

MIŁOSZ POZA BIEGUNAMI

BEATA PRZYMUSZAŁA*

Czytanie Miłosza bardzo często posługuje się biegunową metaforą, rozumie się ją zarówno jako formułę pozwalającą określić miejsce poety wśród innych twórców, jak i wykorzystuje do interpretacji wewnętrznych napięć jego twórczości. Można powiedzieć, że stała się ona nośnym schematem odbioru tej poezji, a jej popularność dodatkowo kształtuje – i deformuje – wizję odpowiedniej (lub wprost przeciwnie) polityki kulturalnej. Myślę w tym przypadku o tendencyjnym, rażąco upraszczającym sytuowaniu twórczości poety albo w opozycji do poezji Herberta (w tej perspektywie kosmopolityczny Miłosz zderzony zostaje z patriotycznym autorem *Raportu z obłąconego miasta*), albo w opozycji do Różewicza (tu mamy niemal religijnego autora *Traktatu teologicznego*, który nie ma odwagi heroicznego trwania wobec pustki, tak jak autor *Płaskorzeźby*).

Analizowanie tych opozycyjnie usytuowanych lektur jest raczej mało owocne, z pewnością dużo mówią one o samych autorach, zdecydowanie mniej o poezji. Podkreślam – mniej, a nie wcale. Niebezpieczne bywa bowiem ideologiczne wykorzystanie lektury, a nie samo eksponowanie różnic. Zwolennicy „opcji Herbertowskiej” pominią milczeniem religijne nieoczywistości Miłosza (co przecież pozwalałoby go czytać kluczem „myślenia o tradycji”), natomiast wyznawcy „opcji Różewiczowskiej” nie zwrócą najczęściej uwagi na podważanie przez Miłosza narodowych schematów (co sprowokowałoby do szukania wspólnego poetom myślenia o nowoczesności).

Upraszczone odczytania są tyleż niepożądane, co nieuniknione. Pomijając pewne kurioza nacechowane nieuleczalnym zacietrzewieniem (nie tylko) politycznym, warto zastanowić się nad aktualnością i przydatnością formuły biegunowej interpretacji. W jakim stopniu wciąż pozwala ona powiedzieć – nie coś nowego – ale, bardziej minimalistycznie: coś więcej o Miłoszu?

BIEGUNY POEZJI

Sformułowanie pochodzi ze znanego, już klasycznego tekstu Jana Błońskiego. Przeciwwstawił on Miłosza metafizycznego, hołdującego tradycji, Przybosiowi, którego awangardowe przekonania negowały powyższe podejście. Z Błoń-

* Beata Przymuszała – dr, adiunkt, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu.

skim polemizował Edward Balcerzan – ustawiający z kolei po jednej stronie barykady i Miłosza, i Przybosa, jako twórców dla których słowo poetyckie ma pewną wartość, by po drugiej umieścić Białoszewskiego i Karpowicza, z ich destrukcyjnym traktowaniem języka¹. Po latach do przesuwania biegunów przystąpił Marian Stala, który wskazał metafizyczny biegun Miłosza i etyczny biegun Herberta oraz – by bardziej skomplikować obraz – zwrócił uwagę na jeszcze jedną możliwość zestawienia: Miłosz i Herbert z jednej strony, jako wyznawcy wartości, a z drugiej negujący ich istnienie Różewicz². I właśnie ta ostatnia propozycja – jak wynika z przedstawionego przeze mnie schematu odczytań – wciąż jeszcze okazuje się aktualna.

Kilka miesięcy temu po formułę polaryzacji sięgnął Michał Paweł Markowski, próbując na nowo wyznaczyć miejsce Miłosza. Zgodnie z jego lekturą jest to poeta metafizyczny i klasycystyczny, czyli „ostatni wielki dziewiętnastowieczny poeta polski”. Krakowski badacz wytycza jeszcze inne dwie strony polskiej poezji: stronę Kochanowskiego i Sępa-Szarzyńskiego; Miłosz w jego ujęciu wieńczy pierwszą z nich, nie mając kontynuatorów (poza, ewentualnie, księdzem Twardowskim). Konkludując swoje odczytanie, Markowski dokonuje jednak pewnego przesunięcia znaczeń: Miłosz jako „epigon”, jest zjawiskiem centralnym polskiej poezji – będąc osobny nie pozwala się pominąć, wymaga nieustannych zestawień, by na ich tle mocniej zaznaczył swą nieprzystawalność („Jak by nie krajać ciasta polskiej poezji, to trzeba zaczynać od środka z lukrowanym napisem «Miłosz» i dopiero potem ciąć wedle innych projektów, innych tradycji, innych języków”). Ale jest to, podkreśla Markowski, osobność martwa, pomnikowa, monumentalna³.

Tak interpretowana „centralność” służy dyskredytowaniu, nie tylko nie pozwala na nowe spojrzenie, ale umacnia dotychczasowe ujęcia. Z pewnym wyjątkiem: nie zapominajmy, że Markowskiemu chodzi o środek, o centrum. Posługiwanie się tym pojęciem po Derridzie nie może być niewinne. Nie sposób nie wspomnieć, że zgodnie z koncepcją „decentralizacji centrum”, wciąż się ono przemieszcza... Jeśli spojrzymy w ten sposób, odsłoni się nam wizerunek poety bez miejsca, który nie pozwala się „osadzić”: „przyszpilony” pozostawia starą skórę i odchodzi. Czy tak jest w przypadku autora *Pieska przydrożnego*? Zanim spróbuję odpowiedzieć na to pytanie, chcę jeszcze zwrócić uwagę na odmienne ujęcie biegunowości.

Przed postawionym przez Markowskiego zarzutem „zakłamania naszej egzystencjalnej sytuacji” bronił Miłosza Andrzej Franaszek, twierdząc, iż poeta „precyzyjnie choć zmysłowo pochwytyje [naszą sytuację – dop. B.P.] w wielości odcieni, w bólu i nędzy, i w rzadkich przejawach wzniosłości”⁴. Biograf

¹ J. Błoński, „*Bieguny poezji*” [w:] *te go z, Odmarsz*, Kraków 1978. s. 195–227.

² M. Stala, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991. s. 5–14.

³ M. P. M., *Tęsknota do monumentu*, „Tygodnik Powszechny” 2011/ 27, s. 28–30.

⁴ A. Franaszek, *Gwiazda i cień*, „Tygodnik Powszechny” 2011/ 29, s. 40.

poety zdecydowanie przeciwstawia się sytuowaniu Miłosza na jednym biegunie, wskazując jego wewnętrzną polaryzację i twierdząc, że świat poety mieści się „w szczelinie między pewnością a zwątpieniem”, dlatego łączy w sobie „gwałtowność Sępa i klasycyzujący umiar Kochanowskiego”. Konkluzja Franaszka byłaby podobna do wniosku, który da się wyinterpretować z rozważań Markowskiego: łącząc przeciwieństwa, Miłosz jest ponad dychotomicznym układem. Osobny. Byłaby podobna, gdyby nie delikatne podkreślenie przez Franaszka zawartej w dziele Miłosza wizji ocalenia [„jest to świat, który mieści się w «ale», [...], w prześwicie między pniami czarnych drzew otchłannego lasu, gdy zgubiliśmy drogę i gdy nagle, najniespodziewaniej, odnajduje nas głos ojca”]⁵.

Biegunowość poety jednak nie równoważy się, szala przechyla się w stronę „dostrzegania prześwitu, jakby ciemności jeszcze kryły ziemię, ale już rozdzierała się ich zasłona”⁶. Szukający jasności Miłosz jest wszakże, w opisie Franaszka, pisarzem absolutnie żywym, należącym do swego czasu. Ta sama cecha jego poezji każe Markowskiemu potraktować poetę jako epigona stulecia Mickiewicza. I w ten sposób wracamy do punktu wyjścia – jaśniejszą stroną jest strona Miłosza, czyli wyznawcy ekstazy (choć gorkiej), afirmacji (bywa że niejednoznacznej). I z której strony nie patrzeć, nie da się nie zapętlić między biegunami.

Czy da się jednak zobaczyć podszewkę biegunów? Pytanie nie do końca jest retoryczne, choć z pewnością każda próba odpowiedzi jest ryzykowna. Zdaję sobie z tego sprawę, chcę opisać dychotomiczność poezji Miłosza z mniej typowej strony. Co nie znaczy, że mniej banalnej.

CZAS DEPRESJI

Dwoistość, antagonizm, antynomie – trudno znaleźć takie odczytanie tej opozycyjności, które wskazywałoby na względną równowagę członów⁷. Nawet ci interpretatorzy, którzy podkreślają ciemniejszy aspekt twórczości poety, raczej wskazują na niewielkie, ale znaczące, przechylenie się szali w jaśniejszą stronę (podobnie jak czynił to Franaszek).

Patrząc z większego dystansu na twórczość Miłosza nietrudno zauważyć, iż dwa z najbardziej istotnych tematów jego poezji – uporczywe opisywanie rzeczywistości i refleksja nad przeznaczeniem, nad przyszłością – mogą być rozumiane jako sposoby przeciwstawiania się depresyjnemu nastawieniu. Używam takiego ujęcia – zamiast nastroju czy usposobienia – by podkreślić jego abiograficzny aspekt, mimo że przedstawiona ostatnio przez Franaszka historia życia pisarza

⁵ *Ibidem*, s. 41.

⁶ *Ibidem*, s. 41.

⁷ Do takich wyjątków należy tekst interpretujący innego typu dwoistość poety (postrzegający ją jako cechę osobowości poety) – J. Fiedorczyk, *Początek rozmowy* [w:] *Rodzinną Europą. Pięć minut później*, pod red. A. Kałuży i G. Jankowicza, Kraków 2011, s. 45–51.

mogłaby dostarczyć pewnych argumentów za taką lekturą. W tym miejscu chciałabym raczej zastanowić się nad konstrukcją depresyjnego nastawienia pojmowanego jako efekt kulturowych tendencji. Świadomie też – co podkreślam – posługiwać się będę pewnymi uproszczeniami, często bowiem nie sposób inaczej zarysować tła rozważań.

Istotne dla mojej lektury są dwa konteksty. Pierwszy pochodzi z eseju Jerzego Sosnowskiego, który dokonując zestawienia średniowiecznej acedii z nowożytną melancholią i współczesną depresją, podkreśla:

Acedia, czy też depresja, jest [...] racjonalna: człowiek pogrążony w depresji widzi (tutejszą) prawdę. Tyle że zamiast przeciwstawić się jej całym instynktem istoty żyjącej, istoty mającej w sobie boski ogień [...] chce, żeby skończyło się wreszcie to nadużycie, bolesne wydzieranie nicości czegoś, co nicością podszyte jest zawieszono między życiem i śmiercią. Acedia to namiętna potrzeba, by wrócić do stanu nieistnienia. Namiętne pragnienie ukrócenia jałowego wysiłku. Spłacenia pożyczki. Wstecznej ewolucji⁸.

Drugim punktem odniesienia jest jedno z przesłań kryptoteologicznej lektury współczesnej filozofii dokonane przez Agatę Bielik-Robson.

Trwając mężnie w obliczu śmierci, wykorzystując jej moc, człowiek jest w stanie nadać sens skończoności swego życia – jako tego, co możliwe, nowe, jeszcze nie zaistniałe, tchnące świeżym duchem jego indywidualności. Wiara w „projekt” – pracę, dzieło, trwały ślad przekształcenia tego, co tylko możliwe, w rzeczywistość – rzeźbi w obrębie modernizmu linię subtelnie witalistyczną. Inna frakcja natomiast uzna, że mężne trwanie w obliczu śmierci może przynieść jedynie klęskę wszelkiego projektu, który w świetle skończoności jawi się jako nieautentyczna próba ucieczki. To z kolei lina tanatyczna [...]⁹.

Zgodnie z tym odczytaniem współczesna filozofia (od Heideggera poczynając, a na de Manie kończąc) skupia się wokół mniej lub bardziej zawoalowanej fascynacji śmiercią, natomiast trudna apologia istnienia jest charakterystyczna, zdaniem autorki, dla myśli judaistycznej. Metaforycznym obrazem witalności jest pochodzący z psalmów wizerunek rosnącego na skale kwiatu, ponieważ, co podkreśla Bielik-Robson, świadczy on o sile życia pojawiającej się wbrew wszystkim okolicznościom. I trwający wbrew nim kwiat potwierdza wartość istnienia, ma sens ekstatyczny, nie jest wcale (a przynajmniej niekoniecznie) znakiem przemijalności i znikomości¹⁰.

Warto zaznaczyć dokonane tutaj przeniesienie (pozostaną na razie przy tym określeniu) ciężaru interpretacji powyższego obrazu z odczytania eksponującego wymiar melancholijny na „trudno afirmatywny” czy kondycyjny. Koresponduje ono z przesłaniem eseju Sosnowskiego – zgodnie z nim, każda twórczość ma

⁸ J. Sosnowski, *Ach*, Kraków 2005, s. 18.

⁹ A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008, s. 37–38.

¹⁰ *Ibidem*, s. 21–22.

wartość, ale jest ona największa w przypadku tej, która wypływa z poczucia rozpaczy, ponieważ

skoro nawet z rozpaczy daje się uczynić coś, a nie nic, obezwładnia się i rozpacz, i nicość; być może nawet bardziej niż w dziełach wyrosłych z radości, naśladuje się w ten sposób akt Stworzenia¹¹.

Czytany w tych kontekstach Miłosz nie tylko, co oczywiste, nie pozwala sprowadzić się do dziewiętnastowiecznego piewcy klasycznej metafizyki, ale wpisuje się w witalistyczny (by kontynuować ujęcie Bielik-Robson) wymiar dwudziestowiecznej myśli. Wpisuje się w sposób minimalistyczny: samym gestem (pragnieniem?) sprzeciwu wobec bólu, rozpaczy, zła. Bo, jak sam podkreśla, czasem nie ma się siły, by im nie ulec.

Winna jestem w tym momencie sprostować ewentualne wrażenie powrotu do prostej dychotomii. W przypadku interpretacji obrazu rosnącego na skale kwiatu, autorka *Na pustyni* nie tyle przeniosła ciężar jego znaczenia (z melancholijnego na afirmatywny), ale „wywróciła je na drugą stronę”. Kwiat, który rozwija się mimo niesprzyjających warunków, próbuje wykorzystać każdą możliwość podtrzymania życia. Stawia opór, który jest tym silniejszy, im bardziej efemeryczne jest podłoże jego wzrostu. Mówiąc o „wywracaniu” nie mam więc na myśli prostego odwrócenia (sprowadzającego się do przestawienia znaku wartości), ale właśnie charakterystyczne dla tego czasownika przeformułowanie, które nie szuka radykalnie odmiennego stanu, ale wykorzystując ten otrzymany stara się go przeobrazić, nadaje mu nową postać. Nową, ale wynikającą z tego, co już istnieje. Rosnący na skale kwiat nie jest wyrazem „optymizmu”, postawy negocjowania tego, co trudne, zapominania o nieubłaganych warunkach przeżycia, nie jest też jednak znakiem poddania się prawom konieczności, ani też melancholijną zgodą na nieuchronność. Jest tylko i aż buntem istnienia przeciwko nieistnieniu. Wbrew nieistnieniu, ale i zarazem „dzięki niemu”.

Nie chodzi więc tutaj o rozpatrywanie biegunowego zestawienia istnienia i nieistnienia, ale o analizę zachodzącej między nimi relacji. Nie tyle istotne jest bowiem skupianie się na funkcjonującej między nimi granicy, co raczej zastanawianie się nad – nie zawsze oczywistym – oddziaływaniem między sobą. Jak to wygląda u Miłosza?

WBREW NATURZE, CZYLI KWIAT NA SKALE

W wierszu *Wbrew naturze* (z tomu *Druga przestrzeń*) Miłosz pisze o niejednoznacznych efektach swojej wiary w Boga, nie doprecyzowuje jednak, na czym miałyby one polegać:

¹¹ J. Sosnowski, *op. cit.*, s. 19.

Wiele nieszczęść wynikało z mojej wiary w Boga,
Która była częścią moich wyobrażeń o wspaniałości człowieka.
Człowiek, nie bacząc na swoją zwierzęcość,
powinien mieć bogate życie duchowe,
Kierować się w postępowaniu pobudkami zaliczanymi
do wzniosłych i szlachetnych.

(*Wbrew naturze z tomu Druga przestrzeń*)¹²

Wiara w Boga wynika tutaj z wiary w człowieka, a ściślej w jego wizję – jak dopowiada potem poeta – romantyczną i hagiograficzną. W pierwszym momencie wydaje się, że istotnym problemem jest idealizowanie człowieczeństwa, wymuszające dążenie do doskonałości. Rewers tego myślenia – ukazanie „zwierzęcości”, panowania instynktu nad pragnieniem czynienia czegoś dobrego – podważa wiarygodność wizerunku człowieka, a tym samym uderza w obraz Boga (jeśli myślenie o Nim jest konsekwencją myślenia o człowieku). Równie dobrze Miłosz mógłby napisać, że „wiele nieszczęść wynikało z jego wiary w człowieka”. Nie chodzi tu jednak o sprowadzanie wiary do aspektu ludzkiego wyobrażenia (choć kontekst ten nie jest wykluczony – do tego jeszcze wróć), ale o zwrócenie uwagi na ludzki aspekt Boga i boski wymiar człowieka. Ta chiazmatyczność każe myśleć o Bogu poprzez myślenie o człowieku i o człowieku poprzez myślenie o Bogu. W zależności od wybranego znaczenia można ten chiasm ująć w perspektywie teologicznej (człowiek stworzony na obraz Boga) albo ateistycznej (Bóg stworzony na obraz człowieka). Ale można także zwrócić uwagę na niemożność myślenia o tym, co boskie, bez tego, co ludzkie, i odwrotnie. I to właśnie jest bardziej istotne dla analizowanego utworu.

Konstrukcja wiersza jest precyzyjna – przytoczony „wstęp” przedstawia ideę pewnej utopii, wiary w niczym nieskażoną dobroć człowieka. W kolejnym fragmencie poeta rozwiewa złudzenia, przedstawiając własne zło, swoją grzeszność. Ale przed zbyt pochopnym rozstrzygnięciem sporu między wiarą w ludzką dobroć a przekonaniem o jej ułudzie autor chroni się, opowiadając bajkę o Jasiu i Małgosi. Zaznaczyć trzeba, iż on sam określa ją mianem powiastki, eksponując jej wymiar dydaktyczny.

Historyjka zostaje sprowadzona do relacji o małżeństwie bajkowych postaci – biedny Jaś poślubia bogatą Małgosię, a zakompleksiona Małgosia wychodzi za Jasia. Dokonując popularnej w psychoanalizie „interpretacji podejrzliwej” tej stereotypowej opowieści o miłości, która okazuje się jedynie próbą wzajemnego dowartościowania, Miłosz dopowiada jednak:

¹² Cyt. za: C. Miłosz, *Wiersze*, t. 5, Kraków 2009, s. 187.

Tak być mogło, albo nie.

W każdym razie w sam raz dla mnie byłaby filozofia sceptyczna.

Nie przypisująca żadnych wyższych zalet człowiekowi

Ani stworzonemu przez ludzkość Bogu.

Wtedy byłby w zgodzie ze swoją naturą.

A ja powtarzam: „Wierzę w Boga” i wiem,
że nie ma na to żadnych usprawiedliwień.

Podsumowując ewentualne znaczenie miłosnej historii, Miłosz nie twierdzi więc, że pozwala się ona wyłącznie tak odczytywać, ale przecież temu nie przeczy. Powiastka powinna zawierać jasny morał, jednak wersja Miłosza jest oparta na dywagowaniu:

Małgosia pragnęła Jasia, bo wydał jej się świetniejszy
od innych zalotników.

A właściwie dlatego, że знаła swoje defekty
i pochlebiało jej dumie, że ją wybrał.

Pobrzmiwa tu echo innego wariantu powiastki – jej wersji oświeceniowej, która opiera się na podważaniu oczywistości, uderza w pewność tez. Istotne jest tutaj właśnie jej racjonalne podejście. Opowiadając o ukrytych motywach uczucia, Miłosz prezentuje siebie jako „sceptyka niepewnego”. Sceptycyzm jest przez niego doceniony, jako „zgodny z naturą”, zdroworozsądkowy, co nie znaczy więc, że jedynie odruchowy czy prymitywny. Nie chodzi mu jednak w tym przypadku o myślenie podważające jakiegokolwiek wyższe pobudki ludzkich działań, czy zakładające tylko materialne motywy kierujące naszym postępowaniem. Jest to raczej taki rodzaj sceptycyzmu, który dostrzegając nie najwyższe bodźce postępowania, docenia wszakże ich efekty – wcześniej bowiem, wyznając własne winy, pisze tak:

A ja? Czy miałem być gorszy? Czy musiałem patrzeć na siebie
jak na istotę podrzędną?

Niestety, znajdowałem w sobie tylko apetyt dominującego
Samca, energicznego plemnika.

Tak naprawdę to chciałem siły i sławy, kobiet.

Więc zacząłem fabrykować w sobie uczucia miłości
i poświęcenia.

I te właśnie uczucia nie zostają zdyskredytowane. Tak, jak wyznanie wiary pozostaje nieusprawiedliwione, tak i one stanowią wykroczenie przeciwko prawom

materii. A przynajmniej są wyrazem nadziei na ich nieostateczność. Warto dodać, iż opisując materialne potrzeby, Miłosz niekoniecznie podważa je same w sobie, trudno znaleźć tu również manichejską skazę (Jasiowi imponuje pałac ukochanej, ale jednocześnie jest w niej też zakochany). Atak dotyczy pomijania znaczenia materialistycznych czy biologicznych uwarunkowań, prób ukrycia ich wpływu. To, co najbardziej istotne w jego opisie, można określić mianem niejednoznaczności. Nie przecząc sile działania pragmatycznie nastawionej naturze, autor *Nieobjętej ziemi* jednocześnie pokazuje, że nie zawsze umniejsza to prowokowane przez nią działania. Ale w dużym stopniu pozbawia je nimbu nieskazitelności.

Mimo że sceptycyzm jest racjonalny i „zgodny z naturą”, to jednak wiara pozwala na podważenie jego pewności, tym samym uniejednoznacznia przekonania. „Tak być mogło, albo nie” – to zdanie przypomina o marginesie błędu, niedopowiedzenia, niejasności. Wybór wiary w świecie, który wydaje się całkowicie jej przeczyć, jest tak samo nieracjonalny, jak mówienie o miłości, gdy da się sprowadzić ją do zaspokajania potrzeb. Ale opowiadając się za życiem wbrew naturze, Miłosz nie tyle podważa sceptycyzm, co raczej walczy z jej ograniczeniami. Doświadczając ciemnej strony życia, próbuje przetrwać, przeciwstawiając jej wytwarzane – a więc „sztuczne”, „nieprawdziwe” – uczucia miłości i poświęcenia. Ich sztuczność pozwala się skojarzyć z osłoną kulturową, ale nie ma tutaj prostego podziału na złą naturę i lepszą kulturę. „Sztuczność” pojawia się jako rodzaj przeciwdziałania temu, co niekorzystne, co zagraża funkcjonowaniu – a więc pozwala się ująć jako nietypowy „odruch obronny” (nietypowy, ponieważ nie będący prostą reakcją instynktową, lecz efektem przeciwstawienia się czystej biologiczności, która jednocześnie jest jego podłożem). W przypowieści o Jasiu i Małgosi naturalne i kulturowe motywy miłości pozostają więc ze sobą splecione. Miłość, poświęcenie i wiara, powstając wbrew racjonalności, wbrew myśleniu zdroworozsądkowemu, nie muszą być – rozumiane jako skażone niedoskonałością – odrzucone tylko dlatego, że nie spełniają idealnych wymogów. Ale tym samym, nie sposób traktować ich jako stanów nie podlegających uwikłaniu, oczekiwać od nich „niemożliwego”: heroicznej czystości ideału.

Wbrew naturze rośnie na skale kwiat i wbrew naturze pozostaje większość tych dobrych, pożądanych przez nas stanów uczuciowych – autor *Nieobjętej ziemi* w omawianym wierszu pozwala sobie na niedoskonałość, dokonuje świadomego wyboru wiary, wiedząc, że nie ma jej na czym oprzeć (nawet, gdy zakłada, że jest ona tylko ludzkim pragnieniem).

Gesty Miłosza – szukanie wiary, innych osób, czy odzewu realnego świata – nie są prostym przejściem na „jasną stronę”, ale raczej ciągłym wydobywaniem się z ciemności. I na tym też polega „wywracanie na drugą stronę” – to nieustanne przeformułowywanie tego, co ciągnie w dół, co przeczy pojawianiu się możliwości, co zamyka w obrębie własnych doznań. Jest to wciąż od nowa podejmowany ruch, po to, by nie stanąć w miejscu, by nie zastygnąć (a tym byłyby metaforycznie ujmowany czas depresji).

TANIEC NAD PRZEPAŚCIĄ

Groza ewentualnego zastygnięcia została przedstawiona w boleśnie namacalny sposób w utworze przypominającym groteskową zabawę – myślę o wierszu *Na część księdza Baki*. Ludzkie i musze igraszki, które mają miejsce na moment przed końcem, na granicy bytu i niebytu, trwają, jak się wydaje, tylko właśnie dlatego, że nie są świadome nieustannego przekształcania się materii. To, co im zagraża, pochłonięcie przez nieistnienie, zostało zaprezentowane przy pomocy animizacji:

Ach te muchi,
Ach te muchi,
Wykonują dziwne ruchy,
Tańczą razem z nami,
Tak jak pan i pani
Na brzegu otchłani.

Otchłań nie ma nogi,
Nie ma też ogona,
Leży obok drogi
Na wznak odwrócona.

Ej muszki panie,
Muszki panowie,
Nikt się już o was
Nigdy nie dowie,
Użyjcie sobie.

Na krowim łajnie
Albo na powidle
Odprawiajcie swoje figle,
Odprawiajcie figle.

Otchłań nie je, nie pije
I nie daje mleka.
Co robi? Czeka¹³.

Rozkładające się zwierzę, padlina: ten obraz makabryczny może być odczytywany jako wanitatywne przesłanie, ostrzeżenie przed nieuchronnością śmierci. Barokowa stylizacja przypomina wprost ten aspekt, ale jednocześnie – jako stylizacja właśnie – trochę go przeformułowuje. Zestawienie ze sobą żywiących się zepsutym mięsem much i tańczących ludzi pozwala wydobyć ulotność jakichkolwiek działań, deprecjonując przy tym ludzkie próby udoskonalania życia. Tańczenie nad otchłanią jest wprawdzie obrazem katastroficznym, wyrazem naiwności, pragnieniem oszukania się czy zapomnienia, ale może też być znakiem zgody na przemijanie, próbą (co z tego, że przegraną!) przeciwstawienia się nie-

¹³ *Ibidem*, s. 325.

uchronności, świadomą decyzją trwania w obliczu nadciągającego zła. Barokowy taniec śmierci jest jednocześnie tańcem życia rozwijającego się tak wbrew, jak i dzięki śmierci. „Dzięki” jest paradoksalne... Łatwo oskarżyć je o pragmatyczność (bo śmierć wykorzystuje się do dalszego życia), o nietaktowność (bo nie dostrzega się wyjątkowości umierania). Ale jednocześnie „dzięki śmierci” życie jest po prostu bardziej siebie świadome, nie tylko dlatego, że wie, do czego zmierza, ale bardziej dlatego, że wie, ile może stracić. Także wtedy, gdy po prostu podda się sile nicości.

Nieludzka otchłań, nie przynosząca najmniejszego pożytku, przypomina przyczajone do skoku zwierzę. Ten moment, „chwila przed”, potwierdza realność zagrożenia i jego – czy tylko domniemaną? niewykluczoną? – nieuchronność.

Nie sposób pominąć emocjonalnej siły powyższego obrazu, paradoksalnie parodystyczny gest sięgnięcia po styl Baki tym mocniej uwydatnia jego niepokojącą aktualność. Ciemne wiersze Miłosza – których apogeum pozostaje tom *To*, ale przecież pojawiają się one i wcześniej, i później – koncentrując się na opisie doświadczeń nie dających się zlekceważyć, nie są przecież jedynie „drugą stroną jasnego wymiaru”. Są w niej obecne, ale tak jak sceptycyzm chwiewie wiarą, podobnie zdystansowany styl opisu rymów Baki pozwala podjąć grę z otchłanią: bo przecież ona czeka..., ale może można ją przeczekać..? Może nie warto od razu jej ulegać? Otchłań, jak rozkładające się ciało, staje się pożywką dla istnienia, ale życie trwa wbrew niej – całkowicie jednak świadome jej grozy i siły.

ZAWSZE WYCHYLONY W DRUGĄ STRONĘ...

Nie da się pozostawić biegunowego czytania – nie jesteśmy w stanie porzucić dychotomii. Oczywiście, świadomi językowych uwikłań, nie pozwalamy już wciągnąć się w próbę ostrego ich rozgraniczania. Ale wciąż o nich pamiętamy i niekoniecznie wiąże się to z byciem nienowoczesnym... Formułą, która moim zdaniem, najtrafniej opisuje taki sposób myślenia, i która przybliży skomplikowany charakter twórczości Miłosza, jest chiazmatyczne postrzeganie świata. Nie chodzi mi jednak o to, by sprowadzać je do prostej gry sprzecznościami: bardziej istotne jest w tym przypadku wytworzenie pola wzajemnych powiązań, nietypowych wpływów. Zagrożeni nicością, zde gustowani materialnością własnych poczynań, mozolnie próbujemy coś – z tego, co mamy – zbudować, nawet, jeśli to tylko „miłość niedoskonała”, „dobroć niebezinteresowna” (jak to się dzieło w wierszu *Wbrew naturze*). I na tym też polega taniec nad przepaścią. Nicość wywołuje odruch buntu, tym samym potwierdzając moc swego oddziaływania (bo „otchłań czeka”...). Przypomina to myślenie o kryzysie rozumianym nie jako koniec pewnego etapu, ale jako początek zmiany postrzegania, chociaż pamiętać trzeba, że nie każdy kryzys daje taką szansę. Celnie pisał o tym Tomasz Halik, którego egzystencjalno-duchowe analizy nierzadko trafnie dookreślają mocowanie się Miłosza z dwiema stronami rzeczywistości (i który niewątpliwie

zainspirował mnie przy szukaniu języka opisu twórczości autora *Pieska przydrożnego*):

[...] wiara, aby pozostała żywa, jako swej stałej korygującej towarzyszką, potrzebuje wątpliwości (a wątpliwość, aby nie prowadziła na bagna skrajnie zgorzkniałego sceptycyzmu, potrzebuje wiary)¹⁴.

Podszewkę ujęć biegunowych trudno przecież wywrócić na jedną tylko stronę. Bo nie ma ona tylko jednej strony. Nie można również zapomnieć, że cały „proces wywracania” ma charakter nieskończony, opiera się na kolejnym podejmowaniu wyzwań, które nie zawsze da się pokonać. Najważniejsze jest jednak jego trwanie, samo mocowanie się z drugą stroną, wobec drugiej strony, o drugą stronę. Jesteśmy dopóki mocujemy się. Między biegunami i dzięki biegunom.

I to „między” jest ciekawe. Tekst Markowskiego – inspirujący, świetnie retorycznie opracowany – zawiera jednak mocne uproszczenie. Ale i formuła Franaszka może być doprecyzowana (tak jak i moja wizja czytania). Wychylając się w stronę jasności Miłosz czasem po prostu próbuje się uratować – przed otchłanią. Ale nie potrafi też – patrząc w jasność – nie czuć tamtego chłodu.

Beata Przymuszała

MIŁOSZ BEYOND THE POLARITIES

Summary

This article draws on Jan Błoński's polar formula (later developed by other critics) in interpreting Czesław Miłosz's poetry. Błoński approach situates Miłosz's work in opposition to linguistic concepts of poetry only and at the same time treats it as an endorsement of values that are distinguished by their clarity. This article exposes the narrow scope of such dichotomous readings and suggests that Miłosz's work be seen as an attempt at a chiasmic balance between extremities. In this perspective Miłosz can be regarded as a follower of the vitalist way of thinking – fully conscious of the human condition and affirming life in spite of the certainty of death.

¹⁴ T. Halić, *Drzewo ma jeszcze nadzieję. Kryzys jako szansa*, przeł. A. Babuchowski, Kraków 2010, s. 16–17.