

Edward Balcerzan

"Moment wieczny : poezja Czesława Miłosza", Aleksander Fiut, Paris 1987 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/1, 348-355

1989

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

chciał „sprowadzić jej bohatera do właściwych wymiarów” (s. 322). I rzeczywiście: autor *Narcyza* jest mitoburcą, z tych cichych, nie czyniących wokół siebie publicystycznej wrzawy — a więc najbardziej skutecznym i groźnym dla mitu, który wziął pod lupę. *Narcyz* — na przekór tytułowi — zaleca się rzeczowością (nieoschłą zresztą), taktem, bezstronnością, która pozwala autorowi powoływać się na sądy całkowicie nieraz sprzeczne, która dyktuje mu zdania łagodzące bezapelacyjność już sformułowanego, surowego werdyktu. Jeśli nie jest to nawet ostatnie słowo w kwestii Zegadłowicza, to jest to na pewno słowo inspirujące i ważne.

Krystyna Kralkowska-Gątkowska

Aleksander Fiut, MOMENT WIECZNY. POEZJA CZESŁAWA MIŁOSZA. Paris (1987). „Libella”, ss. 258. „Historia i Teraźniejszość”. [T.] 14. Seria wydawana pod auspicjami Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. Komitet Wydawniczy: Czesław Miłosz, University of California, Berkeley, Piotr Wandycz, Yale University, Henryk Wereszycki, Uniwersytet Jagielloński, Jacek Woźniakowski, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Czesław Zgorzelski, Katolicki Uniwersytet Lubelski.

Książkę Aleksandra Fiuta otwiera — przedrukowany w całości — wiersz Czesława Miłosza *Notatnik: Bon nad Lemanem* (1953).

W słowie wstępnym badacz wyróżnia drobny fragment tego wiersza:

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

Onieśmiałony, jak powiada, rozmiarami tajemnicy, która zatapia każdą próbę przeniknięcia Miłoszowego dzieła, dzieła rozwijającego się wspaniale nadal i każdej chwili grożącego unieważnieniem egzegez wcześniejszych, Fiut wyznaje, iż niczego nie pragnie więcej, jak tylko „pochylić się nad choćby jednym zdaniem z jego wiersza i przy pomocy dostępnych źródeł rozjaśnić jego ukryty sens” (s. 10). Nie sądzmy wszak, iż *Moment wieczny* to zaledwie przyczynek czy filologiczna glosa. Cytowane wersy, twierdzi Fiut, wyrażają najgłębszą istotę działalności poetyckiej autora *Campo di Fiori*, a zatem mogą być „kluczem do tej twórczości” (s. 10). Oczywiście, nie jest to klucz jedyny. Fiut ma do dyspozycji inne okruczki wierszy, w których zbiegają się główne linie myśli poety; np. w *Pamiętniku naturalisty* dostrzega „pytanie, na które odpowiedzi szuka cała poezja Miłosza” (s. 82, podkreśl. E. B.); znajduje też klucze mniej uniwersalne (jego zdaniem w liryku *Ty silna noc...* „zawarty jest niemal cały miłosny alfabet Miłosza”, s. 152, podkreśl. E. B.). Wszelako słowa o momencie wiecznym wydają mu się bezapelacyjnie najporęczniejszym instrumentem syntezy, a oksymoron „moment wieczny” — najtrafniejszym ujęciem tych sił, które konstytuują światopogląd poety.

„Momentałość” i „wieczność” to pojęcia z wysokiego pułapu abstrakcji; w impetach wyobraźni poetyckiej generują one trudną do ogarnięcia wielość sensów. Formuła z wiersza Miłosza oznacza chwilę unoszącą w sobie nieskończoność czasu (i zarazem nieskończoność czasu zamkniętą w chwili), trwanie uobecnione w mijaniu. Być może — na wysokim poziomie abstrakcji — dałoby się usystematyzować podstawowe warianty semantyczne „momentu wiecznego”, ustalić między nimi zależności. Fiut zbliża się raz po raz do zarysów takiego porządku, np. gdy rozróżnia formy zewnętrzną i wewnętrzną (psychologiczną) istnienia czasu oraz jego stanów czy skupień. Stwierdza: „Momentałością i wiecznością odznaczają się [...] nie tylko sama rzeczywistość, ale i każdy akt poznawczy oraz sztuka, która usiłuje go utrwalić” (s. 37). W poszczególnych rozdziałach książki wyodrębniane są roz-

maite perspektywy pojmowania tego, co momentalne, i tego, co wieczne. Tak więc w perspektywie religijnej, powracającej w kolejnych fazach ewolucyjnych poezji Miłozsa, jest to znak Boga, dążenia do wiary, tu „Bóg istnieje zarówno indywidualnie i momentalnie, ponieważ pragnienie *sacrum* odzywa się w duszy pojedynczego człowieka i w określonej chwili — jak powszechnie i odwiecznie” (s. 148). W perspektywie ontologicznej i egzystencjalnej oksymoron Miłozsa oddaje, wedle Fiuta, „dwuwymiarowy status istnienia: przemienny i stały, zniszczalny i nieśmiertelny” (s. 111). Bywa naturą w człowieku, jej bezmiennością w konkretnej osobie ludzkiej (s. 173), jednością esencji i egzystencji (s. 184).

Nie zawsze „wieczność” musi być — w odniesieniu do światopoglądu poetyckiego — pojmowana w sposób rygorystycznie dosłowny. Dzieje ludzkości, cywilizacji, a także dzieje narodowe (polskie) nie wypełniają wieczności, bywają przecież odczuwane jako czas graniczący z bezkresem. Dialektyka krótkiego i długiego trwania w poezji rządzi się tymi samymi prawami, co i dialektyka „momentu wiecznego”. Fiut pozostaje w kręgu problemów zapowiedzianych w tytule książki, gdy analizuje napięcia między prywatnością a historią, bada Miłozsową „dialektykę uwikłania i odosobnienia” (s. 139), komentuje sprzeczności momentu autobiograficznego i jego wymowy ogólnoludzkiej (s. 134), i wreszcie gdy sięga do — wynikającej z owych napięć, a zauważonej już przez Kazimierza Wykę — gry norm liryki okolicznościowej z poetyką uogólnienia filozoficznego (s. 92). Refleksje nad znaczeniami „momentu wiecznego” pojawiają się w pracy Fiuta często, stanowią rodzaj motywu przewodniego książki. Eseistyczne upodobania badacza, inspirowane szkicami uwielbianego Poety, nie dają szansy zamknięcia wniosków w prostym schemacie. Fiut woli operować masą skojarzeniową niż językiem powiązanych w spójny wywód definicji. Bardziej niż schemat semantyczny interesuje go odpowiedź na pytanie, w jaki sposób wieczność i momentalność — spięte obrazem — organizują wypowiedź poetycką.

„Moment wieczny jest cechą Natury i kultury, historii i cywilizacji. Przecina się w nim nie tylko oś czasu z wiecznością, ale i synchronia z diachronią, to, co pojedyncze, szczególne, z tym, co ogólne, część z całością. Brzmi to sucho i abstrakcyjnie w języku pojęć, ale znacznie lepiej w mowie poezji” (s. 38).

To — w pierwszym rozdziale książki. A w części sumującej obserwacje Fiuta otrzymujemy bogatszą eksplikację „momentu wiecznego”, przy czym znów, jak na początku, punktem wyjścia są najbardziej ogólne, filozoficzne znaczenia tych słów, a w punkcie dojścia znajdują się „zasadnicze reguły Miłozsowego myślenia i obrazowania” (s. 249).

Jak wspomniałem, Fiut umieścił na początku książki pełny tekst *Notatnika: Bon nad Lemanem*. Zajął się jednym zdaniem; przygodnie zainteresował się innym (cytatem z psalmu, s. 243). W jego rozprawie spotykamy niemało interpretacji pojedynczych wierszy, nigdzie nie pojawia się rozbiór całości *Notatnika*; skoro jednak od *Notatnika* właśnie rozpoczynamy lekturę *Momentu wiecznego*, trudno wyzwoić się od podejrzeń, iż autor oczekuje od nas detektywistycznego tropienia ukrytych związków między wierszem Miłozsa a tekstem naukowym. Przyjmijmy tę grę. Okaze się niebawem, iż wszystkie kwestie istotne, jakie dają się wyczytać z *Notatnika*, powtarzają się w pracy badacza¹. Wiersz o Lemanie to prawie scenariusz przedsięwzięć literaturoznawczych Fiuta.

¹ Oczywiście, w różnym natężeniu. Kwestią istotną w *Notatniku* jest porządek wersyfikacyjny, rygor warstwowy brzmień. Granice strof są tu granicami aktów myśli. Fiut rzadko bywa zainteresowany kształtem Miłozsowego wiersza, choć niekiedy bywa (zob. s. 21). Zarazem przecież uświadamia sobie wagę kwestii wersologicznych: wśród pilnych zadań badawczych najbliższej przyszłości wyróżnia temat „wersyfikacja Miłozsa” (s. 10).

Buki czerwone, topole świecące
 I strome świerki za mgłą października.
 W dolinie dymi jezioro. Już śnieg
 Leży na grzbietach gór po drugiej stronie.
 Z życia zostaje co? Jedyne światło,
 Przed którym oczy mrużą się w słoneczny
 Czas takiej pory. Mówi się: to jest
 I umiejętność żadna ani dar
 Sięgnąć nie mogą poza to, co jest
 A niepotrzebna pamięć traci się.

Jablęcznik pachnie z beczek. Proboszcz miesza
 Wapno łopatą przed budynkiem szkoły.
 Mój syn tam biegnie ścieżką. Chłopcy niosą
 Worki zebranych na zboczu kasztanów.
 Jeśli zapomnę ciebie, Jeruzalem,
 Niech, mówi prorok, uschnie mi prawica.
 Podziemne drzenie wstrząsa tym, co jest,
 Pękają góry i łamią się lasy.
 Przez to, co było i przez to, co będzie
 Dotknięte pada w popiół to, co jest.
 Czysty, gwałtowny wre na nowo świat
 I nie ustaje pamięć ni dążenie.

Jesienne nieba, w dzieciństwie te same
 W wieku dojrzałym i w starości, wam
 Nie będę się przyglądać. Krajobrazy
 Łagodnym ciepłem serce nam karmiące,
 Jakaż trucizna w was, że nieme usta,
 Ręce splecione na piersi i wzrok
 Jak sennych zwierząt. A kto w tym, co jest
 Znajduje spokój, ład i moment wieczny
 Mija bez śladu. Godzisz się co jest
 Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny
 Jak blask na wodach czarnej rzeki? Tak.

Rozgrywa się tu spór wartości. Świat natury zostaje przeciwstawiony światu ludzi; zaborcza teraźniejszość — rozsadzającym ją od wewnątrz energiom przeszłości i przyszłości; bierność — czynom; przemijanie — ocaleniu. Czytając strofę 1 można się jedynie domyślać, że taki spór rozgorzeje. Pejzaże nadlemańskie olśniewają pięknem, chciałoby się rzec, malarskim, filmowym, nabrzmiewającym kolorami i światłem. Jest to piękno dla oka, dla oczu, które „mrużą się w słoneczny czas” jesieni. Wartością jedyną wydaje się czas teraźniejszy: to, co jest. Niepokoi agresja, z jaką „to, co jest”, wymusza bezwzględny podziw dla swych uroków — unicestwiając zarówno pamięć o tym, co było, jak i dążenie ku temu, co będzie. Teraźniejszość rujnuje i przeszłość, i przyszłość. W każdym razie tak niekiedy „mówi się” o świecie, tak się wartościuje czas. Podmiot wiersza w strofie 1 nie polemizuje z tą postawą wprost. Usiłuje ją zdyskredytować środkami perswazyjnymi, poprzez dobór słów o ujemnych, dławiących depresją walorach stylistycznych. Umiejętność jest tu „żadna”, jej moce nigdzie „sięgnąć nie mogą”; pamięć jest „niepotrzebna” i „traci się”. Daremność, rezygnacja, niemoc. „Z życia zostaje co? Jedyne światło”. Przypomina się późniejszy wiersz Miłosza *Nie więcej* (1957), w którym został powtórzony ten sam rytm składniowy i ten sam sprzeciw wobec uproszczeń naskórkowego estetyzmu:

{...} Z odpornej materii
 Co da się zebrać? Nic, najwyższej piękno².

W konstrukcji strofy 2 mamy tę samą dwudzielność: najpierw opis, potem komentarz. I tu również, podobnie jak w strofie 1, cytuje się cudze słowa. Tam „mówi się”, tu — „mówi prorok”. Różnice sensu konstrukcji okazują się jednak

² Cz. Miłosz, *Wiersze zebrane*. T. 2. Warszawa 1980, s. 6.

rozstrzygające. Opis nie obejmuje już krajobrazu, prezentuje ludzi. Autorytet proroka triumfuje nad prawdą anonimową. Wystarczy kilka spojrzeń w stronę człowieka, by zdobyć pewność, iż to, co jest, niewiele znaczy w izolacji od przeszłości i przyszłości. Sam język — służący najprostszej deskrypcji życia człowieczego — natychmiast rozsadza bezruch czasu. W nazwach ról społecznych czy powołań (proboszcz), pokoleń (chłopcy), więzi rodzinnych (syn) odzywają się losy, biografie, więc i pamięć, i dążenie. Obie energie spotykają się w każdym fakcie składającym się na ludzkie bytowanie. Można jednak powiedzieć, iż moc dążenia uwyrażnia się głównie w oznakach pracy lub zabawy: łopata w wapnie przed budynkiem szkoły, beczki z jabłecznikiem, worki kasztanów, bieg ścieżką — to metonimie ruchu ku przyszłości. Natomiast przeszłość odzywa się ze szczególną mocą w słowach: „Jeśli zapomnę ciebie, Jeruzalem, / Niech, mówi prorok, uschnie mi prawica”. To psalm 137, *Super flumina Babylonis*^{*}, żale wygnańca. W ujęciu antropocentrycznym terazniejszość traci granice, otwiera się ku nieskończoności, ginie. „Przez to, co było i przez to, co będzie / Dotknięte pada w popiół to, co jest”. Świat się odnawia, świat „wre”. Podobnie jak w strofie 1 i tu również o stanowisku podmiotu informują walory stylistyczne słów — tym razem opromienione nadzieją, frenetyczne: „czysty”, „gwałtowny”, „na nowo”, „nie ustaje”. Tak oto dwa sprzeczne porządki świata zostały uobecnione i poddane ocenie. Pozostaje odpowiedź na pytanie, jak żyje się tym, którzy ulegają powabom fałszu, a zwłaszcza: co czynić, by żyć w prawdzie. To zadanie strofy 3.

Wypada zauważyć (ten szczegół został przez Fiuta pominięty), iż „moment wieczny” wcale nie jest hasłem jednej tylko strony konfliktu. Każdy z nas ma jakąś wizję momentu wiecznego, wyobrażenie całości bytu. Lecz podobnie jak w utworach Witkacego, gdzie obok autentycznych wzruszeń metafizycznych przytrafiają się bohaterom wzruszenia mylne, spychające w „boczne otchłanie”, tak i tu klęski są nieuniknione. Otóż klęska żyjących w fałszu wydaje się nasamprzód bezbolesna, znieczulona „łagodnym ciepłem”. Wpatrzeni w naturę, zespoleni z jej czasem cyklicznym, nie doznają tragizmu przemijania. Wszak jesienne nieba są „te same” w różnych porach życia; powtarzalność krajobrazu uspokaja, mami poczuciem ładu. Ale piękno natury to groźna trucizna, ostrzega poeta. Bezruch jej czasu paraliżuje i słowo („nieme usta”), i ciało („ręce splecione na piersi”), oślepia („wzrok jak sennyh zwierząt”), odcłowiecza. Kto tę truciznę połknie, ten „mija bez śladu”. Z kolei wybór prawdy wymaga odwagi. Jest wyborem grozy tworzenia: trzeba niszczyć własną terazniejszość, zespolić się z ruchem, a jeżeli zdobędzie się piękno, to piękno tragiczne, napięte sprzecznościami „jak blask na wodach czarnej rzeki”.

Zapytajmy teraz, jak i co z wiersza Miłosza znajduje rezonans w dysertacji Fiuta. Przede wszystkim swoistość Miłoszowego obrazowania, charakterystyczne reguły widzenia i opisywania świata. Świat *Notatnika* to zbiór rzeczy postrzeganych ostro, plastycznie, konkretnie. Nim poeta ogłosi zniszczenie „tego, co jest”, będzie chciał „to, co jest” pokazać jak realista ze szkoły Czechowa. Zwięzłość opisu nie przekreśla celnych charakterystyk (czasoprzestrzennych) zobaczonego detalu. Mgła jest „mgłą października”, grzbiety gór w śniegu widać „po drugiej stronie”, niesione w workach kasztany były zbierane „na zboczach”, *etc.* Nie są to byty „w ogóle” ani klasy zjawisk — o rzeczywistości przedstawionej poeta informuje z rzetelnością przewodnika czy wywiadowcy. Właśnie ta cecha poezji Miłosza budzi zainteresowanie Fiuta. Od poezji konkretnego, od rekonstrukcji reguł „widzenia

^{*} Tytuł znany z przekładu Jana Kochanowskiego; na uwagę zasługuje życie tego psalmu w polskiej powojennej poezji i krytyce poetyckiej — zob. K. Wyka, „*Super flumina Babylonis*”. W: *Rzecz wyobraźni*. Kraków 1959.

i opisywania” zaczyna się jego praca: część I — *Pułapki mimesis*. Dużą przenikliwością odznaczają się zwłaszcza spostrzeżenia badacza na temat roli „filtrów” oraz zmiennej „rozpiętości skali widzenia” (s. 19). W *Notatniku* owa skala się zmienia, swoistym „filtrem” staje się wspomniany już tu psalm: oko turysty i oko proroka, spojrzenie z teraźniejszości i z głębi przeszłości. W innych utworach poeta „pragnie przekroczyć granicę zatoczoną przez ludzkie zmysły i spojrzeć na rzeczywistość okiem owada, ptaka czy zwierzęcia” (s. 20). Gra konkretem — nie tylko w *Notatniku* — przeradza się w grę o metafizyczny wymiar egzystencji.

Centralny konflikt wiersza (człowiek wobec natury i przeciw niej) to temat analizowany w części II, pt. *Romans z naturą*, persewerujący w rozdziałach następujących, aż do końca książki. W wielu tekstach, które omawia Fiut, piękno natury bywa wspanialsze, a jej tyrania cięższa niż w *Notatniku*. Ogród okazuje się izbą tortur (s. 69—73). Historia zna okropności systemów takich jak faszyzm, który, „prawa przyrody uczynił regułami życia społecznego” (s. 63). Umieszczony na początku książki wiersz dyskretnie przygotowuje odbiorcę do tych refleksji; autor rozprawy wybrał dobry przykład z dorobku Miłosza. Ktoś, kto zapamięta z *Notatnika* apologię pamięci i przeszłości, pewnie będzie się czuł jako obserwator gry z tradycją rekonstruowanej przez Fiutę. To część VII, ostatnia, pt. *Palimpsest*.

I jeszcze jeden aspekt utajonego dialogu wiersza i rozprawy. Tytuł *Notatnik: Bon nad Lemanem* zapowiada obraz jakiejś niedużej części świata; w istocie obszarem dla myśli poetyckiej jest tu cały świat. Zdaniem Fiute stanowi to cel artystyczny poetyki Miłosza. Powiada badacz, iż „poezja — w swej najgłębszej istocie — jest dla Miłosza jakby powtórzeniem świata” (s. 37). Według semiotyków ze szkoły tartuskiej „modelem świata” staje się każdy utwór poetycki; na tym polega swoistość wszelkiej poezji. Znaczący Miłosza analizuje tę kwestię nie w planie typologicznym, lecz aksjologicznym. Jak wynika z tekstu rozprawy, „powtórzenie świata” w poezji to szczególne, nad wyraz trudne zadanie artystyczne, wcale nie przez każdego autora spełniane. W poezji Miłosza oznacza ono zachowanie równowagi między wysoką abstrakcją a konkretem, między ogólnością idei a plastycznością opisu. Fiut wyodrębnia trzy formy owej równowagi. Po pierwsze: jest to gra między ograniczonością repertuaru pytań fundamentalnych a nieskończonością literackich wariantów każdego z tych pytań. Po drugie (wspominałem już o tym): gra między inspiracjami płynącymi z filozofii a możliwościami wypowiedzi poetyckiej. I po trzecie: gra między „biografiami” słowa filozoficznego a „biografiami” słowa poetyckiego, która u Miłosza wyraża się rozmaicie, staje się antynomią myśli oryginalnej i myśli zapożyczonych, napięciem między autokreacją „ja” lirycznego a jego kostiumami czy maskami, które pochodzą z tradycji.

W tym momencie kończy się dialog wiersza z rozprawą: wiersz antycypuje ważne kwestie w rozprawie, ale przecież nie ogranicza jej ambicji. Nie może ograniczać tam, gdzie przedmiotem badań stają się chwytliwy powtarzalny, obserwowane na wielu przykładach.

„Jego wyobrażenia i refleksja nawraca uparcie do tych samych problemów, które łatwo policzyć, wydobywając z nich coraz to nowe odcienie znaczeń” (s. 79). W innym miejscu rozprawy czytamy: „Zdumiewa zaiste umiejętność kombinatoryczna Miłosza! Z ograniczonej ilości powracających nieprzerwanie ujęć i motywów układa on wciąż nowe, zaskakujące świeżością obrazy” (s. 172). Bardziej niż prawa kombinatoryki interesują Fiutę niespodzianki, a więc to, co nie jest policzalne (i dlatego bywa poezją). Stąd w rozprawie szczególna rola interpretacji — już to pojedynczych utworów, już to, częściej, rozmaitych grup wierszy oraz ich więzi intertekstualnych. Badacz bywa tyleż pomysłowy, co ostrożny. Na wstępie wyznaje, iż nie udało mu się przeniknąć poezji Miłosza (s. 9). Raz po raz sygnalizuje kres możliwości poznania, decyduje się na jawność wątplenia: „Piszę to wszystko w trybie warunkowym, bo pewności nie ma” (s. 28); pozostawia rozpoznane zjawisko

bez nazwy: „w tej poezji powstaje jakaś nowa jakość [...], dla której brak właściwie nazwy” (s. 203). Zarazem przecież *Moment wieczny* przedstawia wcale nie mniejszą wiedzę o Miłoszowym dziele niż wiele innych studiów dzisiejszych — poświęconych poezji. Co dla innych autorów bywa punktem wyjścia (niepewność wizji, wieloznaczność myśli w skomplikowanym świecie poetyckich epifanii), dla Fiuta stanowi punkt dojścia. I odwrotnie, Fiut rozpoczyna swe interpretacje od tego, ku czemu inni badacze z reguły zmierzają (system idei naczelných, światopogląd twórcy). Ma pełną świadomość odmienności tej metody:

„Światopogląd Miłosza stanowi bez wątpienia całość zwartą, odznaczającą się wewnętrzną logiką, acz nie pozbawioną dramatycznych napięć. Pragnęłam dowieść tego w poprzednich rozdziałach, celowo biorąc w nawias maski i przebrania poety, pomijając milczeniem wielogłosowość jego wierszy i uniemożliwiając [powinno być chyba „unieważniając”? — E. B.] na moment — co metodologicznie uważane jest czasem za zabieg niedopuszczalny — różnice między wypowiedzią poetycką a wypowiedzią eseistyczną” (s. 210).

Na takie samokrytyczne *dictum* nie sposób już reagować przyganą. Może zresztą Fiut postępuje w zgodzie z obiektem swych badań? Do pewnego stopnia tak. Po pierwsze bowiem, w dziełach Miłosza nierzadko jednoznaczne pytania rodzą wieloznaczne lub niejasne odpowiedzi. Po drugie, poezja nie musi udzielać odpowiedzi. Miłosz często „raczej stawia problemy i zaostrza sprzeczności, niż proponuje gotowe rozwiązania” (s. 186). Albo, jak choćby w *Sroczości*, wkracza do odwiecznego sporu i... „nie zajmuje wyraźnego stanowiska” (s. 76). Interpretacja badawcza nie może wyřczać poety, zwłaszcza iż jest to poezja, w której „prawem do ostatniego słowa” nikt „nie może się poszczycić” (s. 202). Niechęć twórcy do retoryk dogmatycznych ma i epistemologiczne, i moralne, i artystyczne uzasadnienia. Gdy poznamy repertuar najważniejszych problemów światopoglądu Miłosza, na tle tego repertuaru — sugeruje Fiut — jaśniej rysują się funkcje masek, kostiumów, wielogłosów, aluzji i palimpsestu. W wielu wierszach „nie do końca wiadomo, kim jest ten, co mówi, czy jest to wciąż ta sama postać, oraz gdzie się zaczyna, a gdzie kończy jego wypowiedź. Ale właśnie ta nieokreśloność i płynność są, wolno przypuszczać, jedną z reguł świadomej gry, którą poeta prowadzi z czytelnikiem” (s. 205). Fiut wielokrotnie zapewnia (niekiedy wprowadzie tylko „na słowo honoru”), iż brak jasnych rozstrzygnięć czy wniosków to nie słabość, lecz siła poezji. „Co było przegraną filozofa, staje się triumfem poety” (s. 38). „Dylemat pozostaje nierozstrzygnięty, ale porusza wyobraźnię” (s. 83). To samo odnosi się do inspiracji naukowych: „co jest ułomnością nauki, może stać się zyskiem dla poety” (s. 45).

Na czym polega ów zysk? Czy zawite relacje osobowe, omawiane dokładnie w rozdziale *Gra o tożsamość*, a także napięcia między słowem własnym a słowem cudzym, między konwencjami liryki roli i liryki maski, są właśnie artystycznym zyskiem Miłosza, wyznacznikiem kunsztu jego wierszy? Książka nie wyjaśnia tego zagadnienia wprost. Sądzę, iż Fiut zbliża się do wyjaśnienia tam, gdzie wprowadza kategorię przekładu. Ten termin pojawia się w *Momencie wiecznym* często. Powiada się tu, iż w poemacie *Świat* „podmiotowość autora zostaje przełożona na grę perspektyw widzenia dorosłego i dziecka” (s. 30); że w innych utworach „teologiczne Miłosz nader chętnie przekłada na filozoficzne” (s. 173); że w jego dziele widać usiłowanie „przekładu historii ludzkiej na historię świętą” (s. 113) albo próby „przekładu na mowę wiązaną” (s. 36) własnej eseistyki. Przekodowania wewnętrzne konstytuują obrazy. Np. „Metafora »śnieżna góra jest pienistą falą« dość łatwo przekłada żywioł ziemski na wodny” (s. 38).

Otóż mechanizm przekładu — towarzyszący bezustannie grze punktów widzenia oraz norm liryki bezpośrednio i odmiann liryki pośrednio — jest tu jednym z najdonioślejszych mechanizmów generujących artyzm. Jak wynika z ustaleń Fiuta, najważniejsze pozostają translacje z mowy filozofii na mowę poezji. Charaktery-

styczne w tym względzie są wiersze w rodzaju *Sroczości*, które pokazują, „jak język poetycki może wyrazić problemy filozofii” (s. 75). Oswojony z tymi mechanizmami czytelnik będzie poszukiwał pytań filozoficznych w każdym utworze Miłosza, także w baśni (np. w opowieści o zaczarowanym Guciu).

Moment wieczny zawiera wiele materiału, który wymaga precyzyjnego uporządkowania w systemie pojęć poetyki. Rzecz by można, iż Fiut doprowadził swym *Momentem wiecznym* — do momentu, w którym nowe odczytania będą musiały ustalić, „jak są zrobione” teksty Miłosza. Ten sam postulat odnosi się do ujęć historycznoliterackich. Jakie miejsce zajmuje twórczość Miłosza w dziejach polskiej literatury? Z kim i przeciw komu jest Miłosz-poeta? A także: dzięki komu, na skutek jakich inspiracji ukształtował własny świat? Fiut mniema, iż Miłosz to „odmieniec”, który szuka przez całe życie sojuszników wśród podobnych do niego „odmieńców” (s. 146). Zastanawia się nad paralelami Miłosz—Gombrowicz, Miłosz—Herbert czy Miłosz—Witkacy. Raz po raz odwołuje się do doświadczeń autorów obcych (Gottfried Benn, s. 157) i polskich (Stanisław Grochowiak, s. 226). Ale wszystkie te paralele i odwołania — podobnie jak analizy wątków poezji Miłosza na tle wybranych dzieł przeszłości, np. liryków łożańskich Mickiewicza (s. 36) — nie są jeszcze włączone w obraz całości procesu historycznoliterackiego. Służą doraźnym celom interpretacyjnym. W interpretacjach prawomocne są pytania typu: „Co to przywodzi na myśl?”, i odpowiedzi w rodzaju: „Oczywiście — światopogląd Moderny” (s. 84).

Niekiedy wyczulenie na zbieżności propozycji Miłosza z dokonaniem innych twórców mogłoby być silniejsze. „Každy niemal utwór przynosi rozwiązanie jedyne i niepowtarzalne” (s. 206), twierdzi Fiut. Brzmi to jak cytaty z Juliana Przybosia. Jak w istocie, w materii poetyckiej, rysuje się konflikt poezji Miłosza z teorią i praktyką twórczą Awangardy? W książce znajdziemy okruchy refleksji na ten temat, nie zawsze uwagi Fiuta są trafne, niektóre sądy powtarzają przesady. Oto na s. 171 czytamy, że wzory awangardowe uczyły niewrażliwości na symbole sakralne — żagarysta tę naukę odrzucił. Lecz jak w tym kontekście należy oceniać — bez wątpliwości awangardowe — liryki Przybosia o katedrach gotyckich, które są przecież sakralnymi symbolami? Wszak Przybosiowe wyznania niewiary, co dostrzegł dawno temu Tadeusz Peiper, a udowodnił Jerzy Kwiatkowski, przywracały symbolicie *sacrum* i rangę, i wielkość. Podobnych wątpliwości trzeba odnotować więcej. Wizja śmierci wojennych w poezji Miłosza nie odznacza się tak porażającą niezwykłością, jak by to wynikało z odczytania Fiuta (s. 62). Znamy podobne wizje z innych dzieł, choćby Tadeusza Gajcego, u Gajcego również pojawiają się znaki równania między zwierzęciem, kamieniem, pociskiem a ginącym człowiekiem. W istocie jest to alfabet literackiego pacyfizmu — zebrałaby się z tego antologia pokaźnych rozmiarów. Nasz wielki Odmieniec nie wydaje się osamotniony także wówczas, gdy manifestuje przekonanie o „całkowitej obojętności przyrody na projekcje ludzkich pragnień i oczekiwań” (s. 62). Bez trudu odnajdziemy podobne sądy w tekstach innych autorów, np. u Herberta:

naprawdę między przyrodą a losem ludzkim
nie ma istotnego związku

powiedzenie że trawa szczydzi z katastrofy
jest wymysłem niepokieszonych i chwiejnych⁴

Historia literatury z reguły ujawnia wielorakie więzi łączące dzieło jakiegoś twórcy z jego epoką, osłabia blask oryginalności i efekt zaskoczenia — taka jest rola tej dyscypliny i w tym kierunku nieuchronnie będą zmierzały kolejne prace o Miłoszu.

⁴ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*. Warszawa 1982, s. 191—192.

Fiut ma świadomość miejsca swojej rozprawy w badaniach nad poezją Noblisty. Powiada, że dla wielu fenomenów Miłoszowej sztuki należałoby stworzyć „całkiem nową aparaturę pojęciową”. I dalej: „Miłosz, podobnie jak Gombrowicz, »czeka na swego Bachtina«” (s. 250). Ostatni rozdział *Momentu wiecznego* stanowi próbę perspektywy Bachtinowskiej. Analizuje rolę cudzego słowa, cudzego doświadczenia w strukturze dzieł Miłosza. Jest to rozdział swoiście „graniczny”, gdyż Fiut wkracza już, co prawda, na terytorium poetyki historycznej, ale wciąż pozostaje w kręgu spraw podpowiadanych badaczom przez Miłoszowe autokomentarze. Prędzej czy później trzeba się będzie oderwać od wskazówek poety i zarówno jego teorię, jak praktykę poetycką uporządkować wedle nowych reguł: ukrytych w poe-tyce immanentnej.

Edward Balcerzan

Krzysztof Rutkowski, PRZECIW (W) LITERATURZE. ESEJ O „POEZJI CZYNNEJ” MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO I EDWARDA STACHURY. Bydgoszcz 1987. „Pomorze”, ss. 268. „Eseje — Szkice”.

Rutkowski jest gwałtowny i apodyktyczny. Nie wchodzi w układy ze swym czytelnikiem, nie stara się go pozyskać i z wolna przekonać do wysuwanych koncepcji. Od pierwszej stronicy wszczynają spór zarówno o same założenia refleksji humanistycznej (w tym literaturoznawstwa), jak i o wykładnię przemian literatury współczesnej. Wyklucza możliwość kompromisu, jakiegoś częściowego porozumienia. Stawiając sprawy na ostrzu noża, przypierając do muru, wymusza najszerszy zakres i pryncypialność dyskusji. I to są główne, niewątpliwe walory jego wystąpienia. Ale apodyktyczność, wykluczająca łatwą zgodliwość i prowokująca spór, jednocześnie spór ten usztywnia i w szczególny sposób ogranicza. Autor jasno określił przedmiot swego studium: interesuje go literatura jako praktyka mowy wśród innych praktyk mowy, w jej obrębie zaś dokonania Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury. Wolno by się więc spodziewać, że będzie zmierzał do tego, by nowa teoria umożliwiła nowy opis konkretnych doświadczeń pisarskich, a ten zarówno potwierdzi konieczność rewidowania dotychczasowych koncepcji literatury, jak też zweryfikuje i rozbuduje nowe w tym zakresie propozycje. Tymczasem w rozważaniach Rutkowskiego występuje zależność jednokierunkowa: założenia ogólne całkowicie przesądzą o charakterze i możliwościach opisu konkretnych zjawisk literackich, ten ostatni zaś w żadnym stopniu nie modyfikuje wyjściowych hipotez. Jest to szczególnie widoczne wtedy, gdy badacz bierze do ręki konkretny tekst literacki i znajduje w nim tylko to, co spodziewał się znaleźć. Apodyktyczny ton prowokuje więc zasadniczy spór, co przesądza o znaczeniu wystąpienia, ale spór ten nie może się rozwinąć, gdyż autor uniemożliwia wszelką dyskusję nad przyjętymi założeniami — i to jest główna słabość jego wystąpienia.

Skoro Rutkowski ujmuje literaturę jako praktykę mowy wśród innych praktyk mowy, przeto o tym, jak rozumie on i opisuje przemiany w literaturze współczesnej, przesądza określone rozumienie języka i procesów komunikacyjnych. Tym samym zajmuje on wyraźne stanowisko w dyskusji najważniejszej dla współczesnej humanistyki — i polemika z nim mogłaby się toczyć na tym właśnie poziomie. Oznaczałoby to jednak ujęcie dwóch trzecich jego książki jako jedynie materiału ilustracyjnego, co zapewne nie odpowiada autorskiej intencji. Z drugiej zaś strony nie widzę innej możliwości włączenia się w zasadniczy spór, jak tylko poprzez opis konkretnych praktyk mowy. Nie mogąc nigdy usytuować się „na zewnątrz” języka, nie możemy inaczej podjąć pytania, czy rzeczywiście „Język