

Marek Zaleski

O "grzechu anielstwa", czyli historia pewnego nieporozumienia

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4-5 (58-59), 77-92

1981

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.

Marek Zaleski

**O „grzechu anielstwa”,
czyli historia
pewnego nieporozumienia**

Wydane w grudniu 1936 r., w Wilnie, *Trzy zimy* umocniły literacką pozycję młodego autora. Książka, uznana za jedno z najciekawszych wydarzeń poetyckich lat ostatnich, kandydowała w roku 1937 do nagrody Polskiej Akademii Literatury, znalazła się także na liście tytułów pretendujących do miana „najwybitniejszej książki roku” w konkursie „Wiadomości Literackich”.

Najlepsi krytycy uznali Miłosza za czołowego przedstawiciela jego pokolenia, zdumiewali się artystyczną dojrzałością tej twórczości, trudzili się nad zaklasyfikowaniem poezji autora, który szczyił się własną, ustawiczną i przyspieszoną ewolucją, „umiejętnością szybkiego przechodzenia etapów rozwoju — jak pisał — na których moi rówieśnicy przebywają długo”.

Jednocześnie, w tych niemal wszystkich bez wyjątku przychylnych i pochlebnych wypowiedziach krytyki, pojawiły się znamienne uwagi. Oto recenzent „Verbum” określił *Trzy zimy* jako „dramat poety, który zabrnął w impas estetyzmu”, recenzent „Kultury” poznańskiej dostrzegł „skłonność do

Recepcja
Trzech zim

zastygania w gesty i pozy jak gdyby na pomniku”, Stefan Napierski zauważał, że Miłosz „jest w sobie samym uwięziony, bez ratunku sobą jeno straszliwie oczarowany... poczuwszy się wolny jak kosmokrator i jak on samotny, sądzić poczyną żywe i umarłe”, znajduje się u progu nowej wiary „w zjawy arcyzmu”. Sewerynowi Pollakowi Miłosz jawił się jako „metafyzyk na rozdrożu” uciekający w „świat abstrakcji i idei”, „w egzotykę niemocy”, w „nowoczesne Dies irae, Dies illa pozbawionego bazy socjalnej poety”. „Nie ma w całym tomiku Miłosza — konkludował — ani jednego zbędnego zdania, ani jednego zbędnego wiersza — paniczne cofnięcie się w arcyzm... narkoza słów zrozpaczonej dumy”. Cytujemy dalej. Józef Czechowicz pisał: „Poeta wstrzymuje się od krzyku boleści z dumy, a może nawet z pychy, aby zbyt ludzkim nie być. I własne rany rozdziera liryzmem. Powiększyć ciężar świata i jeszcze nie jęczeć — nie jest że to pycha?”. Wedle Czechowicza Miłosz-poeta doszedł do „ostatniej krawędzi... Za krawędzią zostaje już tylko jedno: samounicestwienie”. Wreszcie Gustaw Herling-Grudziński. „W pogoni za oczyszczeniem i «mądrością sprawiedliwych» — pisał młody krytyk — ruszył w drogę, w której odkrywane krainy pożogi i zmijowisk były tylko lustrami, przesuwanymi przed własnym wnętrzem”. Tyle na razie krytycy. Za chwilę wypadnie do nich wrócić.

W roku 1938 ogłosił Miłosz na łamach prasy literackiej trzy artykuły, „donośne manifesty” — jak pisano; w marcu *O milczeniu*, w czerwcu *Zejście na ziemię* i w lipcu *Kłamstwo dzisiejszej poezji*. Zawarł w nich swoje rozterki i wątpliwości, osąd literackiej współczesności, ale także odpowiadał swoim krytykom, definiując własną postawę poetycką. W tych artykułach, pełnych pasji polemicznej, przekonanie o wyjątkowości jednostki twórczej obdarzonej misją i pogarda dla czytelników gazet współbrzmiały z protestem przeciwko zanikowi u-

Trzy
artykuły

czuć metafizycznych w poezji, artystowskim pracem cyzelatorów formy, ale i niesprawiedliwości społecznej. „Choćby się nawet było *aere perennius*, cóż z posągów dźwiganych pewną ręką, jeżeli nieużyteczne mają stać w ogrodach krzywdzicieli, zanim ich nie spotka urąganie potomnych?”, pisał poeta.

Żarliwy ton moralisty i bezceremonialność, z jaką Miłosz osądzał twórczość swoich rówieśników, spotykały się z gwałtownym protestem krytyki, lawiną polemik.

„Wygląda to już na zawodowe kokietowanie osobowością. Tym niebezpieczniejsze, że Miłosz w strofach monumentalizuje swoją bezradność i zwątpienie, swoje gesty męczennika i ofiary dziejowej”, pisał Jan Aleksander Król. Herling-Grudziński potępiał Miłosza za „nieuzasadniony, spizowy głos epoki, stańczykowski ton proroka”. Sprawozdawca „Pionu” notował: „Wystąpienie Miłosza (...) ma dziwnie kruchą konsystencję intelektualną i w gruncie rzeczy sprowadza się do pustego truizmu o wyrażaniu siebie, upadku osobowości itp. Z tą słabością konsystencji myślowej w zdumiewającym kontraście pozostaje ton artykułu (chodzi o *Kłamstwo dzisiejszej poezji — M. Z.*), nie to, że namiętny, ale, co gorsza, zaczepny, inwektywny, nacechowany bezmierną pychą i pewnością siebie oraz pogardą dla rówieśników i młodszych towarzyszy”. Krytyk ze zgorzeniem cytował fragment wypowiedzi Miłosza: „Po co piszesz bando niedouków? Po co tomikami wierszy zaśmiecasz księgarskie wystawy? Otrząsań pył z obuwia i odejść od was, od waszej samochwalczej zgrai, do ludzi i ich spraw wielkich i powikłanych, do bibliotek, gdzie zamiast płodów bezsilnej pychy bierze się do ręki podręcznik filozofii i biologii albo książki tych, co nie zdradzili posłannictwa Dantego czy Byrona”.

Najpełniej jako polemista Miłosza wypowiedział się Ignacy Fik w głośnym artykule *Grzech anielstwa*.

Ich recepcja

Kompleks
anielstwa

Termin ten poddał Fikowi sam Miłosz. W swoim szkicu *O milczeniu* za Maritainem wyróżniał dwa grzechy w sztuce: „grzech anielskości” i „grzech materializmu”.

Dla krakowskiego krytyka twórczość autora *Trzech zim* była modelową realizacją „kompleksu anielstwa (...) we wszystkich swoich postaciach: anielstwa upadłego, stróżującego, sublimowanego”. „Miłosz — pisał Fik — należy do środowiska pisarzy, którzy w ogóle lubią uprawiać demonologię. Mają całą szafę z kostiumami demiurgów. Złych i dobrych, patetycznych i groteskowych, szalonych i naiwnych. Najbliższy Miłoszowi Zagórski bywa zwykle Szatanem, Miłosza kusi odmiana anioła. Idzie ku niemu etapami: poeta-człowiek odosobniony i skłócony ze światem-geniusz-anioł- i... W perspektywie zamierzona jest dalsza ewolucja: przejście na świętego, proroka czy mesjasza. (...) W pierwszym zdaniu swego *Zejścia na ziemię* przypomina Miłosz momenty, «kiedy bóstwo przybiera postać ludzką». (...) Sam Miłosz oczywiście także pozuje na mesjasza i w wyrazach pełnych elegijnego patosu opowiada nam o swym wziemiowstąpieniu”.

Fik omawia postawę Miłosza, budowaną przez poetę opierającego się na uzurpatorskim i nieprawdziwym — zdaniem krytyka — wykorzystaniu trzech mitów: powołania poety, reprezentacji pokolenia i światopoglądu religijnego.

Do konstatacji krytyka wypadnie nam jeszcze powrócić. Na razie, aby uczynić problem bardziej wyraźnym, chciałbym podkreślić, że wiersze, jakie Miłosz pisywał w tym czasie, mogły utwierdzić jego plemistów w przekonaniu o słuszności ich racji i rozpoznań.

W artykule *Kłamstwo dzisiejszej poezji* Miłosz arbitralnie narzucał swoim rówieśnikom scenariusz literackich zachowań: „Bez wizjonerstwa i odrobiny daru prorocstwa nie ośmielajcie się nazywać siebie poetami, bo skradniecie tytuł przynależny in-

nym”. Nieco wcześniej, w liście poetyckim do Jerzego Zagórskiego pisał:

Nie bój się, że naszą rozmowę inni zrozumieją,
 czymże oni są, czymże są,
 już opadają w dół z krzykiem nieświadomości,
 jak robactwo przepowiedziane przez Michała Anioła —
 W ich oczach szklane światło, w ich rękach osłabłe bronie,
 ich głowy w dół odwrócone na dno wiekuistość woła.
 Jerzy, Jerzy, czyż to jest pycha, kiedy wiara nam się

Dola
 czytelników

I los poetów

[odsłania

i nie łaska widzenia ale dotykania
 do prawd i dziejów które w ludziach śpią...

Drukowany w roku 1938 w „Pionie” wiersz *Wciele-
 nie* zapowiadał wątki zawarte w *Zejściu na ziemię*.
 Pojawiały się w nim aluzje do boskich znamion, do
 paktów zawartych z Bogiem; figura poety-odkupi-
 ciela.

Już w niecałe dwa lata później, kiedy bieg wypad-
 ków unieważnił niedawne spory i wątpliwości, któ-
 re blakły teraz w nowym, ostrym świetle wydarzeń,
 Miłosz wspominał: „Pisać umiałem może tylko z py-
 chy” (*W malignie*, 1939), ale zaraz dorzucił: „ale
 we wszystkim był ten cień proroczy”. W *Rodzin-
 nej Europie* przyznawał, że w jego niektórych wier-
 szach pisanych tuż przed wojną „lód klasycyzują-
 cej formy bywał niekiedy lodem do zamrożenia
 psującego się mięsa”. Sama sprawa nie była jednak
 dla niego tak błaha i spór nie wydawał się tylko
 czysto literacki, skoro — po latach — wraca do
 niej, choć nie wprost, w swojej ostatniej książce,
 w *Ogrodzie nauk*. Kiedy pisze tam o siedmiu wa-
 dach kardynalnych, w części „Superbia” („Pycha”),
 analiza stanu swojej świadomości z tego okresu wy-
 pełnia niemal cały ten rozdział.

Można by snuć rozmaite hipotezy, siląc się na wy-
 tłumaczenie tej postawy, jaką był zarzucany mu
 „kompleks anielstwa”. Kierując się interpretacjami
 podsuwanymi przez autora można przypuścić, że wy-
 nosiłe odosobnienie i ton profety brały się z prze-
 konania o „przodowaniu, wynikającym z ufności

Źródła pychy

Wiedza
wyobcowuje

w dar zdzierania zasłon”, jak pisał właśnie w *Zejściu na ziemię*. Można szukać wytłumaczenia przyjmując sugestię Miłosza, który już w 1938 r. pisał, że „ludziom wychowanym w kulturze polsko-litewskiej (...) przysługuje dar mistycznego szaleństwa (...) Mogą być wieszczami, prorokami, wodzami, albo niczym”. Tym tropem poszedł Stefan Napierski i napisał w swojej recenzji z tomiku Miłosza, że poezja jest dla wileńskiego autora organem poznawczym, kosmiczną siłą, tak „jak to było u Rimbauda, jak zawsze było u barbarzyńców, a także u proroków”. Można wreszcie przyjąć, za Miłoszem z *Ogrodu Nauk*, że brało się to z wyobraźni historycznej i intuicji, która podpowiadała „to nie może trwać”, a wiedza ta wyobcowywała, narzucała poczucie dystansu, ale i domagała się kary.

Zwolennik naukowego światopoglądu, marksista Fik, z ironią zapytywał: „Miłosz wdziewa togę Cyncyona, ale gdzie jest ten podpalający miasto Katyliną?”. A jednak to Miłosz był lepszym futurologiem. W cytowanym liście poetyckim do Zagórskiego pisał:

Módl się Jerzy. Dziękuj, że ci przeczuwać dano
to, co nadejdzie, jak noc nadchodzi po dniu.
Na wielkiej pomorskiej równinie będziesz sanitariuszem
[umarłych,
pod prześcieradłami spalone twarze przyjaciół znajdować
[będziesz,
pod zasłonami utkany z lnu, polskiego lnu.

Chciałbym się lepiej przyjrzeć sprawie „kompleksu anielstwa”, ale nie sprowadzać jej na grunt psychologii twórczości ani nadużywać wskazówek dostarczonych w autorskim komentarzu, ani wnioskować z temperamentu, jaki się wynosi z „kraju lat dziecinnych”, lecz spróbować znaleźć i zrekonstruować konteksty dostarczające społecznych i literackich motywacji zachowań literackich i też głoszonych przez Miłosza w tym okresie.

„Kogóż odbija Miłosz? — pytał Fik. — Tylko uciekinierów z rzeczywistości, zapewne że trudnej i mo-

że groźnej, ale i odważnej. Słabość, senność, bezradność, męczeństwo, osamotnienie, grymas, popłoch — ejże! jeśli to nie jest świadoma i chytra poza, czy nie jest to prywatna tragedia zbankrutowanego społecznie indywidualisty...”

Tragedyjki
bankruta

„Prywatna tragedia zbankrutowanego społecznie indywidualisty...”. Przelóżmy tę kwalifikację na kategorii, w których rozpatrzyć by można sytuację Miłosza jako autora zabiegającego o porozumienie z czytelnikami. Cofnijmy się dwa lata wcześniej. W drukowanym w „Po Prostu” *Liście do obrońców kultury* Miłosz przyznawał się, że dzieli jako poeta klęskę czytelniczą wraz z innymi poetami swego pokolenia. Nie zapominajmy, że tomik *Trzy zimy* wyszedł zaledwie w 300 egz., Miłosz uchodził za poetę „dziwnego” i „trudnego”, pisywał w elitarnych i niskonakładowych czasopiśmie, a wtedy miał już świadomość, że ma do zakomunikowania rzeczy ważne i „cierpiał za miliony”, podobnie jak jego poprzednik, który mieszkał kiedyś na tej samej ulicy. Nosiła ona, za czasów Miłosza, nazwę „Zaułek Literacki”.

W *Liście do obrońców kultury* pisał w imieniu swoim i rówieśników o „zupełnym odosobnieniu”, „zawieszeniu w próżni”, „groźbie przejścia do pamięci ych, co przyjdą po nas, pod maską która wydaje nam się upadająca”. „Nie mamy ani odbiorców, ni przyjaciół (...). I jeżeli jest w nas strach, to tylko dlatego, że nie jesteśmy pewni, czy ów «towarzysz przyszłości» zdoła odkryć naszą twarz pod lziwaczynymi szyldami, w jakie stroiła nas i jedna, druga strona, lekkomyślnie przyjmując za swoich jeszcze bardziej lekkomyślnie odrzucając”. Dramatyzm tego oświadczenia staje się niekłamany, jeśli uświadomimy sobie, że pisał to niedawny członek grupy literackiej „Zagary”, grupy zradykalizowanych i sympatyzujących z lewicą poetów, którzy ragnęli restytuować w skali masowej więź z czytelnikami, pisali pod hasłami i rygorami „poezji spo-

Strach i
maski

łecznej”, wierzyli w sztukę jako działanie socjotechniczne. Tym ideałem początkowo poddał się młody Miłosz, mimo że oznaczało to dla niego „przydepnięcie gardła swojej pieśni”. W roku 1931 zwierzał się Iwazskiewiczowi — „Jest religia i jest poezja... reszta k'czortu”.

Rozczarowanie przyszło jednak bardzo szybko. Nietolerancja przedstawicieli lewicowej opinii literackiej, tropiących „odstępstwa klasowe”, dyktat wymogów konieczności utrzymywania „linii”, ograniczony repertuar tematów — wszystko to zniechęcało i było czynnikiem odstrasającym. Do tego dochodziła świadomość bycia manipulowanym: różne ośrodki i literackie centra dyspozytorskie usiłowały przechwycić dla siebie radykalizm sproletaryzowanych inteligentów. Miłosz i Zagórski, mimo że publicznie solidaryzowali się z akcją Frontu Obrońców Kultury, nie podpisali deklaracji „Porozumienia lewicy literackiej” w Polsce. Chodziło im o jedno słowo, którego tam nie mogli się doczytać: stalinizm. „Nie chciałbym tylko — pisał Miłosz — aby od urzędowych poskramiaczy kultury bronili jej ci co mają ochotę wypruć jej bebechy”.

Miłosz jako pisarz, osoba publiczna, znalazł się między młotem a kowadłem. Z jednej strony raziła go „potworność militarne go reżimu”, „głupota młodzieży doprowadzająca do śmiechu i płaczu”, przeciw czemu głośno protestował i w następstwie czego został zmuszony do emigracji z Wilna przez tamtejszego wojewodę. Z drugiej strony w obozie literackiej lewicy został okrzyknięty „zdrajcą klasowego awangardyzmu”. „«Miłosz-pachołek faszyzmu», «Miłosz pseudoklasyk», «Miłosz wtłoczony w mistycyzm i formy klasyczne» — najdelikatniejsze jeszcze epitety, a co gorzej, że patrząc na błotniste ulice, nędzę, na idiotyzm hec rządowych, nie ma się serca i odwagi, żeby mówić o czystej sztuce, nie ma się dość moralnego prawa”, pisał w liście do Iwazskiewicza. Jedy nym wyjściem z tej sytuacji, jedy

Przeciw
manipulowa-
naniu

Delikatne
epitety

nym sposobem na uniknięcie fałszu było — jak to formułował — „mówić w przestrzeń, tak, jakby słowo nie miało być podjęte przez nikogo, jakby się rozmawiało z samym sobą”.

Taka koncepcja mówienia poetyckiego, oparta po trosze na modelu autokomunikacji, przypominająca zarazem sytuację teatralnego monologu wypowiedzianego do zaciemnionej sali z niewidoczną publicznością, oznaczała ryzyko utraty niedawnych przyjaciół i czytelników, którzy opowiadali się za bliską im ze względów literackich i ideologicznych twórczością autora reprezentującego pokrewną postawę światopoglądową.

Miłosz wołał jednak uwolnić się od deformujących masek, od „gęby” przyprawianej mu przez niedawnych towarzyszy. Pojętny uczeń Mariana Zdziechowskiego pragnął tworzyć poezję uczuć eschatologicznych, dążył do samowiedzy, która by pomogła zlikwidować męczące antynomie i „nie sprzedawać tanio swego niepokoju”.

Nie wszyscy krytycy mieli zrozumienie dla takiej postawy. „Dzisiejsza ludzkość — pisał Fik — nie pragnie wcale wiedzy metafizycznej, nie czyha na nagły błysk objawienia. To wmawiają w nią oszuści. Najlepsza jej awangarda wie, gdzie są wrogowie, fałszywi prorocy i mętne łąby”. Fik pragnął wskrzeszać racjonalistyczny mit „nowego człowieka”, jego strażnikami czynił z aprobatą dawnych poetów Awangardy Krakowskiej i ich naśladowców.

Miłosz jednak już wiedział, że utopia awangardy pozostała jedynie na papierze, jej pierwsze technokratyczne realizacje bardziej przypominały „nowy wspaniały świat”, sztuczne raje, w których potępionych trzymano za drutami, szczęśliwcom ku przestrodze. Nudziły go też tasiemcowe polemiki o metaforę (np. o sławne „tyfoidalne milczenie” Peiper), śmieszyła i niecierpliwiła liturgia i ortodoksja w poezji nowatorów. Z pogardą odnosił się do poetów polskiej awangardy, dla których zjawisko takie

Awangarda
i jej
wrogowie

jak twórczość Paula Valéry czy Oskara Miłosza byłoby — jak pisał — „za trywialne. Za mało rewolucyjne po prostu”.

Miłosz chciał pisać o niepokojach i uczuciach, jakie nawiedzają zwykłych ludzi, ale byli to ludzie widziani oczami metafizyka: „ludzie, bracia Erebu, ciemni miłośnicy” (*Komin*).

Miłosz odwrócił się od awangardy. Nie tylko on zresztą. Zrobili to prawie wszyscy liczący się młodzi poeci, do tej pory uchodzący za „awangardowych”. Na drugą połowę lat trzydziestych przypadł renesans symbolizmu, w większej ilości pojawiły się też przekłady z francuskich surrealistów. Miłosz tłumaczył Baudelaire’a, Oskara Miłosza, Patricka de la Tour du Pin. Czechowicz zachwycał się „apollinaire’owską prozą Micińskiego”, Jerzy Zagórski czytał Apollinaire’a i pisał o nim na sposób bardzo modernistyczny, odkrył dla siebie na nowo Słowackiego. Poeci studiowali pisma Maritain’a i Bremonda, opowiedzieli się za „poezją czystą”, krytycy, jak Fryde, pisali o nowym arystokratyzmie, wizjonerstwie, liryzmie. Niestety na recepcji tych zjawisk europejskich zaciążyła, nie najlepsza może w tym wypadku, tradycja romantyczno-modernistyczna. Rodzimy protagonista tego rodzaju poezji przestrzegał niegdyś: „Zaprawdę, że jak dawniej wiele było opętanych przez czarty, tak dziś wielu jest opętanych przez czyste anioły”. Ten stan rzeczy znalazł swój nieoczekiwany epilog u schyłku lat trzydziestych. Adam Ważyk nie był jedynym poetą i krytykiem, który skarżył się na niebezpieczeństwo sztuczności odradzających się smaczków secesyjnych, rozlewności, zapoznanie szkoły Rimbauda. W wywiadzie udzielonym lwowskim „Sygnałom” mówił: „Zjawia się rodzaj poezji niezrozumiały dla mnie: zamiast kompozycji obrazów — jakiś irracjonalny zbiór refleksji, myśli abstrakcyjnych, wypowiedzi uczuciowych. Niepostrzeżenie przekroczone

Renesans
symbolizmu

granicę, za którą zaczynają się pozorne «głębie» i frazeologia”.

Miłosz odzegnożywał się od „poezji czystej”. Milczenie pisarzy o palących problemach współczesności powodowane było, jego zdaniem, przez „rozdarcie między pragnieniem artystycznej doskonałości i nakazami etyki, która dzisiaj wymagałaby zniżenia się do prostoty, zbyt trudnej, aby jakikolwiek talent zdołał ją unieść” (artykuł *O milczeniu*). Ganił rówieśników za „zamykanie się w wieżach odosobnienia”, „ucieczki w sanktuaria zawilich Norwidów”, „odjazdy na Cyterę dionizyjskich rytmów”, „sięganie po podejrzaną laurę odkrywczości formalnej”. Przestrzegał przed publicystyką, poezją, która zbyt łatwo ulegała presji zbiorowych wzruszeń, ale protestował przeciwko „złudzeniu poetów, że są wyjęci spod prawa, któremu podlegają tłumy”, nakazywał wsłuchiwać się w „krzyk błagający o współzucie”.

Między
doskonałością
a etyką

Z zanegowanej przez siebie mitologii artysty brał wtedy jedno: wiarę w akt twórczy przeciwstawiony światu. „Nie zdajesz sobie sprawy, jaka jest moc w tobie: z potęgi pisanego słowa”. Na jego usprawiedliwienie trzeba dodać, że był naocznym świadkiem ponurych triumfów słowa drukowanego, choć zbyt pochopnie przywłaszczał tu sobie cudze kompetencje.

W swojej koncepcji poezji, którą sformułował na krótko przed wybuchem wojny w artykule *Radość i poezja*, domagał się prawa głosu dla „zakonu poetów” wiernych swemu posłannictwu — wierze w akt twórczy pojęty jako wyzwanie dla moralnej powinności artysty i narzędzie, za pomocą którego wypełnia on swoje indywidualne przeznaczenie. Opoowiadał się za „sztuką mającą dość odwagi, aby sens swój widzieć w samym swoim istnieniu”, „uwolnioną od zbiorowych potrzeb”, poezją jako „dyscypliną życia wewnętrznego”, dziedziną zdobywania „habi-

Poezja jako
poznanie

tus cnoty” i „oczyszczenia się od ciężaru minionych uczynków”. Przywoływał Dantego jako autora, który odbył podróż do kresu. W tym ujęciu poezja była poznaniem, „wiedzą radosną”, ową scholastyczną *gaudium de veritate*. Miłosz przybierał tu ton nazbyt kapłański, dając się uwieźć w języku estetyki tomistycznej, w kręgu kategorii Maritainowskich. Sięgając po ezoteryczny język mistyków, na powrót wikłał się w sprzeczności, które już, zadawałoby się, przezwyciężył. Ale czy był to „grzech anielstwa”? Raczej deklaracja artysty, wsparta pewnym filozoficznym, a może religijnym światopoglądem.

Zmieńmy teraz płaszczyznę naszej analizy, aby dopełnić obrazu. Fika szczególnie irytował w artykułach Miłosza „ton wysilającego się Konrada”, „ton z góry, ton objawień, insynuacji, potępień”. „Tak oto wskrzesza Miłosz — pisał Fik — w nieprawdopodobnej redakcji — metafizyczny konflikt poety i tłumu. Doprowadza go nawet do najskrajniejszych radykalności. Tak banalnych obrazów tłumu nie mieliśmy nawet w czasach najgorszej dekadencji. Takich zoologicznych uogólnień nie robił nawet Przybyszewski, (...) opinia Miłosza o dzikim kraju ludzi jest w stylu hipermodernistycznym”.

Styl
hipermodernistyczny

Istotnie, pojawiające się w *Zejściu na ziemię* opisy ludzkiej zbiorowości przypominały raczej opisy bestiariusz, obrazy potępieńców z dantejskiego kręgu piekieł. Miłosz dostrzegał „ich oczy nieprzeliczone, zapowiadające mord, gwałcenie, kłamstwo, okrucieństwo”, „całą pokraczność i piękność ciał”, ich „grube igraszki, macania się, dotyki”, nie szczędził słów krytyki pod adresem „nikczemności poddańczego tłumu”, jego „przyziemnej mnogości”, „bydłych wieczorów”, „twarzy nie zawierających nic prócz elementarnych zwierzęcych popędów” itd.

Wydaje się, że cała ta mizantropia brała się z zawiedzionej nadziei młodego, zbuntowanego i radykalizowanego inteligeny, który nie tak dawno dał się uwieść socjotechnicznej utopii awangardy i spot-

kało go rozczarowanie. „Mój pierwszy tom wierszy był śladem takiej surowości wobec siebie, próbą samozniszczenia i przemiany w człowieka tłumu”, pisał w tym samym artykule. „Byłem jednym z nich, nie znałem, podnosiłem rękę na przywitanie wodza”. Otóż właśnie. To ci „nowi ludzie”, z pojawieniem się których awangarda wiązała tak wielkie nadzieje, w imieniu których chciała występować, zmienili się w „masę skazaną na czytanie ubogiej, kłamliwej, spętanej cenzurą prasy”, byli uczestnikami nacjonalistycznych pochodów, parteitagów, tworzyli „niezróżnicowaną magmę ludzką, materiał, z którego przebiegłe ręce wykrawają stosownie do swojej woli najbardziej spotworniałe wzory, miliony powtarzające jedno słowo, nazwę kraju przez nich zamieszkałego, swojej rasy, imię wodza (...)”. Ten „tłum wierzący w demony” — uczestnicy wspólnoty urabianej w trybach propagandy, widziანი z bardziej odległej perspektywy, perspektywy eschatologicznej, jawili się już nieco inaczej, ale równie niezbyt wzniośle, jako bezrefleksyjni uczestnicy codziennych, trywialnych rytuałów, nie mający zrozumienia dla wątpliwości intelektualisty pozostającego na uboczu.

W jednym wypadku wypada Fikowi przyznać rację. Język, w jakim Miłosz wypowiadał swoje obawy, zastrzeżenia i własne przeświadczenia, był nawrotem do języka modernistycznych krytyków kultury, skazywał na arystokratyzm, narzucał sytuację bycia *au-dessus de la mêlée*. Był to przypadek autora, który nie mógł znaleźć dla swej problematyki odpowiednich językowych i intelektualnych środków wyrazu. Powodowany pasją wyrażenia swego sprzeciwu, zbyt pochopnie przyjął za swoje, podsuwane mu przez tradycję i filozoficzną współczesność, formy wypowiedzi i kategorie. Być może zawińczy tu braki w rodzimej, romantycznej kulturze intelektualnej; nieobecność dyskursu filozoficznego czy literackiego, zdolnego unieść treści konfliktów

Byłem
jednym
z nich...

Między
treścią a
formą

nurtujących społeczeństwo końca lat trzydziestych. Miłosz nie chciał używać języka polityki, ideologii. Te przyczyny i może osobiste predylekcje autora sprawiły, że wolał wybrać on dostępną, ale za to bardziej neutralną retorykę, w której nie było miejsca — jak słusznie zauważył Fik — na kategorie społeczne, ale która nie przypisywała mu żadnej etykiety politycznej.

Tragiczne
pokolenie

Przyjrzyjmy się wreszcie trzeciemu, ostatniemu zarzutowi Fika. Fik kwestionował rolę Miłosza jako rzecznika czy, jak chciała krytyka, czołowego poety pokolenia, które debiutowało w okolicach 1932 r. Co więcej, kwestionował zawarty w poezji i podtrzymany, a następnie wylansowany przez towarzyszących poetom krytyków obraz pokolenia, które — na wzór dawnych dekadentów — nazwało się pokoleniem „przejęciowym”, „przeklętym”, „tragicznym” a oznaki swego nieprzystosowania i sprzeciw wobec rzeczywistości zastanej czyniło nadrzędnym czynnikiem rozpoznawczym swej tożsamości i światopoglądowej wspólnoty.

Fik dowodził, że rzekomy tragizm tego pokolenia jest „banalnym mitem”. „Skądże bowiem tragizm? — zapytywał — Tragiczne mogło być pokolenie z roku 1863, ewentualnie z roku 1905: ale obecne? Wojna? Kiedyż przestanie się nią u nas mydlić oczy? Jakież wartości ona zburzyła? Trzy potęgi zaborcze i wiarę w kapitalizm. Zburzyła bariery przesądów, na których usunięcie w innych okolicznościach młodzież zużywa swoje najlepsze siły. Zmieniła rzeczywistość, otwierając przed nią najwspanialsze możliwości, powołując nowe, zdrowe siły społeczne. Z jakiegokolwiek punktu światopoglądowego popatrzymy na tę młodzież, z socjalistycznego, chłopskiego, narodowego, państwowego, katolickiego — nikt nie widzi przed tą młodzieżą ślepych ulic i mgły”.

Świat
uporządkowa-
wany...

Świat Fika-racjonalisty, cywilizatora, marksisty był uporządkowany i choć było w nim miejsce na

sprzeczności, to miały one znaleźć swoje rozwiązanie zgodne ze z góry przyjętym scenariuszem. A jednak to Miłosz odbijał swoje pokolenie. Nie tyle przez odwoływanie się do historycznych, politycznych czy literackich stygmatów pokoleniowej wspólnoty, bo tu wcale nie było zgody, ile poprzez wypowiedzenie lęków tego pokolenia, które — jak to ujmował Herling-Grudziński — „stało w obliczu dość zastraszającego faktu: oto żyjemy w epoce, która jest tylko płynącym czasem, a nie ma własnego kształtu...”. Miłosz patrzył głębiej, śledził procesy zachodzące pod powierzchnią zjawisk. „Trzeba nareszcie z całą odwagą powiedzieć — zaznaczał — nie ma współczesności, nie ma ducha epoki — jest tylko nieustanne stawanie się, w którym bierzemy udział (...). Są tylko urojenia niepowołanych historiozofów, dzisiaj, kiedy mętna historiozofia rozlewa się na szpaltach brukowych pism” We wspomnianym, skazonym „anielstwem” wierszu *Wcielenie* pisał:

A czasem komuś maska się obsunie,
i zaglądają mu w twarz rzeczywistą,
i grozą wielką wtedy bywa wszystko,
popłoch przeleci w kołysanym tłumie.
Nagle wiadomo czym jest tutaj, nisko
to trwanie; niby brzęk na głuchej strunie
nad grzęzawiskiem, gdzie podziemna praca
szepcików, chichotów, ziemię przeistacza.

Starałem się tutaj pokazać, uruchamiając różne konteksty interpretacyjne, na czym polegało to nieporozumienie, jakim było oskarżenie wysuwane przez Fika i innych krytyków. Gdyby jednak trzeba było odpowiedzieć krótko, jednym zdaniem, o co chodziło wtedy Miłoszowi, powiedziałbym, że jego wystąpienie dyktowała konieczność samoobrony, „obrony rzeczy nieuznanych”, „prymatu osoby”, co podkreślał w polemice z Fikiem. Potrzeba zachowania postawy osobnej, której nie rozumieli krytycy w „epoce mundurów”. Bowiem — jak zauwa-

czy
bezkształtny

Osoba w epoce
mundurów

Jeden
człowiek
wolny

żał Zygmunt Mysłakowski w swojej książce *Totalizm czy kultura*, wydanej właśnie w roku 1938 — „Wartości, które mają mocno się wryć w głąb życia wspólnoty, nie mogą być wmówione czy wkrzywane przez propagandę. Można je skroić na zamówienie i postawić dla ich obrony cenzora i prokuratora, ale nie jest to bynajmniej najlepsza forma walki o przyszłość. Więcej uczyni dla tej sprawy jeden człowiek wolny, oddany jej, obdarzony zaufaniem i broniący jej tylko własną mocą przekonania, tylko własnym ryzykiem”.