

Józef Olejniczak

Antologia Miłosza

Postscriptum Polonistyczne nr 1(7), 201-210

2011

Artykuł został 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.

JÓZEF OLEJNICZAK
Uniwersytet Śląski
Katowice

Antologia Miłosza

Jak sporządzić antologię poezji Czesława Miłosza? Taką, która ustalałaby spójny i reprezentatywny kanon tej poezji? Czy w tym przypadku stworzenie kanonu jest w ogóle możliwe? To są pytania/wyzwania, z którymi antologista Miłosza musi się zmierzyć. Jeśli je zignoruje – lepiej, by się w ogóle do układania antologii nie zabierał. Jeśli zaś przyjmie zbyt osobiste kryteria wyboru – dokona efektownego *auto-da-fé*, zaś jego kacerzami będą rozliczni badacze i krytycy, którzy wytkną braki, upomną się o nieobecne w tej hipotetycznej antologii utwory, podważą przyjęte w niej kryteria wyboru, powołają się na „wolę” samego poety, wyrażoną niechęcią przedrukowywania przez niego niektórych utworów (najbardziej jaskrawy i oczywisty przykład to wieloletni brak zgody na przedruki debiutanckiego arkusza poetyckiego *Poemat o czasie zastygłym*) czy opiniami i autointerpretacjami z wywiadów i esejów. Niech nasz antologista będzie świadomy tego, że wybór jest też interpretacją całości, a więc w każdej części owa całość powinna się odbijać. Niech nie ma też tupetu i nie przyjmie strategii ignorancji Ezry Pounda. Gdy ogłaszał on swój kanon klasyki, to znaczy swoją listę utworów, które przeczytać musi każdy, kto chce zajmować się literaturą, pisał:

Nie dowiecie się nigdy, dlaczego ich [poetów, pisarzy – dop. J.O.] właśnie wybrałem ani dlaczego uznałem ich za godnych wyboru; nie zrozumiecie nawet, dlaczego mój wybór wam się podoba (lub nie podoba) – jeżeli nie sięgniecie po teksty, po oryginały. A im szybciej po nie sięgniecie, tym mniej będziecie musieli zważać na to, co mówię; ja lub każdy inny literacki gaduła [Pound 1983, 63].

Nie piszę tu o antologii tematycznej (np. „wiersze o Litwie”...), genologicznej (np. „poematy” czy „traktaty”), antologista nie chce też przyjąć kryterium historyczno-biograficzno-geograficznego (np. „wiersze wileńskie, warszawskie, krakowskie, francuskie, amerykańskie...”, „krajowe, emigracyjne...”, jakie tam jeszcze) ani kryterium recepcyjnego, nakazującego umieścić w antologii utwory najczęściej cytowane, interpretowane i komentowane... Od razu odrzuca też jakąkolwiek możliwość jakiegokolwiek antologii ideologicznej (np. „wiersze religijne”). „Miłosz jak świat” – zatytułował swój zbiór pisanych na przestrzeni wielu lat esejów o twórczości autora *Trzech zim* Jan Błoński, taka formuła tytułu hipotetycznej antologii zdaje się najbardziej nęcąca, ale i adekwatna w stosunku do tej poezji i to nie tylko dlatego, że Miłosz nazwał jeden ze swoich najbardziej znanych tekstów *Świat (poema naimne)*. A więc „Miłosz jak świat” – taki mógłby być tytuł antologii – tylko cóż zawarte w nim porównanie znaczy?...

Odpowiedzialne ułożenie antologii wierszy Miłosza jest zadaniem niewykonalnym z paru powodów. Pierwszy to rozmiary tego dzieła będące konsekwencją ponad siedemdziesięcioletniej aktywności twórczej autora *To*. Jako że sprawa jest oczywista, mogę ją zbyć za ledwie paroma zdaniem komentarza. Według ciągle jeszcze w badaniach historycznoliterackich obowiązujących podziałów, od których jednak – moim zdaniem szczęśliwie, bo niewiele one wyjaśniają – historycy literatury coraz wyraźniej się dystansują, jego twórczość przynależy do paru okresów historycznoliterackich. I w każdym z tych okresów kolejne tomy zajmują miejsce ważne, by nie napisać „ikoniczne”. W dwudziestoleciu międzywojennym *Trzy zimy* stały się ikoną (obok twórczości Józefa Czechowicza) niespójnego i niejednorodnego zjawiska określonego jako II Awangarda, wpisującego się w jeszcze bardziej niejednorodną formułę „poezji katastroficznej”. *Trzy zimy* spełniły też funkcję mitu założycielskiego wobec twórczości poetów o pokolenie młodszych, urodzonych w okolicach 1920 roku, których dzieło z tzw. okresu wojny i okupacji szkolne podręczniki określiły jako „poetów spełnionej apokalipsy”, choć pisane przez Miłosza w tym czasie w okupowanej Warszawie wiersze, zebrane w wydanym po wojnie tomie *Ocalenie*, wskazywały ówczesnym młodym poetom inne rozwiązania ideowe, poświadczały też ewolucję języka poetyckiego i odejście od symbolistyczno-wizjonerskiego paradygmatu. „Wskazywały” zresztą w sposób niejednorodny, wewnętrznie pęknięty – „przepaść” między cyklem *Głosy biednych ludzi* a poematem cyklicznym *Świat (poema naimne)*, świadomie przez Miłosza zaprojektowaną – poeta po latach precyzyjnie to wyjaśnił w rozmowie z Renatą Gorczyńską [Gorczyńska

1983, 60–71], a po ukazaniu się *Ocalenia* w polemice z krytycznym esejem Kazimierza Wyki *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie* [Wyka 1985, 15–41, Miłosz 1985a, 79–90]. Zaś w tomie pomieścił niezwykle wiersz-epitafium skierowany do ofiar wojny i okupacji – młodych poetów warszawskich, owych „poetów spełnionej apokalipsy”, a jednocześnie wiersz-konfesję i wiersz-zapowiedź. Chodzi o *Przedmowę*, w której jednoznacznie zrywał z katastroficznymi niepokojami młodości na rzecz eschatologicznego spojrzenia na historię i radykalnego zerwania z romantycznymi marzeniami o poezji czynnej i romantycznymi mitami poety-wieszczka oraz poety-ofiary:

To, co wzmacniało mnie, dla ciebie było śmiertelne.

Żegnanie epoki brałeś za początek nowej,

Natchnienie nienawiści za piękno liryczne,

Silę ślepa za dokonany kształt.

[.....]

Sypano na mogiły proso albo mak

Żywiąc żłatujących się umarłych – ptaki.

Tę książkę kładę tutaj dla ciebie, o dawny,

Abys nas odtąd nie nawiedzał więcej.

[Miłosz 1984]¹

Ta niejednorodność – w *Ocaleniu* będąca świadomym gestem poety – jest zresztą także cechą przedokupacyjnego dorobku Miłosza. Poetyka wierszy juvenilijnych (np. *Jeszcze wiersz o Ojczyźnie*) oraz ich tematyka w niczym nie „zapowiada” debiutanckiego arkusza poetyckiego *Poemat o czasie zastępnym* (1933). Z kolei *Trzy zimy* (1937) o lata świetlne są od *Poematu o czasie...* oddalone². Podobnie niejednorodna i zmienna (zarówno w porządku synchronicznym, jak i diachronicznym) jest poezja Miłosza aż do ostatniego wydanego za życia poety tomu *Orfeusz i Eurydyka* (2003) i pośmiertnie wydanych *Wierszy ostatnich* (2006).

Drugim powodem „niewykonalności” zadania ułożenia antologii/kanonu wierszy Miłosza jest wielość ról, w jakie wcielał się podmiot autorski jego wierszy oraz, zwykle tożsama z nimi, różnorodność ról spełnianych przez poetę w literaturze – pisząc językiem Rolanda Barthesa – pojmowanej jako

¹ We wszystkich znanych mi edycjach *Przedmowa* jest wyróżniona innym krojem czcionki, najczęściej kursywą, wskazuje to na rangę utworu, dlatego cytując fragmenty, zachowałem krój czcionki z cytowanego źródła.

² Obszernie pisałem na ten temat w innym miejscu, zob. Olejniczak 2009a, 332–342.

instytucja³. „Poeta-dziecko” sąsiaduje w tej twórczości z „poetą-mędrcom”, naiwność z doświadczeniem, retor i mentor z postawą medytacyjną, ambicje epickie i historiozoficzne z poezją epifanią, momentalność doświadczenia „zwarstwa się” w palimpsest będący narracją o XX wieku. Abstrakcyjny, upozowany na postawę klasyczną i istniejący tylko w języku wiersza podmiot autor-ski „ucieleśnia się” w późnej poezji, odsłaniając najbardziej skryte intymne pragnienia oraz równie intymne doświadczenia starzejącej się cielesności. Darwinista i przyrodnik przeobraża się w metafizyka, by za chwilę stać się teologiem. Wyobraźnię podmiotu autorskiego przytłacza jego wiedza, by gdzie indziej „mędrca” tłumili popędy lub nagły błysk/wybuch wyobraźniowego i momentalnego doznania świata. Powagę, pryncypialność i wzniosłość wypiera ironia i autoironia. Obok postawy moralnego autorytetu wylania się w późnych wierszach bezwstydnie obnażający tajemnice swojej seksualności i cielesności starzec, wyznający, że cała jego poezja jest odpowiedzią na podszepty Erosa. Wyznanie obok uczonego traktatu, uniwersum poety (Orfeusz!) i poezji pojawia się obok autobiografii... Tej poddającej się weryfikacji w konfrontacji z powszechną wiedzą o biografii Czesława Miłosza, ale też tej kreowanej/stylizowanej, „powtarzającej” los Adama Mickiewicza, ale także tej będącej efektem pracy podświadomości-nieświadomości – fantazmatycznej, jak określiłem ją w innym miejscu⁴. Głębokiemu zakorzenieniu w język, kulturę, tradycję narodową towarzyszy w tej poezji doświadczenie nietożsamości, wykorzenia emigranta/wygnança/tulacza/obcego... Nie jestem pewien, czy wszystkie role wskazałem, czy udało mi się zilustrować całą migotliwość podmiotu autorskiego Miłosza – „migotliwość”, a więc także nieuchwytność...

A Miłosz – krytyk, eseista, historyk literatury, tłumacz poezji – nie ułatwia też zadania sporządzenia antologii swojej poezji, gdyż narzuca w autotematycznych wypowiedziach (o własnej poezji, o poezji, o historii literatury polskiej) styl lektury/interpretacji swoich wierszy, hierarchizuje własny dorobek, czasami wskazując na jego jednorodność i spójność, gdzie indziej

³ „Literatura to [...] i instytucja, i dzieło. Jako instytucja obejmuje ona wszystkie zwyczaje i praktyki, które regulują w danym społeczeństwie obieg rzeczy pisanej: status społeczny i ideologiczny pisarza, sposoby upowszechniania, warunki użytkowania, sankcje krytyki. Jako dzieło stanowi przede wszystkim pewnego typu komunikat słowny, pisany” [Barthes 1977, 251].

⁴ O „autobiografii fantazmatycznej” mówiłem, także w odniesieniu do poezji Miłosza, w referacie *Autobiografia i fantazmaty* wygłoszonym na konferencji naukowej na Uniwersytecie Warszawskim *Fantazmaty i fetysze w literaturze polskiej XX (i XXI) wieku* (23–25 listopada 2010), wcześniej pisałem na ten temat w opublikowanym po litewsku szkicu [Olejniczak 2007a, 86–98] (polska, skrócona wersja – zob. Olejniczak 2007b, 69–78).

zwracając uwagę na jego zmienność. Ustala w wywiadach z Renatą Gorczyńską [Gorczyńska 1983] i Aleksandrem Fiutem [Fiut 1994] rodzaj paradygmatu interpretacyjnego, któremu zdaje się sprzyjać, a czasem – już w utworach poetyckich wyraża żal z powodu niedostatków narzędzi poetyckich, jakimi dysponuje, i rodzaj zazdrości wobec innych poetów, jak na przykład w odzie *Do Allena Ginsberga*. Ostro polemizuje z najbardziej mu chyba sprzyjającym w pierwszym okresie twórczości krytykiem i przyjacielem – Kazimierzem Wyką. Równie pryncypialnie traktuje najważniejszego „sojusznika” w istotnym w jego twórczości dyskursie polskości – Witolda Gombrowicza. Spotyka na swojej drodze Mistrzów, wobec których niezmiennie jest lojalny – Oskara Miłosza, Stanisława Vincenza, Aleksandra Wata, Thomasa Mertona, Simone Weil, ks. Józefa Sadzika... A w wielu miejscach swoich tekstów wyraża zazdrość w stosunku do postawy poetyckiej Juliana Przybosia. We wstępie do własnego przekładu *Psalmów* utyskuje nad losami polskiego języka poetyckiego, które mogłyby być inne, gdyby tradycja wybrała inny przekład *Biblii*. Dokonuje w swoim dziele radykalnej rewizji tradycji romantycznej, odrzuca myśl Cypriana Kamila Norwida, a wzorem własnej („pisanej”, realnej i „fantazmatycznej”) biografii czyni los Adama Mickiewicza. Wskazuje na poezję polską siedemnastego i osiemnastego wieku jako na źródło inspiracji i wzór języka poetyckiego, zawsze sytuuje się w opozycji do tradycji romantycznej, a patronami swojej poezji ogłasza wielkich mistyków – Williama Blake’a i Emanuela Swedenborga. Powiada w wielu swoich tekstach, że wiersze dyktuje mu *dajmonion*, a w jednej z najważniejszych wypowiedzi programowych własne dzieło traktuje jako „obowiązek wobec polskiej literatury”. „Pisze się po polsku, bo taka fantazja. Nie najgorszy los, skoro ziemia jest pełna ludzi, którzy szaleją i skaczą z mostów, bo swojej fantazji nie mają” [Miłosz 1985b, 102] – zanotuje. Trudno rozstrzygnąć, czy źródłem tej poezji jest poczucie obowiązku – by użyć formuły Jerzego Stempowskiego – „czernienia papieru”, a jego konsekwencją pracowitość, która zaowocowała paroma tysiącami zapisanych stron, czy dar natchnienia?... Subtelny analityk historii i krytyk „heglowskiego ukąszenia”, doświadczający w dzieciństwie grozy rewolucji komunistycznej, w wieku dojrzałym świadek nazizmu i holokaustu, a potem wcielania stalinowskiego porządku, po emigracji przez obie strony (emigrację i kraj) oskarżany o zdradę, potrafił z własnych doświadczeń sporządzić zdystansowaną kronikę XX wieku. Natchniony poeta epifanii, zafascynowany mistycyzmem (Blake’a, Swedenborga i Mertona), a jednocześnie racjonalista, darwinista i przyrodnik...

Te trzy płaszczyzny tekstu „Miłosz” – rozmiary (w ujęciu synchronicznym i diachronicznym) dzieła, wielość ról, w jakie wcielał się poeta i podmiot autorski jego utworów oraz immanentnie obecna w tym tekście refleksja metapoetycka i autotematyczna – w praktyce decydują o tym, że sporządzenie antologii poetyckiej „Miłosz jak świat” staje się niemożliwe, lepiej już podjąć się redakcji krytycznego wydania wszystkich – publikowanych już i nie – tekstów zapisanych przez poetę. Czy jednak z faktu, że świat napiera na człowieka mnogością i różnorodnością wrażeń i doświadczeń, że ma strukturę chaosu czy rozszalałej entropii, można wnioskować, że nie należy podejmować prób jego uporządkowania i hierarchizowania?... Lekcja Witolda – bohatera *Kosmosu* Gombrowicza, który jednak poniósł klęskę i salwował się ucieczką, nie na wiele by się zdała... Sam zgrzeszyłem przed laty antologią wierszy Miłosza i ich mikrointerpretacji, gdzie przyjąłem klucz „romantyczny” [Olejniczak 1997]. Z perspektywy trzynastu lat w dokonanych wówczas wyborach dostrzegam więcej luk i uproszczeń niż satysfakcji z „dobrze wykonanej pracy”. Dynamika tej poezji, książki opublikowane przez autora *Trzech zim* po 1997 roku (*To, Druga przestrzeń, Orfeusz i Eurydyka, Wiersze ostatnie*, ale też książki niepoetyckie: *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej, Abecadło Miłosza, Piosenkę przydrożną, Życie na wyspach, Zaraz po wojnie, Inne Abecadło, Wyprawa w Dwudziestolecie, O podróżach w czasie, Spiżarnia literacka*), a także dokonujący się w metodologii nauk humanistycznych kolejny przełom (tym razem określane jako „kulturowy”), który – chcemy tego czy nie – spowodował już wiele przewartościowań i przemian w literackiej świadomości, to wszystko spowodowało, że dzieło Miłosza trzeba poddać kolejnej reinterpretacji, że niektóre z formułowanych dotąd sądów trzeba zweryfikować.

Być może jedynym wyjściem jest sporządzenie w tym przypadku „antologii osobistej”, być może jedynym wyjściem dla potencjalnego antologisty byłoby powtórzenie gestu Ezry Pounda, który przypomniałem poprzednio?... Ale przecież kogóż obchodzi, które z wierszy Miłosza uzna on za najważniejsze, warte wywyższenia, kanonizacji? Jak nie interesuje mnie, że humanista tak wybitny, jak Michał Paweł Markowski nie lubi tej poezji, jak drażni mnie zdawkowość uzasadnienia⁵, tak mało obchodziłyby mnie pozy-

⁵ Pisałem na ten temat w innym miejscu: „Pierwszym śladem nieprzyjaznej lektury Markowskiego była opublikowana w »Znaku« recenzja z książki Miłosza *Wypisy z ksiąg użytecznych* [Markowski 1994]. Następne to już pojedyncze zdania: »rychło się okazało, że wykładanie Miłosza inteligentnym i dociekliwym studentom amerykańskim przedko staje się jałowe, bo Miłosz – zwłaszcza ‘późny’, ‘metafizyczny’ – odsłonięty w kilku pierwszych godzinach, nie przynosi już

tywne wybory jakiegokolwiek innego krytyka, poety czy badacza. Nie chodzi tu o spory typu, czy możliwa jest „reprezentatywna” (a cóż to właściwie znaczy?) antologia poezji Miłosza pomijająca np. *Świat (poema nainme)*, *Notatnik: Bon nad Lemanem czy Piosenkę o końcu świata*, chodzi o takie czytanie tej poezji, by docierać jak najgłębiej do sensów potencjalnie w niej tkwiących, nawet bez troski o to, czy sam poeta mój (czytelnika) wybór by zaakceptował. Miłosz, jego poezja, jest już „mój”, to ja jestem odpowiedzialny za sensy, jakie w niej znajduję. Podzielałam wizję kultury opisaną przez Michela Foucaulta:

Autor lub to, co nazwałam funkcją autora, jest z pewnością tylko jedną z postaci znacznie szerszej funkcji podmiotu. Postacią możliwą czy konieczną? Biorąc pod uwagę zmiany historyczne, nie wydaje się, by kategoria ta była nienaruszalna, zarówno jeśli chodzi o jej kształt, złożoność, a nawet samo istnienie. Można sobie wyobrazić kulturę, w której dyskursy krążyłyby bez najmniejszej troski o autora. Każdy dyskurs, niezależnie od formy, wartości i sposobu traktowania, rozwijałby się w bezimiennym mamrotaniu. Nie zadawano by już wytartych pytań typu: „Kto rzeczywiście mówi? On czy ktoś inny? Kto to poświadczy? Co wysnuł z otchłani swojej wypowiedzi?”, lecz zastąpiono by je innymi pytaniami: „Jakie są modalności istnienia tej wypowiedzi? Skąd się wzięła, jak krąży i jak można ją sobie przyswoić? Jakie miejsce będzie mógł zająć możliwy podmiot? Kto może wypełnić te różne funkcje podmiotu?” A zza tych wszystkich pytań dobiega obojętny pomruk: „Czy to ważne, kto mówi?” [Foucault 1999, 201–202, wyróż. – J.O.].

Ale też widzę w niej szansę na ocalenie obecności Miłosza w jego tekście i we współczesnym dyskursie literackim. Obecności tym silniejszej, że najważniejszą może cechą tekstu Miłosza jest moc ciągle aktualizowanej w nim obecności podmiotu autorskiego i że ten silny podmiot zawsze jest

więcej zysku, jest łatwo przyswajalny, łatwo interpretowalny i już z góry, po kilku wierszach, wszystko o nim wiadomo, a przecież powtarzanie tego samego przez dłuższy czas (nawet za spore pieniądze) urąga ciekawości» [Markowski 2004, 4]. I jeszcze – to póki co ślad ostatni – zdanie rzucone na marginesie polemiki z Anną Nasiłowską na temat polskiej prozy ostatnich lat: »wizja artystyczna polskiej inteligencji jest szlachetna, ale opiera się na kiczu, często kiczu metafizycznym, jak w przypadku filmów Krzysztofa Kieślowskiego, późnej poezji Czesława Miłosza lub prozy Herlinga-Grudzińskiego» [Markowski 2005, wyróż. – J.O.]. Pomijam już miejsce i styl inwektywy, bo określenie »kicz metafizyczny« jest inwektywą oczywistą. Pojawia się ona w tekście diagnozującym stan polskiej prozy po 2005 roku, a »dotaje się« Kieślowskiemu, Miłoszowi i Herlingowi-Grudzińskiemu» [Olejniczak 2009b, 161–162].

konstrukcją autobiograficzną. Tekst Miłosza jest po prostu autobiografią, jak rozumie ją Paul de Man:

Autobiografia to [...] nie gatunek czy tryb wypowiedzi, lecz pewna figura odczytywania albo rozumienia, z jaką mniej lub bardziej wyraźnie mamy do czynienia we wszystkich tekstach. Polega ona na połączeniu dwóch podmiotów uwikłanych w proces lektury, w którym zastępując się wzajemnie i odbijając w sobie, określają się one nawzajem. Struktura ta zakłada zarówno zróżnicowanie, jak i podobieństwo, jedno i drugie jest bowiem wynikiem wzajemnego zastępowania się, tworzącego podmiot. W tekście, w którym autor oznajmia, że przedmiotem jego rozumienia jest on sam, ta zwierciadlana struktura zostaje zinterioryzowana, jednakże domaganie się uznania autorstwa jest tu szczególnie wyraźne, domaga się tego w istocie każdy tekst, który przedstawia się jako napisany przez kogoś i który dzięki temu właśnie ma być zrozumiały. Tym samym każda książka z czytelną stroną tytułową jest do pewnego stopnia autobiograficzna [Man de, 2000, 110, wyróż. – J.O.]

Może więc antologia Miłosza powinna pójść tropem autobiografii, lecz czy możliwa jest jej wiarygodna rekonstrukcja? Próbę podjąć warto...

Będzie w tej „autobiograficznej autobiografii” wszystko – litewskie dzieciństwo, wileńska młodość, dojrzałość w okupowanej Warszawie, emigracja do Francji, do USA i powroty – do Europy, do Polski, na Litwę. Będzie topografia podróży, tulaczki, ucieczek i powrotów. Będzie począcie, inicjacja i umieranie. Będzie zapis doświadczenia zbiorowego i intymnego. Będzie romantyczne uniesienie i namysł racjonalisty. Będzie oświeceniowa dyscyplina wiersza i jego sylwiczne rozpadanie się. Będzie świat cały, Miłosz i „Miłosz jak świat”... I będzie wyznanie dziewięćdziesięcioletniego poety:

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

[***(*Nie wyjawiać...*), Miłosz 2006].

Literatura

- Barthes R., 1977, *Analiza retoryczna*, tłum. Falicka K., „Pamiętnik Literacki”, z. 2.
- Fiut A., 1994, *Czesława Miłosza autoportret przeekorny*, Kraków.
- Foucault M., 1999, *Kim jest autor?*, tłum. Markowski M.P., w: Foucault M., *Powiedźiane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa.
- Gorczyńska R. (Czarnecka E.), 1983, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, New York.
- Man P. de, 2000, *Autobiografia jako od-twarzanie*, tłum. Fedewicz M.B., w: Nycz R., red., *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, Gdańsk.
- Markowski M.P., 1994, *Miłosza księga mądrości*, „Znak”, nr 474 (11).
- Markowski M.P., 2004, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków.
- Markowski M.P., 2005, *Bezplodne przepędzanie czasu. Spory – polemiki: literatura czy literaturka?* „Tygodnik Powszechny”, nr 47.
- Miłosz C., 1984, *Poezje. Dzieła zbiorowe*, t. 1, Paryż.
- Miłosz C., 1985a, *List półprywatny o poezji*, w: Miłosz C., *Zaczynając od moich ulic. Dzieła zbiorowe*, t. 12, Paryż.
- Miłosz C., 1985b, *Prywatne obowiązki. Dzieła zbiorowe*, t. 7, Paryż.
- Miłosz C., 2006, *Wiersze ostatnie*, Kraków.
- Olejniczak J., 1997, *Czytając Miłosza*, Katowice.
- Olejniczak J., 2007a, *Lietuva prabėgus pusei amžiaus. Sugrįžimai (šivaizduojami Ir realūs) i Miłoszo vaikystės šali*, w: Taylor-Terlecka N., Masłowski M., Bujnicki T. i in., red., *Czesławas Miłoszas Iš XXI Amžiaus Perspektyvos*, Kaunas.
- Olejniczak J., 2007b, *Litwa po pół wieku. Powroty (fantazmatyczne i rzeczywiste) Miłosza do kraju lat dziecięcych*, w: Heska-Kwaśniewicz K., Zeler B., red., *Polska literatura współczesna. Interpretacje*, Goleśzów.
- Olejniczak J., 2009a, *Od „Poematu o czasie zastęglym” do „Trzech zim”*, w: Bujnicki T., Biedrzycki K., Fazan J., red., *Żagary. Środowisko kulturowe grupy literackiej*, Kraków.
- Olejniczak J., 2009b, *Powroty w śmierć*, Katowice.
- Pound E., 1983, *ABC czytania*, tłum. Biskupski K., w: *Nova krytyka. Antologia*, wyb. Krzeczowski H., oprac. Łapiński Z., Warszawa.
- Wyka K., 1985, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, w: Kwiatkowski J., red., *Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, Kraków.

Anthology of Czesław Miłosz's Poetry

The author of the article offers insights into the process of preparing an anthology of Czesław Miłosz's poetry by composing a list of major challenges that either a scholar or a critic undertaking such task must face. Paradoxically, the author stresses the fact that either a mere synthesis or a complete anthology of Miłosz's *oeuvre* is rendered impossible by its sheer magnitude, plurality of poetic voices, generic diversity and thematic richness. In conclusion, the author enumerates the most important features of Miłosz's poetry, such as its unrelenting subjectivity (as in the case of the strong, subjective poetic voice, always rooted in poet's

autobiography) and numerous and persistent dichotomies: intuitive seer versus labouring artisan; mystic versus hard working rationalist; Darwinist versus naturalist; romantic versus anti-romantic; detached historian versus a subject of history musing over its meaning, and last but not least, an erudite poet versus a naïve, spontaneous one.

Key words: Czesław Miłosz, poetry, anthology