

**Dzieje „burzliwego romansu” Miłosza z  
Mickiewiczem w kontekście teorii wpływu  
Harolda Blooma**

Patrycja Bućko-Żmuda

PATRYCJA BUĆKO-ŻMUDA  
(Uniwersytet Śląski)

### DZIEJE „BURZLIWEGO ROMANSU” MIŁOSZA Z MICKIEWICZEM W KONTEKŚCIE TEORII WPLYWU HAROLDA BLOOMA

Trafnie Jan Błoński określił fenomen twórczości Czesława Miłosza „polonistyczną tajemnicą poliszynela”<sup>1</sup>. Jest ona bowiem ciekawa nie tylko z perspektywy percepcji dzieła, bogactwa intertekstualnego, lecz z punktu widzenia historyka literatury, który niczym bibliotekarz Sartre’a dąży do wy tłumaczenia, uporządkowania i opisanego wpływu Miłosza na polską poezję współczesną. Badając jego znaczenie dla rozwoju liryki XX-wiecznej, nie sposób nie zmierzyć się z pytaniem o wpływ Adama Mickiewicza na autora *Trzech zim*. Wydaje się, że najważniejszym i najbardziej złożonym, a zarazem najtrudniejszym do jednoznacznej oceny, inspirującym elementem tradycji widocznej w twórczości Miłosza jest recepcja dorobku literackiego oraz biografii wieszczka.

Niewątpliwie autor *Traktatu moralnego* mówi językiem Mickiewicza, w jego poezji przejawia się Mickiewiczowskie „widzę i opisuję” jako wyraz fascynacji realnością świata. Miłosza charakteryzuje bezustanna zaduma nad światem, percepcja rzeczywistości przez noblistę jest jednocześnie zachwytem nad jego pięknem, jak i niepokojem wynikającym z rozpoznania zła tkwiącego w naturze ludzkiej. Słusznie Jerzy Jarzębski nazywa tego poetę „mistrzem w dziedzinie zmysłowej prezentacji świata”<sup>2</sup>.

Opisanie zależności i stosunku Miłosza do pokolenia romantycznego, jak i całej tradycji romantycznej wydaje się bardzo kłopotliwe, gdyż to związek pełen sprzeczności i ambiwalencji. Nie jest to bowiem bierne czerpanie z tradycji, lecz buntownicza i twórcza polemika. Z jednej strony, widać kult Mickiewicza, obsesyjne szukanie paraleli biograficznych, Mickiewiczowski rodowód Miłoszewego postrzegania świata, zapożyczenia z poetyckiego warsztatu wieszczka, z drugiej jednak strony, wyraźne są przejawy pogardy i niechęci do idei romantycznych, zwłaszcza wobec mesjanistycznej wizji polskości i przesłania zawartego w *Dziadach*. Zagadnienie fundamentalne w Dziele Miłosza stanowi rola i miejsce poety we współczesnym świecie. Wzorce owych ról autor *Trzech zim* odnajduje w twórczości Mickiewicza i, *volens nolens*, przyjmuje już na początku swych lirycznych peregryna-

<sup>1</sup> J. Błoński, *Patos, romantyzm, prorocstwo*. W: *Miłosz jak świat*. Kraków 1999, s. 14.

<sup>2</sup> J. Jarzębski, „Być samym czystym patrzeniem bez nazwy”. „Świat i Słowo” 2006, nr 1, s. 81.

cji rolę pisarza profety, wobec której będzie starał się zdystansować przez całe życie.

Narzędziem metodologicznym, które pozwala zrozumieć „dzieje burzliwego romansu” Miłosza z Mickiewiczem, jest antytetyczna teoria poezji Harolda Blooma, opierająca się na śmiertelnej walce „późno urodzonego” twórcy z jego potężnymi prekursorami. Agon ten opisuje Bloom w swojej bodajże najśłynniejszej książce – *Lęk przed wpływem* (B 88)<sup>3</sup> (*The Anxiety of Influence*, 1973), przedstawiając sześć etapów rewizyjnych, w których „mocny poeta” usiłuje wyzwolić się spod wpływu swego „poety-Ojca”, a zarazem pragnie go wykorzystać do usankcjonowania własnej autonomii i oryginalnej pozycji. Książka Blooma przedstawiająca teorię poezji wypracowaną przez niego, choć operująca leksyką dość abstrakcyjną, bo metafizycznym krytycznym opartym na hiperbolach i antytezach, pozostaje jednak tekstem przejrzystym, logicznym (choć *de facto* jest to logika sprzeczności), wyraźnie przemawiającym do umysłów opornych na refleksję ponowoczesną. Niestety, mimo erudycyjnych popisów „teoretyka omyłki” brak w owej teorii rzeczy zasadniczej, czyli praktycznego, krytycznego *know-how*, natomiast dużo jest argumentów opartych na paradoksach. Bloom, analizując wiele utworów, pozostawia czytelnika na powierzchni interpretacji, uznając pewne chropowatości tkaniny tekstowej za oczywiste, przemawiające same za siebie, nie wymagające komentarza. Urzeka on jednak zasugerowaną ścieżką, zmusza czytelnika do dokonania interpretacji, dzięki czemu lektura staje się prawdziwym wyzwaniem. Sprawia ponadto, iż odzyskujemy wiarę w odnalezienie wyjścia z zaułka humanistycznego, w którym znalazła się współczesna myśl literaturoznawcza.

Dogmatem, stanowiącym podwalinę teorii Blooma, jest niezaprzeczalny prymat błędnego odczytania, zakładający, iż każde o d c z y t a n i e to z definicji odczytanie błędne, odchylenie, zejście z kursu obranego przez autora. Nie istnieje interpretacja niepodważalna – prawda znana od dawna. Największy paradoks antytetycznej krytyki Blooma polega na dążeniu poety do uwolnienia się spod wpływu prekursora, czego może dokonać wyłącznie w obrębie języka tradycji, ponieważ poza tradycją literacką poeta właściwie nie ma racji bytu jako twórca. Ujmując rzecz kolokwialnie, spada ów poeta z deszczu pod rynnę.

Bloom wyróżnia dwie fundamentalne opozycje, na których nadbudowuje się relacja „efeb”–„prekursor”, a mianowicie: „silny–słaby” oraz „wczesny–późny”. Opozycji tych nie sposób nie wychwycić, gdyż opisując związki dwóch rywalizujących poetów, Bloom charakteryzuje ich bądź przez kategorię mocy (jak proponuje je nazwać: „mocny”/„silny poeta” – „słaby poeta”), bądź też przez oczywistą kategorię czasowości („późny poeta” – „wcześniejszy poeta”). Proces rewizji poetyckiej, zainicjowany przez Blooma, ostatecznie doprowadza do paradoksalnego odwrócenia sytuacji temporalnej; interpretacja tekstu prekursora dokonana przez „poetę późniejszego” powoduje, iż „czasowe opóźnienie” „efeba” zaczyna być utożsamiane z siłą, potęgą twórczą „poety późniejszego”. W zasadzie na tym polega perwersyjne, rewizjonistyczne odczytanie propago-

<sup>3</sup> Skrótem tym odsyłam do: H. B l o o m, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. B i e l i k - R o b s o n, M. S z u s t e r. Kraków 2002. Ponadto stosuję w artykule jeszcze jeden skrót – M = Cz. M i ł o s z, *Wiersze*. T. 1–2. Kraków 1985. W przypadku książki Blooma pierwsza liczba wskazuje stronicę, w przypadku Miłosza zaś pierwsza oznacza tom, druga stronicę.

wane przez Blooma, który w ciągu swojego rozwoju akademickiego sam dawał wielokrotnie przykłady takich *misreadings*, analizując spuściznę angielskiego romantyzmu.

W okresie długotrwałej walki „efeba” z „poetą wcześniejszym” zostaje wydobyte bogactwo dzieła „prekursora”, którego, być może, nawet on sam nie był świadomy. Paradoksalnie zatem dzieło wcześniejsze uzewnętrznia swoją wielkość dopiero w trakcie błędnej lektury „poety późniejszego”, co więcej, bogactwo tego dzieła zostaje zwiększone poprzez dzieło „efeba”, tak iż czytelnik odnajduje aktywną część „poety późniejszego” w twórczości wielkiego wieszca. Ewolucja poetycka Miłosa stanowi ilustrację procesu rewizjonistycznego przedstawionego przez Blooma. Miłosz bowiem już od początku swojej literackiej wędrówki próbował rozprawić się ze spuścizną polskiego romantyzmu, zwłaszcza z podświadomie ukształtowaną rolą poety-wybrańca, który przemawia głosem proroczym. Wielokrotnie autor *Trzech zim* wypowiada się *explicite* o romantyzmie i samym Mickiewiczem, by przytoczyć tylko te dwa krótkie fragmenty, sygnalizujące istotę zagadnienia:

Pewnie dla młodych pokoleń polskich Mickiewicz jest jedynie zabytkiem zmurszałego patriotyzmu. Dla mnie pozostaje poetą sekretnym i zagadkowym<sup>4</sup>.

Moja matka, kiedy chorowałem na dyfteryt, ślubowała, że, jeżeli przeżyję, to pójdzie piechotą do Ostrej Bramy od nas, z Litwy. Ja przeżyłem... To dokładnie tak jak z Mickiewiczem, prawda?<sup>5</sup>

Na podstawie teorii Blooma wolno zaryzykować następującą tezę: gdyby nie subiektywne odczytanie twórczości Adama Mickiewicza przez Czesława Miłosa, być może, nie byłoby samego Miłosa.

Aby pokazać początek owego procesu rewindykacyjnego, wystarczy przywołać Miłoszową interpretację *Pana Tadeusza*. Autor *Ocalenia* wskrzesił romantyczny wzorzec poety mistyka, który dąży do przywrócenia ładu w świecie rządzonym przez wszechistniejący chaos. Boska harmonia została zaburzona przez wojnę, historię, stąd powracające pytania w dziele Miłosa: *Unde malum?* I właśnie u Mickiewicza odnajduje noblista ów ład, którego brakuje człowiekowi współczesnemu. Epopeja jest dla autora *Traktatu moralnego* przedmiotem lektury życia, do której on wielokrotnie powraca. Jest *Pan Tadeusz* obiektem licznych komentarzy, aluzji, nawiązań, kryptocytatów czy wreszcie polemik. Zanim jednak noblista odczytał ten utwór przez pryzmat metafizyki, dziełem, które go najbardziej intrygowało, były bez wątpienia *Dziady* i wczesne liryki Mickiewicza. Sam Miłosz nie wypierał się swojej „perwersyjnej fascynacji” Mickiewiczem, wręcz przeciwnie, nieraz odnosił się wobec niej krytycznie, tłumacząc nawet dzieje tego „burzliwego romansu”.

<sup>4</sup> Cz. Miłosz, *O podróżach w czasie*. W: *O podróżach w czasie*. Wybór, oprac. i wstęp J. Gromek. Kraków 2004, s. 16.

<sup>5</sup> Czesława Miłosa *autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził A. Fiut. Kraków 1988, s. 268.

### *Clinamen* – okres negacji i upadku „efeba”

Syn nie mógłby niczego czynić sam od siebie, gdyby nie widział Ojca czyniącego. Albowiem to samo, co On czyni, podobnie i Syn czyni. Ojciec bowiem miłuje Syna i ukazuje mu wszystko, co On sam czyni i jeszcze większe dzieło ukaże Mu, abyście się dziwili (J 5, 19–21)<sup>6</sup>.

Bloom wyróżnia sześć etapów rewizyjnych, które stanowią długotrwały proces wyzwalania się spod wpływu „poety-Ojca”. Każdy „mocny poeta” ma „poetę-Ojca”, z którym łączy go sieć skomplikowanych relacji, ulegających transformacjom w czasie. Bloom, podobnie jak Thomas Stearns Eliot<sup>7</sup>, dowodzi, iż żadna wielka osobowość poetycka nie może narodzić się poza kontekstem historycznoliterackim, w ideowej próżni, już w chwili narodzin zostaje uwikłana w gęstą sieć odwołań i wzajemnych zapożyczeń, komentarzy i polemik. Każdy „mocny poeta” jest uzależniony zarówno od teraźniejszości, jak i od przeszłości, podświadomie lub świadomie czerpie z warsztatów swoich poprzedników, dążąc do wypracowania własnego indywidualnego stylu, który stanowić będzie o niezależności artystycznej podmiotu.

Zgodnie z moją interpretacją spuścizny literackiej Miłosza faza *clinamen* (odchylenie, uskok, dewiacja) przypada na okres od debiutu w r. 1930 (rocznik „Alma Mater Vilnensis” – wiersze: *Kompozycja*, *Podróż*) do napisania poematu *Świat (poema naiwne)* w 1943 roku<sup>8</sup>. Wpływ *Dziadów* na wczesną twórczość Miłosza zaobserwować można przede wszystkim w konstrukcji podmiotu, który przyjmuje role profety i przewodnika, będące rozmaicie realizowanymi wariantami modelu Mickiewiczowskiego<sup>9</sup>. Taka konstrukcja podmiotu widoczna jest m.in. we *Wcielaniu*<sup>10</sup>, w którym artysta zostaje ukazany jako postać schodząca z góry na ziemię, przybywająca nie z tego świata, lecz z (za)światów. Sam motyw schodzenia wyeksponowano w wierszu przez trzykrotne powtórzenie, co dodatkowo wzbudza konotacje z „nie-ziemskością” – boskością poety. Uwagę czytelnika przykuwa ruch wertykalny oraz celowe wykorzystanie konstrukcji trójkowej. Poeta zrzeka się swojej boskości, dąży do bycia tożsamym ze wspólnotą ludzi:

Schodzę, a jeśli spytasz mnie, kto jestem,  
To mówię: jestem nietrwały towarzysz  
Wiatrów ucichłych, zapomnianych twarzy,  
Przebiegających niebem dawnych westchnień,  
Wędrowcem tylko, co, śmiejąc się, marzy. [M 1, 55]

<sup>6</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 3, popr. Poznań–Warszawa 1980. Wszystkie cytaty w artykule pochodzą z tej edycji.

<sup>7</sup> T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*. Przeł. M. Heydel. W: *Kto to jest klasyk i inne eseje*. Kraków 1998, s. 26.

<sup>8</sup> Do tego okresu wchodzi również wiersze wydane w tomie *Ocalenie* w r. 1945, ale napisane do r. 1943 włącznie; cały tom, zgodnie z moją klasyfikacją, zaliczany jest już do fazy drugiej – *tessera*.

<sup>9</sup> Zob. L. Banowska, *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji*. Poznań 2005, s. 11.

<sup>10</sup> Z powodu ograniczeń tekstowych w artykule nie zamieściłam pełnych interpretacji, ma on na celu jedynie zasygnalizowanie pewnych możliwości interpretacyjnych. Docieklivego czytelnika odsyłam do mojej pracy magisterskiej, która zawiera szczegółowe analizy wspomnianych utworów.

Autocharakterystyka podmiotu wywołuje poczucie lekkości i zwieźności, skojarzenia z czymś ulotnym, z bytem niematerialnym, podniebnym. Kiedy idziemy dalej tym tropem, okazuje się, że sytuacja liryczna przedstawiona w wierszu przypomina tę nakreśloną w II części *Dziadów*; a konkretnie sam moment zejścia na ziemię, zetknięcia z ziemią, przywołuje Mickiewiczowską przestrożę:

Kto nie dotknął ziemi ni razu,  
Ten nigdy nie może być w niebie <sup>11</sup>.

Dotknięcie ziemi jest identyczne z doświadczeniem jej piękna, dobrodziejstw natury, jednocześnie jest gwarantem bólu i cierpienia, wpisanych w kondycję człowieka. Poeta pragnie utożsamienia się ze zbiorowością, zrzeka się swojej boskości, odrzuca swoją wyjątkowość, geniusz, by stać się prostym człowiekiem. Wiersz Miłosza pobrzmiewa echem *Wielkiej Improwizacji*, której podmiot znajduje się w sytuacji wręcz odwrotnej, gdyż pragnie, by Najwyższy dał mu rząd dusz do przewodnictwa. Bohater sytuuje się ponad tłumem, a nawet Bogiem. Następuje tu ów uskok, próba ucieczki spod skrzydeł „poety-Ojca”, wyparcie się własnego Ojca i otrzymanego po nim dziedzictwa. Tłum jednak odrzuca „efebe”, gdyż żąda od niego złożenia ofiary z własnego życia, przyznaje mu boskie przewodnictwo i błaga o ponowne wyniesienie („będziesz [...] / [...] nad świętych święty”, M 1, 57). To tłum wywiera na poecie presję, aby jego poświęceniu nadać rangę cierpienia odkupieńczego.

Motyw zejścia z nieba powtarza się wielokrotnie w fazie *clinamen*, implikuje on zgodę Miłosza na przypisanie poecie wybrańcowi atrybutów boskich. W *Ptakach* mówi on: „Schodzi uczeń marzenia na północne kraje” (M 1, 7). Poeta niczym perski król charakteryzuje się cechami nadnaturalnymi, boskimi, stoi ponad światem. Lecz ponownie okazuje się, że on sam pragnie ludzkiej podrzędności, pragnie doświadczać świata tak jak człowiek, dlatego „chce wody żywej szukać w jeziorze” (M 1, 7). Prawdę (o Bogu) pragnie odkryć sam, błędząc i wąpiąc podobnie jak przeciętny śmiertelnik. Tymczasem ma on do spełnienia misję, jest posłańcem, łącznikiem między Bogiem a ludźmi. *Poeta vates* jest profetą, reprezentuje Kogoś (Boga, Wielkiego Demiurga), przemawia przez niego nie dzieląc się na przeszłość i przyszłość wieczność. W wierszu *Hymn* poeta jest ogniwem łączącym Boga z ludźmi, przekłada tajemniczy głos Absolutu na pojęcia przyswajalne przez ludzkie umysły:

nie moje serce, nie moja krew,  
nie moje trwanie,  
ale głos niewiadomy, bezosobowy.

Podmiot wiersza Miłosza jest obdarzony nadprzyrodzoną siłą, darem od Boga:

Nikogo nie ma pomiędzy tobą i mną,  
a mnie jest dana siła.  
[ . . . . . ]  
Nie mam ani mądrości, ani umiejętności, ani wiary,  
ale dostałem siłę, ona rozdziera świat. [M 1, 16]

<sup>11</sup> A. Mickiewicz, *Dziady. Część II*. W: *Wybór pism*. Red. D. Drabikowska, I. Orlewicz. Wyd. 3. Warszawa 1952, s. 249.

Proroctwo poetyckie determinuje zatem zniesienie podziału między immanencją a transcendencją, czasem a beczasem (wiecznością) i zarazem umacnia wizję jedności świata, gdyż zakłada istnienie przedracjonalnego doświadczenia religijnego. Dlatego Miłosz odrzuca „płaszcz Konrada”, usiłuje wyzwolić się z funkcji nadanej mu wbrew jego woli. O pierwszych swoich doświadczeniach poetyckich, przesiąkniętych idealizmem romantycznym, wypowie się już w r. 1938:

Mój pierwszy tom był śladem takiej surowości wobec siebie i próbą przemiany w człowieka z tłumu, jakże niesprawiedliwie odartego z pragnień większych niż pragnienie jada i spokoju. [...]

I z żalem widziałem, jak niknie we mnie wiara, jak rozwiązują się pakti zawarte z Bogiem, jak bunt współczucia dla ludzi przekształca się w bunt noszenia w sobie boskiego znamienia<sup>12</sup>.

Są to jednak doświadczenia nieudane, gdyż nie można odrzucić przeznaczenia. Rozdarcie poety jest powodem tak charakterystycznego dystansu wobec roli, która została mu poniekąd narzucona, a od której on, w przeciwieństwie do swego „poetyckiego Ojca”, całe życie będzie się starał wyzwolić.

Mickiewiczowska przestroga powraca w poezji Miłosza wielokrotnie w rozmaitych kontekstach. Jej echo pobrzmiewa również w utworze zatytułowanym *Jeszcze wiersz o Ojczyźnie*, który został opublikowany przed książkowym debiutem Miłosza, jakim był *Poemat o czasie zastygłym* (1933). W podobnym tonie można odczytywać *Obłoki* (1935) z tomiku *Trzy zimy*, które analizują paralelnie z utworem *Nad wodą wielką i czystą*. Niebezpośredni związek między cytowanymi tekstami podkreślił wcześniej Józef Olejniczak<sup>13</sup>, a z kolei Marian Stala powiedział:

Nie potrafię sobie wyobrazić poezji Miłosza bez *Obłoków* – tak samo jak nie potrafię sobie wyobrazić poezji Mickiewicza bez wiersza *Nad wodą wielką i czystą*<sup>14</sup>.

Już pierwsze słowo tekstu autora *Trzech zim*, inwokacja – „obłoki!” (M 1, 38) umieszcza podmiot w określonej sytuacji lirycznej: człowiek w konfrontacji ze światem natury. W utworze Miłosza „wodę wielką i czystą” zastępują łązy widoczne w oczach bohatera. Dopiero co przebudzony, na granicy jawy i snu, nocy i dnia, stoi on „naprzeciw świata” i oczy ma pełne łez, w których odbijają się obłoki. Sam fakt przebudzenia jest tu bardzo znaczący, wiersz wyłania się bowiem z tego właśnie momentu, podobnie jak świadomość budzącego się. Przebudzenie to powrót, początek, bycie w zawieszeniu między światem rzeczywistym a jawą. Stanowi motyw o wyraźnej proveniencji Mickiewiczowskiej, przydarzył się bowiem wieszczowi utwór zatytułowany *Widzenie*, którego sytuacja liryczna jest zbliżona do tej zarysowanej przez Miłosza.

Świat przedstawiony w wierszu „efeba” zbudowany został na osi wertykalnej, charakterystycznej dla poetyki Miłosza. Oś ziemia–obłoki wyznacza dwa porządki symboliczne. Poeta-wieszcz istnieje na granicy dwóch porządków, boskiego i ziemskiego. Wiersz jest bardzo nastrojowy, nostalgiczny, uzewnętrznione uczucia podmiotu zostają odzwierciedlone w świecie natury, co stanowi Mickiewiczow-

<sup>12</sup> Cz. Miłosz, *Zejście na ziemię*. „Pióro” 1938, nr 1, s. 21.

<sup>13</sup> J. Olejniczak, *Czytając Miłosza*. Katowice 1997, s. 64.

<sup>14</sup> M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków 2001, s. 215.

ski zabieg *par excellence*. Podmiot Miłosa wyrzeka się swej inności, utożsamia się z ziemią i jednoczy z jej cierpieniem („jak bije serce, jaki żal i smutek ziemi”, M 1, 38). Obłoki postrzega z perspektywy ich ulotności, chwilowości, nadając im zarazem doniosłość poprzez ich dookreślenie w ostatnim wersie – „stróża świata”. Obłoki, „stróża świata”, mimo iż opatrzone epitetem „straszne”, tak naprawdę odzwierciedlają tylko „straszność” pychy i pożądania w sercu bohatera wiersza *Widzenie*, który wypowiada słowa pełne goryczy:

i wiem, że we mnie pycha, pożądanie  
i okrucieństwo, i ziarno pogardy  
dla snu martwego splatają posłanie,  
a kłamstwa mego najpiękniejsze farby  
zakryły prawdę [...]. [M 1, 38]

Motyw pychy poruszy Miłosz wielokrotnie (idąc śladami „poety-Ojca”, czego egzemplifikacją jest cytowany właśnie wiersz), m.in. w utworze *W malignie 1939*. Mimo iż obłoki są częścią otaczającego nas świata, odnosimy wrażenie, że odzwierciedlają głębokie rozdarcie bohatera, jego subiektywne przeżywanie rzeczywistości „tu i teraz”. Obraz uzewnętrznionych odczuć bohatera zostaje spotęgowany obrazem „smutku natury, ziemi”. Zestawienie subiektywnych doświadczeń jednostki ze zobiektywizowaną naturą sprawia, iż związek między podmiotem a nią nabiera szczególnego znaczenia. Klucz do zrozumienia tej relacji stanowi próba odpowiedzi na pytanie o to, kto jest podmiotem danego wiersza. Kto w swoim jestestwie łączy sprzeczności takie jak duma i pokora, nie zafałszowując obrazu żadnej z nich, kto gardzi otaczającym go światem, a równocześnie, z sercem pełnym niepokoju, martwi się o jego przyszłe losy. Odpowiedź jest jedna: poeta, który obcując ze światem natury, zagląda w głąb własnej duszy.

Nostalgia, smutek, prostota kompozycji, romantyczny sposób obrazowania, pokazywanie zwielokrotnionego wizerunku rzeczywistości w lustrzanym odbiciu, bezpośrednie zapożyczenia motywów od „poety-Ojca” to elementy, które bez wątplenia potwierdzają bliski związek utworów lirycznych Miłosa i Mickiewicza. Miłosz uwięziony w problematyce Mickiewiczowskiej zmagają się z ambiwalencją uczuć, które wywołuje rola wieszczka. Pokora i pycha. Pożądanie i powściągliwość. Poeta świadomy inności, wyróżnienia, jakim go obdarzono, wraz ze statusem wieszczka, dopuszcza się grzechów pychy i pogardy. Dramat bohatera wczesnych wierszy autora *Ocalenia* polega na nieumiejętnej próbie dokonania wyboru własnej drogi życiowej/poetyckiej. Podmiot tych wierszy bezustannie stara się odrzucić element boskości, nieodłączny atrybut wieszczka, aby stać się „zwyčajnym” człowiekiem, osobą z tłumu. Zamierzenie to okazuje się jednak niewykonalne, gdyż odrzucając swoje posłannictwo, popada podmiot twórczy w pychę, chępliwość, a nawet w próżność. Dość paradoksalny wydaje się fakt, iż to, co przybliży wybrańca do tłumu, to ludzka słabość, zdolność do grzechu, to wszystko, czego ów „efeb” się wstydzi i czym się brzydzi. Dialog Miłosa-„efeba” z Mickiewiczem-mistrzem nacechowany jest napięciem i lękiem, a zagadnienie kluczowe oprócz roli poety stanowi filozofia tyteizmu i mesjanizmu. „Efeb” polemizuje z wielkim poprzednikiem, lecz wnioski, do jakich dochodzi, nie są ostateczne i jednoznaczne, ale pełne wewnętrznych komplikacji. Antynomia związana z samą rolą poety wywołuje u autora *Trzech zim* ironię, która staje się narzędziem mordy poetyckiego dokonanego na „poecie-Ojcu”.



*Świat (poema naiwne)* (1943) w sposób najbardziej wyrazisty przedstawia stosunek Miłosza do twórczości Mickiewicza (oczywiście, w fazie *clinamen*). Miłosz, podobnie jak jego „literacki Ojciec” 100 lat wcześniej, kreuje taki świat, jaki chciałby, żeby był. Mając na uwadze datę powstania utworu, tym bardziej skłania my się ku ironizującej interpretacji. Świat opisywany nie jest tym, w którym tkwimy, lecz idealistyczną jego wizją. Jej korzenie sięgają *Pana Tadeusza*. Ów metafizyczny poemat zostaje zamknięty w klamrze, która pozbawia nas złudzeń. Nasz świat taki nie jest, sam poeta komentuje wiersz następującymi słowami:

Na czym polega *Świat* – to jest wiersz o tym, jaki świat powinien być. Utwór był napisany w okropnych okolicznościach. Warszawa 1943 to było dno. Ale wystarczyło tylko aktu magicznego, ażeby opisywać właśnie na przekór. Ponieważ świat jest taki, że właściwie powiedzieć o nim cokolwiek, to trzeba było krzyżeć, a nie mówić. Więc właśnie na przekór postanowiłem napisać o świecie, jaki powinien być. Jest to operacja raczej ironiczna<sup>15</sup>.

Ironia, ściśle związana z fazą *clinamen*, stanowi próbę odejścia od tego, co dosłowne, jest swoistą ucieczką przed *cliché* „poety-Ojca”, marzeniem o uzyskaniu samodzielności poetyckiej. Życie każdego „mocnego poety” to niekończąca się walka z lękiem przed wpływem („poety-prekursora”), zmaganie to staje się możliwe dzięki tropom retorycznym, z których ironia wydaje się narzędziem najbardziej pragmatycznym. Ironia, według Blooma, jest techniką, a nie jakby chciał Gombrowicz – właściwością tekstu, co jednak wcale nie oznacza, że nie może być postrzegana jako narzędzie „czystej podmiotowości”. Autor *Ocalenia*, uzbrojony w nią, zapowiada odrzucenie paradygmatu romantycznego i mesjanistycznej roli poezji. Zwiźle, acz treściwie ubrał to w słowa Ludvik Štěpán: „Miłosz wraca do Mickiewicza, ale nie wystarcza mu rola Gustawa, chociaż boi się przyjąć płaszcz Konrada”<sup>16</sup>.

### ***Tessera* – dopełnienie**

Jak brzemienna, bliska chwili rodzenia wije się, krzyczy w bólach porodu, takimi myśmy się stali przed Tobą, o Panie! Poczuliśmy, wiliśmy się z bólu, jakbyśmy mieli rodzić; ducha zbawczego nie wydaliśmy i nie przybyło mieszkańców na świecie (Iz 26, 17–18).

*Tessera* symbolizuje ponowne przybliżenie się do siebie „efeba” i „prekursora”, dopełnienie, pojednanie walczących poetów. „Późny poeta” uzupełnia słowo pozostawione przez „poetę wcześniejszego”, wzmacniając tym samym pozycje ich obydwu. *Tessera*, mimo iż pozornie brzmi to absurdalnie, jest więc zarazem „dopełnieniem i antytezą”.

Prawdopodobnie najważniejszym przełomem w wojennej twórczości Miłosza oprócz poematu *Świat (poema naiwne)* są *Głosy biednych ludzi*, stanowiące dowód na nieustającą walkę Miłosza z autorem *Dziadów*, w której broni się „efeb”

<sup>15</sup> Cz. Miłosz, R. Górczyńska, „Podróżny świata”. *Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 2002, s. 64.

<sup>16</sup> L. Štěpán, *Czesława Miłosza szukanie ojczyzny – szukanie wiary*. „Świat i Słowo” 2006, nr 1, s. 140.

narzędziem ironii. Miłosza odchylenie od Mickiewicza jest głęboko ironicznym przedstawieniem wizji świata, w jaką wierzył „prekursor”. Pierwszy z wymienionych tekstów to *apogeum* fazy *clinamen*, natomiast drugi to prolog etapu *tessera*. Obydwa cykle w sposób bezpośredni korespondują z poetyckim dorobkiem Mickiewicza. Podkreśliłam już parokrotnie fakt, iż od momentu powstania *Świata*, „pieśni o błogosławieństwie ziemi”, kluczowym kontekstem dla poezji „efeba” staje się *Pan Tadeusz*. Od tej pory już nie tylko *Dziady*, lecz również i epopeja staje się przedmiotem sporu i polemiki „syna” z „Ojcem”. Innymi słowy, Mickiewicz zostaje wskrzeszony atramentem Miłosza.

Cykl pt. *Głosy biednych ludzi* to upomnienie się poety o prawo niebycia wieszczem. Czy jest to próba udana? Jeśli weźmiemy pod uwagę powracające w tomie *Ocalenie* zmyły przeszłości, wydaje się, że nie. *Przedmowa* zamykająca *Ocalenie* jest bez wątpienia amalgamatem ideologii romantycznej, po latach sam Miłosz nazwie ją „romantyczną deklaracją”. Zanim jednak napisze on *Przedmowę*, przeżywa duchową przemianę, dystansuje się zarówno wobec poetów spod egidy „Sztuki i Narodu”, jak i wobec twórców przebywających na emigracji, którzy nie doświadczyli wojny „tu i teraz”, tak jak Miłosz.

Kluczem do zrozumienia omawianego cyklu, a jednocześnie spoiwem łączącym obydwie teksty jest ironia. *Świat* pokazuje rzeczywistość taką, jaka powinna być, natomiast *Głosy biednych ludzi* przedstawiają świat pozbawiony idyllicznych wspomnień z lat dzieciństwa. Konfrontacja obydwu światów narzuca wniosek, iż obie wizje kwestionują nawzajem swoją prawdziwość bądź też, ujmując rzecz inaczej, obustronnie uwidaczniają własną względność. Okazuje się bowiem, iż ani *Świat* nie jest pozbawiony zagrożenia i zła (*Wyprawa do lasu*), ani *Głosy biednych ludzi* nie przedstawiają rzeczywistości wyzutej z jakichkolwiek idei (choć odzucia te są wyłącznie domysłami, jakie wzbudza w czytelniku lektura). Zestawienie owych tekstów konotuje skojarzenie z *Pieśniami niewinności* i *Pieśniami doświadczenia* Williama Blake’a (do których sięgnie Miłosz w późniejszej fazie swojego rozwoju artystycznego), albowiem obydwie zestawy tekstów mają ambicję ujęcia całości ludzkiego doświadczenia. Epifaniczne światło przenikające poezję autora *Trzech zim*<sup>17</sup> implikuje paralelę ze wschodami i zachodami słońca determinującymi przebieg dnia (życia) bohaterów *Pan Tadeusza*. Stąd tak brutalna w wydźwięku konfrontacja dwóch światów: z utworu *Świat (poema naiwne)* i z *Głosów biednych ludzi* – świata jako domu i świata jako kosmosu/chaosu.

Warto mieć na względzie fakt, iż *Świat* narodził się w r. 1943, natomiast *Pan Tadeusz* po klęsce powstania listopadowego. Wyraźnie widać analogiczne okoliczności genezy omawianych tekstów. Jest to jakby sposób pisania „na przekór rzeczywistości”, „wbrew historii”. Dodanie na końcu *Świata* daty „1943” stanowi równie brutalny gest odautorski, co umieszczony jako zwieńczenie epopei epilog. I „efeb”, i jego „Ojciec” celowo ujawnili, że posiadają wiedzę obszerniejszą niż narratorzy wewnętrzni tekstowych światów. W *Panu Tadeuszu* brak powstańczej martyrologii, z kolei w *Świecie* nie ma wybuchów bombowych i fabryk śmierci. Dopisanie daty czy epilogu to swoisty skrót ironiczny, którego przedmiotem jest ukierunkowanie odbiorcy, dookreślenie treści, jak gdyby w celu uniknięcia odchylenia w zaprojektowanej lekturze.

<sup>17</sup> Zob. A. F i u t, *Ciemne iluminacje: W: W stronę Miłosza*. Kraków 2003.

Efekt ironii uzyskuje zatem autor poprzez konfrontację, (ba!) zderzenie realiów wewnątrztekstowych z rzeczywistością pozatekstową. W *Głosach biednych ludzi* natomiast zabieg ironiczny polega na grze między podmiotem, autorem wewnątrztekstowym i samymi bohaterami. Ironia stanowi rezultat polifoniczności i obiektywizacji świata. Jedna wojna, dużo postaw, wiele mniejszych wojen prowadzonych dzień po dniu, których stawką jest kolejny dzień życia. I tu ponownie korzysta Miłosz z warsztatu swojego „poetyckiego Ojca”, ponieważ, próbując zdystansować się do swego dziedzictwa, wykorzystuje narzędzie, które podsunął mu nie kto inny tylko sam Mickiewicz. Wyraźnie widać przemianę, jaką przeżywa Miłosz-poeta w czasie wojny. Słowo poety okazało się niewystarczającą bronią z koszmarem wojennym. Jeśli się użyje terminologii Blooma, czas owej przemiany staje się okresem wyparcia „poety-Ojca”, Miłosz bowiem wąpi i odrzuca (pozornie) etos romantyczny. Wybiera drogę buntu wobec swego „poety-Ojca” – Mickiewicza, czego literacką deklarację stanowi wiersz *Przedmowa*, utwór wieńczący tom *Ocalenie*. Zgodnie z prorocstwem Blooma, iż „Silne wiersze zawsze są zapowiedzią zmartwychwstania [...]” (B 21), *Przedmowa*, napisana w r. 1945, uzupełnia Słowo pozostawione przez Mickiewicza. Miłosz – „efeb” nadaje nowy wymiar poglądom romantycznym, ponieważ wzbogaca je o doznania człowieka współczesnego.

*Przedmowa* Miłosza łączy wątki poezji romantycznej z doświadczeniami ideowymi Żagarów i, przede wszystkim, doświadczeniem katastrofy spełnionej. *Pars pro toto* autor *Trzech zim* realizuje mesjanistyczną wizję poezji Mickiewicza, „przepisuje” i dookreśla dzieło swojego mistrza. Dzięki temu wpływ „prekursora” wydaje się mniej przytłaczający, a jego literacki dorobek uboższy. Dąży Miłosz do stworzenia „n o w e j d y k c j i” (M 2, 37; podkreśl. P. B.-Ż.), która miałaby uwolnić jego wyobraźnię artystyczną od zmory romantyzmu. Projekt romantyczny poezji czyni, poezji ocalającej, odpowiedzialnej moralnie zostaje wzbogacony o doświadczenia historyczne „późnego poety”. Niczym Odyseusz żegluje Miłosz po wodach poetyckich, niejednokrotnie dobije jeszcze do półwyspu poezji wizyjnej, której wyraźne ślady odnajdujemy w *Ocaleniu*. Do trzech już wykorzystywanych toposów: poeta-wieszcz, poeta-prorok, poeta-dydaktyk, dojdzie już wkrótce eksploatacja kolejnego, a mianowicie poety-pielgrzyma, wiecznego wygnańca.

### ***Kenosis* – (od-)twórcza melancholia**

W okresie *kenosis* ważną rolę w przypadku autora *Ocalenia* odgrywa biografia, która determinuje jego dzieło. Życie Miłosza samo jest tekstem. Aż wstyd powtarzać banał, iż wszelkie wydarzenia w życiu pisarza mają swoje poetyckie komentarze w twórczości, ale trudno jednocześnie odrzucić biografizm, traktowany obecnie jako teoretyczny archaizm. Każdy epizod, spotkany człowiek, odwiedzone miejsce stanowią potencjalny (w zamyśle poety) tekst. Nie ulega wątpliwości fakt, iż w pełnym odczytaniu dzieł Miłosza uwzględnienie aspektu autorskiego (podmiotowego) jest niezbędne. Pisarz nadaje własnej kondycji emigracyjnej patos i wymiar cierpiętnictwa o proveniencji romantycznej, stąd liczne głosy krytyki ze strony kolegów po fachu. Dość powiedzieć, iż *Poemat dla zdrajcy* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego poświęcony został właśnie Miłoszowi.

Autor *Traktatu poetyckiego* pielęgnuje swój ból niczym ogródnik rzadkie

kwiaty, rozpamiętuje swoją niedoszlą lub utraconą sławę, marnując dany mu czas. W wyniku czego traci i natchnienie, i sens życia. Emigrant – *homo melancholicus*. Czeką go dojmująca p u s t k a. Tej pustki Miłosz obawiał się najbardziej, w rok po opuszczeniu kraju powie: „Zgodziłem się wejść w pustkę tą straszliwą bramą”<sup>18</sup>. Odczuwa lęk (melancholię) nie tyle ze względu na spustoszenie wartości w opuszczonej ojczyźnie, co na brak (adekwatnych) wartości w świecie, w którym żyć się zdecydował. Lęk przed pustką jest chyba nawet bardziej uciążliwy niż lęk przed utratą. Symbolicznym przedstawieniem utraconych wartości jest porcelana z utworu pt. *Piosenka o porcelanie* (1947). Porcelana, piękna, ale i arcykrucha, nie pielęgnowana odpowiednio ulega zabrudzeniu, chwila nieuwagi – całkowite zniszczenie; porcelana reprezentuje „kruche wartości kulturalne, te wartości, które wydawały się święte i chroniły człowieka od czasów horroru”<sup>19</sup>. Podmiot liryczny jest o tyle w dogodnej sytuacji, iż wolno mu nacieszyć jeszcze oczy „porcelaną”, możemy przypuszczać, że ci, którzy przyjdą po nim, nie docenią jej piękna na podstawie potłuczonych resztek. Człowiek na zgliszczach „porcelany”, tak, w sposób metaforyczny, widzi Miłosz człowieka XX wieku, wieku „płonących kominów” i „bestii totalitaryzmów”.

Dochodzimy w tym miejscu do istoty: trzeciej fazy rewizjonistycznej – *kenosis*, czyli powrotu syna marnotrawnego. Walka z lękiem przed tym, co było, i zniechęcająca obawa, że nie pozostało już nic nowego do napisania i przekazania, wywołuje skrucę „efeba”, który ponownie chyli czoła przed talentem „poety-Ojca”. Potrzebuje czegoś, co zapewni mu ciągłość tożsamości, istnienia. Niczym syn marnotrawny wraca do domu/dzieła swego „Ojca”, pozornie (!) poddaje się jego woli. Na przekór „prekursorowi” adept godzi się na naśladownictwo i działalność od-twórczą; pokornie przyjmuje piętno poety odtwórcy. Klęska Miłosza jako „poety-syna” jest zarazem klęską Mickiewicza jako „poety-Ojca”. *Kenosis* dzieł Miłosza przypada na teksty powstałe między r. 1952, w którym ukazał się tom *Światło dzienne*, a wydaniem *Króla Popiela* w 1962 roku.

Faza *kenosis* („pustoszenie”, „emptying”, „odczynianie”, akt „ukorzenia się” (B 128)) podobnie jak pozostałe etapy rewizjonistyczne jest trudna do jednoznacznego zdefiniowania. Pisząc o procesie uwalniania się spod wpływu „poety-Ojca”, nie podaje Bloom konkretnych zasad i kryteriów, według których należy rozpoznawać kolejne przejścia. (Już we wprowadzeniu podkreślałam, iż brak w teorii antytetycznej Blooma krytycznego *know-how*.) Płynność procesu rewizjonistycznego polega na tym, że poszczególne etapy mogą być widoczne zarówno w pojedynczym wierszu, jak i w całym cyklu, czasami wystarczy choćby silna metafora czy metonimia, by wskazać „ów moment” odchylenia lub zapożyczenia. Dlatego też esencji etapu *kenosis* nie sposób zrozumieć posługując się tylko kluczem biograficznym. Otóż twierdzę, iż jednym z największych zapożyczeń Miłosza u „poety prekursora” jest podporządkowywanie własnego życiorysu biografii „poety starszego”. Paralele biograficzne między Miłoszem a Mickiewiczem, sięgające samego początku – polsko-litewskiego tygła narodowego, edukacji na Uniwersytecie Wileńskim, emigracji do Warszawy i następnie wygnańczej izolacji na Zachodzie, wywołały u „efeba” kolejny renesans idei romantycznych. Mówiąc o swojej

<sup>18</sup> Cz. Miłosz, *Pożegnanie*. W: *Wiersze*. T. 2. Kraków 1993, s. 26.

<sup>19</sup> Miłosz, *Gorczyńska*, *op. cit.*, s. 106.

emigracji/wygnaniu wpisuje się autor *Traktatu moralnego* w konwencję romantyczną kultywowaną przez „poetę-Ojca”.

Zaiste wypowiada się Miłosz o emigracji jak o intelektualnym samobójstwie. Apologia losu wygnańca (poeta *nb.* wspominając o swojej „świadomej emigracji” używa słowa „wygnanie”, podkreślając tym samym romantyczną proveniencję doświadczenia, które stało się jego udziałem<sup>20</sup>), kultywowana pieczołowicie przez autora *Ocalenia*, jest (prawdopodobnie zamierzonym) działaniem poety nadbudowującego własną oś biograficzną w kontekście historii życia „poety-Ojca”. Nie dajmy się zwieść nieplanowanym podobieństwom, gdyż o takich nie może być mowy w przypadku pisarza, który nie waży lekce nawet jednego słowa, każde dobiera starannie i celowo. Opowiada poprzez Słowo własne losy, przetwarzając je literacko według przemyślanej konstrukcji. Niczym krawiec wyszukujący odpowiednie skrawki (fakty) i nici (słowa) snuje (wyszywa) Miłosz *patchwork* własnej biografii, nabierającej znaczenia symbolicznego, jeżeli zostaje odczytana w kontekście biografii Mickiewicza. Litwa – Wilno – Uniwersytet – Warszawa – Emigracja. Repetycja, którą widzimy w życiorysie „efeba”, stanowi istotę etapu *kenosis*, czyli właśnie **p o w t ó r z e n i a**.

W fazie *kenosis* rozwój artystyczny „efeba” zapętla się, staje się cykliczny, umożliwia Miłoszowi lepsze poznanie swojego „prekursora”. Miłosz, szukając nowej dykcji, prowadzi nieustanny dialog z „poetą-Ojcem”, równie mocno kochanym, co znieawidzonym.

Dowodem na żywotność wzorców Mickiewiczowskich w twórczości Miłosza w tym okresie jest m.in. wiersz *Notatnik: Bon nad Lemanem* (1953), który w sposób bezpośredni stanowi odwołanie do liryków łożańskich „poety-Ojca”. Właściwie wiersz Miłosza jest współczesnym komentarzem do utworów Mickiewicza, ich uzupełnieniem, a nawet sprostowaniem/uaktualnieniem. Prawda, której tak wytrwale szuka „efeb”, odkryje się przed nim dopiero w „siwiźnie wieku”, kiedy, wyczerpany profetycznym uniesieniem, otworzy się na olśniewające momenty epifanii. Miłosz coraz bardziej skłania się w stronę metafizyki czy nawet eschatologii, czego najpiękniejszym obrazem będzie poemat *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*. Marian Stala, pisząc o poetyckich nieskończonościach (Mickiewicz i Miłosz), słusznie zauważa: „Mickiewicz (zwłaszcza jako autor liryków łożańskich) czytany bywa poprzez doświadczenia Miłosza”<sup>21</sup>.

Poeta to wybraniec, człowiek naznaczony wewnętrznym bogactwem, stojący ponad społeczeństwem. Odczuwa wewnętrzny imperatyw – tworzyć poezję dla ludzi, poezję o c a l a j ą c ą, która będzie skarbcem utraconych wartości. Podjęcie „momentu wiecznego” dane jest tylko wybrancom, którzy stanowią medium między ludźmi a Stwórcą. Dlatego ciąży na poecie odpowiedzialność moralna wywo-

<sup>20</sup> Miłosz używa wyrazów „emigracja” i „wygnanie” wymiennie, traktując je jako synonimy. *Nowy słownik języka polskiego* (Red. E. Sobol. Warszawa 2002) wskazuje wyraźne różnice między podanymi słowami; hasło *emigracja*: „wyjazd z ojczyzny do innego państwa w celu osiedlenia się tam, pobyt poza granicami ojczyzny po osiedleniu się tam; wychodźstwo” (s. 186); hasło *wygnanie*: „kara polegająca na czasowym lub dożywotnim wydaleniu kogoś z kraju z pozbawieniem praw obywatelskich; banicja” (s. 1165). To, że poeta mówiąc o swojej emigracji używa słowa *wygnanie*, jest celowym zabiegiem, który ma na celu podkreślić doniosłość faktu, ale i wzbudzić konotacje z epoką romantyzmu.

<sup>21</sup> Stala, *op. cit.*, s. 6.

lująca uczucie lęku, powodująca, iż „efeb” potrzebuje matrycy, wzorca, który zapewniłby mu ciągłość własnego dzieła. Ową ciągłość w fazie *kenosis* utrzymuje Miłosz poprzez świadome i często również nieświadome (działanie *id*) wynajdywanie i tworzenie paraleli biograficznych z życiorysem swojego poetyckiego Ojca. Dzięki temu ponownie zbliża się „efeb” do Mickiewicza, wypiera się własnego „ja”, przyjmując wzorce pozostawione przez „poetę-Ojca”. Mimo abstrakcyjności tego stwierdzenia wyzwala się Miłosz z okopów codzienności, emigracyjnych niepokojów, rozterek tożsamościowych i pisze wiersz *Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku*, który jest kolejną poetycką egzemplifikacją *kenosis*.

Miłosz nie przepisuje wiersza Mickiewicza, lecz dopowiada to, co „poeta-Ojciec” przemilczał. Dzieło literackie Ojca wzbudza w „późnym poecie” wiele sprzeciwu i staje się źródłem polemiki dookreślającej. Innymi słowy, wyrażając „serdeczną negację” (termin ukuty przez autora *Ocalenia*), dorzuca Miłosz swoje trzy grosze. Owo dookreślenie aktualizuje liryki nadlemańskie i otwiera przed gronem czytelników nowy kontekst interpretacyjny, a mianowicie uzmysławia nam, iż można czytać Mickiewicza przez pryzmat liryków „efeba”. Ponadto samospustoszenie poety ujawnia się w jego biografii. Kuriozalnie, nie tyle jest widoczne w dziele, co w życiu, którego poszczególne etapy powtarzają wzorzec pozostawiony przez wielkiego wieszczka. Autor *Światła dziennego* jest już gotowy, by pozbawić boskości swojego Mistrza i otworzyć się również na inne wpływy. Zaczyna się powolny proces uniezależniania się „efeba” od „prekursora”, co nie oznacza wcale, iż ów akt samooczyszczenia nie wywoła u Miłosza ponownego ataku lęku.

Autor *Traktatu moralnego*, który chciałby „być poetą pięciu zmysłów [...]” (M 2, 79; podkreśl. P. B.-Ż.), szczególnie docenia narząd wzroku, wnikliwie i wytrwale obserwuje, by doświadczenie patrzenia przełożyć następnie na język poezji. *Widzenia nad Zatoką San Francisco* nie są tytułem przypadkowym, gdyż to właśnie dzięki wielu spojrzeniom oswaja Miłosz krajobrazy Kalifornii. Każdy esej opowiada zatem historię pewnego spojrzenia...

Autora *Traktatu poetyckiego* męczą demony, najpotworniejszymi wydają się duch Mickiewicza i szatan Historii. Trudno sprzeciwiać się twierdzeniu, iż ubiegłe stulecie, wiek dymiących kominów i masowej zagłady, sprzyjało renesansowi idei romantycznych. Zbliżone okoliczności historyczne zainicjowały nawrót „gorączki romantycznej”, która najdotkliwiej udzieliła się poetom spod znaku „Sztuki i Narodu”. Zmagając się z paraliżującym lękiem przed wpływem (odżegnuje się poeta zarówno od „poety-Ojca”, jak i pokolenia Kolumbów), konsekwentnie pisze Miłosz dzieło o kondycji człowieka i cywilizacji XX wieku, próbując jednocześnie dotrzeć do odpowiedzi na pytania: kim jestem oraz jaką rolę mam odegrać w labiryncie kultury?

Pytanie o własną tożsamość pobrzmiewa niczym echo w majestatycznej przestrzeni Wielkiego Kanionu, której Miłosz doświadcza, *volens nolens*, wszystkimi zmysłami. Trudno się dziwić, iż obcowanie z bezmiarem krajobrazu i wzniosłą obojętnością natury skłania autora *Miasta bez imienia* do podobnych refleksji; co więcej, nie sposób uciec od pytania o tożsamość, przebywając w kraju, którego jedno ze sztandarowych zagadnień poruszanych w literaturze stanowi właśnie pytanie o to, kim jestem. Bez zrozumienia sztucznego środowiska wytworzonego przez człowieka, jak mawia Miłosz – kokonu, nie jesteśmy w stanie zrozumieć ani siebie, ani otaczającego nas świata. Tzw. koncept kokonu zawiera w sobie normy

społeczne, język, wytwory ludzkiej wyobraźni, innymi słowy, wszystko to, co jest produktem ludzkiej działalności. W czasie drogi życiowej człowiek buduje kokon, który odzwierciedla jego subiektywny mikroświat (myśl Miłosa koresponduje bezpośrednio z teorią *animal symbolicum* Ernsta Cassirera). Świat symboli, kokon nas ochraniający jest reakcją obronną na niezrozumiałość zjawisk przyrodniczych, wszechwładną naturę, wobec której stanowimy tylko kolejny gatunek istot żywych. Majestatyczna natura przytłacza swoją obojętnością, pozostaje bierna w stosunku do fenomenu cierpienia. Czyżby ceną naszego człowieczeństwa była zdolność odczuwania i znoszenia bólu?

### **Demonizacja – egzorcyzm rodzinny**

Lecz Jezus rozkazał mu surowo: Milcz i wyjdź z niego! Wtedy zły duch rzucił go na środek i wyszedł z niego nie wyrządzając mu żadnej szkody. Wprawiło to wszystkich w zdumienie i mówili między sobą: Cóż to za słowo? Z władzą i mocą rozkazuje nawet duchom nieczystym i wychodzą (Łk 4, 35–36).

**Demonizacja** to zdolność do samostanowienia. Poeta odnajduje w sobie siłę, by uzyskać odrębność, nie jest to, co prawda, jeszcze zupełna niezależność (choć „efeb” jest przekonany, iż całkowicie uwolnił się od lęku), lecz nagła potrzeba zawłaszczenia języka Ojca. Bunt to odrzucenie, wyparcie, a demonizacja to ustalenie nowego porządku po wcześniejszej rewolucji, które w twórczości Miłosa przypada na lata 1964–1969, kiedy to odwraca się on od „poety-Ojca” w wyniku doświadczenia amerykańskiego transcendentalizmu. Lektura pism Henry’ego Davida Thoreau (z którego poglądami polemizuje), Walta Whitmana, Henry’ego Melville’a, Allena Ginsberga oraz Robinsona Jeffersa (o których wypowiada się w następujący sposób: „zawarli w swoich dziełach, rzeklibyśmy, na wyrost, wszystkie problemy nękające ich następców”<sup>22</sup>) przez amerykańskich romantyków staje się przyczynkiem do weryfikacji spuścizny literackiej „poety-Ojca” i tymczasowego wykluczenia go ze sfery *sacrum*. „Późny poeta”, będąc świadkiem współczesnej „walki romantyków z klasykami” wśród zbuntowanej młodzieży Ameryki lat siedemdziesiątych, doświadcza przeżycia zbliżonego do *katharsis*, co pozwala mu dostrzec w Mickiewiczu wyłącznie pierwiastek ludzki. Dzięki temu Miłosz otwiera się na nowe wpływy, studiuje wnikliwie poezję Whitmana i prozę Melville’a. „Mickiewicz-bóg” staje się „zdegradowanym bożkiem”, w wyniku czego „efeb” łudzi się, że jego moc jest na tyle wielka, na ile uwolnił się spod wpływu i uzyskał całkowitą niezależność. Czy to już jestem „ja”, czy jeszcze nie „ja”? Miłosz w wierszu *Ars poetica?* odprawia „rodzinny egzorcyzm” wypędzając ducha „poety-Ojca”:

Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów,  
które rządzą się w nim jak u siebie, przemawiają mnóstwem języków,  
a jakby nie dosyć im było skraść jego usta i rękę,  
próbują dla swojej wygody zmienić jego los? [M 2, 174; podkreśl. P. B.-Ż.]

<sup>22</sup> Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Kraków 1989, s. 43.

Wypiera się „poety-Ojca”, dąży do usamodzielnienia, a mimo to zdaje sobie sprawę, iż „jakiemuś” bezustannemu wpływowi ulegać będzie zawsze:

[...] wiersze wolno pisać [...],  
[...] tylko z nadzieją,  
że dobre, nie złe duchy, mają w nas instrument. [M 2, 175]

Cytowany wiersz jest, jak chciałby Bloom, wzorcowym przykładem *demoniacji*, gdyż ukazuje podmiot świadomy własnego lęku i demonów w nim zamieszkałych. Zmultiplikowany duch „poety-Ojca” nie tylko „przemawia” ustami „efeba”, determinuje jego poetykę, lecz nawet zmienia jego los, wpływając na „późnego poetę” tak silnie, iż podświadomie tworzy replikę wątków biograficznych „poety wcześniejszego”.

„Efeb” odnajduje w sobie świeże pokłady „mocy”, które zostały wyzwolone dzięki otwarciu się na nowe wpływy. „Moc, która czyni człowieka poetą, jest demoniczna, ponieważ jest to moc, która rozporządza i rozdziela (takie jest podstawowe znaczenie *daeomai*)” (B 140). „Dlatego słusznie się mówi, że dyktuje poezję dajmonion” (M 2, 174). Miłosz melancholijnie wspomina o swoim dążeniu do „formy bardziej pojemnej”, a zarazem wyzwolonej spod wpływu, która byłaby jednocześnie jego pomnikiem poetyckim oraz źródłem dumy i siły w walce z poprzednikiem.

W zbiorach liryków Miłosza z tego okresu (*Gucio zaczarowany i inne wiersze* (1964) oraz *Miasto bez imienia* (1967)) dostrzegamy poezję, która po raz pierwszy tak dobitnie manifestuje konieczność wiary. Nie jest to jeszcze złożenie wyznania wiary – lecz skromne przeświadczenie o tym, iż człowiek potrzebuje kontaktu z Absolutem – potwierdzone w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*:

Ale ja, zamknięty w granicach mojej skóry, zniszczalny i świadomy mojej zniszczalności, jestem istotą mówiącą, czyli potrzebuję Ty, do którego mógłbym się zwrócić, nie umiem przemawiać do chmur i kamieni. Istniejące religie tylko częściowo zaspokajają tę tęsknotę, tak ludzką jak mowa, albo nie zaspokajają jej wcale. A wtedy całą cywilizację spowija aura religijnego oczekiwania i poszukiwania<sup>23</sup>.

Sposobem na połączenie racjonalizmu, siły intelektu z irracjonalnym aspektem natury okazuje się metafizyka. Aby zrozumieć bezwzględne prawa rządzące światem przyrody, potrzebna jest człowiekowi sfera *sacrum*, w której odnajdzie uzasadnienie cierpienia i determinizmu zarówno biologicznego, jak i historycznego. Jak twierdzi Bloom:

Celem poetyckiego wieszczania jest [...] nieśmiertelność w sensie dosłownym, a każdy wiersz można traktować jak próbę wymknięcia się śmierci. [B 142]

Poprzez stopniowe zbliżanie się do liryki metafizycznej dojrzewa Miłosz duchowo, a jego wrażliwość religijna zaczyna ewoluować w stronę głębokiej wiary, która nada jego poezji nowy wymiar, być może, pozwoli osiągnąć tak upragnioną przez poetę „formę bardziej pojemną”.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 70.



### *Askesis – oczyszczenie*

W fazie demoniзації podmiot, „poeta-efeb” nabiera indywidualności poetyckiej, którą teraz boi się utracić, stąd jego największym pragnieniem jest zachowanie własnej tożsamości. Dąży zatem do idealnego wyciszenia i stanu absolutnej, doskonałej samotności. „Poeta-syn” poddaje się ascezie, podąża ścieżką wyznaczoną przez Syna Bożego: „Bądźcie więc wy doskonali, jak doskonały jest Ojciec wasz niebieski” (Mt 5, 48), stosuje się do zaleceń pozostawionych przez „poetyckiego-Ojca” – Mickiewicza:

Głośniejszy niżli w rozmowach Bóg przemawia w ciszy,  
I kto w sercu ucichnie, zaraz go usłyszy<sup>24</sup>.

*Askesis* twórczości Miłosza przypada na lata 1972–1988, okres zdecydowanie przełomowy zarówno ze względu na istotne wydarzenia i zmiany mające miejsce w życiu artystycznym (oficjalnym) poety, jak i na rozwój duchowy „efeba”, rozwój, którego odzwierciedleniem jest szczytowy dla tego okresu (tekst niezwykle także w kontekście całościowych dokonań autora) utwór *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974). To okres rozwoju dwubiegunowego, w którym „poeta-syn” poświęca się nie tylko prozie, ale i poezji. Do tej pory był raczej w większej mierze autorem dzieł epickich, którym zawdzięczał międzynarodowe uznanie i rozgłos. Miłosz, co podkreślałam wcześniej, ceniony był przez czytelników zachodnich głównie jako eseista czy pisarz polityczny (zwłaszcza po opublikowaniu *Zniewolonego umysłu* w r. 1953), co z pewnością nie satysfakcjonowało autora *Trzech zim*, który sam siebie nazywał przede wszystkim poetą, cierpliwie czekając na moment przełomowy. Jakże więc istotne zmiany nastąpiły w latach siedemdziesiątych, kiedy to zaczęto wydawać anglojęzyczne zbiory poezji „efeba”. Poprzez edycję *Selected Poems* – pierwszego jego anglojęzycznego tomu – brama do szerokiej publiczności została przed Miłoszem otwarta. Publikacje anglojęzyczne zainicjowały falę sukcesów; w r. 1974 – polska nagroda Pen Clubu, następnie Nagroda Guggenheima w r. 1976, doktorat *honoris causa* uniwersytetu w Michigan w 1977, Międzynarodowa Nagroda Literacka im. Neustadta oraz Berkeley Citation (najwyższe wyróżnienie uczelni kalifornijskiej, z którą Miłosz był związany). Nagrodą wieńczącą sukces wręcz niebываły okazała się Nagroda Nobla, którą autor *Zniewolonego umysłu* otrzymał w 1980 roku.

*Volens nolens*, Miłosz po raz kolejny musiał zmierzyć się z narzucaną mu rolą narodowego wieszczka, podobnie jak bohater jednego z wczesnych wierszy (*Wcieleńnię*), od którego tłum żąda, by jako poeta stał ponad zbiorowością. Nobilitacja sztokholmska utorowała Miłoszowi drogę do polskiego odbiorcy, który do tej pory znał tylko przedemigracyjne utwory pisarza i część tekstów powielanych i kolportowanych sposobami chałupniczymi. Wydawnictwo „Znak” zaczęło oficjalnie wydawać wiersze noblisty, najpierw poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, z kolei Państwowy Instytut Wydawniczy zainicjował publikację *Dzieł zbiorowych*.

Wszystkie te oficjalne wydarzenia kontrastują jednak z duchowym przełomem Miłosza, który po wizycie w kraju w r. 1981 powraca do swojego otoczonego ogrodem domu na wzgórzach Berkeley, by kontemplować los człowieka i przeprowa-

<sup>24</sup> A. Mickiewicz, *Zdania i uwagi*. W: *Wybór pism*, s. 83.

dzić bilans własnych dokonań. W życiu pisarza zaszły pewne nieodwracalne zmiany duchowe (czy można pozbawić te słowa niepotrzebnego patosu?), tak iż do końca pozostanie już poetą zdecydowanie metafizycznym, czego odzwierciedleniem jest twórczość z etapu *askesis* i następującego po nim *apophrades*. „Efeb” zamyka się w królestwie rozmyślań ontologicznych, mrużąc oczy obserwuje „Jarzące słońce na liściach, gorliwe buczenie trzmieli” (*Godzina*, M 2, 193) i poświęca się skrupulatnej pracy nad przekładem *Pisma Świętego*, rozważając przy tym kwestię apokatastazy. W obliczu niebywałego sukcesu odwraca się od blichtru sławy i światowego rozgłosu, próbując odnaleźć stabilizację duchową i drogę do Boga. W swojej młodości pisał Miłosz, iż obawia się pustki rozpościerającej przed nim swoje otchłanie, po latach lęk upostaciowił się, tak iż poeta nazywa już „ducha pustki” swoim towarzyszem, który uzmysławia mu przypadkowość i kruchość istnienia. Długo dojrzewa twórca do wiary, długo broni się przed metafizyką, by wreszcie zmierzyć się z kwestią Boga i wieczności.

Czesław Miłosz, wkraczający w ciszę wieczoru życiowego, ma już bowiem 76 lat, wykorzystuje swoją poetycką siłę, by definitywnie rozprawić się z „poetą-Ojcem” – wielkim romantykiem. Aby nie utracić niezależności, o którą tak długo i wytrwale zabiegał, musi „efeb” zmierzyć się również z własną twórczością. Tak jak Wergiliusz wskazywał Dantemu drogę w Piekło i Czyśćcu, tak Miłosz oprowadza nas po drogach wiodących do odrodzenia duchowego. W swoim poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* omawia złożoną relację Bóg–stworzenie, człowiek–Stwórca, niewątpliwie związaną z kwestią usensownienia (lub właśnie braku sensu) cierpienia istot żywych. Ponieważ poemat ten porusza zagadnienia najbardziej nurtujące pisarza, można powiedzieć, iż stanowi on summę poetyckich dokonań „efeba”. Wkracza poeta na ścieżkę apokatastazy zasugerowaną przez Blake’a. Nadzieja na przywrócenie idealnej jedności świata, harmonii sprzed grzechu pierwotnego stanowi puentę poematu, jest równocześnie wyrazem najgłębszych przemyśleń (prawie zupełnie) wyzwolonego Miłosza. Wiara (rozumiana w sposób Miłoszowy) pozwala mu odnajdywać sens we wszystkim, co robi (i pisze).

### ***Apophrades* – powrót zmarłych**

*Apophrades* – ponure, pechowe dni, w których zmarli powracają do swoich dawnych domów – nawiedza silnych poetów, ale najsilniejszym z nich udaje się, za sprawą ostatniego posunięcia rewizyjnego, przewyciężyć nawet ten rodzaj wpływu. [B 183]

Powrót zmarłych – *apophrades*, ostateczne przewyciężenie wpływu, to ostatni etap mitologii stworzonej przez Blooma<sup>25</sup>. Pozornie cykl rewindykacyjny zatoczył koło i ponownie doszliśmy do fazy pierwszej – *clinamen*, charakteryzującej się ironią, najwyraźniej widoczną w procesie recepcji dzieła prekursora. *Apophrades* ludzi nas podobieństwem do fazy wyjściowej, przede wszystkim ze względu na narzędzie ironii (tym razem jest to w głównej mierze autoironia), wykorzysty-

<sup>25</sup> Termin wprowadza tłumaczka – A. Bielik-Robson w komentarzu do polskiego wydania Blooma pt. *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*.

wane przez poetę do rozliczenia się zarówno z dorobkiem Ojca, jak i własnym. Aby dopisać epilog „burzliwego romansu” Miłosza z Mickiewiczem, autor *Pieska przydrożnego* otwiera się świadomie na dzieło Ojca.

Późny poeta w końcowej fazie rozwoju, dźwigając brzemień swojej samotności, niemal solipsystycznej wyobraźni, na powrót otwiera swój wiersz na dzieło prekursora. [B 59]

Dojrzały poeta (już nie „efeb”) teraz z premedytacją przyjmuje wyzwanie rzucone mu przez „prekursora” i otwiera się na jego wpływ. Świadomy wypracowanego stylu oraz koherentnej poetyki nabiera pewności siebie, która wyzwala w nim potrzebę definitywnego rozstrzygnięcia kłopotliwego sporu, jakim jest relacja: „poeta-syn”–„poeta-Ojciec”. *De facto* następuje tu swoiste przesunięcie, wynikające z owej samoświadomości „późnego poety”, to „efeb” rzuca na arenę rękawiczkę, którą podnosi „prekursor”. Linearny porządek czasu zostaje zaburzony.

Faza *apophrades* przypada na teksty wydane w latach 1991–2004. „Siwizna wieku” Miłosza to okres wytężonej pracy artystycznej, który zaowocował tekstami aspirującymi do ostatecznych rozstrzygnięć, ponawia w nich zatem autor *Ocalenia* świadectwo przyjęcia tradycji i dąży do jej odświeżenia/odnowienia. Wiele z motywów i zagadnień, które ewoluowały i dojrzały w czasie peregrynacji poetyckich pisarza, teraz zostaje zwieńczonych podsumowującą refleksją. Stąd jest to dzieło „ostatecznej jasności”, testament literacki „późnego poety”, stanowiący „rozstrzygającą deklarację” Miłosza-poety, Miłosza-proroka. Jak autor wyznaje po latach: „próbuję zrozumieć moje życie. Trzeba przyznać, że strach przed korelacją choroba–geniusz był u mnie wręcz obsesyjny i on to wyjaśnia wiele moich decyzji”<sup>26</sup>. Obciążenie romantyczne, „korelacja choroba–geniusz”, spór z Mickiewiczem to wciąż, mimo upływu lat, najbardziej kłopotliwe tematy Miłosza. Mickiewicz zmitologizowany, rekwizyt patriotyzmu jest dla autora *Ocalenia* wyzwaniem, próbuje on uciec od stereotypowych interpretacji twórczości. Dla niego Mickiewicz jest raczej „poetycką puszką Pandory” przerobioną na mit w celach dydaktycznych i moralizatorskich, która wymaga zdemitologizowania. „Problem Mickiewicza” i fantazmatu romantycznego można rozpatrywać na szeroka skalę, stosunek do spuścizny XIX w. nie jest bowiem wyłącznie sprawą Miłosza (choć stanowi zagadnienie kluczowe w jego *universum* tekstowym), lecz całej postromantycznej literatury polskiej. Uogólniając, Miłosz mówi nawet o „nieszczęśliwości” naszego języka rodzimego, który nie potrafi wyzwolić się z semantycznego i stylistycznego *cliché* epoki romantyzmu. Problematyczny przypadek Mickiewicza to według Miłosza kwestia wymagająca ostatecznego rozstrzygnięcia, zdekonstruowania. Podziw i pogarda. Miłość i nienawiść. Gra ambiwalentnych uczuć, której brakuje już teraz tylko finałowego epizodu. W rezultacie dycho-mia: Miłosz-poeta (wieszcz) – Miłosz-człowiek, konsekwentnie persewerowana przez autora, zostaje ostatecznie rozwiązana na ostatnim etapie uwalniania się spod wpływu „poety-Ojca” – *apophrades*. Narodowy mit poety wieszca i proroka zostaje ostatecznie unieważniony, Miłosz przyjmuje pozę „w i e s z c z k a”<sup>27</sup> lub, jak sam mawiał, „W i e s z c z a o b r o t o w e g o”<sup>28</sup>.

Od czasu napisania poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* krystalizuje

<sup>26</sup> Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*. Kraków 2001, s. 27.

<sup>27</sup> P l a t o n, *Fajdros*. W: *Dialogi*. Przeł. oraz wstępami i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki. T. 3. Kęty 2005, s. 133. Podkreśl. P. B.-Ż.

<sup>28</sup> Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 20. Podkreśl. P. B.-Ż.

się metafizyczna formuła poezji Miłosa, który u kresu swoich dni odnalazł wreszcie tak upragnioną „formę bardziej pojemną”. Co prawda, epifaniczność, „nagle objawienia”, jak dowodzi Błoński w szkicu pt. *Epifanie Miłosa*, uwidaczniają się już we wczesnych lirykach poety, trudno jednak podejrzewać Miłosa o to, iż były one świadomym przejawem opiewania piękna otaczającego nas świata jako znaku rzeczywistości transcendentnej. Owe nagłe objawienia, olśniewające epifanie są „chwilami doznań zmysłowych tak intensywnych, że prowadzą do roztopienia się podmiotu w przedmiocie”<sup>29</sup>. Przedmioty, zjawiska to:

jasności poranków, rzeki w zieleni, dymiąca woda różanego brzasku, kolory cynobru, karminu, sieni palonej, błękitu, rozkosz pływania w morzu koło marmurowych skał, uctowanie na tarasie nad zgiełkiem rybackiego portu, smak wina, soli, oliwy, gorczycy, migdałów, lot jaskółki, lot sokoła, dostojny lot stada pelikanów nad zatoką, zapach naręczy bzu w letnim deszczu<sup>30</sup>.

Próba dotarcia do tego, co nienazwane, niewypowiedziane, niejasne, poprzez epifaniczne przeżywanie rzeczywistości, które przydarza się Miłoszu każdego dnia – to ostateczna formuła jego poetyki. „Ciągłe zdumienie, każdego dnia; zacząłem siedemdziesiąty siódmy rok życia”<sup>31</sup>.

Wiersz nie jest zatem tym, co „w trzech kropkach mieszka, za przecinkiem” (*Traktat poetycki*, M 2, 10), lecz odczytywaniem widzialnych znaków, które odsyłają do rzeczywistości transcendentnej: „Żeby wreszcie powiedzieć mógł, co siedzi we mnie”<sup>32</sup>.

„TO, czego nie podejmuję się nazwać”<sup>33</sup>. To jest łakomstwem doznań, żądzą świata, nagłą potrzebą nieustannego doświadczania jego przejawów, ekstazą o wschodzie słońca, jak i o zachodzie, w deszczu, w czasie burzy z piorunami. Bez końca, bez wychnienia, oscylując między zachwytem a wiecznym zdziwieniem, przypominającym zaskoczenie dziecka, kiedy powoli odkrywa wszystko, co je otacza.

Poeta jako dziecko wśród dorosłych. Wie, że jest dziecinny, i musi bez ustanku udawać swój udział w działaniach i obyczajach dorosłych<sup>34</sup>.

Poeta, jak mówi Miłosz, jest przykładem stworzenia „naiwnie-emocjonalnego, które jest stale zagrożone przez rehot ludzi dojrzałych”<sup>35</sup>. Jednocześnie to afirmacja życia, w tym pochwała fizykalności i cielesności. Jak pisze Błoński: „nie idea, nie pojęcie, lecz okaz indywidualny, istnienie poszczególne”<sup>36</sup>. Miłosa, podobnie jak dziecko, dziwi otaczający go świat, afirmacja drobnych rzeczy, żądza świata sprawiają, iż z „napuszonego wieszczą” staje się „Wieszczem obrotowym”<sup>37</sup>, który nie rości już sobie aspiracji do odkrycia *epistème*, nie szuka prawdy, nie chce pisać „ani za świętobliwie, ani zanadto świecko”<sup>38</sup>.

Pragnieniem każdego „efeba” jest „wypracować styl, który pozwala uzyskać i utrzymać pierwszeństwo wobec prekursorów” (B 183). Innymi słowy, każdy

<sup>29</sup> J. Błoński, *Epifanie Miłosa*. W: *Miłosz jak świat*, s. 56.

<sup>30</sup> Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*. Kraków 2002, s. 8.

<sup>31</sup> Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 11.

<sup>32</sup> Cz. Miłosz, *To*. W: *To*. Kraków 2000, s. 7.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>34</sup> Cz. Miłosz, *Dziecinność*. W: *Piesek przydrożny*. Kraków 1998, s. 53.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>36</sup> Błoński, *Epifanie Miłosa*, s. 57.

<sup>37</sup> Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 20.

<sup>38</sup> Cz. Miłosz, *Traktat teologiczny*. W: *Druga przestrzeń*. Kraków 2002, s. 66.

„mocny poeta” musi wyzwolić się spod wpływu „poety-Ojca”, by wypracować swój własny styl poetycki, który byłby odporny na dzieło wielkiego poprzednika. Miłosz obarczony obowiązkiem bycia wieszczem, który *nb.* przyjął dobrowolnie, czemu dał świadectwo na kartach *Ocalenia*, w fazie *apophrades* odrzuca patos i „mesjanistyczne zadęcie”, krytycznie analizuje dzieje swojego proroczego statusu. Mrugając zadziornie w stronę czytelnika, mówi: „Tak naprawdę to chciałem siły i sławy, i kobiet”<sup>39</sup>. Miłosz jako *poeta vates* nie czuje się spełniony, ciężką mu jego próżność i pycha, stanowiące, zdaje się, nieodłączne atrybuty poety wieszczka. „Poetyckie fantasmagorie”, „urojenia” nie są źródłem poezji ocalającej, tworzą iluzję i podtrzymują mity narodowe („Choć tylko przypominając sobie napisane kiedyś wiersze, / czuje ich autor cały wstyd urojenia”<sup>40</sup>). Wyznaje również Miłosz, iż uwielbienie oraz afirmacja, jakich doświadcza, sprawiają mu nieukrywana przyjemność, tyle tylko że obecnie dawna próżność wywołuje w poecie uczucie wstydu i staje się przyczynkiem autodrwin. Autor *Ocalenia* staje się więc „W i e s z c z e m o b r o t o w y m” (podkreśl. P. B.-Ż.) lub – użyjmy tu formuły Platońskiej – „w i e s z c z k i e m” (podkreśl. P. B.-Ż.). Zarówno Platon, jak i Miłosz posługują się narzędziem autoironii, dzięki czemu udaje się im uniknąć patosu. Porzucając zatem ton wysoki, napuszony oraz towarzyszące mu wzniosłość i ceremonialność. Paradoksalnie, jak twierdzi Bloom, dochodzimy do momentu, w którym twórczość „prekursora” jest usytuowana w taki sposób w twórczości „późnego (późniejszego) poety”, iż wydaje nam się, że to „poeta-Ojciec” zaciągnął dług u „poety-syna”. Nie widać już u Miłosza wpływu Mickiewiczowskiego, który towarzyszył mu w ciągu całego życia. Autor *Traktatu moralnego* wypracował autonomiczny i oryginalny styl, używając jego terminologii, powiedzielibyśmy – dykcję.

Miłosz dociera o krok dalej od wielkiego romantyka, wybierając rolę wieszczka, desakralizuje fantazmat poety proroka. Pomnik Mickiewicza zostaje zburzony, a Miłosz „ocalony, bo z nim wieczne i boskie zdziwienie”<sup>41</sup>.

### Abstract

PATRYCJA BUĆKO-ŻMUDA  
(University of Silesia, Katowice)

#### A HISTORY OF MIŁOSZ'S WHIRLWIND LOVE AFFAIR WITH MICKIEWICZ IN THE CONTEXT OF HAROLD BLOOM'S THEORY

The article is an attempt to interpret Czesław Miłosz's rich literary creativity in the context of romantic tradition, especially Adam Mickiewicz's literary heritage. The methodological tool which allows to analyse Miłosz's ambivalent attitude to Mickiewicz is Harold Bloom's theory of poetry which relies on the struggle of a "born late" poet against powerful precursor poets. Discussing "agon epebe" in one of his most famous book *The Anxiety of Influence*, Bloom presents six revisional stages in which a "strong poet" tries to free himself from the influence of the "Father-poet," and to use him to sanction his own autonomy and original position. Numerous biographical iterations and literary similarities between the two poets in question started a tumultuous relationship resulting in pathetic polemics which exemplifies Bloom's theory.

<sup>39</sup> Cz. Miłosz, *Wbrew naturze*. W: *iw.*, s. 27.

<sup>40</sup> Cz. Miłosz, *Sprawozdanie*. W: *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994, s. 6.

<sup>41</sup> Cz. Miłosz, *Na moje 88 urodziny*. W: *To*, s. 25.