

Lidia Banowska

"Przemilczane strefy": Mickiewicz Miłosza jako nieznany geniusz

Wiek XIX : Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 3
(45), 50-63

2010

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.

Lidia Banowska

„PRZEMILCZANE STREFY”: MICKIEWICZ MIŁOSZA JAKO NIEZNANY GENIUSZ

Dla poezji Czesława Miłosza postać oraz twórczość Mickiewicza stanowią tradycję kluczową. Podstawę literackich afiliacji wyznaczają podobieństwa biograficzne: pochodzenie z mistycznej Litwy, krainy o bujnej i dzikiej przyrodzie, studia na tym samym Uniwersytecie w Wilnie, emigracja wiodąca podobnym szlakiem przez Paryż nad brzegi Lemanu, profesura języków i literatur słowiańskich na cudzoziemskim uniwersytecie¹. Trudno nie zauważyć, że przynajmniej część z tych podobieństw ma charakter powierzchowny, są one jednak przez Miłosza wydobywane i eksponowane po to, by podkreślić duchową więź, jaka łączy go z „ostatnim dziedzicem I Rzeczypospolitej”².

Tradycja mickiewiczowska w poezji Miłosza zostaje poddana kilku podstawowym operacjom. Jedną z nich stanowi swoista klasyfikacja autora *Dziadów*, będąca wynikiem uprzedzeń Miłosza względem romantycznego dziedzictwa, utożsamianego przezeń w dużej mierze z mesjanizmem oraz ze społecznymi zobowiązaniami sztuki. W efekcie eksponuje on w twórczości Mickiewicza wszelkie elementy klasycystyczne, dostrzegając je między innymi w mistrzostwie jego języka poetyckiego³, cechującego się realizmem szczegółu oraz dyscypliną prze-

¹ Wielu badaczy zwracało na to uwagę. Zob. m.in. W. Pogonowski, *Miłosz i Mickiewicz*, „Poezja” 1981, z. 7 oraz E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000.

² To obszerny temat, który tutaj jedynie sygnalizuję.

³ W eseju *Mickiewicz* zamieszczonym w *Ogrodzie nauk* Miłosz stwierdza, że „polszczyzna Mickiewicza [...] najlepiej reprezentuje język w okresie jego równowagi” oraz dodaje,

rzystej, logicznie uporządkowanej składni⁴. Najbardziej wyraźnym przejawem tych zabiegów są przesunięcia w Miłoszowskiej hierarchii dzieł Mickiewicza, w których wysokie miejsce zajmuje *Zima miejska, Ballady i romanse, Sonety*, a także – ze względu na plan metafizyczny – *Pan Tadeusz, Zdania i uwagi* czy liryki lozańskie, z wyraźnym obniżeniem pozycji *Dziadów*⁵.

W twórczości Miłosza tradycja mickiewiczowska odgrywa istotną rolę od samego początku literackiej drogi autora *Trzech zim*, przy czym wraz z upływem lat ulega ona różnym przekształceniom. Można ją opisywać, dostrzegając nawiązania do czterech głównych mickiewiczowskich ról. Występują one w całej twórczości Miłosza, jednak ich nasilenie zmienia się z upływem czasu. Tak więc w latach trzydziestych rolą podstawową jest rola poety-proroka oraz wynikający z niej profetyzm, w okresie wojennym i tużpowojennym – dominuje rola poety historii. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Mickiewicz jest czytany głównie jako poeta miejsca, natomiast od lat osiemdziesiątych w poezji (bo w prozie wcześniej) nasila się obecność Mickiewicza widzianego w roli poety religijnego. Redefinicje twórczości Mickiewicza towarzyszą przemianom poezji Miłosza; są rodzajem ich pseudonimizacji.

Podstawą dla literackich nawiązań w poezji Miłosza jest obecny w niej obraz Mickiewicza. Autora *Zdań i uwag* uważa Miłosz za poetę genialnego, tak że o Słowackim, Krasińskim i Norwidzie napisze, iż „nie są to poeci, którzy mogą być obok Mickiewicza postawieni”⁶. Mickiewicz przerasta innych, nawet swoich rówieśnych, którzy w historii literatury stawiani są obok niego i uznawani powszechnie za wielkich wieszczów polskiego romantyzmu: według Miłosza nie dorównują mu skalą literackich osiągnięć. Skutkiem tej opinii, a może i jej niejawnym celem, jest wyizolowanie Mickiewicza ze współczesnego mu, romantycznego kontekstu. Próbuje rozpoznać zjawisko mickiewiczowskiego geniuszu,

iż „Mickiewicz jest tak ważny dlatego, że w całej literaturze polskiej nie ma pisarza, który mógłby się z nim równać, a zarazem ten największy dostarcza wzorca trzeciej polszczyzny”. Por. Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, Lublin 1986, s. 135-136, 138.

⁴ Miłosz w ogóle ceni (bliską klasykom) dyscyplinę poetycką, której brak nieraz zarzucał literaturze polskiej. Dla autora *Ocalenia* dyscyplina stanowi formalny odpowiednik ontologicznego ładu, który – podobnie jak Mickiewicz – dostrzega w stworzonym przez Boga świecie. Zakłada ona również postawę „pobożności i podziwu”. Por. Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990, s. 297: „dyscyplina poetycka jest niemożliwa bez pobożności i podziwu, bez wiary w nieskończoną ilość warstw istnienia ukrytych w jabłku, człowieku czy drzewie; wzywa, aby poprzez stawianie się dążyć do **bytu**”.

⁵ Por. Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1996, s. 85.

⁶ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1994, s. 131.

Miłosz musiał jednak zaproponować jakiś inny, jego zdaniem bardziej adekwatny, kontekst. Zdaniem Miłosza, Mickiewicz nie pochodzi zatem znikąd: jest widziany przede wszystkim jako spadkobierca stulecia, w którym się urodził, a konkretniej – jego ukrytego, mistycznego nurtu.

W takiej perspektywie zazwyczaj nie sytuowany, największy polski poeta romantyczny odślania się jako geniusz nieznany. Można naiwnie (to znaczy bez dostrzegania Miłoszowskiej prowokacji), ale i zasadnie zapytywać: jak to możliwe, skoro Mickiewicz jest autorem obecnym w każdym podręczniku literatury polskiej.

Odpowiedź Miłosza jest złożona i obejmuje kilka równoległych typów argumentacji. Po pierwsze, jak już wspomniałam, Mickiewicz, zdaniem autora *Ziemi Ulro*, jest wpisywany nie w ten kontekst, który właściwie go objaśnia (a zatem w kontekst literatury romantycznej).

Po drugie, z uznania wielkości Mickiewicza, odkrywanej na podstawie, błędnych, zdaniem Miłosza, przesłanek wynika powszechna, lecz powierzchowna, a więc nieprawdziwa, znajomość jego postaci i dzieł, prowadząca do zafałszowanych i spetryfikowanych odczytań jego twórczości. Dowodem tego typu myślenia jest między innymi słynny wyimek z *Ziemi Ulro* o *Romantyczności* Mickiewicza, w którym Miłosz stara się odtworzyć „obraz Mickiewicza zbanalizowanego na szkolny i pozaszkolny użytek”⁷. We fragmencie tym Miłosz dowodzi wspomnianej tezy o tym, iż Mickiewicz, będąc powszechnie znany, pozostaje naprawdę nieznany wskutek zafałszowań lektury naiwnej i właściwych jej uproszczeń. Miłosz, pragnąc w swym eseju dotrzeć do prawdy o dziewiętnastowiecznym poprzedniku, odkrywa jedność jego twórczości w ukrytym nurcie religijnym. Mickiewicz ukazywany z takiej perspektywy okazuje się poetą mijającej formacji kultury o proveniencji chrześcijańskiej i „przednaukowej”. Twórczość dziewiętnastowiecznego poety sytuuje Miłosz w kontekście przygód nowoczesnej i ponowoczesnej cywilizacji europejskiej. Nie przypadkiem właśnie cytaty z *Romantyczności* stanowią *leitmotiv* rozważań o rozchodzeniu się dróg światopoglądu religijnego i naukowego, podsumowujący określone fazy procesu dezintegracji kultury. I choć Miłosz jest świadom, że w całej swej strategii przeciwstawiania wiary rozumowi Mickiewicz przegrał⁸, i sam drogę wyjścia z kryzysu dostrzega gdzie indziej, to ostatecznie najgłębszą podstawą pokrewieństwa łączącego obu twórców okazuje się właśnie – według ironicznego określenia

⁷ Por. tamże, s. 109 i n.

⁸ Por. tamże, s. 141.

Miłosza – „religijny zabobon”⁹ wraz z wynikającą z niego zasadniczą akceptacją bytu oraz wiarą w poetyckie powołanie.

Następnej, trzeciej przyczyny zasadniczej nieznamości najbardziej znanego polskiego poety upatruje Miłosz w niebezinteresowności lektury Mickiewiczowskich dzieł, to znaczy w tendencji do wykorzystywania ich do bieżących celów politycznych. Zapisem niebezpieczeństw i fałszu takiej lektury jest między innymi wiersz *Obciążenie* zamieszczony w *Drugiej przestrzeni*:

Ten Mickiewicz, po co się nim zajmować, jeżeli i tak jest wygodny.
Zmieniony w rekwizyt patriotyzmu dla pouczenia młodzieży.
I katolicyzm, czyż nie lepiej zostawić go w spokoju? [...]
Zawsze znajdą się tacy, którzy będą go traktować
poważnie, to znaczy politycznie¹⁰.

Miłosz występuje przeciw lekturze zideologizowanej, choć w innym wierszu (*Zeszkodą z tomu To*) zauważa, iż jego „wielki patron” nie był w tym bez winy. Co przy tym znamienne, siebie i swoją twórczość sytuuje przy tej okazji w mickiewiczowskim kontekście, wyjaśniając, że i sam swą poezją „szkodzi”, choć przed „recytacją na dorocznym święcie” bronił się wieloznacznością.

Wymienione powody prowadzą Miłosza, jak wspomniałam, do uznania Mickiewicza za geniusza nieznanego, którego wielkość pragnie rozpoznać. Wobec sygnifikujących stylów i sposobów lektury Miłosz proponuje inną, wnikliwszą drogę obcowania z poezją Mickiewicza, która w dużej mierze staje się lustrem jego własnej, dwudziestowiecznej poetyckiej przygody oraz zachodzących w niej przemian, projektując tym samym również odczytania własnej twórczości. Wielkości Mickiewicza Miłosz upatruje głównie w głębi i rozległości duchowego wymiaru twórczości dziewiętnastowiecznego poety, w owym ukrytym nurcie jego poezji, który pozwala autorowi *Ziemi Ulro* dostrzec w *Dziadach* – apokalipsę, w *Panu Tadeuszu* – pieśń o błogosławieństwie ziemi, a w ich autorze – poetę religijnego i własnego przewodnika duchowego.

Jest to więc przede wszystkim Mickiewicz mistyczny¹¹. To Mickiewicz czytany inaczej niż przez pryzmat mesjanizmu *Dziadów*, a nawet i same *Dziady* czytane

⁹ Por. tamże, s. 263.

¹⁰ Cz. Miłosz, *Obciążenie*, w: *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 67. Dalsze cytaty z tego tomiku podaję według wskazanego wydania, zaznaczając ów tom literami DP oraz podając w nawiasie stronę.

¹¹ Dziś, po publikacji zbioru studiów Wiktora Weintrauba o *Mickiewiczu – mistycznym polityku*, pokonferencyjnego tomu *Mickiewicz mistyczny* czy niektórych tekstów Marii Janion

są przez Miłosza inaczej niż zazwyczaj; to Mickiewicz postrzegany przede wszystkim jako autor *Zimy miejskiej* z jednej strony (to dowód wspomnianego wcześniej zabiegu klasycyzacji), oraz takich tekstów jak *Widzenie*, parafrazy mistyków czy liryki lozańskie – z drugiej.

Jak wspomniałam, zaprezentowana specyfika odczytywania i kształtowania obrazu Mickiewicza jest ważna dla kreowania własnego, Miłoszowskiego obrazu autora. W późnych tomikach to właśnie Mickiewicz (wraz z Oskarem Miłoszem) stanowią najważniejsze lustra, w których przegląda się poezja autora *Drugiej przestrzeni*. Odczytywany przez Miłosza Mickiewicz to przede wszystkim poeta „drugiej przestrzeni” właśnie. Jest to przy tym poeta współczesny, genialnie rozpoznający początek nowoczesności oraz przewidujący jej możliwe kryzysy. Tak czytany Mickiewicz pozostaje dla Miłosza poetą dojmująco aktualnym, bowiem Miłosz zмага się z dwudziestowieczną wersją zaprzatających wiek wcześniej Mickiewicza problemów.

Mickiewicz to dla Miłosza nade wszystko przewodnik duchowy, a także mistrz języka, prostego i ascetycznego w mówieniu o sprawach ostatecznych. Takie odczytywanie Mickiewicza jest szczególnie obecne w późnej poezji Miłosza, zwłaszcza w jego dwu ostatnich tomikach poezji: *To* z 2000 roku oraz w *Drugiej przestrzeni* z 2002 roku i im pragnę poświęcić najwięcej uwagi. W tomikach tych nasila się obecność religijnego wymiaru twórczości Miłosza, jego otwarcia na transcendencję (skądinąd zawsze w większym lub mniejszym stopniu w jego poezji obecnego), któremu nie przypadkiem towarzyszy nasilenie obecności i jawności wątków mickiewiczowskich.

Mickiewicz jako poeta religijny postrzegany jest tu, jak wspomniałam, jako mistrz języka, oscylującego między mową a milczeniem. To poeta szyfru, mędrzec zarysowujący kręgi wtajemniczeń, opisane w słynnych *Stopniach prawd*¹²:

Są prawdy, które mędrzec wszystkim ludziom mówi,
Są takie, które szepce swemu narodowi;
Są takie, które zwierza przyjaciołom domu;
Są takie, których odkryć nie może nikomu.

taka lektura nie wydaje się już tak odkrywczą, jak kilkadziesiąt lat temu, niemniej trudno nie dostrzec śladu Miłoszowskiej inspiracji w podjęciu tego tematu przez mickiewiczologów.

¹² A. Mickiewicz, *Stopnie prawd*, w tegoż: *Dziela*, t. 1: *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, *Wydanie Rocznicowe*, Warszawa 1993, s. 379.

Ta słynna maksyma ze zbioru *Zdań i uwag*¹³ wydaje się kluczem i do Miłoszowskiego czytania Mickiewicza, i do samego sposobu pisania Miłosa z tego okresu: odwołania do Mickiewiczowskiej gnomy pojawiają się w kilku wierszach w formie bezpośrednich nawiązań, w całości tomiku natomiast są obecne jako zasada pisania, podstawa związku między poezją, prawdą i mądrością.

Mówienie zakłada milczenie; jest świadomym wyborem, o podwójnym kierunku: wyborem tego, co powiedzieć i tego, co przemilczeć. To, co wypowiedziane, a więc i stematyzowane, jest łatwiej uchwytnie, mieści się w sferze pewności; to, co niewypowiedziane natomiast, pozostaje w sferze niepewności, zadane do myślenia, przy czym kierunki odczytań zasugerowane zostają czy to przez rozsiane w tekście sugestie, czy też na przykład przez miejsce tekstu w jakiejś większej całości (na przykład cyklu bądź części tomiku, której wiersze wzajemnie się oświetlają).

Jednym z utworów, w którym nawiązanie do Mickiewiczowskich *Stopni prawdy* jest szczególnie wyraźne, są *Przemilczane strefy*. Prawda jest w tym wierszu nakreślona przez konkretne, biograficzne doświadczenie historii, namacalne i sprawdzalne pamięcią; jednak mimo iż jest ona fałszowana przez ideologię „poprawności politycznej”, poeta nie decyduje się na jej ujawnienie. Powód podjęcia tej kontrowersyjnej decyzji jest umotywowany etycznie; jest nim chęć ochrony odbiorców przed przekraczającą ludzką miarę drastycznością potencjalnej relacji:

To nie było tak.
Ale nikt nie ośmiela się mówić, jak było,
I ja, dostatecznie stary, żeby pamiętać,
powtarzam jak inni słowa politycznie poprawne,
bo nic nie upoważnia mnie
do wyjawiania rzeczy zbyt okrutnych dla ludzkiego serca (*Przemilczane strefy*)¹⁴.

Mottem, które wprowadza tekst utworu oraz ma go dodatkowo uprawomocnić, jest wtyłek z *Niby-dziennika* Zygmunta Myczyńskiego:

¹³ Warto nadmienić, że do *Zdań i uwag* Miłosz nawiązywał już znacznie wcześniej, między innymi pisząc własny cykl *Zdania*, zamieszczony w *Hymnie o Perle* z 1982 roku.

¹⁴ Cz. Miłosz, *Przemilczane strefy*, w: *To*, Kraków 2000, s. 53. (Dalsze cytaty z tego tomiku podaję według wskazanego wydania, zaznaczając ów tom przez literę T oraz podając w nawiasie stronę).

Prawda jest rzeczą straszną. Ma być taka, jaką kto wytrzyma, jaką kto zniesie, jaką kto unieść potrafi. A już zwłaszcza nikomu swojej prawdy nie ujawniać, nie skłaniać do jej przyjęcia, do poznania rzeczy przekraczających siły bliźniego¹⁵.

Fragment ten, definiując prawdę jako „rzecz straszną”, trudną do zniesienia, wytrzymania, „pomieszczenia”, dookreśla tytułowe, celowo „przemilczane strefy”, sytuując je w kręgu doświadczeń skrajnych, przekraczających granice ludzkich możliwości. Kontekst III części tomiku, którą ten wiersz otwiera, dodatkowo wskazuje, iż są to prawdy związane z wpisaniem egzystencji w historię, w horror dwudziestowiecznych doświadczeń historycznych (jest to sugestia tym wyraźniejsza, iż ramę zamykającą tę część tworzą dwa wiersze, będące polemiką z Różewiczem, a dotyczące problemu dziejów, zła i śmierci).

Wiersz ten, jak wspomniałam, pochodzi ze środka tomiku, a nawiązanie mickiewiczowskie jest w nim szczególnie jawnie eksponowane. Jednak taki sposób pisania, polegający na zakreślaniu kręgu wtajemniczeń, zakładający koncepcję poety jako wtajemniczonego oraz tego, który pisząc zarazem odsłania i ukrywa, jest obecny w całym tomie, od jego tytułu oraz wiersza tytułowego poczynając. Tytuł jest wybitnie enigmatyczny: „*To*”, czyli właściwie „co”? Wybór zaimka wskazującego to wybór, który ma mówić o czymś i zarazem milczeć, nie nazywając wprost, a jedynie sugerując, ma odsłaniać i zasłaniać zarazem. „Zacieraanie śladów” okazuje się podstawową zasadą pisania, będącą „ochronną strategią” dla tego, kto dotyka tabu:

[...] Bo nie może podobać się ludziom
Ten, kto sięga po zabronione (*To*, T, s. 7)

Wiersz tytułowy, a więc i tomik cały, otwiera wyznanie niemożności wypowiedzenia:

Żeby wreszcie powiedzieć mógł, co siedzi we mnie.

Trudność ta zostaje jednak przekroczona, „to” zostaje opisane, choć nie wprost. Jest nieodłącznie obecne w świecie wewnętrznym poety, a zarazem skrywane przed zbiorowością, umożliwia pisanie o człowieczym losie (zniszczeniu, przemijaniu, miłości i śmierci), a sięga głębiej niż „ekstatyczne pochwały istnienia”. Poeta „nie podejmuje się nazwać” „tego” inaczej niż przez szereg przybliżeń, wprowadzanych kilkakrotnie przez analogie czy porównania. Przywoływane

¹⁵ Z. Mycielski, *Niby-dziennik*. Cyt. za: Cz. Miłosz, *To*, s. 53.

sytuacje – bezdomnego w nieznanym, mroźnym mieście, Żyda osaczonego przez niemieckich żandarmów, nieuleczalnie chorego czy żałobnika – ukazują widzenie bez iluzji, w prawdzie, która odsłania „nędzę, chorobę, starzenie się i śmierć” jako determinanty ludzkiego losu. „TO” jest więc zrodzoną z doświadczenia śmierci świadomością rządzącego światem prawa konieczności. Nieuchronność śmierci ujawnia zarazem zasadniczą obcość kamiennego świata:

Ponieważ TO oznacza natknięcie się na kamienny mur
I zrozumienie, że ten mur nie ustąpi żadnym naszym błaganiom
(*To*, T, s. 8).

Świat jak kamienny mur – ta metafora powraca jak *leitmotiv* w wielu utworach tomiku i wydaje się jednym z kluczy otwierających zrozumienie relacji między światem ludzkim a porządkiem Natury i Historii, do którego człowiek przynależy i który przekracza:

Po jednej stronie świat, po drugiej ludzie i bogowie.
Świat jest nieugięty, nieubłagany, obojętny.
To kamień, o który, biegnąc boso, raniłeś wielki palec stopy
(*Przeciwieństwo*, T, s. 61).

Pytanie o groźę zła, cierpienia i śmierci powraca także w wierszu o *Zdziechowskim*, w postaci próby intelektualnego uporania się tytułowego bohatera z „okrucieństwem, kamiennym”:

W kosmicznej bitwie błyskają miecze aniołów.
Książę Rebelii naciera, cofają się słudzy jasności.

Okrucieństwo, kamienne,
Jak inaczej tłumaczyć? [...] Choć on, profesor,
Nic mógł mówić wyraźnie, że wierzy w diabelskość świata
(*Zdziechowski*, T, s. 63).

To wiersz tym ważniejszy, iż zdaje się liryką maski. Jego bohater wraz ze swymi poglądami zdaje się w jakiejś mierze maską samego Miłosza. Zdziechowski, spotkany przez Miłosza osobiście profesor Uniwersytetu Wileńskiego i jego rektor, objaśniał świat postrzegając go apokaliptycznie, „w obliczu końca”. Do wiersza tego wypadnie jeszcze powrócić.

Profesor – literat, który „nie mógł mówić wyraźnie”, więcej nawet „nie mówił, co naprawdę myśli”, jest bohaterem *To jasne*, innego z wierszy zamiesz-

czonych w omawianym tomiku. Tym razem podmiotem mówiącym wydaje się sam autor:

To jasne, że nie mówiłem, co naprawdę myślę
 Ponieważ na szacunek zasługują śmiertelni
 I nie wolno wyjawiać, w mowie ani na piśmie
 Sekretów naszej wspólnej cielesnej mizarii (*To jasne*, T, s. 47).

„Sekrety naszej wspólnej cielesnej mizarii”, będące konsekwencją wpisania w ciało¹⁶, z jego słabością i starzeniem się, okazują się prawdami leżącymi w ostatnim kręgu mickiewiczowskich prawd, tych nie ujawnianych nikomu, mimo powszechności prawa i doświadczenia przemijania. Zadaniem okazuje się wznieślenie ponad własną rozpacz i przekroczenie jej w wychyleniu ku cierpieniu drugiego, a także nadanie jej właściwej miary, między innymi poprzez dystans i humor, o czym przypomina wiersz *Przeciwko poezji Filipa Larkina*.

Tak czy owak, wobec starości „Najlepszą strategią będzie nie mówić nic” (*Texas*, T, s. 42). Milczenie jako strategię wybiera też stary Miłosz, odzegnując się od wyznań. „Prawdy, których zdradzić nie może nikomu” okazują się prawdami „moralnie podejrzanymi”, zafałszowanymi, niemożliwymi do właściwego rozpoznania dla samego poety:

[...] Nie, to co innego
 Nie pozwala mi mówić. Kto cierpi, powinien
 Być prawdomówny. Gdzież tam, ile przebrań,
 Ile komedii, litości nad sobą!
 Fałsz uczuć odgaduje się po fałszu frazy.

Zanadto cenię styl, żeby ryzykować (*Przepis*, T, s. 36).

Miłosz wybiera inne ryzyko: ryzyko nieodczytania czy niezrozumienia, zawsze w poezję wpisane, ale w późnej poezji Miłosza spotęgowane. Prowadzi z czytelnikiem grę, polegającą na oscylowaniu między mową a milczeniem. To pisanie odślaniająco-zastaniające oznacza w poezji Miłosza pewne *novum*: to już nie niemożność wyrażenia i objęcia słowem „nieobjętej ziemi”¹⁷, a świadome i celowe spotęgowanie poetyckiej zasady wyboru tego, co się chce zamieścić i ujawnić, a co jedynie zasugerować i ukryć.

¹⁶ Na ten temat zob. B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2007.

¹⁷ Jak sugeruje tytuł znacznie wcześniejszego tomu (*Nieobjęta ziemia*).

Prawo konieczności wpisane w indywidualny los człowieka, z jego nędzą, nieuchronnym starzeniem się i śmiercią, wraz ze świadomością okrucieństwa doświadczeń zbiorowych, „straszności” (s. 84), grozy kamiennego świata należy do sfer przemilczanych, o których Miłosz po mickiewiczowsku pisze milcząco, nie chcąc narażać czytelnika na konfrontację z prawdą „zbyt okrutną dla ludzkiego serca”. To przemilczane słowo nie jest jednak słowem ostatnim. Naprzeciw prawa konieczności postawione zostaje prawo łaski, przeciwstawiające się „sile ciężenia”. Przejście to: od grozy do łaski odkupiającej przedstawia Miłosz, cytując w wierszu o Zdziechowskim fragment pracy wileńskiego profesora:

Nie ma Boga – głosem wielkim wołają i natura, i historia... ale głos ten ginie w harmonii psalmów i hymnów, w tym wielkim, odwiecznym, z najgłębszych głębin ducha idącym wyznaniu, iż jako „ziemia bez wody” jest dusza człowieka poza Bogiem. Bóg jest. Tylko fakt istnienia Boga to coś przekraczającego zakres myśli światem zewnętrznym zajętej, to cud. *Le monde est irrationnel. Dieu est un miracle.* (Świat jest irracjonalny. Bóg jest cudem)¹⁸.

Pytając o obecność zła w świecie, Miłosz powraca do odwiecznego problemu teodycei, ponawiając pytanie o to, jak uzgodnić zło świata z dobrocią i wszechmocą Boga. Zapisem tych rozważań jest między innymi wiersz *Alkoholik wstępuje w bramę niebios*. I choć nie wszystkie pytania zostają rozstrzygnięte, ważne jest w tym i innych wierszach tomiku otwarcie na transcendencję, umożliwiające ruch, przejście, więc także wyjście zarówno z kręgu zakreślonego wyłącznie przez doczesną grozę, jak i z decyzji pozostawienia jej opisu w sferze milczenia. Powszechnemu prawu cierpienia i śmierci, odbierającej indywidualność i wpisującej w anonimowość tłumu, przeciwstawione zostaje ocalenie *principium individuationis* przez wiarę w nieśmiertelność duszy, wykupionej z grzechu i śmierci przez moc odkupiającego bólu Chrystusa. Naturalnie, grozy to nie usuwa, niemniej trudno nie dostrzec, iż zasadniczo ją przemienia. Odtąd towarzyszyć jej będzie chwala:

Bo głos człowieczy w próbach nie ustaje,
Pieśń układając ku grozie i chwale (*Jeden i wiele*, T, s. 83).

Toteż nie dziwi, iż w *Modlitwie*, jednym z zamykających tomik wierszy, adresem poetyckiej, zbyt trudnej i gorzkiej dla ludzkiej braci, mowy staje się Bóg:

¹⁸ M. Zdziechowski, *Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa*. Cyt. za: Cz. Miłosz, *Zdziechowski*, T, s. 63.

Pod dziewięćdziesiątkę i jeszcze z nadzieją,
 Że powiem, wypowiem, wykrztuszę.

Jeżeli nie przed ludźmi, to przed Tobą,
 Który mnie karmiłeś miodem i piołunem (*Modlitwa*, T, s. 93).

Rozważania skupione wokół odwiecznego pytania *unde malum?* kontynuowane są w następnym tomiku Miłosza. W *Drugiej przestrzeni* pytanie to staje się pytaniem centralnym. Nie przypadkiem obecność Mickiewicza w tym tomie nasila się: autor *Zdań i uwag* postrzegany jest jako jeden z najważniejszych przewodników poety na drodze stawiania pytań ostatecznych.

W wierszu *Mnie zawsze podobał się* Miłosz odkrywa jedną z przyczyn swojej fascynacji Mickiewiczem:

Mnie zawsze podobał się Mickiewicz, ale nie wiedziałem dlaczego.

Aż zrozumiałem, że pisał szyfrem i że taka jest zasada poezji,
 dystans między tym, co się wie
 i tym, co się wyjawia (*Mnie zawsze podobał się*, DP, s. 69).

Mickiewiczowskie *Stopnie prawd*, funkcjonujące wcześniej w twórczości Miłosza jako źródło reguły ograniczonego ujawniania zbyt trudnych prawd oraz ich przemilczania, tym razem prowadzą do odkrycia fundującej takie działanie poety zasady: jest nią pisanie szyfrem.

Miłosz komentuje tę zasadę, dopowiadając:

Czyli treść jest ważna, niby ziarno w łupinie, a jak będą bawić się
 Łupinami, nie ma większego znaczenia.

Jak uzgodnić zasadę szyfru z zasadą prostoty pisania o sprawach ostatecznych, której wzorem pozostaje dla Miłosza Mickiewiczowski cykl parafraz mistyków? Wydaje się, że prostota ma obejmować podstawowy poziom przekazu, zapewniając jasność użytych słów, przejrzystość składni i logikę zdyscyplinowanego wywodu, natomiast zaszyfrowanie wypowiedzi obejmować ma rozległość przywoływanych stylów rozważania i wyrażania oraz skrywać głębię komplikacji, odsyłających jednak nie tyle do języka jako takiego, ile przede wszystkim do rzeczywistości pozajęzykowej. Ma to więc być język wielokrotnie kodowany, w którym każde słowo znaczy i odsyła do rozmaitych tradycji pisania i myślenia o sprawach pierwszych i ostatnich, wśród których miejsce naczelne zajmuje problem wzajemnych relacji między człowiekiem, Bogiem i szatanem, a także zagadnienie zła.

Pisząc *Drugą przestrzeń* Miłosz wychodzi od pytania, czy straciliśmy wiarę w inny wymiar świata i pragnie wołać o jej przywrócenie. Jest – jak Mickiewicz – poetą o wyobraźni chrześcijańskiej¹⁹, niegodzącym się na zamknięcie człowieka losu wyłącznie w kręgu doczesności. Obecny w *Stopniach prawd* związek prawdy i mądrości, a także prawdy i milczenia powraca w nawiązującej do zasady mickiewiczowskiego pisania twórczości Miłosza, w której poeta okazuje się nade wszystko „poszukiwaczem tajemnicy”. Jest tym, który zmagając się z niepojętym dotyka transcendencji. Zatem nie wyjaśnianie czy objaśnianie, lecz fundująca poezję zasada szyfrowania przekazu i właściwa jej kondensacja znaczeń okazuje się najgłębiej odpowiadać, stanowiącej sam rdzeń religii, tajemnicy. Zakłada ona koncepcję pisania dla wtajemniczonych oraz obraz poety jako wtajemniczonego, który wie więcej, niż ujawnia. Miłosz, wspominając swoją lekturę *Listu do Storge* autorstwa Oskara Miłosza (swego drugiego obok Mickiewicza przewodnika duchowego) zaznacza:

Jakże zmieniło to moje wiersze, oddane kontemplacji czasu,
Za którego odtąd przezierała wieczność,
Choć martwiło mnie moje pisanie prowizoryczne,
To znaczy takie, że co najważniejsze pozostaje ukryte
(*Czeladnik*, V, DP, s. 102).

Miłosz postrzega więc siebie od początku jako poetę szyfru, choć dopiero u schyłku twórczości świadomie rozpoznaje zasadę szyfrowania przekazu jako podstawową dla poezji Mickiewicza. Jako poeta szyfru Mickiewicz jest przewodnikiem Miłosza nie tylko jako mistrz języka, lecz nade wszystko jako przewodnik w duchowych poszukiwaniach dwudziestowiecznego poety; to w nich bowiem sama ta zasada jest ugruntowana i z nich właśnie wynika. Obraz Mickiewicza, jaki wybiera, i z którym w pewnym stopniu utożsamia się późny Miłosz, to „Mickiewicz mistyczny”, uczeń Jakuba Boehmego. W wierszu *Ależ tak, pamiętam*, odwołując się do tego, iż w 1820 roku Mickiewicz czytał *L'aurore naissante* zgorzeleckiego szewca, pisze:

Jeżeli pisząc o mnie pomyłą stulecia,
Sam potwierdzę, że byłem tam w 1820 roku,
Pochylony nad *L'aurore naissante* Jakuba Boehme,
francuskie wydanie, 1802 (*Ależ tak, pamiętam*, DP, s. 70).

¹⁹ Zob. J. Błoński, *Duch religijny i miłość rzeczy*, „Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny »Tygodnika Powszechnego«” 2001, nr 47.

Boehme jest tak ważny dla Mickiewicza i Miłosza jako ten, który zmagał się z problemem zła. Pytanie o zło oraz próby rozwikłania wpisanych w nie komplikacji stanowią centrum jednej z najważniejszych części omawianego tomiku, tj. *Traktatu teologicznego*. Miłosz podkreśla w nim związki Mickiewicza z Boehmem²⁰. W jednym z wierszy przypomina dyktowaną Armandowi Lévy'emu rozprawę Mickiewicza z 1853 roku, zatytułowaną (później) *Jakub Boehme*, cytując nawet jej fragment *in extenso*. W wielkim skrócie, Boehme proponuje wyjaśnić problem obecności zła odwołując się do idei Upadku: najpierw Lucyfera, a potem człowieka w ogrodzie Eden, w konsekwencji którego człowiek skaził – grzechem przynoszącym cierpienie i śmierć – siebie, a także naturę, przemienioną odtąd w naturę drugą, bolejącą. Odkupiciel zła, drugi Adam,

[...] przybrał ciało i umarł
żeby nas oswobodzić z prometejskiej pychy.

Z którą, co prawda, Mickiewiczowi uporać się było najtrudniej (*Nie można się dziwić*, DP, s. 76).

Miłosz, przypominając te „spekulacje” Boehmego – Mickiewicza, jak sam je określa (s. 76), prowadzi je ku rozpoznawaniu problemów współczesności. W cytowanym wierszu grzech pierworodny postrzega jako

[...] prometejskie marzenie o człowieku,
istocie tak uzdolnionej, że siłą swego umyśłu
stworzy cywilizację i wynajdzie lekarstwo przeciw śmierci
(*Nie można się dziwić*, DP, s. 76).

Pychę Adama autor wiersza dostrzega w iluzjach nowoczesnej kultury, wyrastającej ze światopoglądu naukowego, zadufanej we własną wszechmoc. Bowiern podążając śladami Mickiewicza, Miłosz pozostaje poetą wieku XX, pragnącym – jak pisał:

Zachowując tonację i styl **mojej** epoki,

Działać wbrew niej w poezji mego języka

To znaczy nie pozwolić, żeby w tym języku zagubił się zmysł
Hierarchii (*Czeladnik IX*, DP, s. 111, podkr. – LB).

²⁰ Na ten temat zob. m.in. M. Burta, *Mickiewicz i Boehme*, w tejsze: *Reszta prawd. „Zdania i uwagi” Adama Mickiewicza*, Warszawa 2005 (tam też szersza bibliografia).

Wybierając na przewodnika Mickiewicza, Miłosz pragnie sprostać wyzwaniom **swojego** czasu. Wielkość i geniusz autora poematu metafizycznego, parafraz mistyków czy nagich liryków lozańskich upatruje Miłosz w tym, że w zmaganiach ze swą dwudziestowieczną współczesnością poeta wieku dziewiętnastego jest mu nie tylko pomocny, lecz wręcz niezastąpiony.

*

Lidia Banowska

„Concealed zones”. Mickiewicz by Miłosz: an unknown genius

This article deals with appearance of a Mickiewiczian tradition in Czesław Miłosz's late poetic output. Mickiewicz is treated in these works as an unknown genius: a mystic, poet of secret code, and spiritual guide who foresees the possible crises of a modernity-being-conceived – one with whom Miłosz happens to struggle with a century later.