępiać, a tylko aby stwarzać zespół wyobrażeń i dźwięków? Te wiersze, o których nie można powiedzieć, ani jakiej koncepcji świata służą, ani jaką mądrość wyrażają? Utwory, które nie podlegają innemu określeniu jak to, że źle lub zręcznie zrobione?<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Czesław Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej «poezji»*, w: tegoż, *Przygody młodego umysłu*, dz.cyt., s. 233.

<sup>20</sup> Wątki społecznego zaangażowania tego okresu twórczości charakteryzuje sam poeta we wstępie do tomu *Przygody młodego umysłu*, dz.cyt.

<sup>21</sup> Tamże, s. 234.



Miłosz przeciwstawia się poezji oderwanej, stworzonej dla samego rzemiosła artystycznego i ograniczonej do niej samej – takiej, w której podziwiać można wyłącznie kunsztowność form. Upomina się o opowiedzenie się za konkretną koncepcją świata. Tym sposobem deklaruje poeta po raz kolejny bliskość sztuki i życia. Co szczególnie interesujące, na horyzoncie tego sporu pojawia się scholastyka i rzemiosło rozumiane tak, jak je pojmowali średniowieczni:

Wywlekacie zasady rzemiosła, bronicie pierwszeństwa rzemiosła, sięgając do scholastycznej zasady narzędzi i środków.

Dzieło was tylko obchodzi, tylko dzieło, nie artysta – powiadacie.

Nie, i jeszcze raz nie. Sztuka średniowieczna ograniczała się do przepisów obowiązujących dobrego rzemieślnika, bo cel użytkowy był dla niej jasny i poza wszelką dyskusją<sup>22</sup>.

Być może nie bez znaczenia będzie przywołanie konstatacji Miłosza, że w średniowieczu panował porządek świata ludzkich wyobrażeń i celów, do których dąży człowiek. Sam człowiek zresztą pozostawał we właściwym miejscu w hierarchicznym układzie – zarówno w kosmosie, jak i w społeczeństwie. Tak samo jest ze sztuką. Tomasz z Akwinu nie stworzył odrębnej teorii estetycznej, mimo że żył w epoce gotyckich katedr. Zgodnie z myślą swojej epoki pisał o twórcy w kontekście dzieła – wytwarzania. Wyróżnił też człowieka na tle innych stworzeń jako tego, który może wytwarzać sztukę, a ta winna być zorientowana na cel. Jacques Maritain w eseju *Sztuka i piękno*, który z całą pewnością Miłosz czytał, pisał w ten sposób:

Średniowiecze znało ten porządek. Odrodzenie złamało go. Po trzech wiekach niewierności sztuka marnotrawna chciała stać się celem ostatecznym człowieka, jego Chlebem i Winem, zwierciadłem wspólnym błogosławionego Piękna. W rzeczywistości roztrwożyła swą substancję. I poeta, łaknący szczęśliwości, który wymagał od sztuki pełni mistyki – a tę może dać tylko Bóg – nie mógł dopłynąć, jak do *Sigé l'abîme*. Milczenie Rimbauda oznacza, być może, koniec wiekowej apostazji. W każdym razie oznacza ono wyraźnie, iż szaleństwem

<sup>22</sup> Tamże, s. 235.

jest poszukiwanie w sztuce słów życia wiecznego i spokoju serca ludzkiego, i że artysta, aby nie złamać swej sztuki i swej duszy, powinien być po prostu jako artysta tym, czego od niego wymaga sztuka, tj. dobrym robotnikiem<sup>23</sup>.

Chodzi tu o porządek stworzeń i ludzkich wytworów w perspektywie Boskiej kreacji. Świat w średniowieczu miał swój kształt i uporządkowanie, sztuka miała w tym porządku również swoje jasno przypisane miejsce. Następnie przekształcała się i – jak się zdaje – emancypowała, powoli zastępując swoje dawne formy, wkraczając w rejony pseudomistyki i kunsztu precyzyjnego rzemiosła, za którym nie stoją już dawne wartości.

Jak brzmi pozytywna odpowiedź na istotę twórczości – jakiego typu sztuka jest możliwa po zmianach, które od średniowiecza niewątpliwie zachodzą? Odpowiedzi poeta udziela w swojej twórczości nie tylko przez praktykę artystyczną, lecz także przez metapoetyckie wyjaśnienia w samej poezji oraz w eseistyce. Na konferencji zwołanej w Berkeley po przyznaniu Nobla poeta mówił o sensie swojej twórczości, że to „walka przeciw iluzji lub – co zresztą oznacza to samo – stałe dążenie do rozróżniania między iluzją a rzeczywistością”<sup>24</sup>. Miłosz opowiadał się więc jak zawsze za tym, co realne i poszukiwał stale rzeczywistości, która mogłaby znaleźć swój odpowiednik w literaturze. Takie ustawienie problemu determinuje pogląd na tworzenie literatury oraz jej misję i miejsce w świecie i społeczeństwie. Widoczne jest w jego pisarstwie ciągłe dążenie do zatrzymywania szczegółu, konkretności – nie do zatrzymania czasu, ale do pokazania danego elementu ponad czasem, w jego niezmiennej istotności, głębi. Nic zatem dziwnego, że poeta najwyżej cenił tę sztukę, która pozostawała blisko świata – poezję, szczególnie polską. Pisał w eseju dotyczącym Jeffersa, że poezja polska jest zmuszona zdobywać się na dojrzałość większą niż jakakolwiek inna literatura. Dojrzałość ta

<sup>23</sup> Jacques Maritain, *Sztuka i piękno*, w: tegoż, *Sztuka i mądrość*, dz.cyt., s. 47–48.

<sup>24</sup> M.J. Bandler, *Czesław Miłosz. Wawrzyn dla polskiego poety w Ameryce*, „Ameryka” 1981, nr 218, s. 83, cyt. za: Jerzy Szymik, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996, s. 196.

pochodzi z „redukcji zbytków”, ze „zstępowania na dno” – z „nagości wobec świata”, „otwarcia się na to, co elementarne”<sup>25</sup>. Czym więc byłaby prawdziwa sztuka według Miłosza? Musi to być z pewnością dzieło twórczo pojętej redukcji. Zabieg znany czytelnikowi twórczości Miłosza choćby z poematu *Świat*, w którym rysowana przestrzeń jest zminiaturyzowana, często szkicowa. Celem jest dotarcie do świata, odzieranie sztuki (w tym przypadku poetyckiej) z nadmiaru formalnego, pozostawanie w postawie pewnego rodzaju „nagości” wobec spraw elementarnych. W innym miejscu Miłosz (przywołując Maritain!) mówił, że w sztuce najgroźniejsze są dwa grzechy – anielskość i materializm<sup>26</sup>. Zacytuję obszerniejszy fragment:

Bo trzeba, jak czyni to estetyka tomistów, odróżnić *finis operis* – cel utworu, i *finis operantis* – cel twórczy. *Operans* górować musi nad swoim dziełem, jeżeli nie chce, aby go ono poniosło na oślep, w odległe kraje, gdzie już nic nie uspokaja niedosytu, gdzie to, co miało być środkiem, przygniata odszczepieńców, którzy uczynili z niego totem i bili mu pokłony. Musi pamiętać, że jest jednym z milionów poszukujących rozmaitymi drogami prawdy, jaka powinna być wspólna całemu rodzajowi ludzkiemu. Z tej pokory dopiero może wyniknąć przełamanie milczenia i pogoda, jaką daje świadomość, że jesteśmy tutaj tylko po to, aby wypełnić to, co ma być wypełnione, i minąć, mniejsza o to, czy ze sławą, czy bez śladu. *Finis operantis* jest zawsze pozaartystyczny, tkwi korzeniami w mule, w próchniejących glebach indywidualnego losu i choć jest trudny do ujęcia, mglisty, nawet dla samego twórcy, nie może być jednak utożsamiany z *finis operis*, z owym nakazem matematycznej doskonałości, jaki rządzi dziełem<sup>27</sup>.

W przypisie do tego fragmentu przygotowanym przez Agnieszkę Stawiarską czytamy, że rozróżnienie na *finis operis* i *finis operantis* pochodzi od świętego Tomasza z Akwinu, który rozdzielał postępowanie

<sup>25</sup> Czesław Miłosz, *Jeffers. Próba ujawnienia*, w: tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 276–277.

<sup>26</sup> Tenże, *O milczeniu*, w: tegoż, *Przygody młodego umysłu*, dz.cyt., s. 199–207.

<sup>27</sup> Tamże, s. 204.

twórcy od jego dzieła. Odnośnik odsyła również do Maritaina – dotyczy prawideł dzieła sztuki, które powinno być zbudowane dla niego samego i jego piękna, a nie dla pożytku i zamiarów ludzkich artysty<sup>28</sup>. Miłosz pozostawał w sporze z twórcami, którzy nie dowierzali jedności doświadczenia ludzkiego, stawiając na indywidualizm i różnorodność doświadczeń. Choćby w świetle zacytowanego fragmentu eseju z 1938 roku wydobywa się to jego przeświadczenie o odrywaniu dzieła od jednostkowego uwikłania dziejowego. Dobre dzieło jest samo w sobie wartościowe, nie powinno być oglądane w perspektywie życiorysu twórcy. Jeśli chodzi zaś o sam związek sztuki z rzeczywistością i tendencje do absolutyzowania sztuki, Miłosz pozostaje konsekwentnie jednoznaczny. W eseju *Granice sztuki* pisze:

Można zaryzykować twierdzenie, że cały proces tak zwanego wyzwania się sztuki od przedmiotu jest ściśle złączony z obumieraniem religii, a przynajmniej pewnych jej stron, zwłaszcza strony metafizyczno-dogmatycznej. Powstaje potrzeba substytutu – można ją może częściowo wytłumaczyć przez religijne wychowanie dzieci, które dorósłszy odchodzą od religii. [tu fragment o zastępowaniu religii sztuką] Te tendencje artystów spotkały się z dość kwaśnym przyjęciem chrześcijan. Przenikliwy Maritain dostrzega, że „sztuka nie jest chlebem anielskim” i że darmo by ktoś od niej żądał „nadsubstancjalnego pokarmu”. I w istocie tak pojmowana sztuka staje się religią laików, występując jako konkurentka kostniejących wyznań<sup>29</sup>.

Dzieje sztuki stawianej na piedestale, ale związanej w procesie jej powstawania z indywidualną sylwetką twórczą autora ma swoje źródła według Miłosza w oderwaniu od myślenia religijnego (w ujęciu nieco szerszym). Traktowanie sztuki jako substytutu religii, o czym poeta pisze w powyższym fragmencie, jest naturalną konsekwencją załamania konstruktu światopoglądowego zbudowanego na fundamencie myśli świętego Tomasza z Akwinu. Miłosz jednak stoi na straży bliskości sztuki do „Istniejącej Rzeczy”, a więc odsuwa myślenie

<sup>28</sup> Tamże, s. 453.

<sup>29</sup> Tenże, *Granice sztuki*, w: tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, dz.cyt., s. 72–73.

o abstrakcyjności dzieła. Jeszcze inny fragment eseju o Robinsonie Jeffersie:

[...] Jeffers wzorem i przykładem może być tylko w jednym: w uporze, z jakim dążył do nadania wierszowi możliwie największej myślowej objętości, do wyładowania go swoim światopoglądem, opartym na kulcie Istniejącej Rzeczy. Ale kiedy inaczej jest pojmowana rzecz, na nic zda się mechanicznie przenosić środki, natomiast Rzecz zobaczona przez Jeffersa jest zbyt beznadziejna, żeby mogła kogokolwiek pociągać, i z tego zapewne powodu również w Ameryce Jeffers, bardziej prostolinijnie brutalny od swego rówieśnika Williama Faulknera, nie ma naśladowców. I tylko w tym jednym, w sile ataku, Jeffers mnie pokrzepił, bo jeżeli już w różnych punktach ziemi, niezależnie od siebie, pojawia się podobna niechęć do poezji rozdwojonej, coś w tym jest, przekonuje to, że nie padło się ofiarą własnych złudzeń<sup>30</sup>.

Owa „niechęć do poezji rozdwojonej”, którą wymienia Miłosz, mająca łączyć go z poetą amerykańskim, zdaje się dotyczyć istoty omawianego problemu. Z jednej strony poeta zauważa oddalanie się od przedmiotu rzeczywistego w poezji, z drugiej zaś strony skupienie podmiotu twórczego na sobie. Poezja w konsekwencji separuje się od świata i innych ludzi, ale zyskuje przymioty absolutyzujące. Samo mówienie o poezji staje się wobec tych problemów kłopotliwe. Poeta jednak mimo wszystko decyduje się na deklaracje, jak ta z 1967 roku:

Niemniej otwieram usta i już przez to godzę się na sprzeczność. Nie chcę jednak być inteligentny, bo powiedziano o poezji w tym stuleciu wiele rzeczy inteligentnych, z tym tylko skutkiem, że pozbawiono ją oparcia o rzeczywistość. Sięgam do mego doświadczenia, do tego czego dotknąłem<sup>31</sup>.

I dalej:

---

<sup>30</sup> Tenże, *Jeffers. Próba ujawnienia*, dz.cyt., s. 269–270.

<sup>31</sup> Tenże, *Rencontre Mondiale de Poésie (World poetry conference)*, Montreal, wrzesień 1967, w: tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, dz.cyt., s. 371.

Iluż z tych, których oklaskiwano za ich wiersze zaangażowane, używano po to, żeby uchylić się, uciec przed zagadką własnego życia! Prawdziwą dziedziną poety jest kontemplacja. Nie jest prawdą, że kontemplacja, kierując człowieka ku prawdom wiecznym, ku temu, co się nie zmienia, odwraca go od jego ziemskich zobowiązań. Przedmiotem kontemplacji jest cała rzeczywistość ludzka, która choć poddana niezmiennym koniecznościom miłości i śmierci, nie jest poddana jednak prawu wiecznej powtarzalności. Jest ona zawsze, każdego roku, każdego miesiąca, nowa i nienazwana. Kontemplacja, o której mówię, zachęca, aby uchwycić, poprzez ciągłe przekształcenia języka, dziwną grę pomiędzy tym, co stałe, i tym, co zmienne. Jeżeli poezja nie bierze pod uwagę tego podwójnego charakteru naszych doświadczeń, wikła się w fałszywych dylematach, na przykład przeciwstawia indywidualne zbiorowemu i *vice versa*. Jeżeli wtedy zwraca się do tego, co niezmienne, grozi jej akademizm. Wyrzut sumienia rzuca ją z kolei w tematy społeczne i polityczne, wtedy natomiast grozi jej histeria<sup>32</sup>.

Kontemplacja według Miłosza jest zatem szczególnym zadaniem poetyckim. Ma to być kontemplacja bliska ziemskim zobowiązaniom, a jej przedmiotem ma być „cała rzeczywistość ludzka”. Oderwanie od doświadczenia stałości lub zmienności prowadzi według Miłosza albo do akademizmu, albo do tzw. poezji zaangażowanej. Istota poezji ma więc pozostawać w centrum ludzkiego doświadczenia. Poeta powinien polegać na własnej empirii i równocześnie chcieć to doświadczenie oddać w słowie, mimo że współczesne teorie języka poetyckiego mogą głosić twierdzenia przeciwne:

Tak więc dwa atrybuty poety: chciwość oczu i chęć opisu. Ktokolwiek jednak pojmuje poezję jako „widzieć i opisywać”, musi być świadomy, że wkracza w poważny spór z nowoczesnością zafascynowaną niezliczonymi teoriami specyficznego poetyckiego języka<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Tamże, s. 372–373.

<sup>33</sup> Tenże, *Królewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980*, w: tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, dz.cyt., s. 375.

\* \* \*

Miłosz zauważa, że współczesna poezja, która oddzieliła się od rzeczywistości, opiera się na kilku zasadach. Po pierwsze jest to oddzielenie od tłumu i nadanie sztuce wartości sakralnej przy jednoczesnym wyniesieniu człowieka-artysty ponad samego siebie. Konsekwencją tego jest stworzenie kultu sztuki. Jeśli chodzi o poezję, wytwarza to sztuczną sytuację braku zainteresowania czytelników – poezja staje się aktywnością elitarną – zaczyna zajmować niewielu, najczęściej tych, którzy sami poezję tworzą – „gry wewnętrzne poetyckich klanów nie interesują zwykłych zjadaczy chleba”<sup>34</sup>.

Oderwanie od przedmiotu prowadzi do coraz większej abstrakcji, coraz bardziej wymyślnych i wysublimowanych form, które mogą być pociągające intelektualnie, ale oddzielają się od rzeczywistości, od form społecznie interesujących. W cytowanym już eseju *Przeciw poezji niezrozumiałej* Miłosz zastanawia się nad swoją fascynacją niektórymi odmianami poezji Dalekiego Wschodu i deklaruje: „szukam czystości rysunku, prostoty i zwięzłości”<sup>35</sup>. I nieco dalej: „poeta zen doradzał uczyć się o sośnie od sosny, o bambusie od bambusa, a to już zupełnie inne stanowisko”<sup>36</sup>. W nowoczesnej poezji „takość” rzeczy jest zastąpiona „czysto mózgowym rozkładem ich na części”<sup>37</sup>.

Z tych zagadnień wyłania się więc kolejny problem. Skoro Miłosz opowiada się za pozostawaniem blisko rzeczywistości, na plan pierwszy wysuwa się pojęcie prawdy. Przypomnę choćby cytowany już fragment z *Traktatu poetyckiego*:

A tym jest pojęcie prawdy. I właśnie poezja  
swoim zachowaniem przerażonego ptaka  
tłukącego się o przezroczystą szybę, poświadcza,  
że nie umiemy żyć w fantasmagorii.

<sup>34</sup> Tenże, *Przeciw poezji niezrozumiałej*, dz.cyt., s. 109–110.

<sup>35</sup> Tamże, s. 115.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Tamże, s. 116.

Pojęcie prawdy jest pierwsze, a sam poeta ma za zadanie poświadczyć o istnieniu realnie obecnej rzeczywistości:

Proroctwo Nietzschego zostało spełnione i cywilizacja weszła w fazę nihilizmu, tracąc pojęcie prawdy obiektywnej, relatywizując dobro i zło, rozkładając ludzki podmiot na wiązki percepcji i refleksów. Poezja wiernie oddaje ten stan świadomości i można mówić dzisiaj o poetyce nihilistycznej, niekoniecznie zaopatrywanej znakiem minus, skoro liczni są jej obrońcy i wyznawcy<sup>38</sup>.

Miłosz opowiada się za prawdą obiektywną, a nie taką, która jest konstruktem społecznym czy kulturowym, jak chciałby Nietzsche. Poezja w tym przypadku ukazana jest jak lustro, w którym przegląda się świat – „wiernie oddaje ten stan świadomości”, a więc musiała powstać też adekwatna do sytuacji poetyka nihilistyczna.

W tym samym tomie co cytowany wyżej fragment eseju *O Josifie Brodskim* znalazł się tekst pt. *Postscriptum*, w którym Miłosz również podejmuje pojęcie prawdy i twórczej działalności. Także w tym przypadku prawdę wiąże się z elementarnym zaufaniem do tego, że obserwowany świat istnieje, a także, że twórcza epifania jest doświadczeniem, które może być udziałem ludzi o różnych poglądach, choć punktem wspólnym zawsze ma pozostać „prawda głębi”.

Rzeczy mogą być epifanią dla ludzi o różnych przekonaniach wyznawanych świadomie, ale epifania zakłada pewną, nieświadomie choćby przyjętą, wiarę w jakąś esencję (prawdę) w głębi, pod tkaniną pozorów, niesprowadzalną do cechy danej rzeczy. [...] Stąd opis nie ma zasadniczego znaczenia, skoro cech i tak nie wyczerpie, natomiast ważny jest „spokojny, uciszony stan umysłu artysty”, czyli, wracając do Schopenhauera, holenderska martwa natura przyświadcza o postawie kontemplacyjnej, która bez tych oto jabłek i bez dzbanka nie mogłaby się ujawnić, nie mając, w sensie dosłownym, obiektu<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Tenże, *O Josifie Brodskim*, w: tegoż, *Życie na wyspach*, Kraków 2014, s. 310.

<sup>39</sup> Tenże, *Postscriptum*, w: tegoż, *Życie na wyspach*, dz.cyt., s. 140.



Malarstwo holenderskie staje się świadectwem postawy kontemplacyjnej wobec świata rzeczy. Obiekt znajduje się w centrum poetyckiej epifanii – jest dowodem na to, że opisy są niewystarczające, ale wiara w rzeczywistość musi zostać przyjęta. Inaczej niż w malarstwie holenderskim dzieje się w tzw. poezji czystej, której Miłosz zazwyczaj nie opatrywał przychylnymi komentarzami. W *Traktacie poetyckim* pisał o poezji czystej tak:

Pieśń eteryczna niby chrobot gwiazd,  
Handlarzom i ich żonom niepotrzebna  
I ludziom z górskich wiosek niepotrzebna.  
Czysta, na przekór smutnym prawom ziemi.  
Czysta. Nie wolno jej użyć wyrazów:  
Telefon, pociąg, bidet, rzyć i pieniądz.

Uczy się czytać długowłosa Muza  
W ciemnych wygodkach rodzicielskich domów  
I wie już odtąd, co poezją nie jest.  
A jest nią tylko wzruszenie i powiew,  
Który w trzech kropkach mieszka, za przecinkiem.

Płynie, faluje nieprzetłumaczalne,  
*Ersatz* modlitwy. Tak odtąd zostanie.  
Wzbroniony będzie oddech zwykłej składni.  
„Phi, publicystyka. Niech mówi prozą”.  
Aż kiedyś, w szkołach nowej awangardy.  
Odkryciem nazwą postarzały zakaz<sup>40</sup>.

Jest to istotnie „etryczny” zbiór słów czystych, które nie mają swojego mocowania w rzeczywistości. Przez brak tego mocowania – jak ocenia poeta – poezja tego typu jest „ludziom [...] niepotrzebna”. W tym fragmencie również w sposób poetycki pokazany jest gest udawania przez sztukę religii. Poeta pokazuje też pozytywną stronę innego rodzaju poezji – w *Traktacie poetyckim* broni realistycznej poetyki. Przytaczam odpowiednią strofę:

<sup>40</sup> Tenże, *Wiersze wszystkie*, dz.cyt., s. 388–389.

Nie, czytelniku, nie zamieszkaż w róży:  
 Ten kraj ma swoje planety i rzeki,  
 Ale jest kruchy jak rąbek poranku.  
 To my tworzymy go co dzień na nowo,  
 Więcej szanując to, co rzeczywiste,  
 Niż to, co w nazwie i dźwięku zastygło.  
 I tak, przemocą, światu jest wydarty  
 Albo, za łatwy, wcale nie istnieje.  
 Żegnaj, minione. Jeszcze wzywa echo.  
 A nam przemawiać brzydko i chropawo<sup>41</sup>.

Początek tego fragmentu może przywołać na myśl Miłoszowy koncept z poematu *Świat* dotyczący uporządkowanego makowego uniwersum. Tu jednak chodzi o gest „uszanowania rzeczywistości”, a nie poetyckiego, wykreowanego świata (jak w poezji czystej) lub konwencjonalnego języka (nazwa i dźwięk). Ważny w tym kontekście okazuje się także przypis do fragmentu:

Poezja istnieje dzięki naszym codziennym wysiłkom. Jest wydzierana światu nie przez wydzieranie rzeczy tego świata, ale przez szacunek dla nich, bardziej niż przez szacunek do wartości estetycznych. Taki jest warunek tworzenia trwałego piękna. Jeżeli piękno osiągnięte jest zbyt łatwo, szybko ginie. Ten ustęp broni realistycznej poetyki, którą posługuje się także autor *Traktatu poetyckiego*<sup>42</sup>.

Miłosz wprost pokazuje tutaj własny klucz poetycki, a więc poezję powstającą dzięki twórczemu wysiłkowi „wydzierania” słów światu – i jest to wydzieranie specyficzne, dotyczące rzeczywistości. Według Marka Zaleskiego Miłosz tworzy przestrzeń figuratywną „zamiast” rzeczywistości. Słowo ma wytwarzać „dystans między rzeczą a jej językową reprezentacją”<sup>43</sup>. Podmiot separuje się od siebie i świata

<sup>41</sup> Tenże, *Wiersze wszystkie*, dz.cyt., s. 409.

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> Marek Zaleski, *Zamiast*, w: tegoż, *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005, s. 205. Zaleski opisuje tymi słowami koncept Maurice’a Blanchota,

i „prowadzi zastępczą, widmową egzystencję w swoim tekście”<sup>44</sup>. Zacytowany wcześniej przypis do fragmentu *Traktatu poetyckiego* nie wskazuje na tworzenie nowej struktury zastępczej. Natomiast fragmenty dotyczące poezji czystej, która ma stanowić *ersatz* rzeczywistości, również nie mogą być potwierdzeniem kreacji „zamiast”. Jak mówi Bernadetta Kuczera-Chachulska:

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)<sup>45</sup>.

Miłosz konstruuje przestrzeń budującą łączność, jest zwolennikiem zespolenia słowa i rzeczywistości, jak się wydaje, nie jest jego intencją tworzenie przestrzeni zastępczej, występującej „pomimo” lub „w zastępstwie”. Celem poetyckiego działania jest więc odnalezienie łączności między słowem a rzeczywistością.

\* \* \*

W wierszu tytułowym z tomu *Miasto bez imienia* pojawia się wprost nawiązanie do *Summy teologicznej* i Tomaszowego widzenia świata. Chodzi o fragment ósmy:

Nieobecne palące ostre cierpkie słońce.  
Takie jest Niekonsystencji świętowanie.  
Pod zgromadzeniem obłoków gdziekolwiek,  
w zatoce, na płaskowyżu, w suchym *arroyo*,  
Nie zwiera się w gęsty twardy kamyk.  
Rozrzedza się w słomę, dym, nawet *Summa*,

---

ale dalej znajduje to swoje odbicie w analizach dotyczących poezji Miłosza. W mojej rozprawie zbliżone egzemplifikacje komentuję w innej perspektywie.

<sup>44</sup> Tamże, s. 206.

<sup>45</sup> Bernadetta Kuczera-Chachulska, *Późne arcydzieła Czesława Miłosza*, w: tejże, *Z estetyki nieskończoności. Szkice o polskiej poezji (nie tylko) XX wieku*, Warszawa 2012, s. 249. Zacytowana konstatacja odnosi się do fragmentu książki Marka Zaleskiego *Zamiast* (dz.cyt.).

I chóry anielskie przelatują w pestce granatu  
nie dla nas powoli co chwila grając na trąbach<sup>46</sup>.

W tym miejscu Akwinata został przywołany kontekstowo. Sytuacja biograficzna świętego (chęć spalenia wszystkich napisanych tomów dzieła życia – *Summy teologicznej* i nazwanie jej słomą) zestawiona została z doświadczeniem poety, który stoi wobec rzeczywistości. Miłosz w rozmowie z Renatą Gorczyńską komentuje to tak:

Tak, jest nawet taka anegdota o Tomasz z Akwinu, który powiedział, że wszystko to, co napisał, wydaje mu się słomą. To jest tak nieobecne. Wszystko powinno być obecne, a nie jest obecne. Jest jakieś palące raniące, cierpkie, gorzkie w smaku. Bo ciągle nie dość uchwytnie, nie mające konsystencji. I raptem chóry anielskie przelatują w pestce granatu. Znowu ten wymiar. Z naszego dużego wymiaru zmniejszamy się do takiego, że widzimy wewnątrz pestki granatu chóry anielskie, które lecą. Tam jest ogromna przestrzeń. Wielkie i małe jest, jak wiemy, względne. Nie ma granicy obszaru w makro- i mikrokosmosie. „I chóry anielskie przelatują w pestce granatu/ nie dla nas powoli co chwila grając na trąbach”. Nie dla nas, dla jakichś niewiadomych celów. Ten wiersz krzyczy: gwałtu! – No bo co można zrobić?”<sup>47</sup>.

Jest to obraz przestrzeni wynaturzonej, odartej z sakralności zapisanej w pełnej hierarchicznej gamie istnień – od pestki granatu po anioły. Biedrzycki – autor obszernej analizy tego utworu – stwierdza: „Niekonsystencja wydaje się cechą świata. Jest jednak tak, że to efekt postrzegania świata. Tak widzi rzeczywistość ktoś, komu się ona rozpadła w skutek jego własnych dramatycznych doświadczeń”<sup>48</sup>. Z ostatecznymi konstatacjami Biedrzyckiego nie sposób się jednak bezwarunkowo zgodzić. Autor w końcowych partiach tekstu stwierdza „«Summa» zatem jest wyrazem tęsknoty za ładem, ale nie jest

<sup>46</sup> Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, dz.cyt., s. 557–558.

<sup>47</sup> Renata Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 149–150. Na ten cytat powołuje się także Krzysztof Biedrzycki w swoich analizach.

<sup>48</sup> Krzysztof Biedrzycki, *Miasto bez imienia*, dz.cyt., s. 481.

opisem rzeczywistości” i dalej, że to skarga na to, że „świat nie składa się w twardą jak kamyk Konsystencję [...]”<sup>49</sup>. Wydaje się jednak, że to fragment dotyczący miasta, które jest poza porządkiem – przestrzeń, która nie tworzy tej substancjalnej jedności z własnego wyboru – Akwinata nie mógł w tym przypadku (jak instruuje fragment *Niedzieli w Brunnen*) stanowić „zaprawy” do podbudowy gmachu zaufania do świata, choć – jak się wydaje – ostatecznie ze swoją angelologią wpisaną w pestki granatu jakiś „strukturalny” sukces odnosi. Na potwierdzenie tego sposobu myślenia przytoczę jeszcze fragment ze *Sztuki i mądrości* Maritaina:

Tylko ubodzy i pokój czyniący odczuwają zupełną radość, ponieważ posiadają mądrość i kontemplację w najwyższym stopniu, w milczeniu stworzeń i w głosie Miłości, połączeni bezpośrednio z Prawdą istniejącą. Znają oni „słodycz, którą Bóg daje, i smak rozkoszy Ducha Św.”. Oto dlaczego wyraził się św. Tomasz, na krótko przed śmiercią, o swej nie dokończonych Summie: „Wydaje mi się ona jakby słomą, *mihi videtur ut palea*”. Słomą ludzką jest Panteon i Notre Dame z Chartres, Kaplica Sykstyńska i Msza w ré, a słoma ta zostanie spalona w dniu ostatecznym. „Stworzenia nie mają smaku”<sup>50</sup>.

Cytat ten zupełnie inaczej ustawia omawiane zagadnienia. Początkowe „Nieobecne pałace ostre cierpkie słone” nie muszą być objawem braku hierarchii w samym byciu i zakłóceniem boskiego porządku. Może to być kontrast wobec najwyższego spełnienia w Czystym *Esse*. Wszelkie ludzkie działania są skazane na wyraźną niedoskonałość, brak czy – pozostając w poetyckim idiomie Miłosza – nienasycenie obrazami rzeczywistości, bo zawsze zostanie pewna nienazwana i wymykająca się część rzeczywistości.

Powyżej opisana kwestia znajduje swoje nieoczekiwane rozwinięcie. W tomie *Kroniki* w wierszu *Bryczką po zmierzchu* (1930) pojawia się również Tomasz z Akwinu:

<sup>49</sup> Tamże, s. 483.

<sup>50</sup> Jacques Maritain, *Sztuka i mądrość*, dz.cyt., s. 47.

Jaka cisza. Kto oni? Zbawieni? Potępieni?  
 Siadają do wieczerzy pod palmą świętych pańskich.  
 A Tomasz z Akwinu nie ustając pisze w swojej celi  
 O nich, pewnie za karę, był nadto anielski.  
 Może i ja za karę. Chciałem przed Jasnością,  
 Przed Majestatem, skłonić się, nic więcej.  
 A tu nic tylko ludzie, ich zwyczaje, domy,  
 Bezbronna rodzina, rok na kalendarzu<sup>51</sup>.

To zestawienie wydaje się dość niejednoznaczne. Tomasz z Akwinu pojawia się jako ten, który odbywać może karę za anielskość. Anielskość jest – jak zostało wspomniane – głównym grzechem sztuki według Maritaina<sup>52</sup>. Istotą twórczości jest skłonienie się przed Majestatem, a jednocześnie w otoczeniu mówiącego nie można odnaleźć nic niezwykłego („A tu nic tylko ludzie, ich zwyczaje, domy,/ Bezbronna rodzina, rok na kalendarzu”). Miłosz objaśnia sprawę w wyjaśnieniu pisanym prozą umieszczonym pod tym fragmentem:

Jak i pióro. Może. Jedne próby udają się bardziej, inne mniej. Skąd chata nad jeziorem i razem Tomasz z Akwinu? Ten miał powiedzieć przed śmiercią: „Wszystko, co napisałem, wydaje mi się słomą”. Co należy rozumieć jako wyrzeczenie się olbrzymiej budowli żmudnie układanej z sylogizmów, dlatego jest ona zanadto ludzka, czyli jest mgłą, nicością, kiedy oglądamy się na nią wstecz, stojąc w obliczu ostatecznej rzeczy, już niemal przed najwyższym tronem. Ale kto wie, czy wolno nam wyrzekać się doraźnych, nietrwałych form w imię absolutnego pragnienia. W młodości nie spodziewałem się, że będę tak zafascynowany ludźmi, ich codziennym istnieniem w czasie, dniem, rokiem, który tutaj nie wróży nic dobrego nadjeziornej chacie. Nie, nie można patrzeć prosto w słońce<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, dz.cyt., s. 959.

<sup>52</sup> Miłosz wspomina o tym choćby w eseju *O Milczeniu*, w: tegoż, *Przygody młodego umysłu*, dz.cyt., s. 199–207.

<sup>53</sup> Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, dz.cyt., s. 959–960.

Akwinata staje się zatem ważnym punktem odniesienia. Wobec Słońca – Czystego *Esse* – wszystko pozostaje niewielkie, słomiane, ale też... ludzkie<sup>54</sup>. Miłosz deklaruje tu poetyckie (a więc estetyczne) zaangażowanie w sprawy człowieka, mimo że wobec najwyższego blasku mogą okazać się „słomą”. W tym samym zbiorze pojawia się także wiersz *Veni Creator*, w którym mówiący stwierdza:

Jestem człowiek tylko, a więc potrzebuję widzialnych znaków,  
nużę się prędko budowaniem schodów abstrakcji<sup>55</sup>.

Na początku pisałam o sprzeczności wobec abstrakcji, a następnie o odwołaniach do postaci i dzieła Tomasza z Akwinu mających pokazać, że – jak by nie pozostawać blisko rzeczywistości – i tak wytwory ludzkiej pracy i umysłu człowieka pozostaną małe wobec Czystego *Esse*. W zacytowanym fragmencie jest też pewnego rodzaju podsumowanie starań Miłosza. Konstatacja „nużę się prędko budowaniem schodów abstrakcji” dotyczy nie tylko świadomości oderwania tego typu sztuki od świata, lecz także potrzeby budowania twórczego świata w oparciu o „widzialne znaki” przez to i dzięki temu, że to budowanie dotyczy perspektywy ludzkiej. Dlatego rodzi się potrzeba jasnej, poetyckiej deklaracji, którą znaleźć można w tym samym tomie w wierszu *Na trąbach i na cytrze*:

Opisywać chciałem ten, a nie inny, kosz warzywa z położoną  
w poprzek rudowłosą lalką poru.

I pończochę na poręczu krzesła, suknię zmiętą tak, a nie inaczej.

Opisywać chciałem ją, nie inną, śpi na brzuchu upewniana ciepłem  
jego nogi.

Także kota na jedynej w świecie wieży, jak układa, mrużąc,  
wielkie dzieło.

<sup>54</sup> Por. wiersz *Słońce* z cyklu *Świat* (*Wiersze wszystkie*, dz.cyt., s. 205).

<sup>55</sup> Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, dz.cyt., s. 563.

Nie okręty, jeden okręt z siną łatą w kącie żagla.

Nie ulice, jest ulica, gdzie ogłaszał się „Schuhmacher Pupke”.

Nadaremnie próbowałem, bo zostaje wielokrotny kosz warzywa.

I nie ona, której skórę właśnie może ja kochałem, ale forma  
gramatyczna.

Nikt nie troszczy się, że kot naprawdę był autorem *Przygód Telemaka*.

I ulica zawsze będzie jedną z nienazwanych ulic.<sup>56</sup>

Zaznaczyłam wyżej, że poeta chce pozostawać daleko od abstrakcyjności form poezji czystej, a także ma świadomość tego, że w perspektywie szerszej, w zestawieniu z *Esse*, przedtem skazany jest na nienasycenie, niedopełnienie (czy „słomianość”). Pozostaje więc przestrzeń na kreowanie własnych estetycznych wyborów. Oczywista i zrozumiała staje się chęć sławienia tego konkretnego kosza z warzywami i tej, a nie innej kobiety, ale świadomość niemożności wykonania zadania jest niezaprzeczalna. Dalej, w zakończeniu siódmej części, pada stwierdzenie:

I cokolwiek raz weszło w zaryglowany dom pięciu zmysłów,  
stygnie w brokat stylu,

Który, wysoki sędzie, nie zna poszczególnych wypadków<sup>57</sup>.

Znowu pojawia się metaforyka skupiona na budowaniu gmachu, w tym przypadku domu pięciu zmysłów. Miłosz dokonuje więc świadomego wyboru, kierując swoją uwagę na konkretne przedmioty estetycznej fascynacji. Poeta odmawia pozostania w rejestrze sztuki oderwanej od życia, czystej, pojmowanej absolutnie lub przeświadczenia o małości i nieadekwatności podejmowanych działań, a także

---

<sup>56</sup> Tamże, s. 569.

<sup>57</sup> Tamże, s. 570.



o braku nasycenia światem, nieustającego poczucia niedosytu. Miłosz obiera drogę bliskości detalu i konkretnej, jednostkowej rzeczy. W innym miejscu, w pierwszym wierszu cyklu *Zapisane wczesnym rankiem mową niewiązaną* pisał o pewnej tkliwości wobec ziemi, wobec detalu:

A jednak Ziemi należy się, nieduża choćby, tkliwość,  
Nie żebym brał zbyt poważnie pociechy natury  
i barokowe rekwizyty, Lunę, pyzate obłoki  
(choć kiedy czeremchy kwitną nad Wilią, piękna to jest pora).  
[...]  
Jest bardzo dużo śmierci i dlatego tkliwość  
dla warkoczy, spódnic kolorowych na wietrze,  
łódeczek papierowych nietrwalszych niż my sami...<sup>58</sup>.

Poeta deklaruje potrzebę pokonywania przemijalności przez „tkliwość” skierowaną do Ziemi. Sama istota poetyckiego zadania ma być podejmowana mimo „barokowych rekwizytów” lub – jak w poprzednio cytowanym utworze – „stygnięcia w brokacie stylu”. W wierszu *Ars poetica* mówi z kolei na temat zadań współczesnej poezji i jej miejsca na tle współczesnej sztuki:

Był czas, kiedy czytano tylko mądre książki  
pomagające znosić ból oraz nieszczęście.  
To jednak nie to samo co zaglądać w tysiąc  
dzieł pochodzących prosto z psychiatrycznej kliniki.

A przecie świat jest inny, niż nam się wydaje  
I my jesteśmy inni niż w naszym bredzeniu.  
Ludzie więc zachowują milczącą uczciwość,  
tak zyskując szacunek krewnych i sąsiadów.

Ten pożytek z poezji, że nam przypomina,  
jak trudno jest pozostać tą samą osobą,  
bo dom nasz jest otwarty, we drzwiach nie ma klucza,  
a niewidzialni goście wchodzą i wychodzą.

<sup>58</sup> Tamże, s. 586–587.

Co tutaj opowiadam, poezją, zgoda, nie jest.  
 Bo wiersze wolno pisać rzadko i niechętnie,  
 Pod nieznośnym przymusem i tylko z nadzieją,  
 Że dobre, nie złe duchy, mają w nas instrument<sup>59</sup>.

Ten fragment odsłania jedną z tajemnic tekstu *O milczeniu*<sup>60</sup>, który pokazywał przepaść pomiędzy udręką sztuki wielomówstwa lub pustomówstwa o aspiracjach absolutnych a radością odnajdowania prawdziwego *Esse*. Wydaje się, że wiersz ten może być pozytywną estetycznie odpowiedzią na zarysowany w ten sposób problem. W tym wierszu mówiący zdecydowanie opowiada się po stronie świata istniejącego niezależnie od naszego postrzegania. Milczenie może być oznaką uczciwości względem rzeczywistości, choć poecie patronuje nadzieja i przymus właściwego mówienia o tym, co widzi. Istotne jest to, że twórca zawsze ma wybór – („dom nasz jest otwarty, we drzwiach nie ma klucza, /a niewidzialni goście wchodzą i wychodzą”). Dlatego też wybór mówienia (choć czynionego z pewnym ociąganiem, rzadko, niechętnie) jest konkretnym wyborem moralnym i estetycznym<sup>61</sup>. Podobną deklaracją poetycką jest też wiersz z tomu *To – pt. Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji*:

[...] Czyż nie ulegałeś  
 Słodkim pokusom ulgi w nieistnieniu,  
 Ucieczki w nicość? Gdyby nawet prawdą  
 Było, że z marzeń naszego gatunku  
 Zostanie tylko ogromny śmiech pustki,  
 A my jesteśmy oddzielne nicości  
 Jak bryłki śluzu na plaży bez granic,  
 To i tak chwała należy się mężnym,  
 Którzy do końca zakładali protest  
 Przeciwno wiarę niweczającej śmierci.  
 [...]

<sup>59</sup> Tamże, s. 588–589.

<sup>60</sup> Tegoż, *O milczeniu*, dz.cyt.

<sup>61</sup> O postulacie etycznym „dążenia do formy pojemnej” w wierszu *Ars poetica?* pisał Ryszard Matuszewski w artykule *Czesława Miłosza dążenie do formy pojemnej*, w: *Poznawanie Miłosza*, red. Jerzy Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1985, s. 113–118.

Nienasycony i zdumiony pięknem,  
Słuchałeś rytmów dnia i rytmów nocy,  
Zmieniając siebie w muzyczny instrument<sup>62</sup>.

Pokusy zatrzymania się na tym, co jest najbardziej proste i narzucające się, są silne. Hołdowanie nicości i poczuciu odrębności nie jest według Miłosza postawą godną poety. Prawdziwym wyzwaniem miałyby być stawanie przeciwko śmierci niweczającej wiarę (w obiektywne istnienie świata), a więc – w tym kontekście – twórca miałby konkretną misję do wykonania. Iwaszkiewicz (według Miłosza) umiał odnajdować piękno w tym, co stworzone. Wyżej cytowany wiersz kończył się wyrażoną nadzieją „że dobre, nie złe duchy, mają w nas [poetach] instrument”. Tu Iwaszkiewicz nazwany jest instrumentem „nienasyconym i zdumionym pięknem”. Tworzenie poezji zgodnej z rytmami dnia i nocy (a szerzej: stworzenia) jest najbardziej godnym zadaniem i wyzwaniem poety.

### **Źródła myślenia o sakralnej, stwarzającej mocy poezji – o Miłoszowej *mimesis***

Pisałam o estetycznych wyborach wpływających ze sprzeciwu wobec tzw. czystej formy i abstrakcji. Programem pozytywnym w twórczości Miłosza było z kolei pozostawanie blisko konkretności i obiektywności istnienia tego świata. Drogą do wykonania tego typu zadania było skupienie się na „domu pięciu zmysłów”. Wątki zapatrzenia w Stwórcę – jak pokazały cytowane powyżej ustępy – również mogą okazać się ważnym kontekstem. Czytelnik tomu *Ocalenie* pamięta frazę – często powtarzaną w różnych konfiguracjach – „Czym jest poezja, która nie ocala?”. Wątek ocalenia przez poezję powraca ze zróżnicowaną siłą w różnych okresach twórczości poety – zaznacza się już na początku twórczej drogi i silnie obecny jest w wierszach ostatnich. Miłosz podkreślał, że wszelkie zmiany w świecie zaczynają się w umysłach, a więc dzieła ludzkiej wyobraźni – literatura i sztuka – są dobrym źródłem wiedzy na temat tego, jaki obraz świata i człowieka jest dominujący w danym momencie. Aby zdiagnozować

<sup>62</sup> Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, dz.cyt., s. 1177.

własne czasy, najlepiej według noblisty spojrzeć na sztukę. W jednym z artykułów pisał tak:

Zapytuję siebie, jak określiłbym moje stulecie, co uważam za jego rys najbardziej charakterystyczny. Czy mają to być wojny, masowe morderstwa, fantastyczny postęp techniczny, czy niewiarygodny przyrost ludności. Wszystkie te fakty są dla mnie oznaką czegoś odbywającego się na głębszym poziomie, czyli w ludzkim umyśle. Ostatecznie, tak zwane wielkie wydarzenia historyczne poczynają się w ludzkich głowach, a stosuje się to również do kolejnych przewrotów w technologii. Powiedziałbym, że najważniejszy jest obraz człowieka tworzony przez niego w danym okresie, bo obraz ten zachęca go do pewnych czynów, powstrzymuje od innych. Próbując odpowiedzieć na pytanie, jak ten obraz się zmienia, musimy zwrócić się do dzieł ludzkiej wyobraźni, tj. do literatury i sztuki<sup>63</sup>.

Wiek XX określa Miłosz jako czas szczególnej erozji przestrzeni wyobraźni chrześcijańskiej. Początek tego procesu poeta sytuuje już w wieku XVIII, kiedy prymat religijnych konstruktów wyobrażeniowych był stopniowo wypierany przez paradygmat naukowy<sup>64</sup>. Pisał o tym tak:

Obierając literaturę i sztukę za przewodnika, nazwałbym wiek XX wiekiem erozji chrześcijaństwa. Zważywszy, że tak zwana cywilizacja zachodnia powstała w łonie chrześcijaństwa i niemal się z nim utożsamiała, jest to fakt o wielkim znaczeniu, który powinien obchodzić nie tylko ludzi nazywających siebie chrześcijanami, ale również ich przeciwników, którzy są gotowi lekkomyślnie przeoczyć jego rozliczne następstwa. Zjawiska tego rzędu co religia nie mogą być mierzone

<sup>63</sup> Tenże, *O erozji*, w: tegoż, *O podróżach w czasie*, Kraków 2004, s. 19–20. Jest to w znacznej części artykuł dotyczący książki *Jeżeli Boga nie ma* Leszka Kołakowskiego, ale w pierwszej części tekstu Miłosz podaje trafne diagnozy na temat współczesności, które wiele mówią w kontekście omawianych zagadnień.

<sup>64</sup> Więcej na ten temat piszę w rozprawie *Święty Tomasz z Akwinu i jego myśl w twórczości Czesława Miłosza – inspiracja, wzór czy punkt odniesienia*.

dziesiątkami lat. Ich przyływ i odpływ podlegają o wiele dłuższemu cyklowi. [...] Zawartość wyobraźni zmienia się wbrew naszej woli<sup>65</sup>.

Zmiany te musiały więc wpłynąć na kształt sztuki, a także mieć swoje odbicie w sposobie myślenia twórców. Stopniowe odrywanie sztuki od świata jest – jak się wydaje – konsekwencją tych zmian w wyobraźni. Problem sztuki jest więc przez Miłosza poddawany licznym analizom – nie tylko dlatego, że uważa je poeta same w sobie za wartościowe, lecz także z powodu możliwości opowiedzenia o kondycji współczesnych, którą można właśnie odczytać, analizując teksty kultury. We wczesnym eseju *Radość i poezja* Miłosz zauważa, że:

Nie ma prawdziwej sztuki bez źródeł religijnych, a pisanie o sztuce tak, jakby te źródła nie istniały, jest mnożeniem wagonów zadrukowanego papieru, zabawą złą i bezużyteczną<sup>66</sup>.

Twórczość Miłosza nie pozostawia wątpliwości, jeśli chodzi o sytuowanie źródeł pisania w pewnego typu religijnej skłonności. Kondycję współczesnej sztuki ocenia Miłosz przez pryzmat odrzucenia metafizyki ugruntowanej w Bogu. Analizuje to w ten sposób:

Pesymistyczna wizja ludzkiej kondycji jest właściwa XX wiekowi. Jakikolwiek istnienie jest pozbawione sensu i poddane niszczącej władzy czasu niosącego je ku nicości. Świadomość jednostki jest niezdolna wznieść się ponad ten stan faktyczny. Równocześnie jednak świadomość staje się jedynym bogactwem istoty ludzkiej i zarówno poezja, jak i malarstwo przesuwają centrum uwagi ze świata zewnętrznego na sposób, w jaki świadomość go percypuje. Sztuka przestaje być tym, czym była w ciągu wieków, tj. *mimesis*, ponieważ żeby naśladować, musimy chociaż wierzyć, że to, co widzimy, posiada byt obiektywny i rzeczywisty niezależnie od naszej percepcji. Nic jednak nie świadczy o takim obiektywnym bycie rzeczy, jeżeli odrzucamy metafizykę ugruntowaną w Bogu. Sztuka przestaje być zrzeczym naśladownictwem i staje się, jak rzekł Wallace Stevens, „aktem umysłu”. Balon naszych subiektywnych wyobrażeń o rzeczywistości

<sup>65</sup> Czesław Miłosz, *O erozji*, dz.cyt., s. 20.

<sup>66</sup> Tenże, *Radość i poezja*, „Pion”, 30 kwietnia 1939 w: tegoż, *Przygody młodego umysłu...*, dz.cyt., s. 283.

został puszczony wolno, bo sznur łączący go z rzeczywistością został przecięty. Zjawisko to powtarza się w różnych okresach, za każdym też razem wykazuje podobieństwa, nawet jeżeli podlega szczególnej dynamice danego historycznego momentu. Niemożność odniesienia się do hierarchicznie uporządkowanej prawdy o rzeczywistości ma jako jedno przynajmniej z możliwych następstw bezbronność człowieka wobec fantomów jego umysłu<sup>67</sup>.

W takim rozumieniu to szczególne pragnienie *mimesis* staje się nie tylko poetycką deklaracją, lecz także wyborem światopoglądowym<sup>68</sup>. Wydaje się, że Miłosz – stwierdzający, że każda sztuka ma swój początek w religii – deklaruje tego typu estetyczny manifest we własnej praktyce twórczej. Zaufanie i wiara w to, że świat istnieje rzeczywiście, leży u podstaw sztuki, którą Miłosz ceni. Zmiany w sztuce najnowszej polegają według niego na odejściu od *mimesis*, czego z kolei źródłem jest odejście od religii i światopoglądu opartego na hierarchicznym, zorganizowanym świecie, nad którym pieczę sprawuje Stwórca. Jan Błoński we wstępie do tomu wczesnych esejów Miłosza *Legendy nowoczesności* pisał:

Sednem tej książki jest – już wtedy – pytanie o *mimesis*, o naśladownictwo. Czy literatura, sztuka jest przygodą duchową, grą o rozmaitość i bogactwo życia? Albo absolutem, który – im bardziej się doń zbliżyć, tym łacniej się rozwiewa? Sposobem doczesnego zbawienia człowieka, narzędziem przemiany ludzkiego gatunku? Nie i nie, powtarza Miłosz. Nie, bo pisarz na darmo i pozornie udaje nadczłowieka. Nie, bo szukając niewypowiadalnego, kłamie albo milknie.

<sup>67</sup> Tenże, *O erozji*, dz.cyt., s. 21–22.

<sup>68</sup> W rozumieniu *mimesis* pozostają możliwie blisko dookreśleń Czesława Miłosza, najczęściej rozumianej jako naśladowanie rzeczywistości, pozostawanie blisko materii rzeczywistej w poezji. Zofia Mitosek rekonstruuje: „*Mimesis* to czynność lub zabieg, w wyniku którego jakiś przedmiot czy zachowanie zawiera w swojej materii pewne aspekty formy innego przedmiotu czy zachowania, istniejącego wcześniej i w innej materii”. (Zofia Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 17). Nieco inaczej o Miłoszowej *mimesis* pisze Ryszard Nycz w książce *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012.

Nie, bo samozbawienie ludzkości jest oszukańczym urojeniem. Co zatem zostaje?

Podziw dla istnienia i szacunek do tradycji, bo cokolwiek się złego powie o ludzkości i jej literaturze, przecież jeszcze obie istnieją! I – wbrew Witkacemu – nie wyschły jeszcze źródła, które pobudzają i ożywiają literaturę! Tym źródłem jest – dla sztuki – po prostu świat, stworzenie, niewyczerpalne w swoim bogactwie i różnorodności<sup>69</sup>.

Jak przekonująco rekonstruuje Jan Błoński, Miłosz pokazuje źródła artystycznej twórczości i nie ma wątpliwości, że to źródło dalej jest niewyczerpane i bogate. Sednem poszukiwań Miłosza jest pytanie o możliwości i sposoby czerpania ze stworzenia. Źródłem twórczości na pewno nie może być doczesne zaufanie w moc kreacyjną człowieka i idea samozbawienia przez sztukę. Co ważne, według Błońskiego Miłosz nie uważa, że sztuka jest czymś niewyraźnym, trudnym do uchwycenia i niezrozumiałym. Wręcz przeciwnie – powinna pozostawać jak najbliżej świata i w bliskiej łączności z nim. Wielki kryzys w sztuce – jak widać zarówno z prezentowanych fragmentów prozy Miłosza, jak też z komentarza Błońskiego – polega na odejściu od świata. Dalej Błoński komentuje sprawę tak:

Literatura i sztuka oddzieliły się od chrześcijaństwa. Był to proces stopniowy, zaczynający się już wtedy, kiedy humaniści renesansu odkryli starożytnych poetów i filozofów, co dało asumpt do obrony praw rozumu. Proces ten uległ nagłemu przyśpieszeniu w dziewiętnastym wieku, kiedy pojawił się światopogląd naukowy. A równocześnie, czy – ściślej – z tego powodu, poezja wkroczyła na te tereny, gdzie pytania o sens życia nie znajdują odpowiedzi, gdzie umysł zmagają się brakiem sensu<sup>70</sup>.

Widać więc, że odwrócenie się od świata i jego bogactwa nie jest decyzją ani jednorazową i przypadkową, ani niezwiązaną z odwróceniem od religii. Proces zmian zachodzących we współczesności ma

---

<sup>69</sup> Jan Błoński, *Słowo wstępne*, w: Czesław Miłosz, *Legendy nowoczesności*, Kraków 2009, s. 22–23.

<sup>70</sup> Czesław Miłosz, *Legendy nowoczesności*, dz.cyt., s. 107–108.

swoje stałe odbicie w powstającej twórczości. Jeżeli zmiany te dotyczą sposobu widzenia rzeczywistości, to konsekwencją musi być również zmiana sposobów tworzenia sztuki. W końcu, jak zauważa Miłosz, korelacja między sztuką a światem wyobraźni jest nierozzerwalna:

W ciągu wielu stuleci sztuka i literatura zależały od wyobraźni religijnej. Później coraz więcej danych naukowych przedostawało się do wyobraźni mącąc harmonię, równocześnie jednak wzbogacając ją o nowe elementy, jak na przykład u poetów metafizycznych w Anglii XVII wieku. Wreszcie wyobraźnia ludzka stała się świecka i tym samym literatura i sztuka znalazły się w obozie nauki. Bunt przeciwko temu, zwłaszcza poetów, dowodzą, że poezja jest głosem najgłębszych ludzkich potrzeb, z których jedną jest mitotwórcze poszukiwanie sensu. Dlatego to poezja jest naturalnym sprzymierzeńcem religii i tylko niechętnie zgadza się na ujmowanie świata jako czystej przypadkowości<sup>71</sup>.

Wszelkie odejścia literatury (szczególnie poezji) w stronę poszukiwań prawdy w świadomości jednostki lub ograniczenie prymatu rzeczywistości obiektywnej, prowadzą do zmian w pojmowaniu sztuk i nie są zabiegiem, który powinien stać się normą. Tego typu działania są – według poety – wyłącznie chwilowym odstępstwem. Poezja jest bowiem naturalnym sprzymierzeńcem religii. Jan Błoński wspominał, że pytał Miłosza o to, czy wierzy w Boga, i otrzymał jasną deklarację, że Miłosz uważa się za chrześcijanina<sup>72</sup>. Pisał o tej sprawie też tak:

Po latach też Miłosz mówił, że za swe zadanie uważał odbudowę wyobraźni chrześcijańskiej. A chrześcijańska wyobraźnia to zapewne taka wyobraźnia, która jest przepojona szacunkiem i miłością do bytu, która nie odrzuca świata, nie wynosi swoich chimer nad świat, ale wyrasta z przekonania, że świat jest dobry i piękny, bo ugruntowany, uporządkowany przez byt najdoskonalszy.

<sup>71</sup> Czesław Miłosz, *O erozji*, dz.cyt., s. 29–30.

<sup>72</sup> Błoński pisał o tym choćby w tym miejscu: *Duch religijny i miłość do rzeczy*, w: *Poznawanie Miłosza*, t. 3, dz.cyt., s. 643–644.



Więc zachwyty nad światem jest i obowiązkiem poety, i jego, że tak powiem, głównym zadaniem. Poeta to ten, który szanuje i czci byt przez słowo. Kiedy słowo oddala się od bytu, traci blask i zmienia się w bredzenie, w mowę opętanych [...]. Ale także i byt, i ten świat stworzony – oddala się od nas, kiedy nie możemy go nazwać. Wtedy stajemy się wydziedziczeni. Wtedy zmieniamy się w mieszkańców Ziemi Ulro, jesteśmy opuszczeni czy wydani alienacji<sup>73</sup>.

Źródłem poetyckiej misji jest więc chęć zbliżenia się do stworzenia, by odbudowywać systematycznie tracony kontakt ze światem. Droga do naprawienia tej odpowiedniości jest uwaga skierowana na rzeczywistość, a środkiem do tego jest *mimesis* rozumiana w tym kluczu jako droga ocalenia i opis jako metoda porządkowania. Błoński dodaje:

Więc zadaniem poety jest wtedy ocalenie bytu, uchronienie go w pełni jego blasku, w jego pięknie, bo piękno jest niezbywalnym atrybutem bytu. Stąd skłócenie poety z epoką, która tym się cechuje, że utraciła spontaniczne porozumienie, utraciła coś, co można by nazwać zażyłością z bytem<sup>74</sup>.

Miłosz w swojej poezji próbuje odnowić kontakt, ową „zażyłość z bytem”. Konsekwencją tej bliskości jest radość, afirmacja i dziękczynienie. Podaję niżej jeden przykład z poezji, ale podobnych strof można w tej bogatej twórczości znaleźć wiele. W tomie *Dalsze okolice* Miłosz pisał w wierszu *Kuźnia*:

U wejścia, czując bosą podeszwą klepisko.  
Tutaj bucha gorąco, a za mną obłoki.  
I patrzę, patrzę. Do tego byłem wezwany:  
Do pochwalania rzeczy, dlatego że są<sup>75</sup>.

Zestawmy ten fragment z inną wypowiedzią. O swojej metodzie pisarskiej pisał z kolei tak w *Ogrodzie nauk*:

---

<sup>73</sup> Tamże.

<sup>74</sup> Tamże.

<sup>75</sup> Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, dz.cyt., s. 977.

Zagadnienie jest wysoce osobiste, bo w moich wierszach i prozie oparciem był dla mnie zapamiętany szczegół. [...] Zapamiętany szczegół, np. słoików drzewnych w wytartej dotykem wielu rąk kłamce, zasługiwał według mnie na to, żeby go wydzielić z chaosu wrażeń i przeżyć, niejako oczyścić, tak żeby zostało tylko zainteresowanie kontemplującego dany przedmiot oka<sup>76</sup>.

Spójrzmy równolegle na oba fragmenty – najpierw na odsłonięcie metody pisarskiej, a później na poetyckie *exemplum*. Poeta, który stara się odzyskać kontakt z widzialnym światem wybiera szczegół i poddaje go swoistemu oczyszczeniu – z chaosu subiektywizmu (wrażeń i przeżyć), i pozostawia czyste zainteresowanie kontemplującego oka. Teraz praktyka poetycka: kuźnia, sensualny opis kontaktu bosej stopy z nierównościami klepiska, buchające gorąco. Takie wrażenia wymienia mówiący, by dalej lakonicznie stwierdzić: „I patrzę, patrzę”, a następnie następuje zwieńczenie – pochwała rzeczy, dlatego że są. Narzuca się tu nie tylko zgodność pisarskiej teorii z praktyką, ale też pochwała bytu (*esse*), która nazwana jest w wierszu prawdziwym wezwaniem poety. Powraca więc Tomaszowe rozumienie istnienia i to szczególne trzymanie się rzeczywistości i oddawanie jej czci z powodu tego, że jest.

Miłosz ukazuje w swoich metapoetyckich wypowiedziach estetyczne powinności poety wypływające z prymatu rzeczywistości. W IV wykładzie zbioru *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dokuczliwościach naszego wieku* mówi o konflikcie między klasycyzmem (specyficznie pojmowanym) a realizmem obecnym w każdym twórcy – niezależnie od nastawienia do rzeczywistości<sup>77</sup>. Tak Miłosz podsumowuje swój ciąg argumentacyjny:

W tym, co dzisiaj powiedziałem, celem moim było pokazanie sprzeczności, która tkwi u samych podstaw pracy poety. Nie była ta sprzeczność jasno uświadamiana przez Kochanowskiego i innych poetów Renesansu. Dzisiaj trudno uniknąć wiedzy o wewnętrznym rozdwojeniu na dwie tendencje. Rozdwojenie to nie podważa, przeciwnie,

<sup>76</sup> Tenże, *Piasek w klepsydrze*, w: tegoż, *Ogród nauk*, Kraków 2013, s. 32.

<sup>77</sup> Tenże, *Spór z klasycyzmem*, dz.cyt.

nadaje większą rangę definicji poezji jako „namiętnej pogoni za Rzeczywistością”<sup>78</sup>.

Wybór rzeczywistości jest świadomym wyborem poetyckim. Jak trafnie uogólnia w innym aniżeli wcześniej przywołanym kontekście Marek Zaleski:

W przekonaniu Miłosza mamy do czynienia z czymś, co istnieje bezwarunkowo: nie trzeba uzasadniać ani dowodzić istnienia rzeczywistości, jest ona bowiem ugruntowana niczym rzeczy pierwsze: w realności lokującej się poza zasięgiem gry językowej, istniejącej nie relacyjnie, ale istotowo, na sposób konieczny. Właśnie tym, co różni epistemologię poetycką Miłosza od epistemologii poetów o kilka pokoleń młodszych, jest metafizyka obecności<sup>79</sup>.

W wykładach „o dotkliwościach naszego wieku” Miłosz nie mówi jedynie o tajnikach własnego poetyckiego warsztatu. Stawia diagnozy poezji w ogóle i twórczości innych autorów. Jak zostało wcześniej wspomniane, jedną z przyczyn „ponurości” współczesnej poezji (określenie Miłosza) jest odrywanie materii poetyckiej od świata realnego. Miłosz zauważa tendencję, którą nazywa „sporem pomiędzy klasycyzmem a realizmem”, obecną zarówno w całej literaturze dowolnego czasu, jak i w pojedynczym twórcy. Uogólniając ten problem, można powiedzieć, że Miłoszowi chodzi o napięcie między rzeczami a formą, w którą zostają ubrane. Klasycyzm w tym kontekście to forma literacka i językowa (szerzej: artystyczna), w którą twórca „opakowuje” rzeczywistość. W istocie „pomiędzy poetą i rzeczywistością wznosi się jak dawniej szklana ściana konwencji”<sup>80</sup>. Dlatego poezja pozostaje nigdy w pełni niezrealizowaną pogonią za rzeczywistością.

Być może ze względu na to, że – jak zostało wcześniej powiedziane – *mimesis* jest świadomym dążeniem poetyckim, w dodatku

---

<sup>78</sup> Tamże, s. 77.

<sup>79</sup> Marek Zaleski, *Od «grzechu anielstwa» do «uważności», czyli poezja jako instalowanie się w świecie*, w: *Poznawanie Miłosza*, t. 3, dz.cyt., s. 75.

<sup>80</sup> Czesław Miłosz, *Spór z klasycyzmem*, w: tegoż, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 71.

związanym również odbudowywaniem ubożej wyobraźni religijnej, propozycja poetycka Robinsona Jeffersa była tak obiecująca dla Miłosza. Przyjrzyjmy się więc – kolejny raz – deklaracji tego, co Miłosz w poecie tym cenił najbardziej:

Co jest istotne, to karkołomność, jej podniety, nie różne od tych, na jakie polował młody Jeffers uprawiając wspinaczkę w górach Kalifornii. Zamiast poddawać się z rezygnacją wymuszonemu na poezji zdrobnieniu, ustanawiał w wierszu ziemię, tak, jak przedstawiała się jego myśli, jego oczom i wyobraźni, a nie zadawał się odpryskami, okruchami wrażeń. Skoro Dante mógł zbudować swój Kosmos na linii pionowej pomiędzy Piekłem i Niebem, hańba jego późnemu spadkobiercy, jeżeli nie bada swoich wyobrażeń w całości i nie buduje Kosmosu odpowiadającego wiedzy współczesnego człowieka, tj. jeżeli unika twardych i wyraźnych oświadczeń: w to wierzę, w to nie wierzę<sup>81</sup>.

Skoro – jak pisał później w innym miejscu Miłosz<sup>82</sup> – poezja współczesna przewędrowała od przestrzeni religijnej do przestrzeni naukowej, wysiłek poety pozostającego przy rzeczywistości jest gestem ocalającym. *Mimesis* jest odwołaniem do zerwanej łączności ze światem rozumianym jako całość i harmonia.

Mowa noblowska Miłosza stała się poetycką deklaracją, gdzie poeta odślaniał przed słuchaczami tajniki poszukiwania rzeczywistości przez literaturę. Mówił:

Poeta, który wyrósł w tamtym świecie, powinien być poszukiwaczem rzeczywistości przez kontemplację. Drogi mu powinien być ład patriarchalny, dźwięk dzwonów, oddzielenie się od nacisków i uporczywych żądań naszych bliźnich, ciszy klasztornej celi, jeżeli księgi na stole, to traktujące o tej niepojętej właściwości rzeczy stworzonych, jaką jest *esse*. I nagle wszystko to zostaje zaprzeczone przez demoniczne działania Historii<sup>83</sup>.

<sup>81</sup> Tenże, *Jeffers. Próba ujawnienia*, dz.cyt., s. 273.

<sup>82</sup> Tenże, *O erozji*, dz.cyt.

<sup>83</sup> Tenże, *Królewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980*, dz.cyt., s. 378.

Kontemplacja nie jest tu słowem-wytrychem, które pojawiło się przypadkowo w tym kontekście. Wiele lat później pisał na przykład tak:

Jako poeta wszystko zawdzięczam latom medytacji, której mogę nadać miano religijnej, a nawet mistycznej, i która niewiele różni się od modlitwy. Z tym że jej przedmiotem były czas i przestrzeń zupełnie inne niż jak się je pojmuje w XIX wieku. Nie mogę nic tutaj jasno ująć, jakkolwiek owoc tej medytacji jest zawarty w moich wierszach, często w trudnym do opisanie kształcie. Igła mego kompasu skierowana była poza czas i przestrzeń i jedynie w ten sposób nadałem rzeczywistości ład hierarchiczny<sup>84</sup>.

W dalszej części tej wypowiedzi Miłosz mówi o możliwych źródłach tego typu medytacji. Pierwszym z nich jest katolickie wychowanie, które uwarunkowało pośrednio niechęć poety do sztuki stawiającej siebie w centrum. Drugim możliwym źródłem mogło być spotkanie z Oskarem Miłoszem, który rozważał problemy konfrontacji nauki i religii oraz konsekwencje tych spotkań. Kontemplacja, medytacja nad bytem jest zadaniem, które obowiązuje poetów. We wspomnianej mowie noblowskiej również pojawia się wątek kontemplacji bytu i poszukiwanie rzeczywistości rozumiane jako główne zadanie poetyckie, które powinno być wykonywane niezależnie od czasu i zależności zewnętrznych (np. politycznych)<sup>85</sup>.

Ten swoisty hołd składany rzeczywistości wiąże się jednak z pewnego rodzaju kreacją, wycięciem, wypreparowaniem fragmentu rzeczywistości, co Miłosz w *Roku myśliwego* nazwał specyficznym rodzajem władzy:

Bo przecie, cały zwrócony ku rzeczom dotykającym, które były niezależne od mego istnienia czy nieistnienia, mam poczucie mojej władzy, biorącej się z wyboru: wykrawam te, a nie inne obrazy i wykrawam<sup>86</sup>.

<sup>84</sup> Tenże, *O erozji*, dz.cyt., s. 31.

<sup>85</sup> Tenże, *Królewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980*, dz.cyt., s. 379.

<sup>86</sup> Tenże, *13 VI 1988*, w: tegoż, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 301–302.

Władza dotyczy więc wyboru fragmentu rzeczywistości. Zwraca uwagę jednak początek tej krótkiej wypowiedzi – poeta zwraca się ku rzeczom dotykającym i odrębnym – niezależnych w swoim istnieniu od podmiotu. Wybór ten funduje jego poetyckie działanie. Jest początkiem, pierwszym gestem artysty – to od rzeczywistości wychodzi impuls niezbędny artyście do twórczych działań.

\* \* \*

Władysław Stróżewski zapytany o źródła pomysłu utworzenia antologii polskiej poezji filozoficznej, mówił:

Według mnie polska poezja jest naszym najważniejszym dobrem narodowym. Podejmowane w niej tematy są niewątpliwie filozoficzne. [...] To jest poezja, w której niewątpliwie jest ładunek myśli filozoficznej, trzeba go tylko wydobyć. [...] Antologię polskiej poezji metafizycznej warto więc opracować, bo jej kontynuację mamy bez wątpienia w czasach nam współczesnych. Największym współczesnym poetą metafizycznym jest przecież Miłosz!<sup>87</sup>

Zadania poetyckie, które opisywał Miłosz, a także precyzyjna wizja metafizyczna, za którą wyraźnie optował w swojej twórczości, sprawiły, że Stróżewski nie miał wątpliwości, by wpisać Miłosza w krąg polskich poetów metafizycznych. Samo pojęcie poezji metafizycznej zazwyczaj stosuje się do poezji barokowej (głównie angielskich XVI- i XVII-wiecznych poetów), ale nierzadko podkreśla się, że ten rodzaj poezji kontynuowany jest do czasów współczesnych. Ljubica Rosić podkreśla metafizyczny fundament twórczości Miłosza:

Różne są aspekty problematyki metafizycznej przejawiającej się w twórczości Miłosza. Po pierwsze, metafizyka oznacza u Miłosza religijne widzenie świata. Pisarz często mówi o nieuchwytniej tajemnicy bytu i niemożności wypowiedzenia jej w języku zrozumiałym. Prawie w całej jego twórczości pojawiają się tematy i zagadnienia religijne,

<sup>87</sup> *Miłość i nicość. Z Władysławem Stróżewskim rozmawia Anna Kostrzewa-Bednarkiewicz*, Warszawa 2017, s. 139.

fascynujące i niepokojące go niemal od zawsze, od najwcześniejszych lat [...] aż po jego wiersze ostatnie<sup>88</sup>.

Co ciekawe, sam poeta miał specyficzną wizję poetów-metafizyków. Podkreślał nierzadko (choćby w *Ziemi Ulro*) rolę poetów barokowych w poszukiwaniu nowego języka poezji, ale też widział poezję metafizyczną jako nurt sięgający do współczesności. Poezja metafizyczna to więc ten rodzaj poezji, która „staje wobec naukowego przewrotu”. Na przykład pisał tak o Josifie Brodskim:

Skłonny jestem nazwać Brodskiego poetą metafizycznym. Przed wszystkim w tym sensie, w jakim stosuje się ten przymiotnik do angielskich poetów siedemnastego wieku. Stanęli oni wobec naukowego przewrotu, wobec „nowej filozofii, która wszystko podaje w wątpliwość” [...]. Odpowiedzi na pytanie o ład wszechświata, o duszę ludzką, o sens życia i śmierci przestały być oczywiste, należało ich szukać w nowo kreowanym chaosie. [...] Po okresie optymistycznego racjonalizmu, znów poeta nie zrezygnowany, tj. dalej w pogoni za odpowiedzią, jak Brodski, musi zmierzyć się z językiem, który narósł wskutek rozwoju nauk, językiem fizyki, psychologii, biologii itd. Inaczej mówiąc, w swoim spotkaniu z dotykającą rzeczywistością i zniszczeniem, które wprowadza „czas skażca rzeczy”, taki poeta ma świadomość, że wiele dotychczasowych pojęć odpada jak złuszczająca się farba i jego wers jest wciągany na nowe językowe obszary<sup>89</sup>.

Poeta zauważa i w tym kontekście zmiany we współczesnym świecie, które wpływają na kształt poezji. Wobec wielkiego przewrotu naukowego poeta ma za zadanie – jak zawsze – spotkać się z dotykającą rzeczywistością – ale to spotkanie jest zakłócone przez nieadekwatność pojęć i potrzebę nowej eksploracji zastanej rzeczywistości. Poezja ma wypracować język ponownego połączenia ze światem.

---

<sup>88</sup> Ljubica Rosić, *Metafizyka jako fundament i treść pisarza moralisty*, w: *Poznanie Miłosza*, t. 3, dz.cyt., s. 241. Tezy autorki zawarte w dalszej części artykułu odbiegają od rozważań czynionych w niniejszej rozprawie, ale wstępna konstatacja wydaje się słuszna. Cenne są też uwagi o recepcji dzieł Miłosza w obszarze językowym autorki.

<sup>89</sup> Czesław Miłosz, *O Josifie Brodskim*, w: tegoż, *Życie na wyspach*, dz.cyt., s. 314.

Język stał się nieprzystający do tego, co poetę otacza. Miłosz jawi się (znowu!) jako autor niezwykle nowatorski. Wcześniej podkreślona została wielokrotnie rola zmian, jakie zaszły w wyobraźni religijnej współczesnych. Odpowiedzią na te zmiany miał być język poezji. Co ważne, Miłosz nie podchodził do tego zagadnienia realizacji nowego języka poetyckiego wyłącznie teoretycznie, ale we własnej twórczości pokazywał, jak tworzyć poezję, która pozostaje w zgodności z rzeczywistością. To sprawia, że Władysław Stróżewski w cytowanej wyżej wypowiedzi nie ma wątpliwości, żeby Miłosza do poetów metafizycznych zaliczyć.

Wcześniej uwypuklona została niechęć do awangard i poezji czystej, która fundowana jest u Miłosza na przekonaniu, że poezja powinna pozostawać bardzo blisko realnego świata. Specjalna sakralizująca moc poetycka przekłada się u Miłosza na silne pragnienie *mimesis*, czyli odnajdowanie odpowiedniości między rzeczywistością a sztuką. Interesujące z tego punktu widzenia stają się te utwory, które dotyczą poetów. W wierszu *Do Tadeusza Różewicza, poety z tomu Światło dzienne* Miłosz pisał:

Zgodne w radości są wszystkie instrumenty,  
Kiedy poeta wchodzi w ogród ziemi.  
Czterysta rzek błękitnych pracowało  
Na jego narodziny i jedwabnik  
Dla niego snuł błyszczące swoje gniazda.  
Korsarskie skrzydło muchy, pysk motyla  
Uformowały się z myślą o nim  
I wielopiętrowy gmach łubinu  
Jemu rozjaśniał noc na skraju pola.  
Więc się radują wszystkie instrumenty  
Zamknięte w pudłach i dzbanach zieleni,  
Czekając, aby dotknął i aby zabrzmiały.

Chwała stronie świata która wydaje poetę!  
Wieść o tym biegnie po wodach przybrzeżnych,  
Gdzie na tafli we mgłach śpiąc pływają mewy  
I dalej, tam gdzie wznoszą się i opadają okręty.



Wieść o tym biegnie pod górskim księżycem  
I ukazuje poetę za stołem  
W zimnym pokoju, w mało znanym mieście,  
Kiedy zegar na wieży wybija godzinę.

On ma dom w igle sosny, w krzyku sarny,  
W eksplozji gwiazd i wnętrzu ludzkiej dłoni.  
Zegar nie mierzy jego pieśni. Echo  
Jak w środku muszli starożytność morza  
Nigdy nie milknie. On trwa. I potężny  
Jest jego szept wspierający ludzi.  
Szczęśliwy naród, który ma poetę  
I w trudach swoich nie kroczy w milczeniu.

Tylko retorzy nie lubią poety,  
Siedząc na szklanych krzesłach, rozwijają  
Długie rulony, metry szlachetności.  
A naokoło huczy śmiech poety  
I jego życie nie mające kresu.

Gniewni są. Wiedzą, że ich krzesła pękną,  
A w miejscu, gdzie siedzieli, nie wyrosnie  
Ani źdźbło trawy. Krąg spalonej siarki,  
Rudy, jałowy pył mrówka ominie<sup>90</sup>.

Zestawić to warto z poglądami Maritaina na temat artysty, które znaleźć można w *Sztuce i mądrości*. Książkę tę Miłosz czytał i uważał za niezwykle cenną. Oto ostatni akapit rozdziału *Sztuka i piękno*:

Artysta, prześladowany podobnie jak mędrzec i prawie jak święty, może nareszcie uznać swych braci i odnajdzie swoje prawdziwe powołanie, ponieważ w pewnej mierze nie jest on z tego świata. Odkąd pracuje dla piękna, jest on na drodze wiodącej do Boga dusze prawe, odkrywającej im rzeczy niewidoczne przez widoczne. Bez względu na szczupłą liczbę tych, którzy nie zechcą podobać się Bestii i zmieniać

---

<sup>90</sup> Tenże, *Wiersze wszystkie*, dz.cyt., s. 284–285.

kierunku z wiatrem, będzie w nich żyła rasa ludzka przez samo to, iż będą bezinteresownie działali<sup>91</sup>.

Utwór *Do Tadeusza Różewicza*, *poety* jest często cytowany, ale warto pokazać go jeszcze z innej perspektywy<sup>92</sup>. Zapewne definicja i sposób postrzegania artysty w społeczeństwie widział Miłosz podobnie jak Maritain, którego źródłem myślenia były pisma Akwinaty. Artysta w pewnym sensie nie jest z tego świata i pracuje dla piękna, ale też dla ludzi, odsłania to, co niewidzialne za pomocą widzialnych środków, dlatego też „On ma dom w igle sosny, w krzyku sarny, /W eksplozji gwiazd i wnętrzu ludzkiej dłoni”. Artysta wreszcie może być prześladowany ze względu na swoją sztukę (w Miłoszowym świecie: „jest w nienawiści u gniewnych retorów”). W artystach żyje ludzkość dzięki ich (artystów) bezinteresownemu działaniu, podczas gdy u Miłosza: „Zegar nie mierzy jego pieśni. Echo / Jak w środku muszli starożytność morza / Nigdy nie milknie. On trwa. I potężny / Jest jego szept wspierający ludzi”. Dzieło artysty jest nieśmiertelne, jak zapisał Maritain – nie poddaje się wiatrowi, nie podoba się Bestii. Wiersz Miłosza czytany równolegle do wskazań Maritaina otrzymuje dodatkowe interpretacyjne światło. Maritain pisał o specjalnej, poetyckiej misji, która przypisana jest wybranym. Pisał o tym Leonard Górski:

Zatem według poglądów Miłosza poeta z powołania, „z urodzenia”, to „jeden – jak pisał o Oskarze Miłoszu – z niewielu «wybranych»: którym dana jest misja [...]”. [...] Powołanie możemy interpretować w kategoriach neotomistycznych jako „dar” (w języku teologii – łaska), dzięki któremu poeta jest człowiekiem wtajemniczonym, obdarowanym „wyobraźnią”, sprawiającym, że widzi [on – przyp. LG] głębiej, niż inni, i który odkrywa w rzeczywistości promieniowanie ducha, gdy inni nie umieją go rozróżnić”, bowiem poeta „widzi rzeczy niedostrzegalne”. Nietrudno zauważyć, że jak blisko romantyzmu

<sup>91</sup> Jacques Maritain, *Sztuka i mądrość*, dz.cyt., s. 48.

<sup>92</sup> Np. Marian Stala, *Ekstaza o wschodzie słońca. W kręgu głównych tematów poezji Czesława Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza*, t. 3, dz.cyt.

znajduje się pogląd tu omawiany, jednakże romantyczne natchnienie, jak widzimy, ma tutaj inne uzasadnienie estetyczno-filozoficzne<sup>93</sup>.

Górski w swoim artykule trafnie odczytuje fascynację Miłosza Maritainem. Związki z tomizmem wydobywa, zestawiając fragmenty książki *Sztuka i mądrość* z cytatami z tekstów krytycznoliterackich Czesława Miłosza. Metoda Górskiego może być z powodzeniem zastosowana do późniejszych tekstów poety<sup>94</sup>.

Podobnym przykładem jest wiersz *Sekretarze* z tomu *Hymn o perle*. Tu również odnajdujemy zbliżone wątki:

Sługa ja tylko jestem niewidzialnej rzeczy,  
Która jest dyktowana mnie i kilku innym.  
Sekretarze, nawzajem nieznani, po ziemi chodzimy,  
Niewiele rozumiejąc. Zaczynając w połowie zdania,  
Urywając inne przed kropką. A jaka złoży się całość,  
Nie nam dochodzić, bo nikt z nas jej nie odczyta<sup>95</sup>.

Poeta jest tu sekretarzem tego, co niewidzialne. Nie wie, co jest mu dyktowane, i wyraźnie „nie jest stąd” (Maritain: „w pewnej mierze nie jest on z tego świata”). Spisuje to, co niewidzialne, za pomocą widzialnego. Pojawia się też wątek pracy. Rola sekretarza kojarzy się z pracą dla kogoś, wykonywaniem pewnych czynności „w służbie” czy „na użytek” kogoś innego. Maritain powiada, że artysta pracuje dla piękna, by prowadzić innych do Boga (najwyższego Piękna i Wytwórcy). U Miłosza to nie artysta panuje nad całością – poeta musi urwać przed kropką. Domyślać się tu można Boskiego, kosmicznego panowania nad ową całością.

Ciekawy rodzaj zakładu Pascala prezentuje poeta w wierszu *Sens* z tomu *Dalsze okolice*:

<sup>93</sup> Leonard Górski, *W kręgu Maritaina (o przedwojennej krytyce literackiej Czesława Miłosza)*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1985, nr 2, s. 28. Tekst prekursorsko podejmuje problemy estetyki twórczości Czesława Miłosza w kontekście inspiracji tomistycznych. W cytacie zachowano interpunkcję i fleksję oryginalną.

<sup>94</sup> Trop ten wskazuje Krzysztof Dybciak w artykule *Poezja pełni istnienia*, w: *Poznanawanie Miłosza*, dz.cyt., s. 189–204.

<sup>95</sup> Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, dz.cyt., s. 697.

– Kiedy umrę, zobaczę podszewkę świata.  
Drugą stronę, za ptakiem, górą i zachodem słońca.  
Wzywające odczytania prawdziwe znaczenie.  
Co nie zgadzało się, będzie się zgadzało.  
Co było niepojęte, będzie pojęte.

– A jeżeli nie ma podszewki świata?  
Jeżeli drozd na gałęzi nie jest wcale znakiem,  
Tylko drozdem na gałęzi, jeżeli dzień i noc  
Następują po sobie, nie dbając o sens,  
I nie ma nic na ziemi, prócz tej ziemi?

Gdyby tak było, to jednak zostanie  
Słowo raz obudzone przez nietrwałe usta,  
Które biegnie i biegnie, poseł niestrudzony,  
Na międzygwiazdne pola, w kołowrót galaktyk  
I protestuje, woła, krzyczy.

Wyjście z tego zakładu jest niespodziewane. Kluczowa staje się poezja będąca w nim najwyższą stawką. W kontekście wypowiedzi Maritaina należy zauważyć, że artysta ma za zadanie obudzić słowa, jest posłem (za pomocą formuły pochodzącej z innego wiersza można powiedzieć – posłem „nie z tego świata”). Słowo poety protestuje, woła i krzyczy przeciw pustce, przeciw brakowi sensu, przeciw nieistnieniu niczego (Nikogo!).

### **Postulat *Integritas, claritas, consonantia* – formalne warunki sztuki?**

W wierszu \*\*\* [W Wilnie Kwitną bzy] Miłosz zawarł tego typu ostrzeżenie skierowane do samego siebie: „Uważaj Miłosz, według Tomasza z Akwinu, w tym, co piszesz, powinny być *integritas, consonantia, claritas*”<sup>96</sup>. Zestawmy to z tym, co pisał Tomasz z Akwinu:

Piękno stanowią trzy składniki: pierwsze całkowitość i doskonałość rzeczy; co ułomne i ma braki uchodzi za brzydkie; drugie, zachowanie

---

<sup>96</sup> Tenże, *Wiersze wszystkie*, s. 1308. [\*\*\* W Wilnie kwitną bzy].

należytej proporcji, czyli harmonia; trzecie, jasność (blask); stąd to nawet wszystko, co w jasnych barwach, uchodzi za piękne<sup>97</sup>.

Akwinata – jak zostało wyżej wspomniane – nie zostawił całościowego systemu estetycznego, ale w różnych miejscach o pięknie mówił. Powyżej zacytowany fragment to najbardziej znany i najczęściej cytowany fragment dotyczący tej tematyki, zawiera on też składniki piękna, na które powołuje się Miłosz. Tomasz z Akwinu zaliczał piękno do transcendentaliów i przypisywał mu trzy cechy: całkowitość, czyli doskonałość (*integritas sive perfectio*), proporcja, czyli harmonia (*proportio sive consonantia*) i jasność, czyli blask formy (*claritas sive splendor formae*)<sup>98</sup>. Co ważne, zestawiał piękno z dobrem – rozróżniając je między sobą, ale stawiając je na równej płaszczyźnie:

Piękno jest tym samym, co dobro, a różni się tylko w ujęciu rozumu. Skoro bowiem dobro jest tym, czego wszyscy pożądamy, to do spowodowania dobra wystarczy to, w czym pożądanie doznaje zaspokojenia, lecz aby spowodować piękno, potrzeba zaspokojenia pożądania przez oglądanie lub poznanie tego czegoś<sup>99</sup>.

Maritain w *Sztuce i mądrości* pięknu poświęcił dużo więcej miejsca, tłumacząc koncepcje świętego Tomasza z Akwinu:

Piękno zachwyca inteligencję dlatego, iż jest ono zasadniczo pewnego rodzaju doskonałością w stosunku rzeczy do inteligencji. Z tego wynikają trzy warunki, które pięknu stawiał św. Tomasz: zupełność (ponieważ inteligencja miłuje byt), proporcja (ponieważ inteligencja miłuje porządek i jedność), wreszcie i nade wszystko wspaniałość, czyli jasność (ponieważ inteligencja lubi światło i poznawalność). Pewien blask jest w rzeczy samej, według wszystkich starożytnych, cechą charakterystyczną piękna, *claritas est de ratione pulchritudinis*,

<sup>97</sup> Św. Tomasz z Akwinu, *Summa teologiczna* I, q. 39, a. 8 c, tłumaczenie za: Artur Andrzejuk, *Filozofia bytu w tekstach Tomasza z Akwinu*, Warszawa 2018, s. 148.

<sup>98</sup> Artur Andrzejuk, *Filozofia bytu w tekstach Tomasza z Akwinu*, dz.cyt., s. 149.

<sup>99</sup> *Summa teologiczna* I–II, q. 27, a. 1, ad. 3, tłumaczenie za: Artur Andrzejuk, *Filozofia bytu w tekstach Tomasza z Akwinu*, dz.cyt., s. 147.

*lux pulchrificat, quia sine luce omnia sunt turpia*, lecz jest to blask poznawalności: *splendor veri*, mówili platonicy; *splendor ordinis*, mówił święty Augustyn, dodając: „jedność jest formą wszelkiego piękna”. *Splendor formae*, mówił św. Tomasz w ścisłym języku metafizyki: ponieważ *forma*, tj. zasada, która jest doskonałością właściwą wszystkiego, co istnieje, tworzy i wykańcza rzeczy w ich istocie i ich właściwościach, a wreszcie jest (jeżeli można tak się wyrazić) tajemnicą ontologiczną, zawartą w rzeczach, ich bytem duchowym, ich tajemnicą działającą, przede wszystkim zaś pierwiastkiem właściwym poznawalności, *ś w i a t ł e m w ł a ś c i w y m k a ż d e j r z e c z y* [podkreślenie KB]. Dlatego też wszelka forma jest śladem lub promieniem Inteligencji twórczej, wyciśniętym w sercu istoty stworzonej. Z drugiej strony wszelki porządek i wszelka proporcja są dziełem inteligencji. I w ten sposób, mówiąc ze scholastykami, iż *piękno jest blaskiem formy, objawiającym się w częściach proporcjonalnych materii*, wyrazimy się, iż piękno jest błyskiem inteligencji na materię inteligentnie rozłożoną. Inteligencja rozkoszuje się pięknem, ponieważ odnajduje się w nim, rozpoznaje siebie i styka się z własnym światłem<sup>100</sup>.

Maritain eksponuje zatem nie tylko trzy czynniki, które są gwarantem piękna, lecz także niezbędny umysł (inteligencję) artysty. To artysta rozpoznaje rzeczywistość i może nadać formom za sprawą twórczej Inteligencji artystyczny blask odebrany z rzeczywistości. Blask rzeczywistości natomiast pochodzi od Stwórcy.

\* \* \*

Miłosz, analizując w *Ziemi Ulro* dramaty Becketta w związku ze zmianami cywilizacyjnymi i artystycznymi, które obserwuje we współczesności, deklaruje:

Bardzo ciekawi mnie w tej mojej niechęci udział czysto estetycznych upodobań, zapewne znaczny, upodobań do ładu i umiaru, które mogły (to jest co prawda tylko przypuszczenie) przesądzić o niejednym moim życiowym wyborze<sup>101</sup>.

<sup>100</sup> Jacques Maritain, *Sztuka i mądrość*, dz.cyt., s. 38–39.

<sup>101</sup> Czesław Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1978, s. 250.

Poeta w pewnym sensie łączy estetykę z etyką, a więc pozostaje w zgodności z tym, co pisał na temat piękna i dobra Akwinata („Piękno jest tym samym, co dobro...”). Po drugie wymienia ład i umiar jako istotne dla niego składniki estetyczne. W tym punkcie widoczna jest również zbieżność z myślą świętego Tomasza. Z podobną sytuacją spotyka się czytelnik *Świadectwa poezji...*:

Przy tym w trakcie tych ciągłych starć pomiędzy dwiema zasadami poeta odkrywa pewien sekret, ten mianowicie, że można być wiernym wobec rzeczy, tylko jeżeli są ułożone hierarchicznie<sup>102</sup>.

To fragment cytowanego już wykładu o sporze realizmu z klasyccyzmem. Hierarchia według poety jest wpisana w rzeczywistość i jeśli poeta ją zachowa (czy też odtworzy) w swoim utworze, może liczyć na to, że jego dzieło będzie spełnione, udane. Zachowanie hierarchiczności, a więc pewnego uporządkowania, jest gwarantem spójnego dzieła artystycznego, które w dodatku nie jest odbiciem świadomości twórcy, ale odbiciem tego, co zewnętrzne, świata w jego spójności i uporządkowaniu. Na tej zasadzie poemat *Świat*, który powstał w czasie wojny, zwracał uwagę swoich czytelników nieoczekiwaną harmonią przedstawionego świata, która w codzienności warszawskiej okupacji była nie do odczytania z otaczającej rzeczywistości. Poeta w *Świadectwie poezji...* pisał:

Następuje ogromne uproszczenie wszystkiego i człowiek pyta siebie, dlaczego przejmował się rzeczami, które teraz wydają się nie mieć żadnej wagi. I oczywiście zmienia się stosunek do języka. Odzyskuje on swoją najprostszą funkcję – narzędzia służącego celowi. To znaczy nikt nie wątpi, że język ma nazywać rzeczywistość, która istnieje obiektywnie, masywna, dotykalna, przerażająca w swojej konkretności<sup>103</sup>.

Brak hierarchii w ocenie zjawisk prowadzi do braku realizmu (pojmowanego wedle Miłosza – jako zgodność z rzeczywistością,

<sup>102</sup> Tamże, s. 72.

<sup>103</sup> Tenże, *Ruiny i poezja*, w: tegoż, *Świadectwo poezji...*, dz.cyt., s. 79–80.

oddanie rzeczom sprawiedliwości). Zakłócenie hierarchii prowadzi do chaosu – w życiu i sztuce: pomieszanie faktów ważnych i nieważnych. Dlatego, Miłosz twierdzi, że upodobania estetyczne mogły decydować o jego niejednym życiowym wyborze.

W wierszach Miłosza można znaleźć wiele fragmentów o docenieniu harmonii i jasności i pewnego rodzaju uporządkowaniu świata, które widoczne jest w sztuce najwyższej miary. Z kolei, gdy mówi o sztuce, która nie spełnia tych estetycznych powinności, często powołuje się na anomię rzeczywistości i kryzys współczesnego świata, który opiera się na złamaniu zasady porządku. Dlatego też poeta nie może i nie chce przystać na wizję świata proponowaną przez Larkina, który w jego oczach jest piewą pustki i braku jakiegokolwiek uporządkowania w świecie:

Być może więc, że przywiązując dużą wagę do poezji Larkina, niepotrzebnie wyolbrzymiam zjawisko dzisiejszej anomii, które to słowo oznacza życie bez *nomos*, czyli prawa, porządkującej zasady. Ostatecznie temuż Larkinowi brak wiary w cokolwiek [...] <sup>104</sup>.

Ocalenie harmonii jest poetyckim zadaniem, misją poezji, która zanurzona jest w rzeczywistości. W tym kontekście można też czytać wypowiedź Miłosza z wiersza *Linnaeus* z tomu *Dalsze okolice*:

[...] A ja, który jestem  
Wędrowcem i zbieraczem form widzialnych w gorzkim  
Stuleciu bez harmonii, zazdrozcząc im, składam  
Ten hołd wierszem podobnym do klasycznej ody <sup>105</sup>.

Stulecie bez harmonii ma szansę na ocalenie w poezji, w końcu to poezja może przybliżać ludzkości to, co niewidzialne, za pomocą widzialnego. Widać zatem znowu to Maritainowskie zaświadczenie o niewidzialnym przez widzialne. Poeta w końcu to „Sługa niewidzialnej rzeczy”. I choć, jak Miłosz stwierdza w innym miejscu, wraz

<sup>104</sup> Tenże, *O Larkinie*, w: tegoż, *Życie na wyspach*, dz.cyt., s. 295.

<sup>105</sup> Tenże, *Wiersze wszystkie*, dz.cyt., s. 982–983.



z postępującym kryzysem poezja jest „przeciągana” na stronę naukowego patrzenia na świat, to jednak jest:

Poezja zamiast religii, czyli powołana przez te same potrzeby, które zwracają człowieka do religii<sup>106</sup>.

I dalej:

Gnostycyzm byłby wtedy tym, czym dzisiaj jest dla wykształconych poezja, która bynajmniej nie może być sprowadzona do „przeżyć estetycznych”. W swoich najważniejszych utworach jest eksploracją miejsca człowieka w kosmosie. Jej konkurencją były różne rodzaje historiozoficznej gnozy<sup>107</sup>.

Na uwagę właśnie w kontekście tego „przeżycia estetycznego”, które rozszerzone jest na przeżywanie całego świata, a nie tylko sztuki, zasługuje analiza wiersza, której dokonuje Czesław Miłosz. Dla poety „przeżycie estetyczne” odnosi się do reakcji na widzialne piękno świata. Przytaczam ten fragment w całości wraz z wierszem:

Izumi Szikibu:  
Jeżeli ten, na którego czekam  
Przyjdzie teraz – co zrobię?  
Dziś rano ogród w śniegu  
Tak ładny bez śladu kroków.

[...] W tym wierszu nasza myśl o młodej kobiecie, która żyła tysiąc lat temu, o jej jednym poranku, stanowi część tak zwanego przeżycia estetycznego, oczywiście nie dającego się sprowadzić do estetyki. Powstaje łączność, wspólnota, jej ciało, jej oddech, jej podziw dla bieli śniegu, który spadł w nocy, coś nam również doskonale znanego, ale nieśmiałego: bo czyż nie zazналиśmy chwili, kiedy chciałoby się, żeby ta czystość trwała, nieskażona, ale zaraz zawstydzienie się, bo głupi pomysł. Dziecinność tej kobiety. Dorosła, czeka na mężczyznę, a zarazem oczy są po dziecinnemu otwarte, odkrywa szczegóły widzialnego

<sup>106</sup> Tenże, *26 II 1988*, w: tegoż, *Rok myśliwego*, dz.cyt., s. 239.

<sup>107</sup> Tenże, *Rok myśliwego*, dz.cyt., s. 240.

świata. A ten świat trwa tak obiektywnie, że obecność albo nieobecność gościa nie wysyła się na pierwszy plan. Jakby wyznaczała właściwe miejsce naszym pasjom, nad którymi powinna górować bezinteresowna kontemplacja. Ale właśnie przez złożoność uczuć ta Japonka jest dla nas dotykalna, bliska, dostaje kształty kobiet nam bliskich<sup>108</sup>.

Przeżycie estetyczne – pojmowane właśnie w ten, inny niż zazwyczaj w estetyce sposób – obejmuje całość ludzkiego doświadczenia związanego z przeżywaniem świata w jego jedności. Nad całością góruje – jak stwierdza Miłosz – bezinteresowna kontemplacja. Owocem kontemplacji jest mówienie proste i czyste („Dziecinność tej kobiety”)<sup>109</sup>. Przypomnę też, że taki rodzaj poetyckiego duktu był główną estetyczną dominantą poematu *Świat*. Z tego samego tomu poetyckiego (*Ocalenie*) pochodzi wiersz *Kraina poezji*:

Stąpacie cicho, żeby nie obudzić  
Rodziców, którzy śpią w dębowym łożu,  
I – w lot kominem! w ciemny świat i czar  
Białego mrozu.

Lot, lot. Noc w górze cicha i gwiazdzista,  
W szronach na dole prześwituje sioło  
I nagle wiosna. Na różowych listkach  
Księżycy koło<sup>110</sup>.

Perspektywa dziecka („Stąpacie cicho, żeby nie obudzić / Rodziców, którzy śpią w dębowym łożu”) jest tu jawnym obniżeniem tonu – podobna sytuacja estetyczna ma miejsce w okupacyjnym poemacie. Baśniowy wręcz lot przez komin do „ciemnego świata” i „czaru białego mrozu” jest działaniem magicznym. Kontrastowa czerń i biel zimy w zaskakujący sposób zmienia się w róż wiosennych listków. Ten świat może być wytłumaczony wyłącznie przez działanie

<sup>108</sup> Tamże, s. 241.

<sup>109</sup> W mowie noblowskiej Miłosz również wysuwał postulat mówienia prostego i czystego.

<sup>110</sup> Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, dz.cyt., s. 180–182.

alternatywnego uniwersum. Mówienie proste i czyste (nawet o niezwykłościach) jest w poetyckim idiomie Miłosza często mówieniem (patrzeniem!) dziecka. Dążenie do czystości i jasności wrażeń staje się ważną poetycką deklaracją i zarazem sposobem mówienia o świecie takim, jakim powinien być. W ostatniej części *Traktatu poetyckiego* mówiący mówi:

Wiele nam będzie, wiele przypomniane.  
Żeśmy, tak mogąc, spokój odrzucili  
Milczenia, marzeń o strukturze świata  
Godnych szacunku. I że temat wieczny  
Nas nie pociągał jak trzeba, ni czystość.  
Że wręcz przeciwnie, pył zdarzeń i nazwisk  
Chcieliśmy co dzień poruszać słowami,  
Za mało dbając o to, co zgaśnie  
Tysiącem iskier i my razem z nimi.  
Nawet przyjęta na siebie niesława  
Nie była obca niektórym zamiarom  
I choć z niechęcią, płaciliśmy cenę<sup>111</sup>.

Kolejna poetycka deklaracja. Poeci – w świetle tego fragmentu – nie mogą odrzucać milczenia oraz marzeń o strukturze świata, a także za pomijając „tematu wiecznego”, który, jak tłumaczy poeta w przypisie, jest przeciwieństwem akcentowania upływu czasu. Zadaniem poetyckim jest więc uporządkowanie, zachowywanie struktury, a także gest zatrzymania ruchu. Temat wieczny jest więc – oprócz znaczenia sugerowanego w przypisie – także odniesieniem do tematu metafizycznego, a więc do tego, co jest ponad materią. I dalszy fragment *Traktatu*:

A jednak mylą się oskarżyciele,  
Ubolewając nad złem tej epoki,  
Jeżeli widzą w nas tylko aniołów  
Strąconych w otchłań i stamtąd, z otchłani,  
Wygrających pięścią pracom Boga.

<sup>111</sup> Tamże, dz.cyt., s. 444.

Na pewno wielu niesławnie zniszczało,  
 Bo czas i względność, jak analfabeta  
 Odkrywa chemię, tak nagle odkryli.  
 Dla innych sama wypukłość kamienia,  
 Kiedy go weźmie się nad brzegiem rzeki,  
 Była nauką. Wystarczy ten moment,  
 Albo krwawiące okuniowe skrzela,  
 Albo, nim księżyc wzejdzie ponad chmurą,  
 Płużenie bobra, w miękkiej sennej toni<sup>112</sup>.

Dodaję jeszcze komentarz samego poety:

Nowy, bardziej elastyczny sposób myślenia jest niebezpiecznym narzędziem, jak dowiódł przykład osób, które bez przygotowania czytają burzycieli tradycyjnych wartości – Nietzschego czy Marksa, i są wystawione na nihilistyczne odrzucenie idei bytu. Byt dla myślicieli średniowiecznych był innym imieniem Boga. Narrator występuje przeciwko takiemu przeciwieństwu, chciałby utrzymać oba końce sprzeczności. Według niego obserwowanie dotykalnych rzeczy (okrągłość kamyka, skrzela okonia, bóbr) przywraca nasz szacunek dla podstawowej właściwości świata, jaką jest *esse* („być”). Kontemplacja tej jakości jest podstawowym atrybutem i przywilejem poezji. Tak więc narrator mówi tutaj jako poeta, broni swojego rzemiosła przeciwko naciskowi społecznych i politycznych obowiązków. Jak się zdaje, narrator w swoim poszukiwaniu równowagi był pod wpływem amerykańskiego pragmatyzmu, szczególnie pod wpływem książki Williama Jamesa *Doświadczenia religijne*, którą czytał we wczesnej młodości<sup>113</sup>.

Szacunek do dotykального świata połączony z wyraźną poetycką misją ma swoje fundamentalne znaczenie w poetyckim idiomie Miłosza. Punktem wyjścia tego typu myślenia mogła być filozofia średniowieczna – święty Tomasz i jego kontynuatorzy – gdzie początkiem refleksji w kategoriach estetycznych i moralnych był istniejący świat.

<sup>112</sup> Tamże, dz.cyt., s. 445.

<sup>113</sup> Tamże.

Miłosz opowiada się jako poeta, który ma szacunek do widzialnego świata.

Skąd bierze się piękno poezji? Skoro piękno jest – jak mówił Maritain – „doskonałością rzeczy w stosunku do inteligencji”<sup>114</sup>, to piękno nie może być czymś mało znaczącym, niewielkim. Tymczasem w wierszu *Nie więcej* z tomu *Król Popiel i inne wiersze* czytamy:

Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany  
Opisać, jak w podwórzu witką drażnią pawia  
I z tkaniny jedwabnej, z perłowej przepaski  
Wyłuskać ociążałe piersi, czerwonawą  
Pręgę na brzuchu od zapięcia sukni,  
Tak przynajmniej jak widział szyper galeonów  
Przybyłych tego ranka z ładunkiem złota;  
I gdybym równocześnie mógł ich biedne kości  
Na cmentarzu, gdzie bramę liże tłuste morze,  
Zamknąć w słowie mocniejszym niż ostatni grzebień  
Który w próchnie pod płytą, sam, czeka na światło,

Tobym nie zwątpił. Z odpornej materii  
Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno.  
A wtedy nam wystarczyć muszą kwiaty wiśni  
I chryzantemy i pełnia księżyca.

Czy piękno to mało, skoro z materii zbiera się nic? Jednak owo „zbieranie piękna z odpornej materii” staje się poetyckim zadaniem, które jest w zgodzie z poszukiwaniem istoty świata. To zadanie zawsze będzie „niczym” w zderzeniu z konkretnością szczegółu złowionego, uchwyconego przez zmysły. Wyraża to w przytoczonym wierszu użycie trybu przypuszczającego („gdybym mógł...”). Słowa poetyckie, choć ważne, bo ocalające, nie są w stanie uchwycić bycia, czyli *esse*. Zapewne z tego powodu w wierszu *Strukturalista* z listopada 1967 roku poeta pisał:

---

<sup>114</sup> Jacques Maritain, *Sztuka i mądrość*, dz.cyt., s. 38–39.

Słowo jedno jedyne i jedno znaczące, które rozlegając się od niebios do piekieł, przywróci ład utracony, słowo, którego nie ma, i ten szum jak lasu czy morza to tylko bełkot i płacz<sup>115</sup>.

Miłosz kolejny raz mówi tu o potrzebie słowa, które znaczy i przywraca ład. W dodatku chodzić może o „ład utracony”, który w wyniku zmian w przestrzeni wyobraźni religijnej (przekształceń wyobraźni) uległ erozji i nie ma już swoich odpowiedników przestrzennych w strukturach proponowanych choćby przez zorganizowaną kosmologię Akwinaty. Potrzeba więc Słowa (pisanego wielką literą) by przywrócić *integritas* świata o zaburzonej równowadze. Bez pokrzepienia w tym Słowie – Czystym Bycie – trudno o równowagę, a wszelkie (ludzkie) słowo pozostaje „bełkotem” i „płaczem”.

Miłosz w rozmowie z Aleksandrem Fiutem:

Mnie się wydaje, że moja poezja jest bądź co bądź filozoficzna – bądź co bądź! – i moja eseistyka pomaga często ją zrozumieć<sup>116</sup>.

Celem niniejszych rozważań jest nie tylko potwierdzenie bogatych kontekstów dzieła poety, poszerzenie stanu wiedzy o kolejny punkt odniesienia lub potwierdzenie adekwatności dotychczasowych ustaleń i (niewielu) wzmianek na temat przenikania tomistycznych wątków do refleksji Miłosza, ale uwypuklenie wpływu, jaki mogły mieć lektury pism średniowiecznego filozofa na całościowy kształt twórczości Czesława Miłosza – np. na konkretne wybory estetyczne czy poglądy na temat kondycji współczesnego świata. Centralne problemy twórczości Miłosza koncentrują się wokół problemu istnienia, afirmacji bytu oraz odnajdowania adekwatności między światem a literaturą, i wiele wskazuje na to, że Akwinata i choćby pozostający pod jego wpływem Maritain mogli mieć wyraźny wpływ na to, jak kształtowała się poetycka wyobraźnia Czesława Miłosza.

<sup>115</sup> Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, dz.cyt., s. 547.

<sup>116</sup> Tenże, *Noblista w oczach czytelników*, w: tegoż, *Autoportret przekorny. Rozmowy z Aleksandrem Fiutem*, Kraków 2003, s. 364.

### Summary

#### Thomist Sources of Czesław Miłosz's Poetic Aesthetics

The article shows the essays and poetry of Czesław Miłosz in the context of Aquinas expressions about beauty. The fondness of the concrete, visibility, the realistic world and giving justice to these parts in the poetry and art had to lead to rejection of the poetry of a pure form and abstraction. Miłosz – as a hunter grasping the reality – protects the word which is connected with reality. He put the existence in the centre of his poetical world. The realistic and objective existence was a basic experience for him. This experience was noted down in his work. Thus, the inspiration by saint Thomas Aquinas affected his artistic choices. In the work of the poet, it is visible that the texts of Aquinas had been his set books for many years. This tasting of the philosopher's work can be best seen in the comparison of the writing practice of Miłosz with the particular matters coming from *Summa Theologiae* or *Art and Wisdom* of Maritain (the contemporary Thomist read by Miłosz).

---

**Katarzyna Bałdyga** – doktor nauk humanistycznych, absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW, pracownik dydaktyczny Warszawskiej Szkoły Filmowej. Jest autorką rozprawy doktorskiej pt. „Św. Tomasz z Akwinu i jego myśl w twórczości Czesława Miłosza – inspiracja, wzór czy punkt odniesienia?” i artykułów naukowych dotyczących literatury i filmu. Interesuje się problematyką związków sztuki i filozofii oraz miejscem tradycji w literaturze współczesnej.