

Dotychczas ukazały się zeszyty:

1. B. Prus *Lalka*, 2. A. Mickiewicz *Pan Tadeusz*,
3. A. Mickiewicz *Dziady*, 4. H. Sienkiewicz *Potop*,
5. S. Wyspiański *Wesele*, 6. A. Fredro *Śluby panieńskie*,
7. Z. Krasiński *Nie-Boska Komedia*, 8. J.łowacki *Beniowski*,
9. W. Gombrowicz *Ferdydurke*, 10. W. S. Reymont *Chłopi*,
11. A. Fredro *Zemsta*, 12. E. Orzeszkowa *Nad Niemnem*,
13. Z. Nalkowska *Granią*, 14. A. Camus *Dżuma*,
15. J.łowacki *Kordian*, 16. J. U. Niemcewicz *Powrót pośła*,
17. H. Sienkiewicz *Ogniem i mieczem*,
18. H. Sienkiewicz *Pan Wołodyjowski*,
19. Sofokles *Antygona*,
20. Cz. Miłosz *Poezje*,
21. S. Żeromski *Ludzie bezdomni*,
22. Homer *Iliada*,
23. Przyboś i Awangarda,
24. H. Sienkiewicz *Quo vadis*,
25. Skamandryci,
26. S. Żeromski *Przedwiośnie*,
27. Bolesław Leśmian,
28. J. Kochanowski *Treń*,
29. Leopold Staff,
30. M. Sep Szarzyński *Rytmy albo wiersze polskie*,
31. Krzysztof Kamil Baczyński i poezja pokolenia wojennego,
32. J. Ch. Pasek *Pamiętniki*,
33. Kazimierz Przerwa-Tetmajer i Jan Kasprówcz,
34. *Poezi polskiego baroku* (Morsztyn, Naborowski, Potocki),
35. A. Mickiewicz *Konrad Wallenrod*,
36. *Pieśń o Rolandzie*,
37. F. Kafka *Proces*,
38. P. Corneille *Cyd*,
39. Biblia — *Stary Testament*,
40. Biblia — *Nowy Testament*,
41. *Polskie piśmiennictwo średniowieczne*,
42. W. Szekspir *Makbet*,
43. T. Różewicz — *Poezje*,
44. C. K. Norwid — *Poezje*,
45. S. I. Witkiewicz *Szewcy*,
46. J. Conrad *Lord Jim*,
47. G. Herling-Grudziński *Inny świat*,
48. M. Białoszewski,
49. I. Krasicki — *Satyry, Bajki, Poematy herpikomiczne*,
50. J. Kochanowski *Fraszki — Pieśni*,
51. S. Żeromski *Nowele i opowiadania*,
52. J.łowacki *Liryki*,
53. E. Orzeszkowa *Nowele i opowiadania*,
54. J. Andrzejewski *Bramy Raju*,
55. Ch. Baudelaire — *A. Rimbaud Poezi wielkiego przełomu*,
56. M. Rej *Krótka rozprawa...*,
57. A. Sołżenicyn *Jeden dzień Iwana Denisowicza*,
58. T. Konwicky *Kronika wypadków miłosnych*,
59. J. W. Goethe *Cierpienia młodego Wertera*,
60. *Mitologia*.

Następne w druku.



3054/20

884(091)-1 Miłosz + 884-1:929 '10'

31231

Rys biograficzny Miłosz Cz.

Czesław Miłosz, syn Aleksandra i Weroniki z Kunatów, urodził się 30 czerwca 1911 roku w Szetejniach nad rzeką Niewiażą w powiecie kiejdańskim na Litwie. Młodość spędził w Wilnie. Tu ukończył gimnazjum im. Zygmunta Augusta i studia prawnicze na Uniwersytecie Stefana Bato-rego. W czasie studiów związał się z grupą poetycką „Żagary”, współredagował pismo literackie noszące tę samą nazwę. Debiutował jako poeta w 1930 roku w uniwersyteckim czasopiśmie „Alma Mater Vilnensis”, w Wilnie wydał dwa tomy wierszy: debiutancki *Poemat o czasie zastygłym* (1933) oraz *Trzy zimy* (1936) a także opracował wspólnie z Zbigniewem Folejewskim *Antologię poezji społecznej*. W 1934 roku otrzymał nagrodę wileńskiego oddziału Związku Literatów za twórczość poetycką. Przed wojną dwukrotnie wyjeżdżał do Paryża, gdzie zetknął się ze swoim kuzynem Oskarem Miłoszem — poetą francuskim, który wywarł nań pewien wpływ. Czesław Miłosz tłumaczył jego utwory w latach trzydziestych. Po powrocie z Paryża rozpoczął pracę w rozgłośni wileńskiej Polskiego Radia, a od 1937 przeniósł się do Warszawy. Tu spędził lata okupacji, angażując się w konspiracyj-

nym życiu kulturalnym, w podziemiu wydał zbiorek własnych *Wierszy* (1940) pod pseudonimem Jan Syruć oraz antologię poezji *Pieśń niepodległa* (1942) pod pseudonimem Ks. J. Robak. Antologia zawierała najbardziej reprezentatywne wiersze tego czasu m.in. Staffa, Broniewskiego, Słonimskiego, Tuwima, Zagórskiego, Świrszczyńskiej, Baczyńskiego. Tłumaczył także Szekspira i Maritaina. Po wojnie w 1945 wydał obszerny zbiór wierszy *Ocalenie* składający się z utworów przedwojennych i napisanych w czasie okupacji. W 1948 roku opublikował w „*Twórczości*” głośny poemat *Traktat moralny*.

W 1945 podjął pracę w dyplomacji, był radcą kulturalnym polskich przedstawicielstw w Stanach Zjednoczonych i Francji. Od 1951 roku pozostaje na emigracji, odmawiając powrotu do kraju. Utrzymywał się z prac literackich, do 1960 roku mieszkał we Francji a od 1961 przeniósł się do Berkeley, gdzie na miejscowym Uniwersytecie Kalifornijskim został profesorem filologii słowiańskich. Nawiązał współpracę z Instytutem Literackim w Paryżu, gdzie znalazł wydawcę i oparcie, niechętnie przyjęty przez ówczesne środowiska emigracyjne. Na emigracji ukazywały się kolejne zbiory wierszy, esejów, dwie powieści oraz liczne prace translatorskie.

W Instytucie Literackim zostały wydane tomy poezji: *Światło dzienne* (1953), *Traktat poetycki* (1957), *Król Popiel i inne wiersze* (1962), *Gucio zaczarowany* (1964), *Miasto bez imienia* (1969), *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974), powieści *Zdobycie władzy* (1955), *Dolina Issy* (1955), tomy

esejów *Zniewolony umysł* (1953), *Kontynenty* (1958), *Rodzinna Europa* (1959), *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim* (1962), *Widzenia nad Zatoką San Francisco* (1969), *Prywatne obowiązki* (1972), *Ziemia Ulro* (1977), *Ogród nauk* (1979). Na oddzielne wspomnienie zasługuje wydana w Nowym Jorku w 1969 roku *The History of Polish Literature* — rzecz napisana z myślą o amerykańskim odbiorcy. Spośród licznych prac translatorskich wymienimy *Wybór pism Simone Weil* wydany w Paryżu w 1958 oraz szczególnie ważne przekłady poetów polskich Zbigniewa Herberta i Aleksandra Wata na angielski, antologię *Postwar Polish Poetry* (1965) wprowadzającą polską poezję na amerykański rynek kultury.

Pod koniec lat siedemdziesiątych rozpoczął prace translatorskie nad Biblią. Dotychczas ukazały się księgi Starego Testamentu: *Księga psalmów*, *Księga Hioba*, *Pieśń nad Pieśniami*, *Księga Rut*, *Treny Jeremiasza*, *Eklezjasta*, *Księga Estery* oraz z Nowego Testamentu: *Ewangelia według Marka*, oraz *Apokalipsa św. Jana*. Zostały wydane w formie książkowej najpierw w Paryżu w Editions du Dialogue następnie w Polsce w wydawnictwie KUL. Z ważniejszych rzeczy przygotowanych przez Miłozę wymienić trzeba przeprowadzony przez autora *Zniewolonego umysłu* wywiad-rzekę z Aleksandrem Watem *Mój wiek* wydany w Londynie w 1977 roku.

Otrzymał wiele znaczących nagród literackich, stopniowo zdobywając światowy rozgłos najpierw jako eseista, następnie jako poeta tworzący w języ-

ku polskim. Uwieńczeniem sławy Miłosza stała się literacka Nagroda Nobla przyznana mu w 1980 roku. Rok ten stanowi ważną cezurę dla recepcji dzieła Miłosza. W związku z przemianami politycznymi w Polsce jego utwory oficjalnie wróciły do kraju, gdzie zostały wkrótce opublikowane. Od momentu emigracji Miłosz nie był bowiem w Polsce w ogóle wydawany, nawet w okresie odwilży popaździernikowej w 1956 roku jego wiersze nie zostały opublikowane w kraju, pojawiły się jedynie prace poświęcone jego twórczości.

W 1981 roku Miłosz przybył do Polski, gdzie spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem wszystkich środowisk, odebrał także doktorat honoris causa na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. W prasie polskiej pojawiły się ponownie szkice i eseje poświęcone jego twórczości, gorączkowo i z poczuciem zażenowania odrabiano zaległości, jakie powstały w wyniku zakazu upowszechniania dzieł poety i niemożności studiowania jego wielkiego dorobku intelektualnego i artystycznego. Opublikowane wybory poezji Miłosza nie były w stanie zaspokoić naturalnego głodu, jaki wytworzyły długie lata zakazu publikacji. Autor *Ocalenia* był znany jedynie w gronie specjalistów zainteresowanych profesjonalnie polską poezją, bowiem dostęp do emigracyjnych wydań nie należał do rzeczy łatwych. Z pewnością w tej pierwszej szerokiej recepcji dzieła Miłosza można dostrzec pewne uproszczenia, a entuzjastyczne przyjęcie laureata Nagrody Nobla, kreowanego na narodowego wie-

szcza, kłóciło się z intencją poety, który nigdy do tej roli nie pretendował, uważając się za człowieka sfery prywatnej, poetę wartości uniwersalnych a nie narodowych.

Nie było zresztą możliwe szybkie i głębokie zaznajomienie się z dziełem Miłosza, zwłaszcza że nie mogła ukazać się w kraju z przyczyn politycznych, jego eseistyka, toteż autor *Ziemi Ulro* nadal pozostawał poetą swoiście elitarnym, trudnym do właściwego, zgodnego z jego intencją edczytania pomimo późniejszych masowych wydań jego wierszy. Z drugiej strony jednak rzecz ujmując, jego strofy ryte na pomnikach pomordowanych głęboko zapadły w społeczną świadomość, niejako wbrew oczekiwaniom samego autora. Z tej powszechnej świadomości, która — być może — nie jest zbyt głęboka, nie mogły go usunąć ani represje stanu wojennego, ani wszelkie inne administracyjne utrudnienia, jakich nie brakowało w latach osiemdziesiątych. Jego nowe zbiory poezji *Hymn o perle*, *Nieobjęta ziemia* i *Kroniki* wydane w Paryżu w latach osiemdziesiątych ukazują się z pewnym opóźnieniem także w Polsce. Wreszcie wydaje się jego „niecenzuralne” eseje *Zniewolony umysł* oraz inne liczne wybory prac eseistycznych i translatorskich.

W roku 1989 i 1990 Miłosz ponownie przybywa do Polski.

Kilka niezbędnych dopowiedzeń

Zanim przejdziemy do interpretacji wybranych wierszy Czesława Miłosza, konieczne jest uściślenie kilku lakonicznie brzmiących faktów biograficznych i uprzytomnienie sobie stopnia złożoności jego dzieła. Nie jest to bowiem literatura łatwa, do jakiej przywykliśmy w szkole, gdzie utrwały się pewne schematy interpretacyjne. Otóż właściwe rozeznanie w problemach, jakie stawia przed czytelnikiem poeta, wymaga gruntownego rozsmakowania się w wielu dziedzinach wiedzy i szerokiego humanistycznego obycia. Oczywiście, emocjonalne podejście do poezji Miłosza ze szczególnym zwróceniem uwagi na walory estetyczne jest warunkiem autentycznego przeżycia sztuki, ale okaże się także niewystarczające, bo wiedzie do spłycenia jego dzieła i uproszczonej lektury. Zapewne wiedza szkolna nie daje takiej odpowiedniej perspektywy, dlatego, przynajmniej w ograniczonym stopniu, postaramy się ją poszerzyć w kilku punktach.

Na wstępie kilka faktów historycznych. Miłosz jako student prawa na USB związał się z grupą poetycką „Żagary”, skupioną wokół uniwersyteckiego Koła Polonistów. Grupa redagowała czasopismo „Żagary” w latach 1931-1934 noszące podtytuł „Miesięcznik idącego Wilna poświęcony sztuce”. Początkowo „Żagary” były dodatkiem do konserwatywnego dziennika wileńskiego „Słowo”, w 1933 pismo usamodzielniało się. Oprócz Miłosza

z pismem związani byli: Jerzy Zagórski, Jerzy Putrament, Aleksander Rymkiewicz, Teodor Bujnicki a także Antoni Gołubiew, Jerzy Maśliński, Stefan Jędrychowski, Henryk Dembiński, Tadeusz Byrski. Posiadało ono orientację lewicową, łączyło zainteresowanie literaturą ze sprawami społecznymi, nastawione było polemicznie wobec innych głośniejszych ówczesnych czasopism literackich: „Skamandra”, „Kwadrygi” czy „Zwrotnicy”.

„Żagaryści” domagali się literatury zaangażowanej ideowo i społecznie, wychowania pewnego typu człowieka społecznego, krytycznego konfliktu z rzeczywistością, zainteresowania sprawami ekonomicznymi, politycznymi, socjologicznymi. Postulowali poezję wizyjną, poddaną jednak rygorom intelektu, posługującą się językiem używanym w prozie, oraz konstruktywistyczną. Praktyka poetycka odbiegała w dużym stopniu od formułowanych postulatów. Wystąpienie „żagarystów” zbiegło się z wielkim kryzysem ekonomicznym, jaki osiągnął Europę w latach trzydziestych. Kryzys gospodarczy rodzi kryzys społeczny, lęk przed przyszłością, przed widmem totalitarnym, przed wojną. Rodzi się wielki pesymizm historyczny, pogrzebany zostaje wyjściowy optymizm konstruktywistów spod znaku „Zwrotnicy” czy „Skamandra”. W literaturze znajdzie on odbicie w różnych wątkach katastroficznych. **Katastrofizm** nie jest jakimś jednolitym prądem intelektualno-artystycznym posiadającym precyzyjne zaplecze filozoficzne, aczkolwiek przejawia się on w wystąpieniach wielu myślicieli np.

Spenglera, Ortegi y Gasseta, Toynbee'go czy w Polsce Mariana Zdziechowskiego i Floriana Znanieckiego. Raczej jest on pewnym przeczcuciem — przeświadczeniem o nadciągającej zagładzie człowieka, społeczeństwa, cywilizacji czy uniwersalnego dziezictwa duchowego. Niemalże cała międzywojenna poezja polska da wyraz owemu czekaniu na katastrofizm: żagaryści, Czechowicz, Sebyła, Gałczyński, skamandryci. Nie jest to jednak wyraz jednolity pod względem artystycznym. Pewne skłonności dają się jednak ogólnie wyodrębnić. Przede wszystkim w poezji tego okresu nastąpi odejście od rygorystycznego, co przejawia się w rozluźnieniu związków logicznych na rzecz swobody wyobraźni. Uobecnią się skłonności fantazjotwórcze i baśniowe, dominować będzie poezja wizyjna, obrazowa, wielosłowna. Poezja katastroficzna łączyć będzie w sobie wiele sprzecznych tendencji artystycznych: klasycyzm, nadrealizm, symbolizm czy szeroko rozumiane elementy awangardyzmu spod znaku krakowskiej „Zwrotnicy”. Żaden jednobrzmiący termin nie wydaje się odsłaniać istoty katastrofizmu, jaki dostrzec można u Miłosza, Zagórskiego, Rymkiewicza — „żagarystów”, a także u takich poetów jak Czechowicz, Sebyła, Łobodowski, Piętań, Czuchnowski i inni. Wreszcie u czołowych poetów okupacji: Baczyńskiego i Gajcego. Nic dziwnego, że historycy literatury chętnie posługują się ogólniejszym pojęciem „drugiej awangardy” na oznaczenie owego zjawiska. Pojęcie to zresztą aprobowali sami młodzi poeci. Aczkolwiek — trzeba to

przyznać — termin posiada raczej charakter umowny, gdyż trudno uznać artystyczne tendencje w poezji lat trzydziestych za wyraz awangardyzmu artystycznego.

Jak widzi siebie Miłos? W *The History of Polish Literature* zawarł także charakterystykę swojej młodzieńczej twórczości: „Urodzony w samym sercu Litwy, syn inżyniera, którego zawodowe wędrówki doprowadziły rodzinę aż na Syberię i na brzeg Wołgi, otrzymał dyplom magistra praw na uniwersytecie wileńskim. Jego pierwszy cienki tom wierszy »Poemat o czasie zastygłym« (1933) ucierpiał z powodu społecznych przemądrowań; następny jednak »Trzy zimy« (1936) został uznany przez literackiego historyka i krytyka Kazimierza Wykę za najbardziej reprezentatywne dzieło »katastrofizmu«. Jego ciąg symboli, nieoczekiwane ułożony w linie o klasycznym dźwięku, nawiązuje do klęsk na miarę kosmiczną. Krytycy skłonni byli sedno poezji Miłosza widzieć w micie ziemi, wiecznie odradzającego się opiekuńczego bóstwa, lub nazywali go jedynym prawdziwym panteistą w polskiej poezji. Nie można być pewnym, czy to prawda, skoro elementy chrześcijaństwa są równie silne. Niewątpliwie natomiast poezja jego przeniknięta jest przyrodą rodzinnej Litwy. Jego dzieło poetyckie zebrane w tomie »Ocalenie« (1945) i wydane jako jedna z pierwszych książek w powojennej Polsce, określiło nowe podejście do historycznej tragedii wraz z tomami Ważyka, Jastruna i Przybosia (...)”.

Dlaczego autor *Ocalenia* wybrał emigrację? Moż-

na tę decyzję tłumaczyć wielorako: względami osobistymi i artystycznymi. Odrzucić trzeba wszelkie podejrzenia o względy koniunkturalne i konformistyczne — jak to może się wydawać z dzisiejszej, całkowicie odmiennej perspektywy. Nie była to decyzja łatwa, droga do pełnej niezależności nie była usłana różami. Należał Miłosz do sfery uprzywilejowanej, był dyplomata, pisarzem mającym świetne notowania, czołowym publicystą i poetą, współredaktorem „Twórczości”. Polska w tym czasie weszła w okres najczarniejszej nocy stalinowskiego totalitaryzmu. Stało się to również ze sztuką. Na szczecińskim zjeździe literatów socrealizm zadekretowano jako prąd jedynie obowiązujący. Nie tylko treść, ale nawet forma wyrazu została poddana dyktatowi soc-teoretyków literatury. Kultura polska poza nielicznymi wyjątkami nie wyszła z tej próby z podniesionym czołem. W poezji tego okresu roi się od napiętnowań imperializmu, tropienia wroga klasowego, uwznioślających poematów na cześć kolektywizacji, opisów ciężkiej pracy UB. Część pisarzy z młodzieńczym entuzjazmem i wykazując kompletną ignorancję historyczną poddała się owej indoktrynacji totalizmu. Trudno rozstrzygnąć jednoznacznie co zmusiło ich do „przydepnięcia gardła pieśni”: naiwna wiara, wychowanie, strach przed wypadnięciem na zupełny margines życia społeczno-kulturalnego? Miłosz uniknął tego losu, wybrał niezależność za cenę emigracji. Jego droga nie była łatwiejsza. Stara emigracja i emigracja wojenna widziały w nim

komunistycznego agenta. Konflikt między emigracją a poetą jasno tłumaczy sam Miłosz w *The History of Polish Literature*: „Było to rozszerzenie przedwojennego konfliktu między intelektualistami i inteligencją, ową specyficzną sferą pracowników umysłowych nie spotykanych ani w Europie Zachodniej, ani w Ameryce. Podział na liberalów i prawicę wewnątrz tej sfery szedł na emigracji w zapomnienie, co oznaczało regresję do najbardziej tradycyjnych postaw nacjonalistycznych. Ponieważ przemiany społeczne w Polsce prowadziły jej intelektualistów i literaturę w przeciwnym kierunku, czytelnicy emigracyjni byli specjalnie wrogo usposobieni do tych twórców (krótszym lub dłuższym) w Polsce Ludowej. Różne mentalności powodowały odmienny typ wrażliwości: i tak poezja Czesława Miłosza, na przykład, obca była czytelnikom emigracyjnym, a problemy, które go zajmowały, odrzucały ich”.

Powiedzieliśmy na początku, że poezja Miłosza stawia odbiorcy nieprzeciętne wymagania intelektualne, że wymaga pewnego obycia humanistycznego, historycznego, teologicznego. Ale może nie w tym tkwi podstawowa trudność. Otóż jest ona dziełem na tyle pojemnym, wewnątrznie bogatym, że trudno jednoznacznie objąć ją wyuczonymi formułkami. Każda z przyporządkowanych jej formuł domaga się jakiegoś uściślenia, jeśli nie wręcz formuły przeciwstawnej. Powiada **Stanisław Barańczak**: „Katastrofizm? — ale »eschatologiczny« . Moralistyka? — ale pełna przewrotnej ironii. Klasy-

cyzm? — ale taki, który bez sięgania do romantycznych korzeni istnieć by nie mógł. Poezja kultury? — a któż lepiej od Miłosza widzi i rozumie świat natury? Wypada przypomnieć, że szczególnie bliski Miłoszowi William Blake napisał »Pieśni niewinności«, ale był też autorem dokładnie im przeciwstawnych »Pieśni doświadczeń«; dopiero te dwa cykle razem wzięte tworzyły całość”. Wyrwany z kontekstu całości utwór Miłosza można odczytać nieco jednostronnie, dlatego pożądana jest znajomość sąsiedztwa, odszukanie, dopełnienie w innym utworze. Miłosz jest poetą polifonii czyli wielogłosowości. Jego poezja jest otwarta na cudze słowo, chłonie i przyswaja różne style i idee, toczy nieustanny dialog z kulturą i jej wartościami, obfituje w aluzje, polemiki, nawiązania poprzez ukryte cytaty, stylizacje, przyjmowanie różnych ról. Posługuje się różnymi formami ironii: od nieznacznego zdystansowania się do wypowiedzi podmiotu lirycznego aż do wyrazistego przeciwstawienia się jej. Niekiedy ironia staje się czytelna dopiero na poziomie całego utworu, na tle jego sąsiedztwa, kontekstu. Podmiot liryczny wciela się w różne role, przemawia wieloma głosami. Stylizacja nie zawsze jest od razu uchwytna gołym okiem. Rzeczywista, pełna percepcja Miłosza wymaga od nas tej elementarnej umiejętności rozeznania się w dialogowej, polifonicznej formie wypowiedzi poety, uchwycenia stopnia ironii, gry, rozpoznania aluzji, konwencji, stylu.

Powiedzieliśmy, że dla Miłosza zbyt ciasne są wyuczone formuły i krytycznoliterackie etykiety.

Również pod względem gatunkowym nie mieści się jego twórczość w jednolitych i jednobrzmiących formułach. Poeta skwapliwie sięga po gatunki niemodne obecnie, jak oświeceniowy traktat czy klasyczna oda, ale modyfikuje je, dostosowując do potrzeb dzisiejszych i tym samym łamie zarówno konwencje gatunku jak i konwencje współczesnego stylu poezjowania. Twórczość Miłosza, najogólniej rzecz ujmując, charakteryzuje się przemieszczeniem gatunków w obrębie jednego utworu, poematu czy także w obrębie jednej książki. Poemat Miłosza oprócz elementów wierszowanych zawiera obszernie wstawki prozatorskie, cytaty z innych poetów, z dawnych gazet, kronik itp. Tom esejów Miłosza mieści w sobie również wiersze, przekłady, wyznania osobiste, szkice literackie. „*Bowiem Poeta — jak mówi Jan Błoński — jest tym, który umie mówić wszystkimi językami... nie tym, który stwarza język wyłącznie własny. Stąd żądanie zakorzenienia w przeszłości, w historii, ale również otwarcie na najróżniejsze idiomy współczesności, z popularnymi i naukowymi włącznie. Stąd ogromne znaczenie, przypisywane ironii i »forma dramatyczna« w poezji, które pozwalają oświetlić sprawy wymykające się zazwyczaj kompetencji liryka. Stąd wreszcie — intelektualizacja wypowiedzi, wojna wydana »nowej lacinie«, którą stał się nazbyt często język poezji, zdolny tylko szlifować osobliwości uczuć i wzruszeń*”.

Poetycka ewolucja Miłosza

Poetycki dorobek Miłosza niezbyt dokładnie poddaje się ścisłej periodyzacji problemowej i chronologicznej. Przyjmując ryzyko pewnych uproszczeń możemy jednak wyróżnić kilka dominant tematycznych i filozoficznych. Twórczość przedwojenna bywa określana mianem katastrofizmu. Pojęcie to zbyt ubogie w stosunku do dorobku twórcy *Trzech zim*, dlatego możemy poszerzyć je o takie antynomie jak: intelektualne i uczuciowe oscylowania między arkadyjską tęsknotą a przecuciem zagłady, między afirmacją bujności życia i piękna natury a lękiem przed kataklizmem cywilizacji, między pesymizmem, trwogą i zagrożeniem dziedzictwa wartości a przyjęciem postawy stoickiej, heroicznej, przenikniętej współodpowiedzialnością; wreszcie — postrzeganie losów ludzkich w kategoriach eschatologicznych i metafizycznych. Oto typowe obrazy Miłosza — katastrofisty.

*Wszystko minione, wszystko zapomniane,
tylko na ziemi dym, umarłe chmury
i nad rzekami z popiołu tlejące
skrzydła i cofa się zatrute słońce,
a potępienia brzask wychodzi z mórz.*

(Roki)

*Nad filarami, z których smola ścieka,
w prowincji tej, gdzie salwa co dzień błyska,
pod śpiew saperów o losie człowieka
kołysze płacz dziecinny kołyska.*

*Kołysze, lula nowego bohatera
w zapachu ognia i spalonych zbóż.
Pluszczą pontony, tryska ptak zbudzony.
Roz-kwi-ta-ly pęki białych róż.*

(Kolysanka)

*Niech się wypełni wreszcie południe pogardy.
Pianą białą wre morze, twoje nogi liże,
słyszysz, słyszysz, jak woła: Snu zdobywco,
tobie
laurem ni winem głowy martwej nie ozdobię,
niech się wypełni wreszcie południe pogardy.*

(Ptaki)

W twórczości okupacyjnej, która wejdzie w skład zbioru *Ocalenie* ulegnie uproszczeniu wątek wizyjno-katastroficzny, uobecni się teraz problem współcierpienia ze społeczeństwem oraz kwestia odpowiedzialności człowieka i obowiązków literatury w epoce spełnionej Apokalipsy. Na przekór rozpacz i poczuciu beznadziei Miłosz przemówi wtedy tonem bezpośredniej prostoty i zdumiewającej pogody, opisując elementarne piękno najprostszych rzeczy (*Świat*). Użyczy wtedy głosu prostemu człowiekowi (cykl *Głosy biednych ludzi*). Swęj sztuce narzuci klasycyzującą dyscyplinę, rygor słowa, obiektywizację uczucia, powściągliwość środków wyrazu — szczególnie ostro dostrzegalną w zestawieniu z liryką *Trzech zim*.

Następny etap twórczości Miłosza bywa określony jako gniewny i demaskatorsko-sarkastyczny. Dotyczy to szczególnie wielu wierszy, które weszły

w skład pierwszego emigracyjnego tomu *Światło dzienne* i wcześniejszego poematu *Traktat moralny*. Utwór ten utrzymany w charakterystycznej tonacji ironiczno-sarkastycznej, przechodzącej w żartobliwość bądź szyderczą, jest przenikliwą diagnozą sytuacji duchowej i politycznej tużpowojennej Polski i ówczesnego świata oraz ostrzeżeniem przed nadciągającą (choć nie nazwaną po imieniu) epoką komunistycznego totalitaryzmu i nacjonalizmu a także powszechnego samozakłamania i ułud:

*Tymczasem każdy wiary pragnie,
Prosi, by wskrzesić mu poradnię
Krzyczą: jest tak, bo prorok twierdzi,
Cytują go expressis verbis,
Odstępców straszą celą ciemną,
Śpiewają w prasie pieśń wojenną,
Ogniste ogłaszają wici
Sztandarem słów bez definicji
I w garnek tom encyklopedii
Kładą: że niby będą jedli.
(...)
Pośród żarcików, anegdotek,
Szlachecki wspominając miodek,
Chyli się Polska w trudne czasy
Przed bóstwem wódki i kielbasy.
I przed płaczami i po płaczach
Po prasłowiańsku się zatacza,
I z czkawką licząc swe ubóstwo
Racji do chluby widzi mnóstwo.*

(Traktat moralny)

Kolejne tomy składają się już wyłącznie z wierszy napisanych na emigracji i wyraźniejsze punkty orientacyjne ewolucji Miłosza są trudniejsze do uchwycenia i zwięzłego określenia. Na oddzielne potraktowanie zasługuje *Traktat poetycki*, osobliwy wierszowany wykład dwudziestowiecznej poezji polskiej, osobisty, nieco ironiczny i retoryczny w tonacji, którego celność i trafność zastępuje niekiedy długie krytycznoliterackie wywody.

Jak określić zwięzłe dalszy dorobek poetycki Miłosza, przypadający na lata sześćdziesiąte i późniejsze, po przeniesieniu się poety do Stanów Zjednoczonych? Niewątpliwie zaznacza się tu pewna cezura, począwszy od *Króla Popiela* i innych wierszy. Wygasa nurt gniewny i sarkastyczno-ironiczny. Słabnie zainteresowanie historią, przybiera na znaczeniu wątek metafizyczny i religijny. Następuje wyraźniejsze pomieszanie gatunków i form. Pojawiają się zarówno utwory zwięzłe, lapidarne, bliskie prozie, esejowi jak i formy bardziej pojemne, niejednorodne, mozaikowe, w których partie wierszowane przeplatane są długimi wstawkami prozatorskimi: wypisami, cytatami ze starych gazet, wspomnieniami, przytoczeniami cudzych utworów, wydobytymi klimatem dzieciństwa i dawnej Litwy.

Pomimo tak wielkiej różnorodności form i pomieszania gatunków literackich w poezji Miłosza obecna jest specyficzna wartość, która nadaje jego sztuce walor jednorodności estetyczno-intelektualnej i pozwala ją ujrzyć jako pewną całość a nie zlepek form czy eklektyczny bukiet stylów. Przecież



Miłosz nie tylko przyjmuje dziedzictwo polskiej i światowej kultury, ale także odrzuca niektóre elementy tradycji. Owo poczucie jednorodności w wielkości form i pomieszaniu gatunków odczuwamy już na poziomie języka. Otóż jest to język nastawiony na komunikowanie rzeczy istotnych, zatem język nie odkształcony, nie udziwniony, nie zwrócony ku sobie samemu, nie ku podziwieniu lub zaszkokowaniu. Styl, który on kształtuje, najogólniej rzecz ujmując, nie chce ani zanadto być ascetyczny, ani bujny i kwiecisty. Ma to być język przejrzysty, czytelny ale także odbiegający od potoczności, powszechnej niedbałej paplaniny i od sztamowej dziennikarszczyzny. A więc styl nieco hieratyczny, wysoki, ale powściągający patos, rozbijający marmur retoryki. Miłosz wiele troski wkłada, by mówić naturalnym stylem wysokim, by słowom nadać walor dostojności, naturalności, przekąźnika prawdy. Złożoność spraw, wokół których się obraca i jego intelektualna dociekliwość wymagają zróżnicowania, pomieszania głosów, dialogowości.

Z całą pewnością możemy stwierdzić, że język Miłosza nie został przyjęty w spadku po awangardzie poetyckiej i jej kontynuacjach. Jego styl kształtuje rygor myśli, poeta zawsze przedkłada figury myślowe ponad zaśpiew frazy.

Campo di Fiori

*W Rzymie na Campo di Fiori
Kosze oliwek i cytryn,*

*Brak opryskany winem
I odłamkami kwiatów,
Różowe owoce morza
Sypią na stoły przekupnie,
Naręcza ciemnych winogron
Padają na puch brzoskwini.*

*Tu na tym właśnie placu
Spalono Giordana Bruna,
Kat płomień stosu zażegnał
W kole ciekawej gawiedzi.
A ledwo płomień przygasnął,
Znow pełne były tawerny,
Kosze oliwek i cytryn
Nieśli przekupnie na głowach.*

*Wspomniałem Campo di Fiori
W Warszawie przy karuzeli,
W pogodny wieczór wiosenny,
Przy dźwiękach skocznej muzyki,
Sałwy za murem getta
Głuszyła skoczna melodia
I wlatywały pary
Wysoko w pogodne niebo.*

*Czasem wiatr z domów płonących
Przynosił czarne latawce,
Łapali płatki w powietrzu
Jadący na karuzeli.
Rozwiewał suknie dziewczynom
Ten wiatr od domów płonących.*

Śmiały się tłumy wesole
W czas pięknej warszawskiej niedzieli.

Morał ktoś może wyczyta,
Że lud warszawski czy rzymski
Handluje, bawi się, kocha
Mijając męczeńskie stosy.
Inny ktoś morał wyczyta
O rzeczy ludzkich mijaniu,
O zapomnieniu, co rośnie,
Nim jeszcze płomień przogasnął.

Ja jednak wtedy myślałem
O samotności ginących.
O tym, że kiedy Giordano
Wstępował na rusztowanie,
Nie znalazł w ludzkim języku
Ani jednego wyrazu,
Aby nim ludzkość pożegnać,
Tę ludzkość, która zostaje.

Już biegli wychylać wino,
Sprzedawać białe rozgwiazdy,
Kosze oliwek i cytryn
Nieśli w wesółym gwarze.
I był już od nich odległy,
Jakby minęły wieki,
A oni chwilę czekali
Na jego odlot w pożarze.

I ci ginący, samotni,
Już zapomniani od świata,
Język ich stał się nam obcy

Jak język dawnej planety.
Aż wszystko po wielu latach
Na nowym Campo di Fiori
Bunt wznieci słowo poety.

Warszawa 1943

Lekturę Miłosza rozpoczniemy od wiersza *Campo di Fiori* napisanego w czasie okupacji w 1943 roku w Warszawie. Jest to jeden z najpopularniejszych i najślawniejszych utworów Miłosza, jego ranga moralna zdaje się wykraczać poza zwykłe możliwości literatury, bo daje on przede wszystkim świadectwo ludzkiej pamięci. Niechętny Miłoszowi krytyk Artur Sandauer powie: „*Bezsilne nigdyś słowa, nakreślone w Warszawie 1943 roku — znaczą dziś więcej niż pomoc dla ginących; ratują honor polskiej literatury*”. I rzeczywiście jest to jedno z nielicznych u nas oczyszczających świadectw, nie retuszujących ani nie zakłamujących faktów niewygodnych dla świadomości narodowej.

Zrozumienie utworu nie nastęrcza większych trudności. Niezbędne są tu tylko elementarne dopowiedzenia historyczne. Spróbujmy najpierw pójść tropem obrazu i refleksji poety. Wiersz posiada wyrazistą akcję, rozgrywa się ona w dwóch planach czasowych i przestrzennych. Partie będące opisem dwóch odległych od siebie zdarzeń łączy refleksja, a właściwie komentarz poety — podmiotu lirycznego wiersza.

Pierwsza zwrotka przenosi nas na rzymski plac Campo di Fiori. Obraz poety tchnie radością,

życiem i rozgwarem ulicy. Uderza bogactwo konkretności: kosze pełne oliwek i cytryn, bruk mokry od wina, odłamki kwiatów, owoce morza, winogrona, brzoskwinie, tłumy ludzi, przekupnie, handlarze. Dostrzegamy przepych bazaru, słyszymy hałas — nie trzeba szczególnej wyobraźni, by przenieść się wzrokiem na rzymski plac. Następną strofą rozpoczyna się od suchej informacji:

*Tu na tym właśnie placu
Spalono Giordana Bruna*

Po czym znów pojawia się nieco rozbudowany obraz: kat zapalił stos na oczach tłumu, który zgromadził się wokół. Ale nim płomień przygasł, ludzie rozbiegli się do swoich zajęć: jedni zapelnili tawerny, inni powrócili do handlu.

Teraz z kolei, w trzeciej strofie, poeta wyjaśnia okoliczności, w jakich nasunął mu się obraz Campo di Fiori. Relacja poetycka cały czas jest utrzymana w tym samym tonie zwyczajnej prostoty bez żadnego dramatyzowania, wzmocnienia kontrastu:

*Wspomniałem Campo di Fiori
W Warszawie przy karuzeli,
W pogodny wieczór wiosenny,
Przy dźwiękach skocznej muzyki,
Salwy za murem getta
Głuszyła skoczna melodia
I wlatywały pary
Wysoko w pogodne niebo.*

Uderza nie tyle poetycka asceza, co zwyczajność użytych środków językowych. Wieczór jest *pogodny* i *wiosenny*, melodia jest *skoczna* (przymiotnik ten pojawia się zresztą, dwukrotnie w tak bliskim sąsiedztwie), niebo również jest *pogodne*.

W tym samym miejscu należy się wyjaśnienie historyczne faktów, o których opowiada poeta. Otóż w czasie likwidacji żydowskiego getta na wiosnę 1943 roku Niemcy zamontowali na placu Krasińskich dwie karuzele. Temat ten podejmie także Jerzy Andrzejewski w opowiadaniu *Wielki Tydzień*, „Na samym jego środku — pisze — stały dwie karuzele, niezupełnie jeszcze zmontowane. Przygotowywano je widocznie na »nadchodzące święta«. Zagłada getta odbywała się przy dźwiękach skocznej muzyki, która przygrywała zgromadzonym tłumom i bawiącej się gawiedzi warszawiaków. Wiatr przynosił swąd dymu z płonących domów, jadący na karuzeli chwytały czarne płatki ze spalonych przedmiotów.

*Rozwiewał suknie dziewczynom
Ten wiatr od domów płonących,
Śmiały się tłumy wesole
W czas pięknej warszawskiej niedzieli.*

Ta świadomość, że oto nieopodal giną bezbronni ludzie, skazani na śmierć w płomieniach, nie docierała do tłumów wesółych, nie zakłócała dobrej zabawy, nie mąciła pogodnego nastroju.

W tym miejscu urywa się relacja poety z Campo di Fiori i z placu Krasieńskich i następuje odautorski komentarz. Wiersz staje się w tej części refleksją. Miłosz odczytuje „moral”, jaki nasuwają te dwa zdarzenia. Nie jest to jego „moral”, ale lekcja, jaką może odczytać lud warszawski czy rzymski, który:

*Handluje, bawi się, kocha
Mijając męczeńskie stosy.*

Czyli poeta demaskuje mit uczestnictwa społeczeństwa w cudzym cierpieniu. Tlum jest obojętny, powraca do swoich spraw lub w ogóle niczego nie zauważa, nie odczuwa z tego powodu żadnych wyrzutów sumienia. „Moral” jest oczywistym uogólnieniem, to znaczy że takie zachowania społeczne bywają powszechne. I równocześnie w tym konkretnym przypadku poeta stawia sprawę jasno: likwidacja getta odbywała się przy skocznej muzyce, nie mąciło to nastroju zabawy. Oczywiście, słowa poety wywołują naszą dezaprobatę, oburzenie, piętnują ludzką niewrażliwość, egoizm. Zauważmy, że poeta wcale nie podsyca naszych uczuć. Nie tyle zależy mu na emocjonalnym potępieniu warszawskiego tłumu czy rzymskiej gawiedzi, pragnie zrozumieć naturę człowieka. Wyprowadza jeszcze drugi moral:

*Inny ktoś moral wyczyta
O rzeczy ludzkich mijaniu,*

*O zapomnieniu, co rośnie,
Nim jeszcze płomień przygasnął.*

A więc ludzkość uważa, że zapomnienie, nim jeszcze płomień przygasnął, jest sprawą naturalną. Mijają rzeczy ludzkie, przemija o nich pamięć.

O ile dotychczasowe morały wyczytał z zachowania społeczności, przypisał je anonimowemu tłumowi, o tyle teraz zacznie mówić we własnym imieniu. Jego odczucia wyraźnie przeciwstawiają się mijającym męczeńskie stosy i obojętniejącej, przemijającej pamięci.

*Ja jednak wtedy myślałem
O samotności ginących,
O tym, że kiedy Giordano
Wstępował na rusztowanie,
Nie znalazł w ludzkim języku
Ani jednego wyrazu,
Aby nim ludzkość pożegnać,
Tę ludzkość, która zostaje.*

Poeta odkrywa przepaść, jaka dzieli niewinnie skazanego od ludzkości, która zostaje. Owa przepaść nie ma wyrazu w ludzkim języku. Jej wyznacznikiem jest samotność ginącego, samotność cierpienia, samotność umierania — doświadczenie obce wszystkim pozostałym. Przepaść serca, sumienia, myśli. Tę przepaść dzielącą Giordana Bruna od rzymskiej gawiedzi wyrazi poeta w kategoriach czasu:

*I był już od nich odległy
Jakby minęły wieki,*

A przecież w rzeczywistości upłynęła chwila, ta chwila, podczas której przyglądali się podpalanemu stosowi i zaraz porzucili go wzrokiem, myślą, pamięcią odchodząc do swoich zajęć. O bawiących się warszawiakach nawet tego nie można powiedzieć, lecące płatki sadzy służą do zabawy. Zauważmy jednak, że w dalszym ciągu nie pada z ust poety żadne słowo bezpośredniego potępienia czy napiętnowania tłumu obojętnych. O przepaści dzielącej ginących i żywych wyrazi się poeta wielokrotnie. W zakończeniu wiersza *Kawiarnia* z okupacyjnego cyklu *Głosy biednych ludzi* przywoła swoje widzenie z „obłoków na niebie”:

*A oni patrzą na mnie wybuchając śmiechem,
Bo jeszcze nie wiem, jak się ginie z okrutnej ręki
człowieka.*

Oni wiedzą, oni dobrze wiedzą.

Tej przepaści nie da się zniwelować żadnym słowem ludzkiego języka.

Ostatnia strofa *Campo di Fiori* jest niezwykle brzemienista w znaczeniu.

*I ci ginący, samotni,
Już zapomniani od świata,
Język ich stał się nam obcy
Jak język dawnej planety.*

Sens tych zdań — jak zauważa **Bożena Chrzastowska**

ka., analizując wiersz Miłosza — jest wieloznaczny. „Język ich stał się nam obcy. (...) w znaczeniu dosłownym będzie to język hebrajski (czy jidysz — KP), stąd źródłem samotności męczenników getta jest obcość narodowa jako przyczyna obojętności i zapomnienia ze strony Polaków. (...) Drugie metaforyczne znaczenie sugeruje porównanie: »jak język dawnej planety«. Chodzi tu już nie o język etniczny czy narodowy, lecz język, w którym zostało napisane *Pismo* (...). Prawdy w nim zawarte, np. nie zabijaj, kochaj bliźniego swego... są — wobec samotności ginących — jak z dawnej planety. Byłaby to zatem obcość wynikająca z zagubienia podstawowych prawd *Słowa Objawionego*, a to jest źródłem zarówno obojętności tłumu jak samotności ginących”.

W ostatnim czterowierszu zderzy poeta dwa elementy: pesymistyczne przeświadczenie, że dla ludzkości wszystko będzie legendą i że możliwe jest „*nowe Campo di Fiori*” — człowiek jest zdolny do zbrodni i do obojętności. Także przekonanie wyrażone z całą mocą, że słowo poety wznieci wówczas bunt. (Tak jak wyrazem buntu — bez sięgania po mocne słowa — jest ten wiersz *Campo di Fiori*. Słowa — zdawałoby się zupełnie bezsilne. I rzeczywiście w sensie materialnym są one bezsilne: nie powstrzymują rąk oprawców, nie mogą wezwać do oporu czy pomocy. Ich siła jest zupełnie inna: przechowują pamięć, wskrzeszają bunt i opór moralny, bez którego nie zaistnieje żaden inny czynny opór. Ratuja honor literatury polskiej — autorytatywnie orzekł cytowany wcześniej Artur San-

dauer. W jakim sensie? Przede wszystkim dlatego, że mówią prawdę o społeczeństwie czy — powiedzmy ściślej — o części społeczeństwa — bardzo gorzką. Niejednokrotnie przed tą prawdą rejterowała literatura, lękając się przyjąć odpowiedzialność społeczną czy narodową za to, co się stało w czasie okupacji.

Campo di Fiori jest hołdem złożonym niewinnym męczennikom oraz buntem przeciw ludzkiej obojętności. Sięgnięcie po historyczną, renesansową postać Giordana Bruna ma na celu uwzniesienie anonimowo ginących męczenników żydowskiego getta. „Uwzniesienie” — znaczy tu nadanie mu wymiaru człowieczego, chociażby tylko w odczuciu bezsilnego słowa poety.

„*Bunt wznieci słowo poety*” — kończy Miłosz *Campo di Fiori*. Słowo poety wznieca bunt, jeśli potrafi przechować pamięć czyli jest świadectwem pamięci wbrew świadectwom mijania i obojętności. Motyw pamięci przechowanej przez poetę: zdolnej wzniecić protest, ocalającej przed złem i nihilizmem pojawia się w wielu wierszach Miłosza. Chociażby w gniewnym wierszu *Który skrzywdziłeś* napisanym w Waszyngtonie w 1950 roku.

*Który skrzywdziłeś człowieka prostego
Śmiechem nad krzywdą jego wybuchając,
Gromadę błaznów koło siebie mając
Na pomieszanie dobrego i złego,
Choćby przed tobą wszyscy się klonili
Cnotę i mądrość tobie przypisując,*

*Złote medale na twoją cześć kując,
Radzi, że jeszcze dzień jeden przeżyli,*

*Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta.
Możesz go zabić — narodzi się nowy.
Spisane będą czyny i rozmowy.
Lepszy dla ciebie byłby świt zimowy
I sznur i galąż pod ciężarem zgięta.*

Wiersz brzmi jak profetyczna przestroga skierowana do nienazwanego po imieniu krzywdziciela — a więc jego adresatem może poczuć się każdy, który skrzywdził bezbronnego człowieka. Niemniej Miłosz wyposaża go w pewne atrybuty władzy: otacza się gromadą błaznów, odbiera hołdy otoczenia, przypisuje mu się mądrość i cnotę, jest więc tyranem. Zauważmy, że poeta nie apeluje do jego sumienia — ono nie istnieje i nie reaguje. Natomiast kieruje doń słowa gniewnej przestrogi:

*Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta
Możesz go zabić — narodzi się nowy.
Spisane będą czyny i rozmowy.*

W ostatnim dystychu możemy doszukać się nawiązania do słów Chrystusa zapisanych w Ewangelii: „*Ale kto by zgorszył jednego z tych maluczkich mających wiarę, lepiej byłoby takiemu, aby miał kamień młyński uwiązany u szyi i był rzucony w morze*” (Mk 9, 42, przekł. Cz. Miłosz). Zmieniają się tylko narzędzia: w Ewangelii — kamień młyński

i morze, u Miłosza — sznur i gałąź pod ciężarem zgięta. Tak surowy będzie wyrok na krzywdziciela — wyrok najwyższej ludzkiej instancji: ludzkiej pamięci — że lepsze byłyby dlań sznur i gałąź, tak jak dla gorszyciela — kamień młyński u szyi. Tę ludzką pamięć przechowa i zapisze poeta. Tak jak utrwalił pamięć o ginących w płomieniach getta. Jest to wspólny motyw — *Poeta pamięta*, *Bunt wznieci słowo poety* — obu wierszy powstałych w różnych okolicznościach i posiadających różne odniesienia.

Przy sposobności warto porównać dykcję poetyczką Miłosza z *Campo di Fiori* i z *Który skrzywdziłeś*. Niewątpliwie ten drugi, zapisany jedenastozgłoskowcem, wyda się bardziej podniosły, utrzymany w tonie hieratycznej powagi, nasuwają się podobieństwa do mowy czerpiącej stylizację z Biblii; nie odwołuje się tu poeta do żadnej konkretnej, naocznej sytuacji. Dostojny rytm *Campo di Fiori* jest nieco zawoalowany, działa on silnie poprzez kontrast — nieobecność tonu oskarżycielskiego, gniewnego, który zdawałby się wynikać z przedstawionych tam faktów. Bożena Chrzastowska dopatruje się w rytmice *Campo di Fiori* elementów heksametru. Wprawdzie w sensie ścisłym wiersz nie jest regularnym heksametrem, niemniej owa bliskość sprawia, że „dostojny rytm wspiera powagę słów, które wypowiada podmiot głęboko przejęty tragiczną »samotnością ginących«”.

Biedny chrześcijanin patrzy na getto

Pszczoly obudowują czerwoną wątrobę,
Mrówki obudowują czarną kość,
Rozpoczyna się rozdzieranie, deptanie jedwabi,
Rozpoczyna się tłuczenie szkła, drzewa, miedzi,
niklu, srebra, pian
Gipsowych, blach, strun, trąbek, liści, kul,
kryształów
Pyk! Fosforyczny ogień z żółtych ścian
Pochlania ludzkie i zwierzęce włosie.

Pszczoly obudowują plaster płuc,
Mrówki obudowują białą kość.
Rozdzierany jest papier, kauczuk, płótno, skóra,
len,
Włókna, materie, celuloza, włos, wężowa łuska,
druty,
Wali się w ogniu dach, ściana i żar ogarnia
fundament.
Jest już tylko piaszczysta, zdeptana, z jednym
drzewem bez liści
Ziemia.

Powoli, drążąc tunel, posuwa się strażnik-kret
Z małą czerwoną latarką przypiętą na czole.
Dotyka ciał pogrzebanych, liczy, przedziera się
dalej,
Rozróżnia ludzki popiół po tęczującym oparze,
Popiół każdego człowieka po innej barwie tęczy.

*Pszczoły obudowują czerwony ślad,
Mrówki obudowują Miejsce po moim ciele.*

*Boję się, tak się boję strażnika-kreta.
Jego powieka obrzmiała jak u patriarchy,
Który siadywał dużo w blasku świec
Czytając wielką księgę gatunku.*

*Cóż powiem mu, ja, Żyd Nowego Testamentu,
Czekający od dwóch tysięcy lat na powrót
Jezusa?*

*Moje rozbite ciało wyda mnie jego spojrzeniu
I policzy mnie między pomocników śmierci:
Nieobrzezanych.*

Wierszem tym zajmiemy się pokrótce, traktując go także jako tematyczne uzupełnienie dla *Campo di Fiori*. Pochodzi on z głośnego cyklu *Głosy biednych ludzi* z wydanego tuż po wojnie *Ocalenia*.

Spróbujmy najpierw ustalić, kim jest podmiot mówiący? Zauważmy, że poszczególne fragmenty poeta wyodrębnił graficznie: trzykrotnie pojawia się niczym refren ten sam dystych nieznacznie tylko zmodyfikowany zapisany inną czcionką:

*Pszczoły obudowują czerwoną wątrobę,
Mrówki obudowują czarną kość,*

Niewątpliwie słowa te — podobnie zresztą, jak pojawiająca się jeszcze dwukrotnie zmienioną ich wersję — wypowiada zmarły. Poeta słyszy głosy pomordowanych.

Nad zgłiszczami getta gromadzą się owady, obudowują niepogrzebane szczątki ludzkie: wątrobę, kości, płuca, czerwony ślad, wreszcie — miejsce po ludzkim ciele. One stają się w ostatecznym rozrachunku grabarzami. Głos pomordowanych — uparcie powtarzający ów refren — brzmi jak monotonna i jakby bezuczuciowa skarga.

Nie można wykluczyć innej interpretacji: to nie owady obudowują ciała pomordowanych, to człowiek-szabrownik plądrujący żydowską dzielnicę zostaje porównany do pszczoł i mrówek. Rozpoczyna się tłuczenie szkła, drzewa, miedzi... — rozpoczyna się plądrowanie zmarłego miasta. Ze zgłiszczy, z rumowiska wydobywają się szczątki przedmiotów, ogień trawi resztki włosów. „*Rozdzierany jest papier, kauczuk, płótno, skóra...*” — odbywa się poszukiwanie. Ogień obejmuje niedopalone ściany, dach, nawet fundament ogarnia żar. W dwóch pierwszych zwrotkach mamy realistyczną wizję dopalającego się getta. Podmiot mówiący ogarnia je z bliska, jakby pochylał się nad rumowiskiem, wyliczając nieobjęte ogniem przedmioty. Nie potrafimy go jednak dokładnie usytuować, nie potrafimy nawet odpowiedzieć, czy dalszych partii nie można przypisać głosom pomordowanych. Pierwsze dwie zwrotki są do siebie symetrycznie podobne. Otwiera je podobna skarga zamordowanego, po czym następuje wyliczenie przedmiotów tłuczonych (w pierwszej zwrotce) i rozdzieranych (w drugiej). W zakończeniu każdej pojawia się ogień, który trawi resztkę ścian i szczątków.

W trzeciej strofie pojawia się nagle wizja strażnika-kreta z czerwoną latarką przytroczoną do czoła. Jest on stróżem podziemia, liczy pomordowanych, odróżnia popiół każdego człowieka, przedziera się wśród rumowisk, draży tunel w ziemi. Dopiero następna część wiersza odsłoni rąbka tajemnicy. Kim jest strażnik-kret? W wizji poety posiada on cechy starca — patriarchy, z obrzmiałą powieką od czytania w blasku świec księgi gatunku. Symbolizuje on sumienie; w księdze gatunku — w Biblii, w Starym Testamencie został zapisany kodeks moralny ludzkości. Strażnik-kret staje się personifikacją sumienia, odwiecznych zasad etycznych człowieka, jakie nadał Bóg-Ojciec.

W czwartej zwrotce ujawnia się w pełni podmiotowy punkt widzenia, poeta mówi w pierwszej osobie: „*Boję się, tak się boję strażnika-kreta*”. I ostatnia część tłumaczy ów lęk. Lęk przed sądem sumienia. To nie wygląd patriarchy — kreta przeraża go, jakby mogło wynikać z poprzedniej zwrotki:

*Cóż powiem mu, ja Żyd Nowego Testamentu,
Czekający od dwóch tysięcy lat na powrót
Jezusa?*

— zastanawia się. I nie znajduje odpowiedzi, ale uprzytamnia sobie, że jest Żydem Nowego Testamentu — czyli chrześcijaninem, chrześcijaństwo wyrosło bowiem z judaizmu, założyciel chrześcijaństwa — Jezus nie zniósł prawa ale je wypełnił. Może zbyt często jest przypomnianie tej prawdy, ale wyra-

żenie „*Żyd Nowego Testamentu*” uprzytamnia je z całą mocą. Wystarczy spojrzenie patriarchy, by ujrzał się — on, czekający na powrót Jezusa, pośród nieobrzezanych pomocników śmierci. Lęka się tego sądu, chociaż sądu właściwie dokonał on sam. Miłosz-moralista wyręcza nas z wyciągania wniosków, „morał” wypowiada za nas. Nie sprzeciwiając się złu, zachowując obojętność wobec cudzego losu, stajemy się sprzymierzeńcami śmierci.

Świat (*Poema naiwne*)

Świat jest najbardziej zdumiewającym utworem Miłosza. Napisany w mrocznych latach okupacji 1943 roku w tomie *Ocalenie* został usytuowany pomiędzy *Campo di Fiori* a cyklem *Głosy biednych ludzi*. Zdumiewająca jest jego prostota „*jak z abecadła*”, harmonia i pogoda, jakiej trudno doszukać się w ogóle u całego Miłosza. Jeśli w dodatku uprzytomnimy sobie, że tak pogodny poemat zrodził się w 1943 roku... Czytelnik zdaje się niedowierzać własnym oczom.

Nie możemy — z braku miejsca — przedrukować poematu, jak to było w przypadku krótszych utworów.

Poemat posiada szeroki „pojemny” tytuł *Świat*. Cóż on oznacza? To przecież obszar duchowego i fizycznego zamieszkania człowieka, przestrzeń uporządkowana w ludzkiej świadomości — jakkol-

wiek jawiłby się groźny, tajemniczy i niepoznany. Jest to jakaś konkretna wizja owego zamieszkania, uporządkowania i poznania. Wymownego znaczenia nabiera podtytuł utworu *Poema naiwne*, który nieco łagodzi zdumienie czytelnika. Archaizująca forma „poema” w zestawieniu z przymiotnikiem „naiwne” automatycznie sugeruje jakiś dystans wobec całości. Interpretatorzy Miłosza chętnie przywołują dawne znaczenie pojęcia „poema” jako „rzecz wymarzona, niepraktyczna, mrzonka, utopia”. Ale i bez powoływania się na słownik Kryńskiego i Niedźwieckiego oczywisty staje się lekko ironiczny kontekst poematu. Utwór wyraża zatem część świadomości poety — wizję celowo naiwną i nie dopełnioną kontekstem całości — złowrogim i groźnym, wizję z zamierzenia jednowymiarową. Poemat posiada przejrzystą strukturę kompozycyjną: sugerują ją nawet porządkujące całość tytuły poszczególnych części — wierszy, które posiadają także charakter autonomiczny. *Droga, Furtka, Gank, Jadalnia, Schody, Obrazki, Ojciec w bibliotece, Zaklęcia ojca, Z okna...* — to jakby świat zmierzony wzrokiem, roztaczający się wokół domu, poznany dziecięcymi oczami. Bo jest to świat skrojony z wyobrażeń dzieci. Bohaterami są, zresztą, dzieci, rodzeństwo, brat z siostrą. Pojawia się cała rodzina, jest ojciec — czarodziej, mędrzec i nauczyciel, jest matka pracowicie strzegąca ogrodu, wnosząca wazę z dymiącą zupą, przekazująca wiarę, nadzieję i miłość. Ów świat dookolny, obejmowany wzrokiem zostaje poszerzony o opowieści ojca, który uczy

dzieci geografii, opowiada o Warszawie, Pradze, o Rzymie — stolicy chrześcijaństwa. Poemat sprawia niekiedy wrażenie, że został napisany z myślą o młodym, dziecinny odbiorcy:

*W piórniku, który na wskos się otwiera,
Chrobocą kredki wśród okruchów bulki
I grosz miedziany, który każde zbiera
Na powitanie wiosennej kukułki.*

(Droga)

*Żółte, skrzypiące i pachnące pastą
Stopnie są wąskie — kto idzie przy ścianie,
Może bukiem celować spiczasto,
A przy poręczy noga ledwie stanie.*

(Schody)

Lecz jest to wspaniałe złudzenie: otóż istotnie wypowiedź jest tak formułowana, by kształtowała elementarny proces poznawczy dziecka, ale punkt wyjścia jest „dorosły”. To mówi ktoś, kto przyjmuje perspektywę dziecka, chcąc go nauczyć rzeczy najprostszych. Świat dziecka kształtuje się w poznaniu zmysłowym ale także trzeba je nauczyć poznawać przyjmowania „na wiarę” jako pewien podstawowy, naturalny porządek rzeczy.

Nauczycielami dzieci są rodzice, ich wypowiedzi są formułowane tak, by ogarniały dziecięcą przestrzeń poznania. Ojciec pojawia się w bibliotece, uczy mądrości czerpanej z ksiąg. Matka krząta się wokół posiłków, pielęgnuje piwonie w ogródku — uczy mądrości natury, życia, wiary, miłości.

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

(...)

*Wiara jest także, jeżeli ktoś zrani
Nogę kamieniem i wie, że kamienie
Są po to, żeby nogi nam raniły*

(Wiara)

Ten wykład cnót kardynalnych jest utrzymany w duchu św. Tomasza z Akwinu. Wiara jest wtedy, gdy dostrzeżemy celowość bytu, całej struktury świata, gdy nawet to, co zadaje cierpienie, uznamy za konieczne. Stwórca — zdaje się potwierdzać podmiot liryczny — wie lepiej, czego nam potrzeba. Dlatego celowość istnienia świata można uznać tylko w akcie wiary a nie na drodze intelektualnych dociekań i naukowej pewności.

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

(...)

*Niektórzy mówią, że nas oko ludzi
I że nic nie ma, tylko się wydaje,
Ale ci właśnie nie mają nadziei.*

(Nadzieja)

Nadzieję osiągamy — głosi poeta — jeśli wierzymy w realność bytu. Z przyjęcia tych dwóch cnót zdaje się wynikać trzecia — miłość:

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

(Miłość)

Jest ona aktem gotowości do rezygnacji z osobistych aspiracji na rzecz wypełnienia planów Stwórcy, jakie on ma wobec każdego człowieka. Człowiek nie zawsze jest w stanie rozeznaczyć te plany, lecz miłość uczy go pokornej rezygnacji i podporządkowania się Jego woli, nawet pomimo niemożności jej zrozumienia:

*To nic, że czasem nie wie, czemu służyć:
Nie ten najlepiej służy, kto rozumie.*

(Miłość)

Poemat *Świat* jest więc także tomistycznym w duchu traktatem metafizycznym. Jest projekcją świata idealnego, nieobciążonego jakimś rzeczywistym groźnym złem. Zagubienie rodzeństwa w lesie nie stanowi tu większego zła, mieści się tylko w granicach dziecięcej przygody.

Świat ten jest naiwny, bo nie został dopełniony obrazem rzeczywistości. Dopełnił go Miłosz w innych mrocznych utworach z tego okresu, jak i wierszach późniejszych. Jakby na przekór rozpaczycy afirmacja świata i natury zyskała apogeum właśnie w czasie najtragiczniejszym.

Poświęcimy temu tekstowi nieco uwagi, gdyż — jak sugeruje tytuł, wprawdzie opatrzony znakiem zapytania — możemy go uznać za programowy. *Ars poetica?* pochodzi ze zbioru *Miasto bez imienia* (1969), a więc z późniejszego, amerykańskiego okresu twórczości, charakteryzującego się szczególnie pomieszaniem gatunków, stylów, poezji i prozy. Wielu poetów właśnie w języku sztuki formułuje swój program. Czy *Ars poetica?* wyraża program samego Miłosza? Zapewne, w sensie ścisłym — nie: zostały tu zawarte zarówno pewne postulaty, stosowne rady, przemyślenia, wywody intelektualne — niemniej poezja Miłosza, jakkolwiek mieści się na ogół w owych przepisach, również przekracza je w niejednym punkcie.

Co uderza od początku czytelnika tradycyjnej bądź współczesnej, awangardowej poezji? Sprozaizowana fraza przypominająca dosyć swobodny wywód intelektualny, jaki najczęściej spotykamy w eseju. Brak rytmizacji — zwłaszcza w czterech pierwszych zwrotkach, długie zdania złożone pod rządnie i współrzędnie. Jedynie wersyfikacja czyni z wypowiedzi Miłosza wiersz wolny, zdaniowy. Cel owego sprozaizowania wiersza wyjawia poeta już w pierwszej zwrotce. Chce posługiwać się formą „bardziej pojemną”, nie będącą ani tylko poezją, ani tylko prozą, aby łatwiej osiągnąć komunikatywność. Nie chce nikogo narażać na męki odszyfrowywania, kłopotliwego docierania do elementar-

nych znaczeń. A więc już na wstępie postuluje poszerzenie granic sztuki poetyckiej i równocześnie sam spełnia ów postulat swoją formą.

W drugiej zwrotce zostaje wyrażona opinia, iż poeta nie kontroluje źródeł własnej świadomości i inspiracji: „powstaje z nas rzecz o której nie wiedzieliśmy że w nas jest” — wyskakuje niczym tygrys. Opinia ta stoi w sprzeczności z klasyczną horacjańską koncepcją poezji, której źródłem była mądrość. Tymczasem — według Miłosza — poezję dyktuje dajmonion, a więc jakieś bóstwo, które raczej nie jest aniołem. Poeta zostaje więc opanowany przez demony, które zaczynają nim rządzić, kradną jego usta i rękę, a nawet podporządkowują sobie los poety.

„Zauważmy — powiada analizujący „formy pojemne” Miłosza Ryszard Matuszewski — że mamy tu do czynienia ze swoistym rozszczepieniem: oto poeta nawiązujący tytułem swego wiersza do tradycji horacjańskiej, a więc poeta-klasyk, roztrząsa romantyczną koncepcję irracjonalnych źródeł poetyckiego natchnienia. Można by powiedzieć, że jest to rozszczepienie na podmiot poetycki, którym rządzą demony i na świadomy tego faktu podmiot wiersza »Ars poetica?« stawiający się poza strefą oddziaływania demonów. (...) Klasyczna ars poetica nie wątpi bowiem w swoje reguły, natomiast ars poetica scedowana na demony niczego o sobie i o swoich regulach powiedzieć nie może, chyba, że czyni to w trybie pozapoetyckim”.

Miłosz zdecydowanie zaprzecza, jakoby w ironi-

Poświęcimy temu tekstowi nieco uwagi, gdyż — jak sugeruje tytuł, wprawdzie opatrzony znakiem zapytania — możemy go uznać za programowy. *Ars poetica?* pochodzi ze zbioru *Miasto bez imienia* (1969), a więc z późniejszego, amerykańskiego okresu twórczości, charakteryzującego się szczególnie pomieszaniem gatunków, stylów, poezji i prozy. Wielu poetów właśnie w języku sztuki formułuje swój program. Czy *Ars poetica?* wyraża program samego Miłosza? Zapewne, w sensie ścisłym — nie: zostały tu zawarte zarówno pewne postulaty, stosowne rady, przemyślenia, wywody intelektualne — niemniej poezja Miłosza, jakkolwiek mieści się na ogół w owych przepisach, również przekracza je w niejednym punkcie.

Co uderza od początku czytelnika tradycyjnej bądź współczesnej, awangardowej poezji? Sprozaizowana fraza przypominająca dosyć swobodny wywód intelektualny, jaki najczęściej spotykamy w eseju. Brak rytmizacji — zwłaszcza w czterech pierwszych zwrotkach, długie zdania złożone pod rządnie i współrzędnie. Jedynie wersyfikacja czyni z wypowiedzi Miłosza wiersz wolny, zdaniowy. Cel owego sprozaizowania wiersza wyjawia poeta już w pierwszej zwrotce. Chce posługiwać się formą „bardziej pojemną”, nie będącą ani tylko poezją, ani tylko prozą, aby łatwiej osiągnąć komunikatywność. Nie chce nikogo narażać na męki odszyfrowywania, kłopotliwego docierania do elementar-

nych znaczeń. A więc już na wstępie postuluje poszerzenie granic sztuki poetyckiej i równocześnie sam spełnia ów postulat swoją formą.

W drugiej zwrotce zostaje wyrażona opinia, iż poeta nie kontroluje źródeł własnej świadomości i inspiracji: „powstaje z nas rzecz o której nie wiedzieliśmy że w nas jest” — wyskakuje niczym tygrys. Opinia ta stoi w sprzeczności z klasyczną horacjańską koncepcją poezji, której źródłem była mądrość. Tymczasem — według Miłosza — poezję dyktuje dajmonion, a więc jakieś bóstwo, które raczej nie jest aniołem. Poeta zostaje więc opanowany przez demony, które zaczynają nim rządzić, kradną jego usta i rękę, a nawet podporządkowują sobie los poety.

„Zauważmy — powiada analizujący „formy pojemne” Miłosza Ryszard Matuszewski — że mamy tu do czynienia ze swoistym rozszczepieniem: oto poeta nawiązujący tytułem swego wiersza do tradycji horacjańskiej, a więc poeta-klasyk, roztrząsa romantyczną koncepcję irracjonalnych źródeł poetyckiego natchnienia. Można by powiedzieć, że jest to rozszczepienie na podmiot poetycki, którym rządzą demony i na świadomy tego faktu podmiot wiersza »Ars poetica?« stawiający się poza strefą oddziaływania demonów. (...) Klasyczna ars poetica nie wątpi bowiem w swoje reguły, natomiast ars poetica scedowana na demony niczego o sobie i o swoich regulach powiedzieć nie może, chyba, że czyni to w trybie pozapoetyckim”.

Miłosz zdecydowanie zaprzecza, jakoby w ironi-

czny sposób wysławiał Sztukę, by przeciwstawić ją poezji będącej we władaniu demonów. Nikt przecież dobrowolnie nie chce poddać się władzy demonów — powiada — nie sposób jednak zaprzeczyć, że taka sztuka dziś powstaje. A jednak ona nie jest rzeczywistym obrazem świata:

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

Życiem i sztuką rządzą inne prawa, nie należy sądzić, że pomiędzy nimi istnieje jakaś ścisła jedność. Ostatnie dwie zwrotki można potraktować jako odpowiedź na dręczące pytanie:

*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.*

Nie sposób nie słyszeć wielogłosnych głosów świata, uciec przed nimi, nie sposób zatem „pozostać tą samą osobą” — zachować stałość. Wobec tego:

*(...) wiersze wolno pisać rzadko i niechętnie,
pod nieźnośnym przymusem i tylko z nadzieją,
że dobre, nie złe duchy, mają w nas instrument.*

Najkrócej wyrażona zasada w *Ars poetica*? mogłaby sprowadzać się do następujących przesłanek: skoro źródła poetyckiej inspiracji i świadomości są pozaracjonalne, wiersz jest tworem „niepodobnym” ani do twórcy ani nie stanowi rzeczywistego odzwierciedlenia świata. Jednak uświadamiając sobie ów fakt, przynajmniej w jakimś stopniu osławiamy demony, które chcą zawładnąć naszą ręką.

Ars poetica? świadczy o złożoności Miłoszowskiego światopoglądu artystycznego, wymykającego się elementarnym antynomiom: klasycyzm — romantyzm, racjonalne — irracjonalne.

Sześć wykładów wierszem

Wykład V

*Jezus Chrystus zmartwychwstał. Ktokolwiek
w to wierzy
Nie powinien zachowywać się tak jak my,
Którzy straciliśmy górę i dół, prawo i lewo,
niebiosą, otchłaniem,
A próbujemy jakoś przebrnąć, w autach, w lo-
żach,
Mężczyźni chwytając się kobiet, kobiety męż-
czyzn,
Zapadając się, podnosząc, stawiając kawę,
Smarując chleb, bo znów jeden dzień.
I jeden rok. Powraca czas prezentów.
Choinki rozjarzone, girlandy, muzyczność.
Dla nas, prezbiterian, katolików, luteranów.*

*Słodko w ławce kościelnej śpiewać z innymi,
Dziękować za to, że dalej razem jesteśmy.
Za dar wtórzenia Słowu, teraz, od wieków.*

*Radujemy się, że ominęło nas nieszczęście
Krajów o których czytamy, tam gdzie niewolni
Kłęczą przed państwem-idolem, z jego imieniem
na ustach*

*Żyją i umierają, nie wierząc, że są niewolni.
Jakkolwiek by było, z nami zawsze Księga,
A w niej cudowne znaki, rady i nakazy
Niehigieniczne, prawda, i z rozsądkiem sprzecz-
ne*

*Ale dosyć, że są, na niemej ziemi.
To jakby ognisko grzało nas w jaskini
Kiedy na zewnątrz stoją zimne ognie gwiazd.*

*Milczą teologowie. A filozofowie
Nie odważą się nawet spytać: „Cóż jest praw-
da?”*

*I tak, po wielkich wojnach, w niezdecydowaniu,
Prawie że z dobrej woli ale niezupełnie,
Pracujemy z nadzieją. A teraz niech każdy
Wyzna sobie. „Zmartwychwstał?” „Nie wiem
czy zmartwychwstał”.*

Potraktujemy ten utwór z ostatnio wydanego zbioru *Kroniki* (wyd. krajowe 1988) jako lekturę nadobowiązkową i uzupełniającą pewne tematy Miłosza. Z cyklu liczącego sześć wierszy — jak sugeruje tytuł — wybraliśmy *Wykład V*. Jest to

utwór zupełnie nowy, nie analizowany publicznie. „Profesorski” tytuł *Wykład* doskonale mieści się w poetyce gatunków i tytułów Miłosza: *Traktat*, *Dytyramb*, *Oda*, *Do...* tu zostaje wymieniony adresat. Wbrew sugestii tytułu *Wykład* przekształca się raczej w rekolekcje. Zauważmy, że poeta sam głosi owe nauki, ale sam również staje się ich adresatem, stąd podmiot liryczny przyjmuje liczbę mnogą: „my”. W dodatku są to rekolekcje ponadwyznaniowe, ekumeniczne, zwrócone do wszystkich chrześcijan — prezbiterian, katolików, luterańców — dla których wiara w zmartwychwstanie Chrystusa jest fundamentem. „Ktokolwiek w to wierzy — głosi — *Nie powinien zachowywać się tak jak my*”. Cały wiersz jest w gruncie rzeczy charakterystyką „nas”, dla których fakt zmartwychwstania zdaje się nie mieć żadnych konsekwencji w życiu. Religia i związane z nią praktyki — raczej nieregularnie wypełniane — wyznaczają bezpieczny krąg przywiązania, obyczajów, wzruszeń, poczucia wspólnoty, nakazów i zakazów. Księga chrześcijaństwa jest Biblią, ale jej przepisy wydają się dziś sprzeczne z rozsądkiem i niehigieniczne np. w dziedzinie życia seksualnego i są powszechnie łamane. Wystarcza nam, że są — powiada poeta. O brak odwagi zostają oskarżeni teologowie i filozofowie. Gdyby spróbować zburzyć współczesnemu chrześcijaninowi jego bezpieczny azyl zbudowany na przywiązaniu, ten z taką samą łatwością, z jaką powtarza *Credo* odpowie: „*Nie wiem czy zmartwychwstał*”.

Przedmiotem *Wykładu V* przypominającego nieco nonszalanckie jak na Miłosza w poetyckiej formie rekolekcje jest w gruncie rzeczy psychologia i socjologia religii w zlaicyzowanym świecie współczesnym. Miłosz — chrześcijanin o skłonnościach manichejskich wcale nie ukrywa obecnych trudności wiary, czym niejednego dobrego katolika może zgorszyć.

★ ★ ★

Poznanie Miłosza jest procesem złożonym i niełatwym. Niniejsza praca, korzystająca z dorobku wielu badaczy, z konieczności bardzo fragmentaryczna i niepełna, co po części wynika i ze swoistości dzieła Miłosza, może być tylko wskazówką i zachętą do lektur samodzielnych.



WAŻNIEJSZE OPRACOWANIA

Czesław Miłosz *Wiersze*. Kraków-Wrocław 1984 t. 1,2

Czesław Miłosz *Kroniki*. Kraków 1988

Bożena Chrzastowska *Poezja Czesława Miłosza*. Warszawa 1982

Poznanie Miłosza. Praca zbiorowa pod red. J. Kwiatkowskiego, Kraków-Wrocław 1985

SPIS TREŚCI

Rys biograficzny	1
Kilka niezbędnych dopowiedzeń	6
Poetycka ewolucja Miłosza	14
<i>Campo di Fiori</i>	18
<i>Biedny chrześcijanin patrzy na getto</i>	31
<i>Świat (poema naiwne)</i>	35
<i>Ars poetica?</i>	40
<i>Sześć wykładów wierszem</i>	43
Ważniejsze opracowania	47

DOM WYDAWNICZY „JOTA”

o f e r u j e

w jednolitej graficznie serii, format A5
KSIĄŻKI – OBOWIĄZKOWE LEKTURY SZKOLNE:

Tytuł	Stron	Ilość egz. w paczce	Cena zbytu w zł
1. A. Camus Dżuma (nakład na wyczerpaniu)	200	40	8.500
2. F. Kafka Proces	184	40	8.500
3. Z. Nałkowska Granica	246	36	8.500
4. B. Schulz Sklepy cynamonowe	80	80	5.000
5. B. Prus Grzechy czciństwa i in. opowia- dania	206	36	8.500
6. H. Sienkiewicz W pustyni i w puszczy (ilustr. Sz. Kobylński)	344	24	14.000

Sprzedaz

hurtową i detaliczną w/w tytułów
po cenach zbytu D.W. „JOTA”
prowadzi

SKŁAD KSIĘGARSKI „SASKA KĘPA”

03-907 Warszawa, ul. Elsterska 1

tel.: 17-33-42 fax: 20-86-14