

Teksty Drugie 1999, 3, s. 131-149



Dialog w maskach

Elżbieta Kiślak

Elżbieta KIŚLAK

Dialog w maskach

Wiersz *Dialog*, rozpisany na dwa głosy: Przewodnika i Ucznia, to jedno z trudniejszych wyzwania interpretacyjnych *Trzech zim*. Najczęściej umieszcza się ten utwór w kręgu wpływów Jarosława Iwaszkiewicza¹. Już strofa pierwszej części *Dialogu*, o bardzo charakterystycznych formatach (dziesięciogłoskowiec – w czterech wersach – na szesnaście – przedłużony do jedenastogłoskowca – przeplatany pięciogłoskowcem, co tworzy zmienny rytm, rysuje wyrazistą i dynamiczną linię retoryki²), przypomina strofę dwóch utworów *Lata 1932* (między innymi ten ze słynnym zakończeniem: „Noc nieprzejrzana, bez dna i czarna, Immanuelu!”) czy wiersza *Do Tadeusza Zielińskiego*, z wydanego w 1931 roku tomu *Powrót do Europy*:

W pełną popiołów urnę glinianą
Uderzasz smętno.
Aż słycać żywe w umarłym dzbanie
Serdeczne tętno.
[.....]

^{1/} Zob. interpretację Aleksandra Fiuta w: Cz. Miłosz *Trzy zimy* oraz *Głosy o wierszach*, pod red. R. Górczyńskiej i P. Kłoczowskiego, Londyn 1987.

^{2/} Tym rzadkim układem wersów posługiwał się najchętniej Norwid w utworach, które zawierają często sytuację dialogiczną właśnie. Są to: *Zaczeponiony przez Sybillę śmiertelnik odpowiedział*, *Daj mi wstążkę błękitną*, *Na zapytanie: Czemu w konfederatce? Odpowiedź*, *Idącej kupić talerz pani M.*, *Do panny Józefy z Karczewa*, *Do Anny Czaplickiej*, *Oda z Beatryx*, *Wielkość*, *Idee i prawda*, *Rozebrana*. Jedna ze strof *Stolicy* również nawiązuje do tego modelu. Strofa ta, nie spotykana u Mickiewicza i Słowackiego, po Norwidzie pojawia się tylko sporadycznie; zdarza się u Syrokomli, u Zawistowskiej w jej tłumaczeniach, w dwudziestolecu pojawia się u innego poety z kręgu Iwaszkiewicza, którego Miłosz dobrze znał, Stefana Napierskiego (*Do Iwaszkiewiczowej*). Sam Miłosz wypróbował ten model w juwenilnym utworze *Wiersze dla obłąkanych*, także zarysowującym sytuację dialogiczną.

Interpretacje

Naucz mnie przeto twoim uśmiechem
Ponad nurt chytry
Iść wszystkich ludzi odwieczną drogą
Przy dźwięku cytry.
Przemieszać w życiu smutek z uciechą
Znaczonym kresem
I chór prowadzić, święcony bogom
Za Sofoklesem.³

Potwierdzałoby to bezpośrednie oddziaływanie starszego poety, w tym ostatnim przypadku także w wyborze sytuacji lirycznej i motywu „mistrza i czeladnika” (G, s. 29), o czym mówi zresztą sam Miłosz w autointerpretacji. Temat psychagoga, nauczyciela życia fascynował go w młodości:

Górowanie osoby pisarza można nazwać (i chętnie to uczynią liczni współcześni teoretycy) złudzeniem, wynikającym z wielkiego kunsztu. Niemniej jednak uczucia, jakie owładają czytelnikiem, są czymś bardzo rzeczywistym, a pomiędzy nimi uczucie poddania się, chęć, aby mędrzec nami przewodził, należy do najsilniejszych i obdarzonych najpiękniejszą tradycją. W gruncie rzeczy poszukiwanie wielkich nauczycieli nie wygasło, kto wie zresztą, czy nie jest to jedyny słuszny pretekst do interesowania się sztuką.

[*Żołnierz wojującego kościoła*, „Pion” 1937 nr 12]

Marzenie o przewodnictwie autorytetu połączyło się z archetypem twórcy, który przystawałby doskonale do romantycznych mitów poety-wieszczki, gdyby jego pozycja nie była narażona na ataki owych „teoretyków”, odzwierciedlające zwątpienie samego autora. W *Dialogu* w roli artysty występuje ten młodszy, Uczeń. To on formułuje niezwykłą *ars poetica*, w której muza staje się przewodniczką wiodącą w ciemnie, podksiężycowe rejony snu, głębin nocy. Uczeń panuje nad swą sztuką całkowicie i podporządkowuje ją własnym nieokiełznanym pragnieniom – jak fałszywy demiurg, nieodpowiedzialny uczeń czarnoksiężnika, który przebiera się w szaty mistrza, by dzięki zaklęciom osiąść władzę nad żywiołami. Siłę napędową tej poezji tworzą światło i ruch, kosmiczne elementy, które zespalają się w ekspansywnym *ego* Ucznia, tworząc twórcze centrum świata, przekraczające wymiary czasu ludzkiego:

Tylko suchego w skroniach szelestu
krwi mojej słucham.
Oto pieśń wieczna, dopóki jestem
światłem i ruchem!

[I, s. 32]

^{3/} J. Iwaszkiewicz *Dzieła. Wiersze*, t. 1, Warszawa 1977, s. 295–296.

Kiślak Dialog w maskach

Wśród juveniliów Miłosza znajdują się świadectwa podobnej ekstazy, na przykład *Rano*:

Kocham materię, która jest tylko lustrem wirującym.
Kocham ruch mojej krwi jedyną świata przyczynę.

[I, s. 79]

W innym utworze z *Poematu o czasie zastygłym*, *Luli*, młodzieńczy witalizm wręcz deprecjonuje sztukę: „Malutkie twoje prace i niegodne twego życia dzieła, jeżeli je porównasz z szybkością krwi gnającej po tętnicach” (I, s. 83). Jednak w *Dialogu* Przewodnik kładzie kres ekstatycznym zachwytom Ucznia nad sobą i światem, zapowiadając karę za „sztukę wiarołomną”, wpisaną w poetycki program pełnej uniesień młodości. Z dystansu kilkudziesięciu lat Miłosz zinterpretował to jako „potępienie sztuki nowoczesnej w imię tej sztuki, która nie jest wiarołomna, to znaczy Biblii, *Boskiej komedii* i *Fausta*” (G, s. 29), ale w tekście jego wiersza nie ma żadnych dowodów, popierających taką wykładnię. „Wiarołomność” stanowi tu raczej immanentną cechę sztuki, jej wyniosłego indywidualizmu; oznacza zapoznanie wymiaru wspólnoty, odwrócenie się od zbiorowych nieszczęść. Dwie rzeki, Somma i Wisła, zakreślają granice wspólnej przestrzeni dla wciąż nie zablźnionej rany pierwszej wojny światowej, katastrofy spełnionej, i dla grozy nadchodzącego kataklizmu, katastrofy oczekiwanej. W zakończeniu wiersza wizja dwudziestowiecznego Ilionu, w której zawiera się pragnienie nowej *Iliady*, kończy się stwierdzeniem słabości Ucznia, jego dziecinności i bezradności w zetknięciu z rzeczywistością:

I stojąc niemo nad Wisłą czy Sommą,
gdzie świerszcz gra w trawie nowoczesnej Troi
– westchniesz jak dziecko, co się duchów boi.

[I, s. 33–34]

W tym zakończeniu *Dialogu* pobrzmiewa echo kadencji *Uspokojenia* Słowackiego:

To człowiek, który zawsze o zdradę się boi
A wszędzie widzi tylko postrachu upiory,
Albo dzieckiem być musi, lub na serce chory.

Olśniewająca wizja Słowackiego ukazuje świat w perspektywie wielkiej przemiany, którą zapowiada nieuchronna rewolucja, zbiorowy wybuch, katastrofa konieczna, bo przynosząca zbawienie. Poryw ludu pełni swoistą rolę w walce duchów; jego apokaliptyczne obrazy, przeniknięte biblijną metaforyką, nadają ludzkiemu działaniu w historii wymiar doświadczenia mistycznego. Toteż właśnie *Uspokojenie* mogło znaleźć laskę w oczach poety, który niedawno przeszedł etap społecznego

Interpretacje

zaangażowania, wiary w rewolucję, i teraz w katastrofie widział również szansę na oczyszczenie i ocalenie świata⁴.

Jeżeli *Dialog* Miłosza rozegrać w dekoracjach *Uspokojenia*, wiersz niespodziewanie nabierze nowych sensów: mury katedry, wspomniane przedtem przez Przewodnika w jego pierwszej sekwencji – „pieśń może słyszysz pod murem katedry / miłosnych chórów?” – wezmą konkretne kształty „trójcy świecących wież Świętego Jana”, katedralnego kościoła stolicy. „Miłosne chóry” w ustach pytającego staną się świadomie ironicznym kontrastem „tych wszystkich wrzasków”, krzyków ocierających się w *Uspokojeniu* o kościelne mury, całej rewolucyjnej instrumentacji, kunsztownej, ekspresyjnej, wykorzystującej ostre dysonanse, która u Słowackiego wręcz eksploduje, niszcząc fałszywą harmonię. Do jego „muzyki ciemnej strachu”, do „wrzeszczących kamieni” odnieść można egotystyczne wyznanie Ucznia, który żadnych głosów, krzyków i kamieni nie słyszy i słyszeć nie pragnie.

W kontekście tamtej wizji warszawskiej rewolucji wyjaśnić można także jedno z ciemniejszych miejsc *Dialogu*, dotyczące swoistej zdrady, którą Przewodnik zarzuca Uczniowi:

Jakby płat wichru na ciebie runął
milczysz zdradliwy –
A przecie jesteś drgającą struną
w chorale żywych!

[I, s. 32]

Wicher jest jednym z głównych aktorów rewolucji zarówno w *Uspokojeniu*, jak i we wczesnych wierszach Miłosza, na przykład *Wam*. Epitet „zdradliwy” zdaje się nawiązywać do słynnego incipitu: „Co nam zdrady!” i do kadencji *Uspokojenia*. Te aluzje wzmacniają oczywiście oskarżenie Przewodnika, jeszcze bardziej wypuklając znaczenie wymiaru społecznego twórczości. *Dialog*, naznaczony młodzieńczą skłonnością do nieco chaotycznego zmieniania płaszczyzny dyskusji, jest w istocie rozmową o poezji, również o dręczącym młodego Miłosza stosunku poety do wspólnoty, o napięciu między poczuciem obowiązku wobec zbiorowości, dziedziczonym niewątpliwie po romantyzmie, a niepokroczonym indywidualizmem.

Echa *Uspokojenia* świadczą o fascynacji wizją Słowackiego, mimo wszelkiej niechęci. Jednak w *Dialogu* zarysowują się też główne linie polemiki ze Słowackim. Autora *Anhellego*, skąd wydaje się pochodzić „czaszka w pogodnym śpiąca popiele”, można bez ryzyka nazwać, jak upominanego Ucznia, „wielbicielem krwi i księ-

^{4/} Ukryte parafrazy cytatów z tego bardzo warszawskiego wiersza pojawiają się później w okupacyjnej *Rzecz* (Jerzy Kwiatkowski w swej interpretacji nie przywiązuje jednak do tego wagi) i w zakończeniu utworu *Błądząc*, poświęconego zniszczonej Warszawie:

Ciemno dymi niestworzone dzieło

W pół-kamiennej, pół-powietrznej kolumnie.

[I, s. 150]

Kiślak Dialog w maskach

zyca”⁵. Miłosz postępuje śladami Mickiewicza, który w wykładach przeciwstawiał słońce, źródło sił proroczych, księżycowi: „ci, co się nie kusili o tak wysoki stopień doskonałości, poprzesztawali na odrywaniu duszy od poziomej rzeczywistości przez poddawanie się czarowi księżyca; magiczny wpływ tego ciała niebieskiego pociągał ich do marzeń” (*Dziela*, t. 11, s. 263). Ze zbliżonego punktu wyjścia Miłosz po latach sformułuje swoją aksjologię:

Człowiek nie powinien kochać księżyca.
Siekiera w jego ręku tracić nie ma ciężaru.

[*Powinien, nie powinien*, II, s. 63]

W wewnętrznym dialogu poety, dopiero zdobywającego dojrzałość, grzech główny sztuki: odwrócenie się od obiektywnego świata, ucieczka w subiektywność wizji – „Nie słyszę głosów, żaden krzyk nie lamie / mego milczenia” – obciąża niewątpliwie Ucznia; o ten sam grzech Miłosz będzie oskarżał Słowackiego; drugi poważny zarzut, owa osławiona romantyczna „niedocieleśność” nie wchodzi jednak w grę; kosmos ciała, który służy Uczniowi za miejsce azylu, stanowi jej zaprzeczenie.

Ku Słowackiemu natomiast prowadzi w tym wierszu inny wątek polemiczny, w passusie dłuższej wypowiedzi Przewodnika, zmieniającej się w monolog pozbawiony repliki, co daje twierdzeniom piętno ostateczności. Do ekstatycznych zachwyków Ucznia nad sobą i światem dopisany zostaje bezlitośnie ciąg dalszy, który zapowiada nieuchronny rozpad. Kontrapunktem radosnego witalizmu jest śmierć. Jej estetyczna kontemplacja, podziwianie czaszki, okazuje się artystowską, kłamliwą pozą. Wejście w sferę śmierci, „ciemną, mglistą stronę”, staje się inicjacją, przynosi „okrutne światło”, wiedzę o nieuniknionym i powszechnym prawie, które włącza ciało w wieczny cykl Natury, skazujący je na destrukcję:

Od jego to siły
w pył, w szarej ziemi urodzajne ily
zmienia się ciało umierając długo,
a umysł, gorzkim poddawany próbom
błądzi, straciwszy miłość swą na wieki.
Żal, smutek czasu przestrzeni dalekich
szumią w tym kraju. A sztuka zakłęcia,
muzyka krucha, nigdy nie powraca.

^{5/} Słowacki pisał do Joanny Bobrowej: „jak gdyby między krwią w dole a smętnym ołowianym księżycem na górze mój duch, stanąwszy pośrodku, najlepiej się harmonizował z tymi bładościami” (*Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1963, t. 2, s. 46). Miłoszowi, jak zapamiętał Jerzy Zagórski, bardzo nie podobał się wiersz Światopełka Karpińskiego o incipicie „Obaj broczący i obaj księżyce” z tomu *Laury ciemiste*.

Interpretacje

Tam, w świata głuchych, wystyglach pałacach⁶,
donikąd wrócić nie będziesz się starał ...

[I, s. 33]

Nagle, jak *deus ex machina*, pojawia się tu problematyka reinkarnacji, misterium wędrówki dusz, rozważane jako możliwość powrotu. Według Przewodnika, z otchłani pamięci, otwartej i wszystko ogarniającej – innymi słowy z zapomnienia – nie sposób nic wydobyć, niczego odzyskać, żadnej miłości. Nie ma z niej drogi wyjścia przez anamnezę i nie jest możliwy ani powrót ukochanego przedmiotu, ani powrót do ukochanego przedmiotu. Ten wyraźnie polemiczny wobec palingenezy motyw *Dialogu*, a ponadto zarysowująca się perspektywa dalekiej czasoprzestrzeni, odległych dziejów, a przy tym wszystkim również i niedorosłość Ucznia, otwierają obszar skojarzeń z mistycznym dramatem Słowackiego *Samuel Zborowski*, z którym Miłosz będzie ciągnął poetycki spór po upływie ćwierć wieku z okładem, co świadczyłoby o zadawnionej urazie, ale też żywej fascynacji.

Pewną rolę w tym pełnym ambiwalencji przywiązaniu odegrał zapewne fakt, że nauczyciel gimnazjalny poety, Stanisław Cywiński, opublikował w roku 1928 opatrzoną dwustustronicowym wstępem krytyczną edycję „misterium genezyjskiego o Polsce”, w istocie swoją rozprawę habilitacyjną. Uczniowie zwykle pragną poznać lepiej ludzi z drugiej strony barykady, bywają ciekawi nauczycieli, toteż wielce prawdopodobne, że opasły tom, wydany przez wileńskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, wzniesił zainteresowanie siedemnastoletniego Miłosza. Sam dramat mógł przyciągnąć młodziutkiego poetę refleksją o poetyckiej kreacji, o wiele bardziej dla niego znaczącą niż genezyjska wykładnia dziejów: „I stworzysz świat... jak tworzy Bóg... / Ale nie świat realnych scen / Lecz nikły świat – jak ze snu – sen”.

Ów śpiew duchów zwraca się w pierwszym akcie *Samuela Zborowskiego* (powstałego *notabene* w tym samym półroczu co *Uspokojenie*) do Eoliona. Rewelacyjność snów i dziecięcość czynią z niego uosobienie romantycznego poety. „Ukochany” w apostrofie Księcia – jak „miły” Uczeń w apostrofie Przewodnika – w anamnetycznej wizji przeżywa swoje poprzednie żywoty – lucyferycznego ducha i egipskiego faraona, który popełnia samobójstwo w majestatycznej scenerii pałaców Karnaku, wierząc w powrót do życia w tym samym wcieleniu i w tym samym miejscu. Już sama aluzja do idei metempsychozy w *Dialogu* wskazuje na Słowackiego, ponieważ według Miłosza reinkarnacja stanowi jeden z najbardziej charakterystycznych, by nie rzec konstytutywnych, rysów jego twórczości, nie tylko okresu mistycznego, bo w *Lekcji literatury* zwraca uwagę na jej obecność w *Godzinie myśli*. Podobnie odczytuje mistycznego Słowackiego – a właściwie *Króla-Du-*

6/ „Świata głuche, wystygłe pałace” zbudowane są na planie metafory, użytej w całej wspaniałości w *Nieobytłej ziemi*: „piękna architektura naszych ciał jest wystawiona na inwazję śmierci” (III, s. 200). Niewykluczone, że noszą ślad lektury *Kwiatów zła*, sonetu Baudelaire’a *Poprzednie wcielenie*: „W cieniu wzniosłych (*vastes*) portyków żyłem w czasach owych ...”.

Kiślak Dialog w maskach

cha – Zygmunt Krasiński: „Zgoła nic, a nic nie rozumiałem, żadnego szczegółu, myśl ogólną tylko metempsychozy pojąłem”^{7/}.

Na niechęć Miłosza do koncepcji palingenezy wpłynęła jego opozycja wobec filozofii Młodej Polski^{8/}. Wędrówka dusz w dwudziestolecie była tylko dziwnym spadkiem po młodopolskiej formacji kulturalnej, widocznie jednak na tyle żywotnym i drażniącym poetę, że pragnął podkreślić własne polemiczne stanowisko w tej kwestii. Zdeklarował się wyraźnie już w *Ptakach*, otwierających *Trzy zimy*:

... i był tak piękny blask, tak dobre było życie,
że mówiłem: powrócę, choć powrotu nie ma.

[I, s. 8]

Znamienne, że antropologia Przewodnika, dualistyczna jak antropologia reinkarnacjonistów, sprowadza się do dychotomii ciała i umysłu, nie zaś duszy, głównej bohaterki modernistycznej mitologii. Sam Miłosz uznaje ten pogląd za własny w *Tematach do odstąpienia*: „nasze rozdwojenie na tu i tam, na wewnątrz i zewnątrz, czy, jeżeli kto woli, na uwięzione w przemijaniu ciało i na szybujący nad nim umysł” (*Wewnątrz i na zewnątrz*, PP, s. 307).

Chociaż sedno całej kontrowersji leżało niewątpliwie w młodopolskiej recepcji romantyków, ostre krytyki Miłosza skierowało się przeciw nim właśnie. Nigdy nie odstąpił od twierdzenia, że metempsychoza jest „tym newralgicznym punktem, w którym ujawnia się choroba niedo-cieleśności właściwa romantyzmowi” (ZU, s. 125–126). Przed nią Przewodnik pragnie uchronić Ucznia, objaśniając mu okrutny los ciała, kreaturalność śmierci, jej naturalistyczną materialność. Jednak u Słowackiego, który posługiwał się trójpodziałem antropologicznym: „duch-dusza-ciało”, wywiedzionym z lektury listów św. Pawła, motyw duszy wędrującej przez kolejne wcielenia stanowi konsekwencję nieustannie obecnej, dręczącej jak dotkliwa rana, świadomości ciała, bólu i śmierci, raczej obsesyjnej fascynacji cielesnością czy nawet miłości, jaką autor *Beniowskiego* darzy ciało, „ten dom młodości i siły” (XI, s. 81), wyznając wprost: „lecz ja lubię rzecz – istotę / Człowieka... z całą gotycką strukturą / Jego cielesnej anatomii” (XI, s. 155). Gotycyzm wskazuje na frenetyczną grozę, która kryje się w jego wnętrzu. Mistyczne credo „wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje” (XIV, s. 64) wyznacza tylko kolejny etap walki z tą grozą.

^{7/} Z. Krasiński *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, t. 3, Warszawa 1975, s. 262.

^{8/} W liście do Andrzeja Walickiego z 22 V 1976 wspomina o „obłądnych majaczeniach Micińskiego”, spod którego pióra wyszedł między innymi utwór *Reinkarnacja*, korzystający bez ograniczeń dobrego smaku z rekwizytorni mistycznego teatru Słowackiego:

W pałacach pustych błądzą strażę –
łańcuchem skuli czaszkę moją,
w piekielnym zanurzając warze.

[T. Miciński *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s.123-124]

Interpretacje

Tymczasem Miłosz uczynił ze Słowackiego sztandarowego przedstawiciela „reinkarnacjonistów”, tworzących „duchy-astrale”, których „eteryczność stanowi karę za wzgardzenie materią – czy będzie ona więzieniem, czy też, jak u Słowackiego, „gliną urabianą przez Ducha” (ZU, s. 126), nie chcąc dostrzec, że w jego przypadku dusze nie „ścinają się, by tak rzec, niby galareta” (ZU, s. 129), wręcz przeciwnie, są z krwi, kości i ciała, tyle że istotnie ciało podporządkować się winno bez szemrania duchowi. Jednak zarazem jest też dziełem duchowej mocy, więc w *Dialogu trojnym* zostaje zrehabilitowane za swoją mizериę. Walka z ciałem nie jest równoznaczna z „niedocieleśnością”, wiedzie do transfiguracji materii, innego ciała, „przeduchowionego”, nie podlegającego śmierci, zwyciężającego, jak Chrystus zmartwychwstały, śmierć: „Jasnością więc ducha mojego wojować będę przeciwko władzom cielesnym ... aż ugruntuję w sobie Synostwo Boże, aż całą wiedzę wewnętrzną ducha, z Chrystusa Pana wyprowadzoną, rozwidnię ...” (XIV, s. 409). Słowacki odrzucał teorię powrotu, świadczącą o godnym potępienia przywiązaniu do cielesnej strony świata, swoją teorię rozwoju ducha w ciałach z powodu jej chrystopologicznego centrum uważał zaś za odrębną od reinkarnacji: „I tak choć my Chrystusowi jesteśmy, ujrzenie przeciwko nam występujących ze słowami panteizmu i metempsychozy...” (XIV, s. 309)⁹. Jego metempsychoza posługiwała się zresztą najczęściej argumentami z języka poetyckiego i potocznych metafor.

Miłosz u Słowackiego, który czytał Orygenesisa, mógłby znaleźć wizję apokatastazy, ale szczególnej, duchowej, przeciwnej jego własnej koncepcji, bo nie przywracającej, ale odrzucającej ciało:

Jednego nie ma ducha, który by na końcu czasów nie był zbawiony ... Te tylko, które, jak mówią ewangelicści, w ciałach znajdują się, końcowi świata przytomni, te podług widzenia Apokalipsy – jako męty i najleniwsze z duchów treści, będą wrzucone w jezioro siarki gorejącej, aby się tam przetrawiły, nim do nowej pracy z formą zostaną powołane.

[XIV]

Apokatastaza Miłosza będzie jednocześnie ocaleniem, przywróceniem, zachowaniem wszystkiego. Słowacki, który, według Miłosza, zdaje się lubować w okrucieństwie, nie znając litości i miłosierdzia, w swej apokatastazie, zbawieniu wszystkich istot, do którego dąży stworzenie, nie pragnie niczego zachowywać, skazuje wszystko na apokaliptyczną eksplozję, „przemienienie tej ziemi w gwiazdę Bożą, pod który to cel muszą się poddać wszystkie cele królestw ziemskich, aby nie były marnością”. Figurą przemiany staje się okrutny Saturn pożerający własne dzieci, lecz duchowe znaczenie tej figury w istocie przekreśla okrucieństwo: „Istnienie jest oczywiście wielką katownią form materialnych, toteż w tej wizji zmartwychwstanie ciał wygląda na ostatni akt męczeństwa, które wszakże jakby nie jest już męczeństwem, ponieważ pożarcie materii przez Anioła oznacza jej przesto-

^{9/} Ryszard Przybylski stwierdza, że „metempsychoza, zaczerpnięta ze źródeł pitagorejskich i platońskich, została przez niego [Słowackiego] rozpatrzona w świetle tekstów patrystycznych” (*Śmierć Saturna*, „Twórczość” 1985 nr 9, s. 81).

Kiślak Dialog w maskach

czenie i wybawienie od cierpienia”¹⁰. W gruncie rzeczy cel obydwu poetów jest ten sam: nadać stworzeniu „formę, której siły lat nie zmożą” (XVII, s. 133).

*

W *Dialogu* zostały także odprawione estetyczne egzorcyzmy – muzyki wiersza, która w rozkołysanym, zmiennym rytmie¹¹ najwyraźniej wyprowadza Ucznia na manowce:

Dopóki ogień pragnień surowy
na usta spada,
w nieznanych nocy senne parowy
wiedzie mnie rada

Muza, muzyka. A sztuka wiersza
wiernie mi służy
i lekko biegnie za stukiem serca
jak deszcz po burzy.

[I, s. 33]

Zwodniczą muzyczność w poezji Miłosz będzie wyklinał jeszcze parę razy, znów z zadziwiającą konsekwencją, na przestrzeni wielu lat. Już od Oskara Miłosza mógł dowiedzieć się, że „muzyka i poezja musiały się rozdzielić” (ZU, s. 92). W *Traktacie poetyckim* wraca jeszcze raz kwestia muzyczności, która wznosi barierę między rzeczywistością a sztuką, stanowiąc dla poezji niebezpieczną pokusę¹²:

Nie może jednak mowa być obrazem
I niczym więcej. Wabi ją od wieków
Rozkołysanie rymu, sen, melodia.
Bezbronną mija suchy, ostry świat.

[II, s. 31]

^{10/} Tamże, s. 88.

^{11/} Stanisław Balbus zalicza *Dialog* do grupy wierszy, które charakteryzuje „rozregulowany nieco sylabizm i sylabotonizm, przekształcone swoiście w pewnym kontekście tradycji wiersza melicznego”, w: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 483–484.

^{12/} Por. esej Marka Zaleskiego *Piosenki niewinności i doświadczenia*, w: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, w którym autor omawia w twórczości Miłosza koncepcję wiersza jako piosenki, traktowaną jako forma ironiczna, zakładająca „zamierzoną naiwność spojrzenia”: „Na ogół samo przesłanie wiersza pozostaje w niezgodzie z treściami i emocjami stosownymi do formy (i tradycji gatunku) albo też przewrotny sposób, w jaki poeta posłużył się konwencją gatunkową, podważa wyrażone w nim treści” (s. 152). Muzyczność jest więc wzięta w nawias ironii. W jednej z tak ironicznie potraktowanych piosenek Miłosz nawiązuje zresztą do barokowego lamentu sparafrazowanego przez Słowackiego (s. 154).

Interpretacje

Tę samą konkluzję znaleźć można w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*: „Rym, inkantacja nie daje wyrazów” (II, s. 272). Muzykę należy zatrzymać na granicy słów i rzeczywistości. Ten pogląd Miłosza kształtował się w czasach zdobywania poetyckiej dojrzałości, pracy nad wierszami do *Trzech zim*, między innymi *Dialogiem*. W eseju *Punkt widzenia* Miłosz wspominał o muzycznej i anty-muzycznej skłonności żagarystów: „ta pierwsza wynikała z przywiązania do metryki romantyków (bardziej niż gdzie indziej żywych, niemal współczesnych, w Wilnie) i z kultu dla niektórych poetów Skamandra” (ZUL, s. 125). Diatryba z eseju *O milczeniu* zawiera czytelną aluzję do Dionizji Iwaszkiewicza, jak inni skamandryci dotkniętego „skazą harmonii”, od którego wpływu autor *Trzech zim* już się wyemancypował: „O, te odjazdy na Cyterę dionizyjskich rytmów, budowie kompozycji, reguły równowagi, kołysanki symetrycznych układów. Czym to jest, czym to jest, jeżeli nie poszukiwaniem narkotyków ...” („Ateneum” 1938 nr 2)¹³.

Chociaż w młodości Miłosz czytając *Czarodziejską górę* wołał Naphtę, do muzyki ma stosunek podobny jak Settembrini:

Muzyka ... jest czymś na pół artykułowanym, wątpliwym, nieodpowiedzialnym i obojętnym. [...] to jest jasność marzenia, nic nie mówiąca i do niczego nie zobowiązująca, jasność bez konsekwencji i niebezpieczna dlatego, że kusi nas, byśmy się nią zadowolili... Muzyka, jeżeli przybierze gest wielkoduszności, potrafi rozplomić nasze uczucia. Ale przecież chodzi o to, żeby rozum rozplomić. Wydaje się na pozór, że ruch jest istotą muzyki, jednakże ja podejrzewam ją o kwietyzm.¹⁴

Muzyka jest podejrzana według obu, poety i Mannowskiego liberała, ponieważ stanowi opium tłumów, podporządkowuje sobie bezwolnie reagującą zbiorowość: „ogłusza, usypia, tłumi aktywność i postęp”¹⁵; oczywiście, jak każda metoda rządzenia może być nadużywana. Muzyka jest także niebezpieczna politycznie, zwłaszcza że w poezji polskiej jest pokusą rosyjskości¹⁶. We wspomnianej już skłonności żagarystów do muzyczności „także niemało znaczył fakt, że ich ucho było wyraźnie wschodnioeuropejskie” (ZUL, s. 125). Borys Pasternak, rosyjski noblista, był dla Miłosza poetą muzycznym *par excellence*, toteż niesłuchanie krytycznie ocenił jego dorobek poetycki, obnażając brak w tej twórczości innej konstrukcyjnej zasady, programową antyintelektualność, otwierającą drogę zbiorowym transom. Jego „rozkołysana śpiewność wiersza” kryje filozofię życiową, w której bierność, bezradność wobec świata łączy się z kultem życia, „*élan vitale*”. Charaktere-

^{13/} Lamentujące powtórzenie wydaje się być retoryczną *concessio* na rzecz muzyczności, pozornym przyzwoleniem, podobnie jak pierwsza, „kołysząca” sekwencja, w której wypowiada się Przewodnik w *Dialogu*.

^{14/} T. Mann *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, Warszawa 1972, t. 1, s. 177–178. Settembrini w istocie polemizuje z koncepcją Nietzschego, wyłożoną w *Narodzinach tragedii*, uznającą prymat muzyki – emocji – nad literaturą.

^{15/} Tamże, s. 179.

^{16/} Podobnie jak dla Słowackiego, który pisał o tym w swoim *Raptularzu*.

rystyka obrazu poety, zawierająca się w utworach Pasternaka, bardzo przypomina Ucznia: „Władają nim elementarne żywioły, które przez niego przemawiają; jego słowa to magiczne zaklęcia – jest szamanem, czarnoksiężnikiem” (*Trzeźwe spojrzenie na Pasternaka*, tłum. E. Krasińska, „Karta” 1991 nr 34–35, s. 166).

Jednakże Słowackiego, jak Ucznia, również dotyczy zarzut muzyczności. Miłosz w swoich krytycznych sądach kontynuuje tradycję porównywania wieszczów, swoistego *paragone*, opartego na kontraście wyobraźni plastycznej Mickiewicza i wyobraźni muzycznej Słowackiego. Krasiński pierwszy posłużył się tym krytycznym konceptem, nie zamierzając zresztą ustalać żadnej hierarchii poetów:

Zarzucają zwykle Słowackiemu brak całości – mówią, że ducha swego nie ścisła dość w karby, że mu żelaznych, rozpoznalnych dość granic nie stawia. Ależ właśnie to wypada z tego, czym on jest, ze specyficznej jego natury, która odbija jedną ze stron wszechświata – nie rzeźbiarzem, ale muzykiem się urodził...

[*Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, DL, III, s. 264]

Porównania dwóch twórczych temperamentów podjął się również Norwid w *Sześciu lekcjach*, kontrastowe zestawianie kształtowało potem sądy wielu badaczy; Brzozowski w *Filozofii romantyzmu polskiego* przełożył je na kategorie religijne zasługi i łaski, w końcu rozwinął je i spopularyzował Kleiner w *Zarysie dziejów literatury polskiej*. Także Julian Przyboś w książce o Mickiewiczu nie pominął tego wątku. Miłosz w swych ułamkach krytycznych i swej poetyckiej hermeneutyce dopisał do paragonu wieszczów własne zdanie, wartościując i pogłębiając różnice między nimi.

W szkicu *Mickiewicz and Modern Poetry* wspominał, że romantyczny rywal Mickiewicza, Juliusz Słowacki, „choć był wielkim poetą, uległ pokusie «melodii» i «mistrzostwa»”¹⁷. Z biogramu w *Historii literatury polskiej* można się dowiedzieć, że Słowacki „stał się w istocie poetą symbolistycznym, z własną mistyczną doktryną poezji jako sztuki, która przez muzykę wiersza i obrazów chwyta to, co niewyraźalne” (HLP, s. 272). Nawiasem mówiąc, apologia muzyki znalazła się w *Literaturze słowiańskiej*: „działając na ducha poety, poskramia materię, powściąga jej siły zwierzęce, wyzwala pierwiastek niematerialny” (D, X, s. 170), natomiast Słowacki w muzyce widział, jak Miłosz, kryjące się niebezpieczeństwo, wystarczy przypomnieć jego sąd o złowieszczym, „roznerwującym”, działaniu kompozycji Chopina.

Z uporem godnym lepszej sprawy twórca *Samuela Zborowskiego* oskarżany jest wciąż o przebywanie w mglistych rejonach – ulryjskich zapewne – i o zapoznawanie rzeczywistości, artystostwo. W referacie dla Amerykanów o Mickiewiczu Miłosz nie omieszkał wystąpić z tym zarzutem, natychmiast po zarzucie muzyczności, „melodii”, by udowodnić wyższość swego ukochanego poety: „Słowacki, choć urodził się tylko jedenaście lat później niż Mickiewicz, popadł w tę samą

^{17/} *Mickiewicz and Modern Poetry*, w: *Adam Mickiewicz, Poet of Poland. A Symposium*, wyd. Manfred Kridl, New York 1951, s. 60.

Interpretacje

wadę, co Swinburne: wielbił słowo, które stało się celem samym w sobie, nie zaś narzędziem¹⁸. Właśnie w wieku dziewiętnastym liryka, skłaniająca się ku muzyczności i w ten sposób porzucająca klasyczny ideał równowagi elementów uczuciowych i intelektualnych w poezji, pogłębiła ulryjski rozdział umysłu i wyobraźni: „*le langage lyrique* miał być językiem autonomicznym, nieprzekładalnym na logiczne pojęcia należące do *le langage scientifique*” (*Trzeźwe spojrzenie...*, s. 163).

Potępianą „muzykę wiersza”, czyli w istocie wirtuozerię w uwodzeniu czytelnika, Miłosz raz jeszcze przywołuje na zakończenie rozdziałku *Historii literatury polskiej*, by zdemitologizować sławę prekursora symbolistów i Nietzschego: „Dzisiaj patrzmy na to spokojniej, gdyż być może jesteśmy mniej skłonni «muzykę» wiersza uważać za jedną z silniejszych stron talentu Słowackiego albo ściślej, za najważniejszą cechę u jakiegokolwiek poety” (HLP, s. 283). Wprawdzie rzadko, ale echo tej muzyki pobrzmiewa także w jego własnej twórczości.

Ślad fatalnej siły

Jerzy Axer, ku przestrodze wszystkich wpływologów, opisał historię wytropienia ukrytej, „opartej na kryptocytacie”, literackiej aluzji do Słowackiego, mianowicie do jego fragmentu *Pan Tadeusz*, w wierszu Miłosza *Wezwanie*; przekonującą i błyskotliwą interpretację sam autor najpierw podważył, potem się z nią zgodził, co

stanowi też prawdziwie naoczny dowód na to, że wielkim błędem byłoby negowanie wpływu formuły mającej cechy kryptocytatu na recepcję tekstu, tylko dlatego, że wiemy (jakże rzadko możemy to wiedzieć na pewno), iż poeta wpływu tego nie był świadomy albo nawet, że mu zaprzeczał. [...] Tymczasem przyjemność czytania poetów prowadzących tego rodzaju dialog z tradycją, co Kochanowski lub Miłosz [...] nie od tego zależy.¹⁹

Na trop Słowackiego w *Wezwaniu*, zdaniem Axera, naprowadza już pierwszy wers – „Wy, przyjaciele moi, gdziekolwiek jesteście” (II, s. 233) – przywodzące na myśl „dwa sławne trzynastozgłoskowce” z wiersza *Testament mój*. W istocie poeta, konsekwentnie zachowujący sentyment dla *Godziny myśli*, a z *Samuelem Zborowskim* prowadzący przez wiele lat dyskusję, w swojej twórczości przywoływał ten utwór Słowackiego, świadomie czy też podświadomie. Jego strofa i metrum wykorzystane zostały w trzech lirykach, które ułożyć można w trójczęściową sekwencję. Powstawały w różnych stadiach poetyckiej drogi Miłosza, w ciągu piętnastu lat, ale aluzje do „siły fatalnej” pojawiają się w stanach zawieszenia, przy niepewności własnego statusu, wraz z pragnieniem utwierdzenia się „w jestestwie swoim”. Słowacki bowiem daje w swym wierszu wzór urzeczywistnionego powołania, ukazując dramatyczny i nieunikniony związek między samotnością poety a jego prężnym wpływem na wspólnotę.

^{18/} Tamże, s. 60.

^{19/} J. Axer *Dalszy lot zimorodka*, „Przegląd Humanistyczny” 1987 nr 4, s. 49.

Kiślak Dialog w maskach

Pierwszy z tych utworów, *Powrót*, Miłosz napisał w Paryżu w roku 1935, niewykluczone, że w perspektywie powrotu ze stypendium do kraju, powrotu w gruncie rzeczy na wielką niewiadomą, otwierającą nowy etap w życiu, dojrzałość. Ten wiersz najbliższy jest Słowackiemu, nawiązuje bowiem także do jego obrazowania. Na wizję żałobnej uczy: „Niech przyjaciele moi w nocy się zgromadzą / I biedne serce moje spalą w aloesie [...] Niech przyjaciele moi siądą przy pucharze / I zapiją mój pogrzeb – oraz własną biedą [...]” Miłosz odpowiada własną wizją stypy przyjaciół oplakujących poetę:

I przyjaciele zejną się nad wielką rzeką,
Jak przyjaciele zawsze schodzić się powinni,
Rzucą na ziemię skarby z mórz dalekich Indii,
A złote stoły suknem żałobnym powleką.
[.....]
Noc zimny jar otworzy, bez świateł ni skazy,
Z jego studni, schyleni, wino będą pili.

[I, s. 132]²⁰

Wizja Miłosza wyraża młodzieńczy, niepohamowany „głód wrażeń”: przyjaciele powracają – w gruncie rzeczy ów tytułowy *Powrót* ich właśnie dotyczy – spełniwszy chłopięce marzenia o egzotycznych podróżach. Żałobnicy nie uciekają od własnej emigracyjnej biedy; melancholijnej konstatacji *Testamentu*: „A jak gdyby tu szczęście było”, Miłosz przeciwstawia zmysłowe piękno tętniącego głosami i życiem świata, który zostawił zmarły. Jednakże kontrapunktem zachwytów jest u młodego poety fascynacja nieuchronnym końcem, jaki czeka kuszące, ludne i gwarne miasta. Przyszłość przynosi zniszczenie, jej projektu nie tworzy nadzieja, jak u Słowackiego. *Powrót* przyjaciół kończy się całkowitą klęską, pożegnanie z nimi nabiera tonu ostatecznego rozstania. Intymne i pogodne spotkanie *in memoriam* rozpada się w powszechnej katastrofie:

I nagle runie wszystko, ledwo dzień zaświta.
Był popiół, sen i mara. Niniwa rozbita.
Żegnajcie, ach, żegnajcie – już spadają śniegi.

[I, s. 132]

Los Niniwy dopełnił się z powodu gniewu Bożego, lecz był też konsekwencją zlekceważenia Jeremiasza i jego zapowiedzi upadku i kary. „Siłę fatalną” poety zastępuje bezsila nie wysłuchanego proroka. Biblijny kontekst rolę wieszczą-przewodnika narodu ogranicza do wyraziciela woli Boga i zarazem uniwersalizuje, nadając jej sankcję transcendencji.

^{20/} „Zimny jar” nocy przywodzi na myśl „czarny jar Boga” z wiersza oznaczonego numerem XXXII w *Lecie 1932*. Wpływ Słowackiego, jak w *Dialogu*, jest tu zmieszany z wpływem Iwaskiewiczza, tak samo niepożądanym, a mimo to odciskającym ciągle swoje piętno.

Interpretacje

Kolejny wiersz z tej krótkiej serii, odwołujący się do *Testamentu*, o incipicie „Szedłem dzisiaj przez ogród”, pochodzi z czasów okupacji, datowany na rok 1941, jeszcze sprzed decydującego zwrotu w poezji Miłosza, które wyznaczają cykle *Świat i Głosy biednych ludzi*. Po spełnionej katastrofie utwór ten próbuje mówić o zadaniach poety bez patosu, ze zmiennym wszakże skutkiem:

Wiary żadnej nie pragnę. Nie słabość mi każe
tak całą dumę ludzką spokojnie odrzucić.
Pole, gdy je sierpowi stratują żniwiarze
też długo leży puste, choć ma kłosem wrócić.

Wolno mi tylko mówić, jak można najprościej,
to, czego dotknie ręka i zobaczą oczy.
Dzień każdy, kamień głuchy w wielką toń przyszłości
i milcząc na chleb czarny pracują prorocy.

[I, s. 211]

Spacerujący po „rozbitym ogrodzie” świata świadomy jest własnej – i tylko własnej – siły. Bóg zniknął z jego horyzontu, zastąpiony pogańskimi, bliskimi fatum bogami. Pograżony w absolutnej, metafizycznej samotności nie posiada już kręgu przyjaciół, do którego zwracał się pewny swego znaczenia wieszcz romantyczny. Poeta ogolony ze złudzeń nie rości sobie prawa do rządu dusz, nie wzywa też do żadnej ofiary. Głuche kamienie dni to jego odpowiedź na „kamienie przez Boga rzucone na szaniec”. Milczący prorok pozbawiony jest i słuchaczy, i słów, które potrafiłyby oddać grozę spustoszenia. Wiersz „Szedłem dzisiaj przez ogród” nie znalazł się w tomie *Ocalenie* – jego efektowne porównania i metaforyka, harmonijność toku zbyt są kunsztowne jak na „prostą mowę”, odrzucającą pokusy retorycznych popisów i stanowią raczej świadectwo impasu w wypracowywaniu nowego języka dla poezji w erze zagłady.

Słowacki ze swoją uwodzicielsko giętką, piękną frazą, wyrafinowanym i efektownym obrazowaniem nie mógł być pożądanym przewodnikiem na nowych ścieżkach. Wprawdzie Jerzy Kwiatkowski, analizując polemikę z poetyką tradycją w *Rzecz* (napisanej w 1940 roku), upatruje głównego adwersarza Miłosza w Iwaszkiewicz²¹, ale poeta używa broni, by tak rzec, obosiecznej i zarzut żalostnego rozdźwięku między wyobrażeniem a rzeczywistością wpisuje się w długotrwałą w kulturze polskiej polemikę z romantykami:

Te biele, rubiny
Twoich poranków, gwiazdy, łuki, serafiny

^{21/} „Notabene, nie Słowacki czy Wyspiański pojawiają się tu na stylizacyjnym horyzoncie. *Rzecz* należy do tych utworów Miłosza, w których zapisała się jego fascynacja poezją Iwaszkiewicz²¹...” (Jerzy Kwiatkowski *Miłosz u progu okupacji*, „*Rzecz*”, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984, s. 302).

Kiślak Dialog w maskach

Twoich poetów – przepaść to, co się rozwarła,
Zapomniana. Głos siłą wtłoczony do gardła,
To mgła, mgła cudowności, która oczy karmi,
Przerażone, zbyt słabych, aby ją rozdarli.
I kiedy błysk stuleci jak chłaśnięcie biczem,
Oni śnią, że są wszystkim – i zostają niczem.

[I, s. 142]

Kwestia poetyckiej dykcji, która w czasie wojny nabrała wymiaru życia i śmierci, powraca w wierszu napisanym rok po wojnie, *Dwaj w Rzymie*, poetyckim sporze dwóch person, kardynała i poety, stanowiących jakby repliki Przewodnika i Ucznia z *Dialogu*. Fałszywą postawę sztuki wobec rzeczywistości określają tu rekwizyty wzięte od autora *Testamentu*:

Przeklęty kardynale, puść mi rękę.
Czy chcesz żebym wiecznie tu stał
Pamięć mając zabita przez obłąkaną piosenkę,
W pyle złoceń, w dymie aloesu?

[I, s. 244]

„Obłąkana”, wcześniej zaś „skoczna piosenka” jest figurą wyklinanej już w *Dialogu* muzyczności. Fałszywa harmonia świata, której złudę ofiarowuje upajający, biologiczny witalizm (tłumaczy to przymierze kardynała z erotyczną tancerką), staje się grzechem przeciwko umarłym i obowiązkowi pamięci, który wymaga dykcji klasycznej:

I kiedy skandując Owidiusza zamarzyłem o laurach nad czołem
Już wtedy na te wody ponure wpłynąłem
Gdzie na zakłęcie biegnie tłum biednych postaci.

[.....]

Ja pójdę dalej, aby nieść na wicherze

Aurea aetas od serca do serca.

[I, s. 244]

Aluzje do słów Słowackiego miały wskazać obszar poetyckiej martwoty; dla sprawiedliwości warto jednak przypomnieć, że jego romantyczna wizja *Rzymu* o wiele sugestywniej i lapidarniej oddaje samotność człowieka w jałowym świecie, który stracił Boga²², niż ten popadający w wielość, retoryczny utwór, gdzie mityczne miasto staje się symbolem „abstrakcyjnej pustki świata” (I, s. 241), dla której potem Miłosz poszuka nazwy w mitologii Blake’a.

Trzeci wiersz, który można zaliczyć do wariacji na temat *Testamentu*, pt. *Sobie samemu do sztambucha na nowy rok 1950*, powstał podczas pobytu na waszyngton-

^{22/} Dla Miłosza byłby to jeszcze jeden dowód na to, że Słowacki jest nieodwołalnie poetą
Ulro, królem udręczonych ślepców, co stanowi wątpliwy tytuł do chwały.

Interpretacje

skiej placówce, w okresie rozterek przed trudną decyzją ostatecznego zerwania ze służbą nowej władzy. Słabnące już przedtem echo wzorca Słowackiego zdaje się tu zanikać zupełnie, chociaż zachowane są ogólne zarysy strofy i metrum. Ironiczny tytuł naśladuje styl romantyczny, a wyznanie całkowitej niemocy artysty stanowi negatyw doskonałej romantycznej wiary w boską potęgę poetyckiego powołania:

Żebym coś mógł. Nic nie mam oprócz tego pióra.
Nawet dla wprawnej ręki broń jakże zdradliwa.
Nie wysłucha mnie człowiek, zdmuchnie mnie Natura,
Słyszę głos, ale nie wiem skąd i dokąd wzywa.

Wiersz rozpada się zresztą na dwie części. Pierwsza, mimo tak zdecydowanej zmiany w kondycji poety, wskazuje na końcu jedyną konieczną drogę powrotu do tradycji „siły fatalnej”; co więcej, przetrwanie tej tradycji uzależnione jest od postawy jej szarpanego niewiarą spadkobiercy, w istocie jedyne mandatarium, niechętnie podejmującego to wyzwanie:

Ale jeżeli wzgardzę tą ukrytą siłą
Kłamstwem jest, co się wszystkim poetom zdarzyło.

Jednak dwie ostatnie strofy zamykają tę możliwość odnowienia *ethosu* romantycznego poety w pełnej sarkazmu replice:

Duma serca, powiadasz, godna potępienia,
W ludzkiej giętkości leży moc eksperymentu,
Bo ciekawie jest patrzeć, jak człowiek się zmienia,
Przeczy sobie, a jednak nie zdycha ze wstrętu.

[II, s. 20]

Wisielczy humor drugiej części, satyryczny ton, wypróbowany już w *Traktacie moralnym*, do tego prowokacyjna kolokwialność nie mieszczą się w wysokich rejestrach przesłania liryki romantycznej. Tę okrutną autowiwiskę łączy z wierszem Słowackiego zupełnie nowy wątek, bezwzględność eksperymentu z ludzkim materiałem, o którym wspomina też inny utwór z waszyngtońskiego okresu, list poetycki *Do Alberta Einsteina*. Punktem wyjścia jest znane skądinąd romantyczne wyobrażenie o miejscu poety w społeczeństwie, wywyższonym i osobnym, wyróżnieniu i przekleństwie zarazem. Opis swoistej egzystencjalnej alienacji rozwija motyw *Testamentu*: „Nie zostawiłem tutaj żadnego dziedzica”. U Miłosa jednak nie imię poety, które „przeszło jako błyskawica”, ale rytuały wspólnoty są czymś przemijającym, odartym ze znaczenia; ze swojej wyjątkowej pozycji wyciąga wniosek bardziej radykalny niż romantyk:

Kiślak Dialog w maskach

Ten jest

Przywilej nam poetom z dawna zapewniony,
Że zarobki, wesela, chrzciny i pogrzeby
Nie są nam treścią. Blaskiem chyba, lotem światła
Na wielkich czarnych wodach. Jak przez ogród szklany
Idziemy, widząc z żalem więcej niż jest wolno.
Czy jesteśmy naprawdę wrogowie gatunku,
Którzy przemocą zmienić chcą wszystkich w aniołów
Czystego intelektu? Wydrzeć z głębi iskrę,
Znienawidzoną iskrę prometejskiej męki?

[II, s. 12]

Miłosz już w okresie Żagarów, kiedy publikował w dobrej, choć naiwnej, wierze ostre społeczne manifesty, pragnął ulepszyć świat wszelkimi siłami, przymusem także. Jego późniejsza krytyka amerykańskiego kapitalizmu wolna była od koniunkturalizmu; na decyzji powrotu do kraju, ucieczki przed emigracją zaważyło zapewne to, że w Stanach odżyła młodzieńcza pokusa lewicowości – zbawienia świata:

Wtedy chyba uświadomiłem sobie, że jestem prometejskim romantykiem, któremu wpojono wiarę w szczególne powołanie, bo stara się „zjadaczy chleba w aniołów przerościć” i gruby rehot jegomościa z cygarem obrażał mnie dotkliwie, ponieważ on zgarbiał dla siebie i zdrowy rozsądek, i trzeźwość sądu. Uświadomiłem też sobie, że, niestety, romantyczny rodowód sprzągał intelektualistów z komunistami i że jego Ameryka jest nie dla mnie.

[RM, s. 138–139]

Romantyczną misję poety, streszczającą się w cytacie z *Testamentu*, Miłosz złączył z ideowym terrorem komunistów – na całą tradycję romantyczną zdaje się padać cień przemocy²³. W *Traktacie poetyckim*, który sam autor uważa za swoistą wersję *Zniewolonego umysłu*, występuje duch dziejów, „gorszy bóg”, bezlitosny „król stuleci”: „Twarz jego wielka jak dziesięć księżyców, / Na szyi łańcuch z nieobeschłych głów” (II, s. 47). W tej postaci z Grand Guignolu można dopatrzeć się aluzji do Słowackiego, który często w swych utworach żonglował z wirtuozerią tym ekscentrycznym rekwizytem. Marta Piwińska widzi wręcz w tej części *Traktatu* przekład „nauki genezyjskiej na wiek dwudziesty”²⁴. W przeciwieństwie do ducha dziejów duch poety, uznającego konieczność krwawych ofiar dla postępu świata, obecny jest jedynie między wierszami poematu, kiedy Miłosz, mieszając własne animozje i własne moralne problemy, przechodzi lekko od Hegła do młodych konspiratorów czasu wojny z pokolenia dwudziestoletnich poetów, nieświadomie podanych bezwzględnej władzy:

^{23/} Miłosz zaciera różnice między totalitaryzmem a marksistowską utopią społeczną, której romantyczny rodowód znają wszyscy historycy marksizmu.

^{24/} M. Piwińska *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 469.

Interpretacje

Czy ty, co nosisz rozsądny frak Hegla
I lubisz dzikie, wiatrom dane, strony,
Przybrałeś sobie tylko nowe imię?

W zielonej torbie tajne biuletyny.
Poeta słyszy jego śmiech potężny:
Ja im za karę odebrałem rozum.
Nikt nie powstanie przeciw mojej woli.

[II, s. 49]

Skądinąd – z poematu *Toast* – wiadomo, że, według Miłosza, Słowacki miał znaczący udział w konspiracyjnym obłąkaniu młodzieży²⁵ i ponosi część odpowiedzialności za zniszczenie Warszawy:

Gdzie chłopcy w krótkich majtkach, ścieżką między gruzy
Ciągną na ręcznych wózkach jakiś skarb nieduży
I półgłosem śpiewają hymn wielkiego męża,
Którego duch po śmierci, jak przyrzekł, zwycięża.

[I, s. 301]

Jedynie umysł bardzo wprawny w dialektyce mógł umieścić po jednej stronie akceptację twardych praw historii i próby przeciwstawienia się im za cenę własnego życia, jeśli nawet te beznadziejne wysiłki miały potwierdzać moc ducha dziejów. Miłosz, przeszedłszy *katharsis Zniewolonego umysłu*, utożsamiał nieodwracalną władzę konieczności z „nieobjętym ruchem”, zmierzającym, z niszczącą siłą bezwładności, do określonego punktu historii. Wszystko, co działa na rzecz tego niepewnego, „staje się”, graży człowieka w ruchomych piaskach, prąd historii odbiera bytowi i trwałość, i konkret. Natomiast poeta uważa za święte słowo „jest”, które artykułuje się w codziennych rzeczach i radościach. Nie waha się więc zaliczyć okupacyjnych debiutantów do sług ducha dziejów, mimo ich buntu wobec rzeczywistości historycznej, ponieważ życiu odebrali wartość, stało się dla nich tylko ceną patriotycznego obowiązku. Przypisuje im anhelliczną fascynację śmiercią, która miała kryć się za ich straceńczymi gestami, jałowymi manifestacjami patriotyzmu. Krytykę romantycznej tradycji w poezji wojennych romantyków Miłosz przeprowadził w eseju *Strefa chroniona*: „powstaje jednak pytanie, czy wskrzeszenie linii Słowackiego w ogóle może być płodne i czy w samym języku nie czai się

^{25/} Tadeusz Soltan rzuca nieco inne światło na okupacyjną recepcję autora *Beniowskiego*, poety nie tylko gloryfikującego anhelliczną ofiarę, ale także krytycznie oceniającego polskie społeczeństwo: „Przedziwną popularność przeżywał w tych latach wiersz Słowackiego «Szli krzycząc: Polska! Polska!». Przyczyniły się chyba do tego również jego słowa o Bogu, który: »[...] z Mojżeszowego pokazał się krzaka i zapytał «Jaka?»«. To dręczące pytanie organizowało do pewnego stopnia reakcje szczególnie pokolenia młodszego, które nie zdążyło w latach przedwojennych ugrzęznąć w ideologicznych stereotypach” (*Motywy i fascynacje*, Warszawa 1978, s. 22).

Kiślak Dialog w maskach

wtedy pokusa «powrotu do łona», tj. do Romantyzmu w jego ofiarniczej, męczeńskiej odmianie” (ON, s. 156). Te podejrzania wyrosły z własnych doświadczeń poetyckich. W *Pieśni niedobrych synów* z antologii *Pieśń niepodległa* Miłosz użył charakterystycznej oktawy i anaforycznej składni – wzorzec Słowackiego okazał się idealny nie tylko dla trudnego obrachunku niedopełnionych obowiązków wobec ojczyzny, ale też dla haseł straceńczego patriotyzmu, swoim napięciem przypominającego gorączkę Kordiana.

Konieczność, monstrum okrutnie obchodzące się z człowiekiem, może mieć wiele twarzy. W *Traktacie poetyckim* Miłosz szuka podobieństwa między duchem dziejów a duchem natury, gdzie panują twarde, bezwzględne prawa materii. Wskaże te analogie później: „ból materii żywej jest dźwignią Ruchu [...] poszczególna istota jest poświęcana w imię wspaniałej, olbrzymiej transformacji, obywatelki się bez celów” (WSF, s. 23). Polemika z poetą najbardziej romantycznym dotyczy w istocie problemu miejsca człowieka w naturze.

