

Ewagriusz z Pontu, Bosch, Miłosz i pycha poety

Agata Stankowska

AGATA STANKOWSKA Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

EWAGRIUSZ Z PONTU, BOSCH, MIŁOSZ I PYCHA POETY

Gdybym dążył do napisania pewnej liczby doskonałych wierszy, złożyłbym dowód umiarkowanej tylko *superbii*, miałem jej jednak w sobie dosyć, żeby mnie wynosiła poza jakiegokolwiek pisarstwo. [...]

Należało sięgnąć w ten wymiar, gdzie rozstrzygały się losy i całej realności, i poezji. [M 69–70]¹

Stwierdzenie, że odwiecznym problemem poetów jest poszukiwanie stosownego języka, brzmi jak banał. Rzecz staje się jednak ciekawa, gdy zaczynamy pytać o kryterium owej stosowności w określonej estetyce; o światopogląd chwytu – jak mogliśmy sparafrazować tytuł eseju Bolesława Leśmiana – w tej, a nie innej twórczości, budującej specyficzną wizję świata i człowieka, przedstawiającej jego kondycję, historię, doświadczenia. Czy takim kryterium jest jak najwierniejsze opisywanie świata? Oddawanie zamysłu kreacji? Wyrażanie niewyraźnego? Deszyfracja uroszczeń zideologizowanej mowy i kłamstwa ustanawianej przez nią rzeczywistości społecznej? A może jedynie – lub aż – czerpanie radości z gry słowem, stylem, cytatem czy strukturą? Pragnienie wyrażenia giętko tego, co pomyśli głowa, nakażą emocje, podpowiedzą lęk albo nadzieja? Pytając szczegółowiej – próbujemy dociec: dlaczego Tadeusz Peiper ukochał długie zdania i peryfrazy? Dlaczego Weneda przemawia innym typem sylabowca niż Róża? Dlaczego Zbigniew Herbert w liście *Do Ryszarda Krynickiego*, traktującym o roli piękna i prawdy w życiu społecznym i poezji, inkrustuje swobodny tok wiersza wolnego sylabotonizowanymi tercynami?

Dlaczego wreszcie – co interesuje mnie tutaj szczególnie – Czesław Miłosz w wielu swoich tekstach sięga po języki spoza własnej epoki? Dlaczego tak często, także w manifestach, autor szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* posługuje się ukrytym intertekstem: literackim lub malarskim? Dlaczego przywołuje źródła, a jednocześnie nie doprecyzowuje tych, do których dociera na zakurzonych półkach antykwaratów i bibliotek czy też w cichych wnętrzach sal muzealnych z malarstwem dawnym? Czy poeta sugeruje w ten sposób, że współczesna mu poezja i proza nie mają stosownych idiomów dla rozważenia istotnych dla niego zagadnień? Takich choćby

¹ Skrótem M odsyłam do: Cz. Miłosz, *Saligia*. W: *Ogród nauk*. Lublin 1986. Ponadto stosuję skrót E = Ewagriusz z Pontu, *Wybór z traktatu „O praktyce (ascetycznej)”*. – *O ośmiu duchach złota*. – *O różnych rodzajach złych myśli*. Przeł. E. Kędziorek, L. Nieścior, M. Grzelak. Kraków 2015. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

jak niezrozumiałstwo, wyobraźnia religijna², kara i zasługa, zło i dobro, egoizm i grzech jednostki.

Wyrażną sugestię twórcy, że warto odnaleźć „nieaktualne”, a nawet zapoznane źródła i zagłębić się w nich, zawiera m.in. esej *Saligia*, zamieszczony w *Ogrodzie nauk* (1979)³. Miłosz postanawia zaakcentować aktualne znaczenie treści ukrytych za historycznym terminem. Referuje:

Superbia
Avaritia
Luxuria
Invidia
Gula
Ira
Acedia

W średniowieczu pierwsze litery siedmiu grzechów głównych składały się na słowo „*saligia*”, uważane za podwójnie użyteczne, bo i pozwalało łatwo nazwy siedmiu grzechów czy raczej wad (*vitia capitalia*) zapamiętać, i podkreślało ich łączność. Tyle wiedziałem, ale skusiło mnie niedawno, żeby zajrzeć do paru encyklopedii i sprawdzić, co też mają one o *saligii* do powiedzenia. W żadnej z nich nie znalazłem o tym słowie nawet wzmianki. Co więcej, milczą o nim encyklopedie katolickie i słowniki teologicznych terminów. Osoby duchowne nie lubią już grzechami się zajmować, jakby chciały przeprosić świat za to, że przez wiele stuleci to właśnie uważały za jedno ze swoich głównych zadań. Nawet o pojęciu grzechu odzywają się półgębkiem, nie są więc skłonne w redagowanych przez siebie kompendiach i katechizmach przypominać o dawnych klasyfikacjach. [M 62; podkreśl. A. S.]

Wymazanie z homilii, encyklopedii i rozmów tematu grzechu Miłosz traktuje jako jeden z kardynalnych błędów nowoczesności – myśli zapatrzonej w jasny obraz natury ludzkiej, budowany na podstawie racjonalnej nauki. Sam, co wiemy z lektury jego wierszy i esejów, hołduje tym, którzy starali się odwrócić kierunek przemian desakralizujących wyobraźnię człowieka: Blaise'owi Pascalowi, Emanuelowi Swedenborgowi, Williamowi Blake'owi, Lwowi Szestowowi czy Marianowi Zdziechowskiemu... Także Fiodorowi Dostojewskiemu, który w roku 1875 notował z pretensją:

Nauka w naszym stuleciu obala wszystko, w co dotychczas wierzone. Każda twoja zachcianka, każdy twój grzech jest wynikiem twoich przyrodzonych potrzeb, które nie zostały zaspokojone, więc, tak to wygląda, trzeba je zaspokoić. Radykalne zaprzeczenie chrześcijaństwa i jego moralności. Chrystus nie znał nauki⁴.

Przywołując te słowa Miłosz podkreśla, że Dostojewski trafnie wskazywał podstawowe wektory oświeceniowej desakralizacji:

W owym czasie atak na religię w imię tak zwanej obiektywnej prawdy przybrał na Zachodzie trzy główne formy. Były to: odrzucenie Grzechu Pierworodnego; odrzucenie Inkarnacji; przerobienie chrześcijańskiej eschatologii na eschatologię świecką. [...]

² Zob. A. Stankowska: *Głos Miłosza w sporze o „niezrozumiałstwo” jako ponowiony wybór tradycji. Wokół nie ujawnionych intertekstów szkiców „Przeciw poezji niezrozumiałej” i „Postscriptum”*. „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2; *Miłosz – gnostyk? W: „Żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic”. O twórczości Czesława Miłosza*. Poznań 2013, s. 35–69.

³ Pierwodruk eseju ukazał się na łamach paryskiej „Kultury” (1974, nr 9).

⁴ *Nieizdany Dostojewskij*. Moskwa 1971, s. 446. Cyt. za: Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*. Kraków 1994, s. 67.

Aby pozbyć się pojęcia Grzechu Pierworodnego, kładziono nacisk na dobrą i rozumną naturę człowieka. obrońcy chrześcijaństwa, przeciwnie, mówili o zupełnej nędzy człowieka i utożsamiali Upadek ze zwycięstwem miłości własnej, tej przyczyny niezliczonych ludzkich udręk. W tym kierunku siedł Blaise Pascal (*le moi est haïssable*). W tym też kierunku szli dwaj wielcy wizjonerzy osiemnastego wieku, Emanuel Swendeborg i William Blake. Przyczyny kosmicznego zła Swendeborg dopatrywał się w ludzkim *proprium* [tj. zmienności]; Blake wszechświat, tak jak go ludzie sobie wyobrażają, uważał za skutek Upadku i egoizmowi jednostki przypisywał cechy „widmowe”. *Zapiski iz podpolja* Dostojewskiego są dalszym ciągiem i kulminacyjnym punktem tego samego wywodu⁵.

Komentarz Miłosza do słów Dostojewskiego aż nadto wyraźnie wyjaśnia powody braku haseł poświęconych saligii we współczesnych encyklopediach. Poeta szuka jednak dalej, odkrywając przydatny tom w międzywyznaniowej Pacific School of Religion, w magazynie „rzadko potrzebnych” dzieł, niecieszących się popularnością „ani u przyszłych pasterzy, ani u ich nauczycieli” (M 63). Tytułu czy autora odnalezionego dzieła Miłosz nie podaje. Dowiadujemy się tylko, że w książce natknąć się można na „listę grzechów głównych, ułożonych przez eremitów Egiptu w czwartym wieku [...]” – listę, która „zawsze była po trosze zabytkiem historycznym [...]” (M 63). Czy chodzi o pisma Ewagriusza z Pontu *O różnych rodzajach złych myśli* (*De malignis cogitationibus*) i *O ośmiu duchach zła* (*De octo spiritibus*), stanowiących fragmenty traktatów ascetycznych pustelnika z Nitrii i Celach? Miłosz nie potwierdza. Zdradza tylko, iż podczas poszukiwań posiadał wiedzę o tym, że termin „saligia” (*superbia, avaritia, luxuria, invidia, gula, ira, acedia*) upowszechnił w XIII wieku Henryk z Ostii i że określenie to konkurowało ze słowem „*sīaaagl*”, będącym wynikiem innego uszeregowania głównych wad (*superbia, invidia, ira, acedia, avaritia, gula, luxuria*). Podobne wyliczenie spotykamy, co okaże się ważne, w XVII i XVIII pieśni Dantejskiego *Czyśćca*. Warto w tym miejscu dodać, iż wiedza o dwojakiego rodzaju porządku wyliczenia siedmiu grzechów głównych (*saligia* i *sīaaagl*) znajduje odbicie w kompozycji interesującego mnie eseju Miłosza. Część wstępną *Saligii* wypełnia przedstawienie ludzkich wad wedle porządku pierwszego, część ostatnią – wedle uszeregowania, w którym inicjalne głoski omawianych przywar składają się na słowo „*sīaaagl*”.

Bogusław Grodzki przekonująco pokazał, że owe dwa szeregi odzwierciedlają odmienną optykę myślenia o siedmiu grzechach głównych i że Miłosz zdaje się sprzyjać wybranemu przez autora *Boskiej Komedii* szeregowi jako temu, który „reprezentuje swoim układem fragment wizji uporządkowanej i celowej”⁶. Także – dodałabym – bardziej optymistycznej, bo połączonej z nadzieją na możliwość naprawy lub choćby stosowniejszego wykorzystania przywar, w efekcie czego człowiek staje się paradoksalnie mniej niedoskonały, a jego wady zyskują nieoczekiwany sens. Poeta notuje: „*vitia capitalia* były mniej czy bardziej powszechnymi objawami zepsutej ludzkiej natury, a natura ta nie jest aż tak zepsuta, żeby nie zostawało dla

⁵ Cz. Miłosz, *Dostojewski i zachodnia wyobraźnia religijna*. W: jw., s. 67–68. Trzeba w tym miejscu koniecznie dopowiedzieć, iż poeta nie bierze w ogóle pod uwagę, że komentuje słowa wyrażone nie bezpośrednio przez Dostojewskiego, ale przez fikcyjną postać z utworu, który choć nosi wiele znamion tekstu autobiograficznie osadzonego, opatrzony został przez autora znaczącym podtytułem „opowieść”. W pierwszych akapitach *Zapisków z martwego świata* Dostojewski w pewnej mierze dystansuje się zresztą od głównego bohatera-narratora.

⁶ B. Grodzki, *Nad esejem Czesława Miłosza „Saligia”*. „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 3, s. 117.

niej żadnej nadziei” (M 66). Śladem Dantego, który w obrazie góry czyścicowej przedstawia wędrówkę prowadzącą ku niebu, Miłosz antycypuje istnienie szansy na przejście od stanu określanego w teologii moralnej jako *natura lapsa* do stanu *natura reparata*. Wiąże się to w dużej mierze z tym właśnie, w jaki sposób człowiek (w swej konkretnej biografii i profesji) potraktuje, a nawet więcej – wykorzysta wady charakterystyczne dla natury zepsutej przez grzech pierworodny. W jaki sposób posłuży się zazdrością, gniewem i pychą...

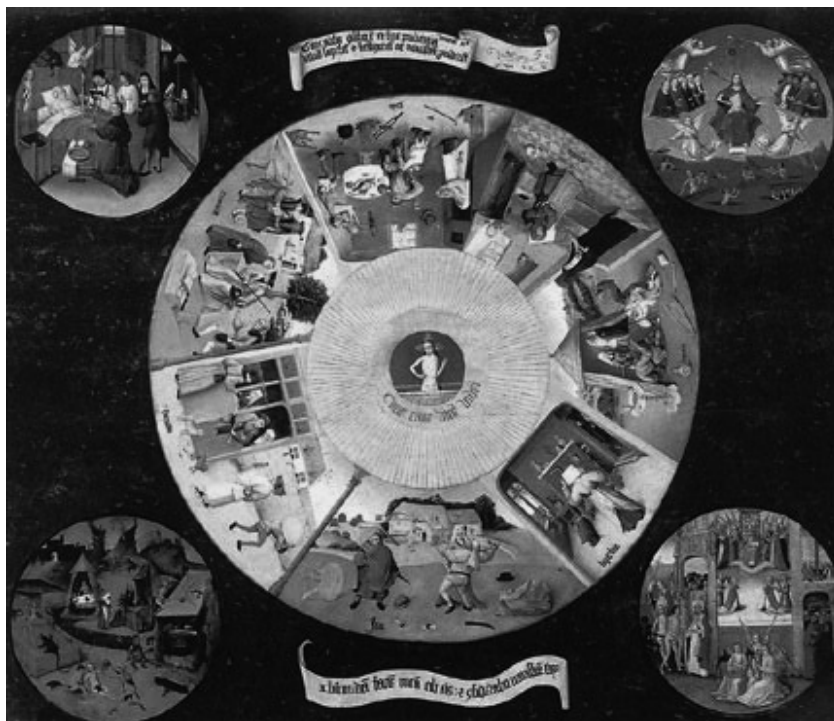
Grodzki trafnie pisze, że grzechy główne Miłosz uznaje za „błędy popełniane w dążeniu człowieka do obiektu »najwyższej miłości«, czyli Boga”. A dalej, przekazuje, że w interpretacji poety umieszczone one zostają „w fazie »wznoszącej«, stanowiąc jedynie etap w ludzkiej wędrówce ku wiecznemu szczęściu”. Badacz dodaje:

Taka wykładnia diametralnie zmienia teologiczny sens i miejsce grzechów głównych w życiu człowieka w stosunku do katechizmowego umieszczenia schematu „*saligia*” w sąsiedztwie czterech rzeczy ostatecznych: śmierci, Sądu Ostatecznego, zbawienia lub potępienia, czyli między życiem doczesnym a ewentualnością piekła. [...] katechizmowa formuła o charakterze przestrogi zostaje zastąpiona inną, o głębokiej podbudowie teologicznej, popartej autorytetem Dantego⁷.

Nadmierzmy, że ten sam optymizm odnajdujemy także w – przywołanych tylko pośrednio – pismach Pontyjczyka, o czym za chwilę szerzej. Jedno jest pewne. Sens Miłoszowych rozważań o siedmiu grzechach głównych przebija w dużej mierze ze sposobu badania nawiązań do innych tekstów kultury. Wykład poety wyłania się (podobnie zresztą jak w wielu esejach autora *Ziemi Ulro*) z licznych intertekstualnych odniesień: dialogów mniej lub bardziej jawnych, a czasem celowo – jak twierdzą – nienazwanych z imienia. Tak jakby poeta wzywał nas do samodzielnego odkrycia i przestudiowania innych sposobów ujęcia danego zagadnienia. Swoją drogą, nie tylko po to, by skonfrontować je z jego własnym wykładem (to oczywiście warte podkreślenia, lecz nie najistotniejsze), ale by zwrócić uwagę na znaczący brak wspomnianych rozwiązań w kanonie tekstów organizujących zbiorową wyobraźnię kultury współczesnej Miłoszowi. Owe przemilczane utwory jawią się jako w pewien sposób ważniejsze od tych przywołanych *explicite*. Pozwalają bowiem odnaleźć konteksty zewnętrzne wobec tych doskonale z dzieła Miłosza znanych, bo wielokrotnie wspominanych i wpisanych niejako immanentnie w ponawianą przez poetę opowieść o dziejach jednostki wydziedziczonej z ładu sakralnego. Tak czy inaczej, faktem jest, iż w twórczości Miłosza nieraz spotykamy pokrewny gest „niepełnego przypisu”. Dzieje się tak również w szkicach, w których aż roi się od precyzyjnych odsyłaczy. W interesującej mnie *Saligii* poeta nawiązuje nie tylko do przywoływanego już autora *Boskiej Komedi*, ale też do Tomasza z Akwinu, Fiodora Dostojewskiego i ich komentatorów, także do pism Williama Blake’a, Daniela Defoe, Charlesa Dickensa, Honoré de Balzaca, Aleksandra Puszkina, Davida Herberta Lawrence’a⁸. Wszystkie wymienione nazwiska świetnie pamiętamy również z innych esejów

⁷ *Ibidem*, s. 115.

⁸ Najistotniejszy i najszerzej komentowany jawny intertekst w interesującym mnie eseju stanowi przede wszystkim *Boska Komedia* Dantego Alighieri. Tu zaś najważniejszy jest obraz przedstawiający wspinaczkę Dantego i prowadzącego go Wergiliusza, w momencie gdy po przeżyciach Piekła przyglądają się kolejnym tarasom, zamieszkanym przez dusze pokutujące za jeden z siedmiu grzechów głównych. Miłosz w swoim myśleniu o grzechu równie wielką rolę przypisuje Dostojew-

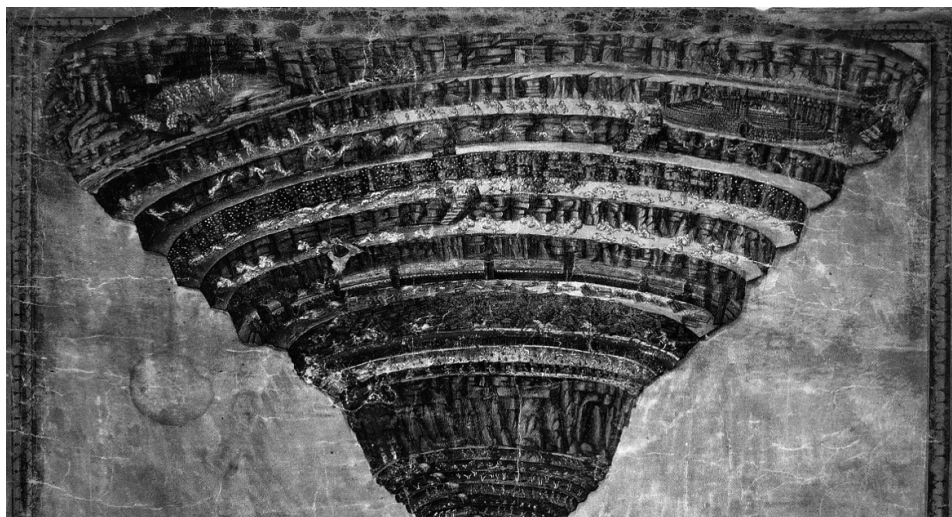


1. Hieronim Bosch, *Stół Mądrości*. Museo Nacional del Prado

twórcy *Ogródu nauk*. Dlaczego wśród tego doskonale znanego miłoszologii szeregu imion i tytułów nie pojawia się przywołany przeze mnie na początku Ewagriusz z Pontu (którego dzieła wspomniane zostają, jeżeli w ogóle, wyłącznie w parafrazie⁹)? Pontyjczyk jako jedyny z grupy eremitów z IV wieku napisał traktat poświęcony ośmiu (nie siedmiu) duchom zła, dodając do powszechnie przywoływanych także „próżną chwałę” (E 92), wymienianą tuż przed pychą, opisaną na końcu rozprawy *O ośmiu duchach zła*. Dlaczego w interesującym nas esejcie nie pojawia się Hieronim Bosch, którego alegoryczna interpretacja siedmiu grzechów głównych, zawarta w *Stole Mądrości* (XVI w.), jawnie koresponduje z rozważaniami poety o *vitia capita-*

skiemu, wyróżniając szczególnie *Braci Karamazow*, w których historii rosyjski pisarz „idzie wiernie za Dantem [...]” (M 68).

⁹ Czy Miłosz znał skomplikowane losy edycji *O ośmiu duchach zła* i jej swoiste „wieloautorstwo”? W roku 1574 wychodzi wenecki przekład łaciński. Później pojawiają się kolejne: 1672 – pierwsze wydanie greckie F. Combéfisa; 1673 – edycja grecka J. M. Suarèsa; 1680 – florenckie wydanie tłumaczenia łacińskiego sporządzonego na podstawie rękopisów z V lub VI w. zachowanych w bibliotece we Florencji wraz z tekstem greckim; 1782 – edycja ukazująca się w tomie *Filokalia*, przygotowana przez św. Nikodema Hagiorytę, zawierająca antologię pobożnościowych tekstów greckich, wydanych w Wenecji w 1782 r. pod imieniem Nila Ascety (vel Nil z Ancyry). Pod tym samym imieniem Suarès opublikował w 1673 r. w Rzymie *de malignis cogitationibus*. Teza wydaje się wielce prawdopodobna, jeśli się zna zamiłowanie Miłosza do studiowania historii Kościoła i pism teologicznych.



2. Sandro Botticelli, *Mapa piekieł (La mappa dell'inferno)*. Musei Vaticani

lia (może szczególnie wyraźnie, gdy śledzimy Miłoszowe passusy poświęcone pysze)? Trudno uwierzyć, że poeta nie znał tego przedstawienia. Do innych obrazów Boscha nawiązywał wszak często w swych ekfrastycznych wierszach. Dałoby się rozszerzać ciąg podobnych pytań i zastanawiać się, z jakiego powodu Miłosz nie wymienia w *Saligii* nieobcych mu, najpewniej malarskich przedstawień wędrówki Wergiliusza po Piekło? Mam tu na myśli chociażby dzieło *Mapa piekieł (La mappa dell'inferno, 1480)* Sandra Botticello, prezentujące pierwszą część tryptyku Dantego i zaliczające się do jego kanonicznych przedstawień. Obraz ten kapitalnie ukazuje wznoszący się ku górze kierunek tej drogi: od Piekła, poprzez kolejne tarasy Czyśćca (zasiedlane przez dusze cierpiące za jeden z siedmiu grzechów głównych, ułożonych w porządku *sittaaagl*) w stronę Ziemskiego Raju i Nieba.

Zarówno pisma Pontyczyka, jak i dzieło Boscha wyraźnie korespondują z wyobraźnią polskiego poety. Spróbujmy zatem przyjrzeć się owym przemilczanym lub jedynie sugerowanym paralelom, koncentrując się na tym z siedmiu grzechów głównych, który zarówno teologia moralna, jak i Miłosz wydają się postrzegać jako kluczowy, a przynajmniej w dużej mierze różny od pozostałych. Mam oczywiście na myśli pychę, przez Ewagriusza uważaną za „sprawcę najgłębszego upadku duszy” (E 29) i opisuje jako najgroźniejszy z demonów, „kuszących człowieka jako człowieka [...]” (E 98)¹⁰; Miłosz natomiast nazywa ją „prawdziwie ciężką skazą” (M 68), łącząc – analogicznie do Pontyczyka i Boscha – z „miłością znieprawioną, tj. taką, która dąży do mylnego celu” (M 67). Różnice są tutaj tak samo istotne jak podobieństwa. Kwestie rodzaju (celu) miłości czy też chęci poznania (bądź jego braku) wydają się podstawowe.

¹⁰ Warto dopowiedzieć, że Pontyczyk do listy siedmiu grzesznych myśli dodaje jeszcze uprzednią wobec pychy myśl „o próżnej chwale” (E 92).

Przypomnijmy po krótko sens nauki Pontyjczyka. Po pierwsze, Ewagriusz mówi nie tyle o grzechu, ile o złej myśli (grec. *logismós*). Tę ostatnią rozumie szeroko – jako „szczególny sposób percypowania rzeczywistości”, „specyficzny wymiar jej postrzegania” (E 11). Chodzi tu zatem o pewną postawę, której istotą jest wadliwe odwracanie wzroku od prawdziwego celu życia ludzkiego, jaki stanowi poznanie Boga, a w sensie praktycznym – trwanie w miłości skierowanej poza własną osobę. Cel ten, przekonuje Pontyjczyk, osiągnąć można poprzez dwojakię postępowanie: równocześnie praktyczne (*praktike*) i mistyczne (*gnostike*). Praktyce ascetycznej, wiążącej się z oczyszczeniem, towarzyszy bowiem w życiu eremity oświecenie, którego doświadcza się wówczas, gdy umysł odpowiednio przygotowany otwiera się na łaskę i kroczy drogą prawdziwego poznania. Dodać należy, że Ewagriusz w metodach praktycznej oraz gnostycznej widzi dwa etapy wzajemnie warunkujące i wzmacniające, a nie następujące po sobie. Ćwiczenie się w czytaniu, modlitwie, jałmużnie, gościnności, zapominaniu oraz milczeniu (Pontyjczyk wymienia je jako najważniejsze elementy praktyki ascetycznej) służy usuwaniu korzeni wad i grzechów, których źródło stanowią złe myśli, posłuszne demonom. Asceza polega na umacnianiu się w tym, co jest dobre. Rozumie się ją więc – i trzeba to podkreślić – jako coś zasadniczo pozytywnego, nie zaś ograniczającego człowieka. Antropologiczna koncepcja, która wyłania się z pism Ewagriusza, wydaje się z gruntu optymistyczna. Skażona natura może zostać uleczona, a jednostka ma w tym niebagatelny udział. Jedyne, co musi zrobić, to rozpoznać, co jest – powtarza za Dantem poeta – „Pierwszym Dobrem” (cyt. za: M 67), i w efekcie przyjąć odpowiedni stosunek wobec dóbr pomniejszych, dóbr, powiedzielibyśmy, zależnych, następnych i zawsze w jakiejś mierze fakultatywnych.

W eseju Miłosza to samo rozróżnienie – między „Pierwszym Dobrem” a dobrem przygodnym – zostaje przedstawione nie wprost, lecz w relacji do konkretnej osoby, która tak a nie inaczej ukierunkowuje swoją miłość. Ta ostatnia bowiem, choć w swej istocie absolutna, „w porządku duchowym, właściwa człowiekowi, [...] może się mylić. [...] Pomyli się, jeżeli uzna za swoje dobro coś, co jest z głównym jej celem sprzeczne, ale również jeżeli sama jest za silna albo za słaba” – napisze Miłosz (M 67). I to właśnie te pomyłki (czasami budzące dobrotliwy śmiech) stanowią *clou* grzechu. Ogromnie ważne wydaje się, iż – w zależności od rodzaju – ludzkie pomyłki są mniej lub bardziej brzemiennie w skutkach. Te pierwsze, nie tak groźne (*avaritia*, *gula* i *luxuria*), Miłosz postrzega jako efekt zafascynowania się światem. Wyrastają bowiem z bliskiej pocięci „pogoni za istnieniem jako urokiem” (M 68) i dlatego:

chciwcy, żarłoki i rozpustnicy wychodzą na swoich wadach stosunkowo lepiej niż inni. Ich potężna wola życia zdaje się być odśrodkowa, nie dośrodkowa, tzn. że skierowana jest na świat zewnętrzny, na jego zabór, niejako z zapomnieniem o samym zaborcy [...]. [M 67]

Wcześniej czy później ten ostatni, czyli zaborca dóbr przemijających, dozna rozczarowania. Odkryje bowiem, jak powiedzieć mógłby Witkacy, głód nienasyceń. Poczujesz go raz – ufa Miłosz – człowiek pojmie konieczność odnalezienia źródła dobra nieprzemijającego. Dobra niepodlegającego modom, zmianom czy wyczerpaniu. Początkowa pomyłka „zaborcy” (M 67) „uroku” świata (M 68) zostanie zatem rozpoznana, a ten, którego stała się pierwotnie udziałem, będzie miał wszelkie szanse na jej przewycięzenie.

W prawdziwie niebezpiecznej sytuacji znajdują się natomiast osoby pochłonięte przez miłość własną. Niezainteresowane ani światem, ani niczym, co zewnętrzne wobec „ja”. Cechuje je – napisze autor *Saligii* – „miłość znieprawiona, tj. taka, która dąży do mylnego celu”. Egoistycznie zapatrzona w lustro własnego „ja”, pozbawiają się szansy odkrycia „Prawdziwego Dobra”, bo „za życia igła magnetyczna ich miłości (czyli Wola) zwracała się ku nim samym [...]” (M 67). Doskonale obrazuje to Bosch w *Stole Mądrości*, znanym wcześniej jako tablica zatytułowana *Siedem Grzechów Głównych i Cztery Sprawy Ostateczne*, szczególnie we fragmencie personifikującym superbię. Zanim zajmiemy się tym szerzej, warto przypomnieć, iż Wilhelm Fraenger w swojej słynnej książce zrekonstruował symboliczno-ezoteryczne sensy dzieła Boscha. Przekonywał, że powiązane jest ono z heretyckimi ideami wyznawców okultystyczno-ezoterycznej wspólnoty braci i sióstr Wolnego Ducha, których wielkim mistrzem miał być zleceniodawca stołu – Jacob van Almaengien *alias* Philips van Sint Jan. To właśnie pod duchowym przewodnictwem tego Żyda nawróconego na chrześcijaństwo, potomka wczesnochrześcijańskich, gnostycyzujących ebonitów, Bosch miał stworzyć dzieło służące oczyszczeniu i oświeceniowi widza. Pisze Fraenger:

Tablica Boscha oceniana do tej pory przez historię sztuki tylko jako „obraz rodzajowy o tendencji moralizatorskiej” okazuje się tworem psychagogicznym, którego oglądanie i okrażanie służyło d u c h o w e j *katharsis*¹¹.

Badacz w fascynującej interpretacji argumentował, że kompozycja stołu służy skupieniu uwagi widza na postaci Chrystusa – Salvatora Mundi, przedstawionej w środkowym tondzie i otoczonego przez 128 promieni. To właśnie do tego punktu koncentracji zmierzać miała osoba obchodząca stół. Skonfrontowawszy się z Czteroma Rzeczami Ostatecznymi – przedstawionymi w formie czterech medalionów, usytuowanych w rogach płaszczyzny otaczającej okrągły plan stołu (Godzina śmierci, Zmartwychwstanie i Sąd Ostateczny, Piekło, Niebo) – oraz pokonawszy drogę, która ukazuje Siedem Grzechów Głównych i stanowi oczywiste wezwanie do ascezy, widz docierał do momentu, kiedy refleksja nad ludzką egzystencją winna ustąpić oświeceniowi. Pisze Fraenger:

Stajemy [...] przed punktem koncentracji w obrazie – najwyższą instancją, przed którą dawny medytujący miał wykazać zdolność kontemplatywnego pojmowania. Odwracał wzrok od barwnych rejonów dookoła i zmuszał go do koncentracji na zupełnie pustej, prześwietlonej jedynie duchowymi emanacjami płaszczyźnie. Obraz wkracza tu w inny porządek, który nie służy już uzmysławianiu tego, co widoczne, lecz odzmysławianiu i przemianie oka w oko duchowe. W tej sytuacji patrzenie na obraz jako na dzieło sztuki traci jakikolwiek sens, gdyż teraz nie chodzi już wcale o sztukę, lecz o coś zupełnie przeciwnego – jej samounicestwienie w czysto religijnych funkcjach. Misterium Sądu Mądrości wyłania się z treści zamkniętych w jądrze obrazu, sygnowanym niezwykle liczbą 128¹².

Czyż interpretacja ta nie powieli schematu, jaki dla świadomego wyzwania chrześcijanina konstruował Ewagriusz, wskazując na konieczność równoczesnego praktykowania ascezy i otwierania się na łaskę poznania (*gnosis*)? Analogie wyda-

¹¹ W. Fraenger, *Hieronim Bosch*. Pośl. P. Reuterswärd. Przeł. B. Ostrowska. Wyd. 4. Warszawa 1999, s. 255.

¹² *Ibidem*, s. 272.

ją się oczywiste. Także Antoni Ziemia, polemicznie nastawiony wobec tezy Fraen-gera o uwikłaniu Boscha „w fanatyczną działalność heretycką”, swoistą kompulsję sekciarską”, nie podważa moralno-dydaktycznego wydźwięku dzieł Boscha. Potwierdza, że „wzywają [one] do naprawy moralnej, ostrzegają przed końcem świata, potępiają powszechną głupotę moralną i zepsucie świata, łudzonego pokusami cielesności i materialnego dostatku”, a jednocześnie „na przykładzie kolejnych świętych pustelników, głoszą pochwałę heroicznego siły moralnej i oporu wobec pokus”¹³. Ziemia odczarowuje mit Boscha outsidera, „wizjonera”, „artysty z obrzeży świata” wyłączonego rzekomo poza nawias społeczny. Dokumentuje spełnione uczestnictwo malarza w życiu kulturalnym i publicznym Brabancji i jego mocne zakorzenienie w obyczajowości (religijnej i świeckiej) rodzinnego ‘s-Hertogenbosch i miast niderlandzkich. Badacz zwraca też uwagę na swoisty dystans, jaki mógł stać się udziałem odbiorców dzieł autora *Ogrodu rozkoszy ziemskich*. Dystans, który choć nie kwestionował dydaktyczno-alegorycznych sensów przedstawień, sprzyjał humanistycznej refleksji nad oficjalną etyką społeczną. Ziemia przekonuje:

twórczość Boscha dawała podstawę do dialogu z różnymi światopoglądami, rozpowszechnionymi w ówczesnych społeczeństwach – niderlandzkim czy hiszpańskim. Proponowała dialog z moralistyczną dydaktyką proto-erazmiańską i erazmiańską, mieszczańską etyką obywatelską (*burgermoraal*), apokaliptyczną eschatologią i powszechną psychologią śmierci, religijną tradycją prywatnej dewocji (*devotio moderna*) – a wszystko to z pozycji dystansu, narzucanego przez nową kulturę dworsko-arystokratyczną o renesansowo-humanistycznym polorze¹⁴.

Autor cytowanej książki przekonująco wyjaśnił też, dlaczego w tablicy silniejszy akcent położył Bosch na niebezpieczeństwo związane z gniewem oraz nieumiarkowaniem w jedzeniu i picu niż z pychą, która – pamiętamy – zgubiła zarówno Lucyfera, jak i Adama. Wbrew tradycyjnej nauce o grzechu spersonifikowane obrazy gniewu (*ira*) i nieumiarkowania w jedzeniu i picu (*gula*) malarz umieścił na wierzchołku i u podstawy zewnętrznego tonda, kompozycyjnie eksponując tym samym znaczenie owych przywar. Malarz afirmował w taki sposób – oczywiście, oksymoronicznie – dominujące w niderlandzkiej etyce cnoty „niekoniecznie chrześcijańskie”: „Stoicką wytrwałość i stabilność, skrzętność, zaradność, pracowitość [...], pracę na rzecz własnego rozwoju [...]”, połączone „z powściągliwością i wstrzeźliwością, odpornością na pokusy ciała i pieniądza”¹⁵. Można powiedzieć, że nie ma tu żadnego pobbłażania dla miłości do uroków świata, bo decydujący okazuje się rodzimy kontekst kulturowy, ważniejszy nawet niż nauka Kościoła.

Mimo to sposób, w jaki Miłosz definiuje pychę, podkreślając jej narcystyczny charakter, najdoskonalej zilustrował właśnie Bosch. Alegoryczny obraz superpii przedstawiony w zewnętrznym tondzie *Stołu Mądrości* wyróżnia się wśród wszystkich pozostałych personifikacji. To jedyny fragment, na którym namalowana postać (tu: kobiety w tradycyjnym holenderskim stroju, w ozdobnym czepku na głowie) ustawiona jest do widza tyłem. Odwrócona od ludzkich oczu i świata, zainteresowana tylko sobą kobieta patrzy z uwielbieniem na własne odbicie w lustrze. Przestrzeń

¹³ A. Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*. T. 2: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*. Warszawa 2011, s. 602, 625.

¹⁴ *Ibidem*, s. 625.

¹⁵ *Ibidem*, s. 604.

komnaty zatopionej w ciszy, gdzie znajduje się niewiasta, oznaczona zaś jest symbolami śmierci i zwycięstwa szatana. Nikt inny, jedynie diabeł, przybrawszy postać wilka (także w czepku na głowie¹⁶), podtrzymuje owłosioną łapą zwierciadło, w którym przegląda się kobieta. Po lewej stronie, u jej stóp malarz umieścił wypełnioną błyskotkami skrzynię, kształtem przypominającą trumnę: „Pycha stoi między śmiercią a diabłem i wcale tego nie widzi”¹⁷. Zatopiła się w samej sobie i oddaje duszę diabłu.

Usytuowanie wyobrażenia superbii na prawo od alegorii gniewu, znajdującej się – przypomnę – u podstaw stołu, nieoczekiwanie wzmacnia sygnał zgubnej roli pychy. Fraenger pokazuje, że rozstrzygające sensy kolejnych personifikacji z zewnętrznej tonda odkrywamy zawsze po tej właśnie stronie ich przedstawień. Także widz okrążający *Stół Mądrości* kieruje się na prawo. Czyżby Bosch sugerował, że ogarnięty gniewem mieszkaniec Brabancji nieuchronnie zakocha się też w sobie samym, gubiąc z oczu „Prawdziwe Dobro”. Pycha, co podpowiada sposób jej wyobrażenia, jest jedyna w swoim rodzaju – wsobna i narcystyczna: odwraca się od źródła światła zarówno ziemskiego (okno znajduje się po lewej stronie), jak i absolutnego. Dlatego wyjście z jej pokoju w przedstawieniu Boscha (otwarte drzwi po prawej stronie) prowadzi do zanurzenia się w niczym nierozjaśnionym mroku.

Wątpliwości co do tego, która zła myśl jest najbardziej niebezpieczna, zdają się także nie mieć Miłosz i Ewagriusz z Pontu. U obydwu odnajdujemy podobną gradację niebezpieczeństw, powiązanych z wadliwymi sposobami bycia. Eremita widzi w pysze taki rodzaj postawy, który owocuje nieuchronnie powrotem do wszystkich „złych myśli”, nawet jeśli w trakcie praktyk ascetycznych te mniejsze zostały już uciszone. Demonowi pychy towarzyszą po raz kolejny (symetrycznie jak u Boscha) „gniew i smutek, i najgorsze zło: duchowy obłęd, szal i oglądanie tłumu demonów w powietrzu” (E 30). Trudno im się oprzeć i trudno wyobrazić sobie sytuację, w której egoistyczna jednostka dostrzeże w jakimś momencie własną ułomność, czyli poczuje brak konieczny do przyjęcia łaski oświecenia. Poczuje nienasycenie, potencjalny impuls do pragnienia poznania czegoś, co przekracza narcystyczne „ja”. Czy może się to stać udziałem poety, któremu grzech superbii (przyznaje Miłosz) przysługuje niejako z definicji – będąc zawodową chorobą twórców? Nadzieja taka wydaje się jednak nieoczekiwanie eseisty nie opuszczać. Jak to możliwe? Sprawdźmy kolejne stadia wykładu Miłosza.

Zaczyna on od swoście ludycznego (taki charakter przejawia zresztą cała pierwsza część eseju) opisu pychy, zabarwionego tyleż „dadaistycznym”, co dziecięcym sposobem widzenia. Przemawia żartobliwie i z pozorów nie całkiem na serio:

Pycha zamiast *superbia*. Pych, puch, pyza? Pyszalkowaty-pyzaty? Dęcie się ponad stan? To ktoś inny, pan jakiś, pyza-pycha w krzyku, na pewno nie ja – czyli do siebie nie da się tego stosować. Pycha od razu, przez sam swój dźwięk, jest zaszerogowana, natomiast „*superbia*”, jako właściwość Lucyfera, ma i cechy poważne, podobnie jak angielskie „*pride*”, francuskie „*orgueil*”, niemieckie „*Stolz*”, starocerkiewne „*gordost*”. [M 63; podkreśl. A. S.]

¹⁶ Warto przypomnieć, że historia o Czerwonym Kapturku, w której pojawia się postać wilka przebranego za babcię, ma średniowieczną jeszcze proveniencję. Opowieść odnajdujemy w tomie baśni spisanych przez Ch. Perraulta (1628–1703) pod koniec XVII wieku.

¹⁷ Fraenger, *op. cit.*, s. 269.



3. Hieronim Bosch, *Superbia*. Fragment *Stołu Mądrości*

Trudno jest uznać lingwistyczną trafność owych uwag. Czy poeta w ten pośredni sposób nawiązuje do widzenia polskiej (słowiańskiej, wschodnioeuropejskiej) kultury jako „innej”, „gorszej”, „mniej dojrzałej”? A może potrzebuje takiej dziecięcej perspektywy, by tym bardziej podkreślić znaczenie „dorosłych” rozważań z drugiego wyliczenia, w których pycha, czyli miłość własna, jawi się poecie także jako akt oskarżenia skierowany wobec siebie samego, jako rozterka prywatnego sumienia. Nieprzypadkowo w opublikowanym pod koniec życia twórczego *Traktacie teologicznym* (2002) Miłosz niewątpliwie wyznawał *suo nomine*:

Poeta, którego ochrzczono
w wiejskim kościele katolickiej parafii,
natrafił na trudności
z powodu swoich współwyznawców.

Na próżno starał się zgadnąć, co dzieje się w ich głowach.
Podejrzewał tam zastarzały uraz poniżenia
i kompensacyjne mity plemienne.
A przecież każde z nich, dzieci, nosiło swój własny los.
Przeciwstawienie ja – oni było niemoralne,
Bo dowodziło, że sam uważa się za coś lepszego od nich.

[.]

Pomyślał, że kiedyś musi napisać traktat
teologiczny, żeby okupić swój grzech
samolubnej pychy.

Takiego traktatu młody człowiek nie napisze.
Nie myślę jednak, że dyktuje go strach śmierci.
Jest to, po wielu próbach, po prostu dziękczynienie,
a także pożegnanie dekadencji,
w jaką popadł poetycki język mego wieku¹⁸.

Z takim samym przejęciem kilka lat wcześniej w jednym z zapisów z *Nieobjętej ziemi* notował frazy o konieczności przenoszenia tematów ogólnych w przestrzeń prywatnej biografii:

Potrzebne i użyteczne było pojęcie grzechu, którego pozbyto się, żeby dotrzymać kroku postępowi. Bo ja, grzesznik, nosiłem brzemię i mogłem je zrzucić, nie było ono mną samym. [...] Teraz moja wina umieszczona jest wewnątrz, to moje geny, mój los, moja natura¹⁹.

Tym, co wydaje się najistotniejszym rysem Miłoszowej żartobliwie dziecięcej narracji, jest osadzenie podejmowanego tematu w kulturowym, lokalnym pejzażu, bez którego nie ma jednostkowego doświadczenia. To chęć podkreślenia znaczenia fundamentalnych rozważań moralnych dla kondycji prywatnej, a nawet więcej – ukazania zarazem prawdziwie doniosłego planu rozmyślań o grzechu. Grzechu zawsze jednostkowym, osobistym i wyłącznie w tej perspektywie pozwalającym się zrozumieć – na czym Miłoszowi wyraźnie zależy – także jako paradoksalna droga ku wykorzystaniu wad w procesie restauracji egoistycznego *ego*. Poeta nie tylko bierze winę na siebie. Równocześnie sugeruje, że każdą przywarę, każdą wadę można przekształcić w pewnym stopniu w zaletę. Nietrafność skojarzeń lingwistycznych prowadzi wszak w cytacie z pierwszego wykładu z *Saligii* do autodestrukcji tezy, że mowa tam jedynie o czymś tyleż ogólnym, co odległym i zapomnianym: „To ktoś inny, pan jakiś, pyza-pycha w kryzie, na pewno nie ja – czyli do siebie nie da się tego zastosować”. Miłosz myśli *à rebours*: to pycha jest zawsze prywatna, indywidualna, związana z losem. Narcyzm dotyczy wyłącznie konkretnego *ego*.

Polski poeta przekracza tym samym ogólny plan rozważań Ewagriusza, a także alegoryczno-mistagogiczny wymiar *Stołu Mądrości* Boscha²⁰. Tym, co najbardziej odróżnia myślenie Miłosza o siedmiu grzechach głównych, jest zmiana horyzontu z ogólnego na jednostkowy i z uniwersalnego na „prywatny”, choć – podkreślmy – postrzegany wszakże w perspektywie „pół-prywatnego” obowiązku, spełnianego również wobec bliźnich. Pisząc swoje eseje *pro publico bono*, poeta wychodzi nieodmiennie od kwestii istotnych dla sposobu, w jaki pojmuje własną kondycję. I chodzi tu nie tylko o wiarygodność, ale też o nadanie aktualności zagadnieniu grzechu (zapoznanemu przez dominujące dyskursy), przywrócenie mu zasadniczej wagi we współczesnym świecie. Nieprzypadkowo autor szkicu *Saligia* wiąże kwestię

¹⁸ Cz. Miłosz, *Traktat teologiczny*. W: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 1258, 1257. Podkreśl. A. S.

¹⁹ Cz. Miłosz, *(Potrzebne i użyteczne było pojęcie grzechu...)*. W: *juw.*, s. 874.

²⁰ Na temat mistagogicznych znaczeń 128 promieni, które, wypełniając drugie koło, otaczają centralnie usytuowaną w złotym pierścieniu i przedstawioną na błękitnym tle osobę Zbawiciela, pisał Fraenger (*op. cit.*, s. 271–277). Warto zaznaczyć, że jego interpretacja była wielokrotnie podważana przez historyków sztuki.

pychy z wykonywaną profesją, w jego przypadku z byciem poetą. Pyta też o konsekwencje, jakie wyciągnąć warto z przemyśleń na temat siedmiu grzechów głównych, pisząc program praktyki życia (twórczego, a nie mniszego – co było udziałem Ewagriusza – czy ebonickiego, jak chciałby Fraenger w odniesieniu do Boscha). Rozważa wreszcie wyzwania wyłaniające się przed nim jako członkiem literackiego pokolenia osadzonego w historii – wyzwania, które sam traktuje jako powinność. Nie oznacza to bynajmniej rezygnacji z refleksji natury teologicznej, antropologicznej czy psychologicznej. Odnoszone są one jednak, a może lepiej – wyrastają one z prywatnego doświadczenia i przyjmowanego spośród (znanych tradycji) sposobów postrzegania natury ludzkiej; nie jako złej, lecz (mimo wszystko) dobrej i tylko naruszonej przez skutki grzechu pierworodnego. Swoje leksykograficzne opisy grzesznych postaw ludzkich z pierwszego i drugiego wykładu poeta osadza w przyjmowanych przez siebie wizjach piekła i raj, biorąc pod uwagę – o czym była mowa – raczej „optymistyczne” niż „pesymistyczne” wyobrażenia Dantego, katechetyczny punkt widzenia, który eksponuje symetrię grzechu i śmierci. Stara się też Miłosz, co najciekawsze, ocalić własną pychę (a dokładniej: jeden z jej rodzajów), wiążąc ją paradoksalnie z poczuciem moralności i odpowiedzialności za wspólnotę. Zadanie to rozpoznaje jako sobie przypisane w momencie osamotnienia i niezrozumienia: „Należało sięgnąć w ten wymiar, gdzie rozstrzygały się losy i całej realności, i poezji. Jednakże nie był on wówczas słowem dostępny” (M 70). Tym bardziej że rodzime, polskie poczucie sakralności zdominowane zostało przez mity mesjaniistyczne, łączące *sacrum* z pisana z dużej litery Polskością. Poeta wspomina:

Wymiar, który niejasno ukazywał się moim oczom w latach trzydziestych, nie przylegał do ogólnopolskiego wymiaru, toteż miejsce moje było wśród „obcych”, czy dlatego że Żydzi, czy dlatego że komuniści albo komunizanci. Dokądkolwiek się jednak zwróciłem, nigdzie nie czułem się w domu. Gust do „rzeczy ostatecznych” nadał kierunek całemu mojemu życiu, chociaż mocą różnych geograficzno-psychologicznych dziwów tonacja polsko-katolicka nie dominowała w tej mojej religii. [M 70]

Zadanie, które autor eseju *Saligia* sobie postawił, wymagało zatem przekroczenia zarówno rodzimej mentalności, jak i dominujących nurtów nowoczesnego myślenia. Zamierzenie to doprawdy ogromne, na które ważyć się mógł jedynie ktoś „obdarowany” pychą przekraczającą własne narcystyczne granice. Pychą straceniową, niesamolubną, ujawniającą nieoczekiwanie swe pozytywne oblicze, pychą – i tym poeta zaskoczył wszystkich – mającą dobroczynne skutki.

Nieprzypadkowo w analizowanym esejem Miłosz (czyż nie w jakimś stopniu śladem Ewagriusza?) wskazuje na dwa wymiary superbii. Opisuje to, co Pontyńczyk nazwać mógłby „myślą o próżnej chwale” (E 92). Chodzi tu o zwykłe pragnienie wyróżnienia się na tle własnej epoki, pokolenia czy konfraterni. O zasłużenie na miano „poety znakomitego” i gospodarza polskiej liryki, do czego zresztą autor *Ocalenia* zgłaszał – jak pamiętamy – wielokrotnie (i nieskromnie!) pretensje. Zgłaszał i... został ukarany poczuciem niezrozumienia i osamotnienia. Autoironicznie Miłosz napisze nawet o wrażeniu bełkotu, jakie jego wiersze rodziły w uszach odbiorców (czego był świadom). Dlatego karę „odrzcucenia” i „niezrozumienia” przyjmie (przynajmniej w deklaracjach) jako zasłużoną i słuszną. Skutkująca samotnością „myśl o próżnej chwale” rodzi paradoksalnie – zapewnia autor *Saligii* – decyzję o porzuceniu udziału w dalszych staraniach o mistrzostwo artystyczne. (Czy można pocie

w tej kwestii wierzyć, to inna sprawa.) „Skromne” ustąpienie pola w walce o pokonanie mniej zdolnych i pracowitych, porzucenie myśli o pierwszeństwie wśród równych przedstawione zostają jako okazja do przyjęcia „oświecenia”, a jednocześnie jako próba bezkompromisowego oświecania innych. Pycha wzniesienia się i zdystansowania wobec agonu współczesnego życia literackiego zyskuje wtedy – zaryzykuje Miłosz – rysy postawy moralnie pożądanej:

Czyż często [*superbia*] nie zastępuje moralności? Jak wtedy, kiedy zabrania nam pewnych czynów, bo są one poniżej tego, co o sobie, godnym tylko czynów najwyższych, myślimy? I czyż bez *superbii* obywatela się ktoś, kto stawia tylko na swój upór? Samotność wcześniej czy później wpędza nas w kryzysy, które nie mogą być rozwiązane inaczej niż jako ponowne narodziny, zrzućcie skóry węża, tak, że co nas dotychczas męczyło, przestaje nas obchodzić. Co prawda, wolę wierzyć, że moja *superbia* spełniała przy owych narodzinach funkcję położnej, ale że, niezależnie od niej, bardziej szlachetne działały tutaj postacie. [M 71]

Czy Miłosz ma rację? Czy Ewagriusz i Bosch zgodziliby się z nim? Choć sposób myślenia poety, eksponujący nieodkryte przez nich walory *superbii* i potrzebę bycia pysznym, mógłby im się wydać przewrotny lub nawet znaczone sofistematami, zapewne dostrzegliby, że paradoks rozważań Miłosza jest pochodną momentu, w którym pisze on swój esej. Usłyszeliby może także w jego głosie tęsknotę za czasami, kiedy nikt jeszcze nie wątpił w skutki grzechu pierworodnego, a człowiek nie pomyślałby, że nauka i sztuka służyć mają spełnieniu każdej jego potrzeby i zachcianki. Przypuszczalnie zaniepokojeni tym, że zbyt silny akcent kładzie poeta na sprawy prywatne, z ciekawością i aplauzem odkryliby w nim twórcę pragnienia religijnego. Artystę przekonanego, iż bez wytrwałego namysłu nad najbardziej podstawowymi kwestiami metafizycznymi, takimi jak miłość, zło, śmierć, byt lub czas nie zdołamy ocalić ofiarowanego nam daru człowieczeństwa²¹. Wreszcie – z właściwą wiekom średnim szczodrością obdarzania się nawzajem myślami i pojęciami związanymi z dążeniem do zrozumienia fundamentów kultury uniwersalnej – zgodziliby się zapewne na wykorzystywanie ich dzieł bez dodawania wyczerpujących adresów bibliograficznych. Gest „niepełnego przypisu” przyjęliby jako zrozumiałą akces do konfraterni mistrzów spoza współczesnego świata, pamiętając o słowach, które polski poeta wypowiedział w wierszu z tomu *Druga przestrzeń*:

Długo szukałem, jakie dla mnie przygotowano zadanie,
Byle nie za trudne na moje skromne siły.

Zachowując tonację i styl mojej epoki,

Działać wbrew niej w poezji mego języka,

To znaczy nie pozwolić, żeby w tym języku zgubił się zmysł hierarchii²².

²¹ Warto zastrzec, iż Miłosz nie jest w tym przekonaniu (jak można niekiedy sądzić) osamotniony. Także deprecjonowani przez niego poeci awangardowi zadawali pokrewne pytania, odpowiadając na nie, rzecz jasna, odmiennie.

²² Cz. Miłosz, *Czeladnik*. W: *Wiersze wszystkie*, s. 1290.

Abstract

AGATA STANKOWSKA Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0002-9721-2493

EVAGRIUS PONTICUS, BOSCH, MIŁOSZ, AND THE POET'S PRIDE

The paper offers an attempt at interpreting Czesław Miłosz's hidden intertextual references contained in his essay *Saligia* from the collection *Ogród nauk* (*The Garden of Science*, 1979). The poet takes up the subject of the cardinal sins in which pride is made the key to explain the paradoxical tension between positive and negative aspect of the vice. The sense of considerations about tainted human nature finds its way to a large extent in the mode Miłosz refers to other texts of culture that he many a time intentionally conceals, calling the reader to uncover and to study them on their own. In this case most probably the references are the writings of Evagrius Ponticus and, possibly, *The Seven Deadly Sins and the Four Last Things* by Hieronymus Bosch. Parallel reading of the works and Miłosz's essay leads the researcher to explain what, in the essayist's view, the devastating and beneficial dimension of pride is and the way in their contexts he conceives of his vocation to be a poet.