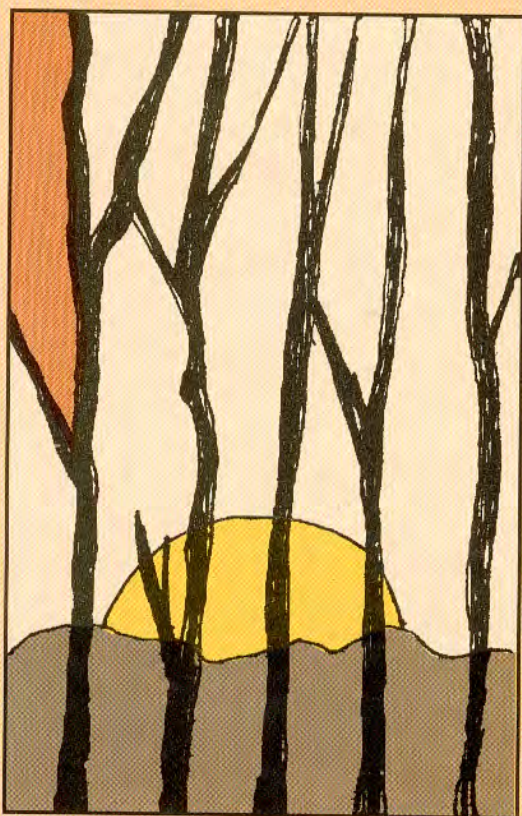


JOLANTA DUDEK

EUROPEJSKIE
KORZENIE POEZJI
CZESŁAWA MIŁOSZA



"...książka Jolanty Dudek odświeża przed nami Miłosza, jakiego tylko częściowo znaleźliśmy do tej pory, mimo licznych studiów na te tematy i mimo jego własnych obfitych wypowiedzi... Autorka u n a o c z n i ł a, że poemat *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada* z n a c z y w porządku duchowego piśmiennictwa europejskiego i czytać go należy w jego szerokim kontekście... książka dotyczy jednego z najważniejszych utworów Miłosza: jest na naszym gruncie nowatorska metodologicznie, uzupełniła lukę w badaniach, a jednocześnie otwiera perspektywę dalszych badań."

(Prof. dr hab. Jacek Łukasiewicz)

"Zdolny jestem przypomnieć sobie zaledwie jedno dzieło naszej literatury narodowej, które doczekało się równie obszernych monografii, a jest nim *Pan Tadeusz*... dzieło tego rodzaju, co poemat Miłosza wymaga przede wszystkim takiego podejścia, które by rozjaśniło skomplikowaną, wieloznaczną palimpsestową strukturę znaczeniową tekstu. Taki odbiór jest z pewnością założony przez samego Miłosza, choć poza p. Dudek mało znajdzie się osób, które mogłyby dokonać tej sztuki... Myślę, że dopiero ta praca w pełni ukazuje ten ogromny horyzont myślowy, w jaki wpisuje się twórczość Miłosza."

(Prof. dr hab. Jerzy Świąch)

"...*Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*, na pewno najtrudniejszy utwór w dorobku Miłosza i kto wie, czy nie w całej naszej literaturze, jest syntezą długo dobieranych środków artystycznych i sumą doświadczeń środkowo-europejskiego Everymana, snującego wielowątkową refleksję, w której splatają się autobiografia, historiografia i filozofia, reminiscencje stuleci i niepokoje współczesności przeżywane z Biblią w ręku... nawet uważna lektura i zażyłość z wcześniejszą twórczością Miłosza nie wystarczają, żeby zrozumieć poemat z roku 1974. Instrumentarium, które przygotowała sobie autorka, żeby podjąć zadanie, jest pierwszorzędne. Nie można nie podziwiać demonstrowanej na każdym kroku swobody i precyzji w operowaniu materiałem czerpanym ze Starego i Nowego Testamentu, wielkich doktorów Kościoła, Dantego, mistyków karmelitańskich, Blake'a, Mickiewicza - żeby wymienić tylko najbogatsze źródła Miłosza i najgłębiej wrośnięte w "traktat". ... Badania nad analogiczną problematyką nowszej literatury europejskiej mają wielkie osiągnięcia i dojrzałą metodologię, zaczynając od początków recepcji Swedenborga, i dalej przez Blake'a, Goethego, Wiktora Hugo w okresie "iluministycznym", symbolizm drugiej połowy XIX wieku aż po Claudela i *Finnegan's Wake* Joyce'a. Na tym tle książka Jolanty Dudek wytrzymuje każde porównanie."

(Prof. dr Maciej Żurowski)



ISBN 83-901154-8-4

SUMMARY

In the present study, the author's aim has been to reveal the extent to which the mature poetry of Czesław Miłosz would appear to have been inspired by the writings of European poets, philosophers and religious thinkers. The poetry chosen for detailed discussion and analysis is a long poem published in 1974 under the title: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. With its countless allusions and "palimpsest", multi-level semantic structure — highly reminiscent of the work of W. B. Yeats, T. S. Eliot and James Joyce — this is surely one of the most difficult poems ever written in Polish.

The poem — which is perhaps the supreme poetic achievement of Czesław Miłosz — is shown to be a "recapitulation", as it were, of the artistic, philosophic and religious issues which have preoccupied him as a writer of poetry and essays. The "thousand-year-long" memory (and imagination) of the poem's protagonist is filled with reminiscences of often conflicting attitudes, opinions and actions and gives rise to a dramatic dialogue set against the backcloth of European cultural tradition and history. By means of a return to "basic texts", which are confronted with each other and reinterpreted in the light of his own experiences, the protagonist would appear to seek a solution to the spiritual predicament of the modern world.

Apart from the Bible, "basic texts" consulted by the poem's protagonist are shown to include the writings of St. Paul, St. Augustine, St. Thomas Aquinas, St. Teresa of Avila, Dante, Swedenborg, William Blake, Mickiewicz, Oskar Miłosz, Schopenhauer and Nietzsche. The poem is also examined in the light of twentieth-century European poetry, particular attention being paid to the parallels with English poetry, inspired as it has been by a reassessment of the achievement of William Blake and by the general literary reassessment carried out by Yeats, Joyce, T. S. Eliot and many twentieth-century critics.

Spis treści

Słowo wstępne	5
Rozdział I Posłuchanie	8
Rozdział II Pamiętnik naturalisty	39
Rozdział III Lauda	75
Rozdział IV Nad miastami	101
Rozdział V Mała pauza	123
Rozdział VI Oskarżyciel	140
Rozdział VII Dzwony w zimie	169
Summary	199

*Pamięci moich Profesorów:
Marii Dłuskiej i Roberta Auty*

WYDAWNICTWA „KSIĘGARNI AKADEMICKIEJ”

NR 14

JOLANTA DUDEK

**EUROPEJSKIE KORZENIE
POEZJI CZESŁAWA MIŁOSZA**



KRAKÓW 1995

Redaktor serii: Wydawnictwa „Księgarni Akademickiej”
Adam Roliński

© Jolanta Dudek i „Księgarnia Akademicka” Sp. z o.o.

Recenzenci: Jacek Łukasiewicz
Jerzy Święch

Na okładce wykorzystano rysunek Joanny Pypłacz.

ISBN 83-901154-8-4
ISSN 1230-6789

Skład i łamanie: Barbara Dudek
Kraków ul. Szwedzka 28a

Druk: Zakład Poligraficzny UJ
Kraków, ul. Kopernika 31

SŁOWO WSTĘPNE

Poemat liryczny Czesława Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974) umieszczony w tomie pod tymże tytułem ma kompozycję cykliczną i wbrew pozornej luźności znaczeniowo zwartą i zamkniętą. Utwór ten jest jakby sumą wielorakich doświadczeń życiowych autora-poety i wydaje się być jego zarówno reprezentatywnym, jak i wybitnym osiągnięciem artystycznym.

Poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* to – podobnie jak inne utwory poety – wielopłaszczyznowa konstrukcja znaczeniowa. Nawiązał w nim Miłosz wyraźnie nie tylko do tradycji poezji romantyczno-symbolicznej (w dziewiętnastowiecznym i dwudziestowiecznym rozumieniu), lecz także – podobnie jak Thomas Stearns Eliot w *Czterech kwartetach* – sięgnął on do źródeł tejże tradycji, tj. do wielopoziomowej semantyki Pisma Św. i *Boskiej Komedii* Dantego. Stąd w poemacie Miłosza sporo odwołań pośrednich i bezpośrednich zarówno do mistrzów egzegezy biblijnej – do pism św. Pawła, Orygenesza (apokatastasis), św. Augustyna i św. Tomasza z Akwinu – jak i do twórczości Dantego, Swedenborga, Blake’a, Mickiewicza, Oskara Miłosza i Eliota.

Utwór Miłosza ma więc – parafrazując komentarz z *Ziemi Ulro* do Swedenborga – potrójny sens: dosłowny, duchowy i niebiański¹. Tym trzem sensom odpowiadają wyodrębnione przez Helen Gardner w studium o znaczeniu w *Czterech kwartetach*² trzy poziomy znaczeniowe poematu Eliota: dosłowny, moralny i mistyczny. Rozróżnienie to wyrasta oczywiście z wciąż żywej tradycji hermeneutyki biblijnej (Orygenes), a bezpośrednio nawiązuje do opisywanej wielokrotnie przez komentatorów Dantego konstrukcji semantycznej *Boskiej Komedii*. Dante bowiem był pierwszym poetą europejskim, który – jak sądzą krytycy – świadomie odwołał się (w *Boskiej Komedii*) do wielopoziomowo rozumianej konstrukcji znaczeniowej Pisma Św. W *Convivio* pisał:

„Słowa Pisma, wiedzieć należy, dają się w czterech znaczeniach rozumieć i odpowiednio muszą być interpretowane. Pierwsze jest dosłowne, które nie mówi więcej niż litera. Drugie jest alegoryczne [tj. metaforyczne – J. D.], ukrywa się pod płaszczem poetyckich baśni, jest prawdą ukrytą pod przyjemnym kłamstwem. Trzecie znaczenie jest moralne, którego czytelnicy jak najpilniej dochodzić powinni dla swojej i uczniów korzyści [...] Czwarte jest anagogeniczne, czyli jest nad znaczeniem; ujawnia się, gdy Pismo, które nawet w sensie dosłownym wskazuje na wieczystą doskonałość, wykładane jest w sensie duchowym³.”

1 Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1977, s. 116.

2 Por. H. Gardner, *The approach to the meaning [w:] The Art of T. S. Eliot*, London 1968, s. 184. W Polsce znany jest tekst wcześniejszy (1947): H. Gardner, *Cztery kwartety. Komentarz*, przeł. J. Strzetelski [w:] Red. H. Markiewicz, *Sztuka interpretacji*, t. II, Wrocław 1973, s. 247–266.

3 Por. W. Tatariewicz, *Estetyka średniowieczna*, Wrocław 1962, s. 326. Por. także *Ikonografia i ikonologia*, tłum. K. Kamińska [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.

Analogicznie więc jak w księgach świętych, jak u Dantego i Swedenborga, słowa w poemacie Miłosza mają odsyłać do przedmiotów, „które same też mają znaczenie” – by posłużyć się parafrazą słynnego passusu z *Summa Theologiae* św. Tomasza z Akwinu:

Autorem Pisma Świętego jest Bóg, w którego mocy pozostaje by wypowiadać Siebie nie tylko za pomocą słów (co człowiek również potrafi), lecz także za pomocą samych przedmiotów. Tak więc, podczas gdy w każdej innej dziedzinie wiedzy słowa oznaczają rzeczy, to właściwością tej dziedziny wiedzy jest to, że same przedmioty oznaczane przez słowa także mają znaczenie. Dlatego też pierwsze znaczenie, poprzez które słowa oznaczają rzeczy przynależy do sensu pierwszego, historycznego, lub dosłownego. Natomiast to znaczenie, poprzez które rzeczy oznaczone przez słowa same również mają znaczenie nazywa się sensem duchowym, który wspiera się na dosłownym i go zakłada⁴.

Św. Tomasz, podobnie jak Dante, wyróżniał trzy odmiany sensu duchowego; alegoryczny, moralny i anagogiczny.

Każdy przedmiot, postać czy zdarzenie (zewnątrzne lub wewnętrzne) wspomniane w poemacie Miłosza ma więc wieloraki sens i staje się problemem rozważanym nie tylko na różnych poziomach znaczeniowych utworu, lecz także w różnych kontekstach emocjonalno-intelektualnych. Ta druga z kolei zasada kompozycyjna to spadek po (głównie dwudziestowiecznej) poezji symbolicznej. Praktykę tę stosował w poezji angielskiej William Butler Yeats, w prozie J. Joyce, a do perfekcji doprowadził ją Thomas Stearns Eliot właśnie w *Czterech kwartetach*, opartych o zasadę kompozycji muzycznej. W polskiej poezji posługiwał się tym sposobem narracji lirycznej Kazimierz Wierzyński (w *Piątej porze roku*) i Zbigniew Herbert (w *Studium przedmiotu*). Jednakże w poemacie Miłosza owych punktów widzenia i kontekstów, w których rozważany jest każdy problem / przedmiot / sytuacja, jest bardzo wiele. Często też pozostają one ze sobą w pozornej lub rzeczywistej sprzeczności.

W oparciu o tę drugą zasadę konstrukcyjną można by lirykę Miłosza określić mianem poezji intertekstualnej lub poezji kontekstu i odwołać się do współczesnych blake'istów piszących o poemacie pt. *Milton*⁵. Otóż poezja taka nie da się sprowadzić do kategorii wpływu ani do kategorii czysto stylistycznych. Nawiązuje ona wprawdzie także i stylistycznie (metaforyka, aluzje, cytaty, parafrazy, stylizacje) do twórczości innych autorów, ale czyni to w celu podjęcia z nimi twórczego dialogu na jakiś istotny temat. Dialog ten ma potwierdzić, zaprzeczyć, kontynuować bądź polemizować z odmienną perspektywą widzenia lub ujęciem danego problemu. Poezja kontekstu jest więc także próbą oryginalnej interpretacji dokonań twórców uznanych przez poetę za istotnych poprzedników. Każdy z nich widziany jest przede wszystkim nie przez pryzmat odpowiedniej epoki historycznej, okresu czy prądu, lecz przez pryzmat ustalonych przez poetę tekstów źródłowych istotnych dla danej problematyki⁶.

4 Cytuję za: W. K. Wimsatt, C. Brooks, *Literary Criticism. A Short History*, London 1970, t. II, s. 148.

5 Pomysł zaczerpnęłam z rozdziału pt. *A theory of influence* w książce J. A. Wittreicha, *Angel of Apocalypse. Blake's idea of Milton*, Wisconsin 1975, s. 223–229 (polemika z H. Bloomem i jego teorią „misreading”). Por. H. Bloom, *The anxiety of influence*, Oxford 1973.

6 Por. G. Genette, *Palimpsesty, literatura drugiego stopnia*, (1982), przeł.: A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, T. IV cz. 2, Kraków 1992. Por. H. Bloom, *Yeats*, Oxford 1970; Uzasadnienie obranej przeze mnie metody postępowania znajdzie czytelnik także w następujących książkach: R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976; P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, Przeł. P. Groff, K. Rosner, Warszawa 1989.

Funkcję owych kontekstów oświetlających intelektualnie i emocjonalnie każdy rozważany problem pełnią w utworze Miłosza nieustannie przeinterpretowywane przez poetę refleksje / idee / emocje / sytuacje / motywy / symbole związane z danym tematem, a wyrażone przez wybranych teologów, myślicieli i poetów. Układają się one jakby w oddzielne wątki tematyczne analogiczne do wątków epickich. Wątki te reprezentują punkty widzenia przywoływanych w poemacie Miłosza pośrednio lub bezpośrednio autorów – głównie Dantego, angielskich poetów metafizycznych, Blake’a, Mickiewicza, Eliota, Króla Dawida, św. Pawła, św. Augustyna, św. Tomasza, mistyków karmelitańskich, Swedenborga, Schopenhauera i Nietzschego. Wątki te łączą się ze sobą na zasadzie analogii lub przeciwieństwa, a ich poszczególne wędrowne motywy ulegają nieustannym przemieszczeniom i przetworzeniom, co w efekcie daje bardzo gęstą, zabarwioną ironią i wieloznacznością fabułę intelektualną poematu. Za sprawą wzajemnego zderzania się i przenikania owych wątków i kontekstów Miłosz próbuje dokonać w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* własnej, oryginalnej reinterpretacji europejskiej tradycji literacko-artystycznej i filozoficzno-religijnej.

Trzecią cechą późnej poezji Miłosza jest pasja poznawcza. Jej podporządkowane doznania zmysłowe, wyobrażenia i uczucia łączą się w monologu lirycznym bohatera – zgodnie z postulatem Eliota, że wartościowa poezja (tj. w jego rozumieniu poezja metafizyczna i symboliczna) winna wyrażać „zjednoczoną wrażliwość” (*unified sensibility*)⁷, czyli (jak interpretowali krytycy) wyobraźnię poety, w której według doktryny romantycznej i symbolicznej (Coleridge, Blake, Yeats, Eliot, Pound) doznania zmysłowe, uczucia i refleksje zespalają się harmonijnie⁸. Tak rozumiana wyobraźnia bywała utożsamiana z intelektem (Blake), wrażliwością (Eliot), mądrością (W. Pater), pamięcią (Mickiewicz, Miłosz) i świadomością (Pound, Mochnacki).

Poemat Miłosza jest jednak w stopniu o wiele większym niż utwory Wierzyńskiego czy Eliota trudnym zadaniem zadanym do rozwiązania. Utwór zakłada bowiem takiego czytelnika, który porusza się swobodnie po rozległych obszarach myśli i poezji rodzimej i obcej – który stara się zrozumieć zarówno to, co łączy, jak i to, co różnicuje poszczególne literatury narodowe, a nawet całe historyczne formacje kulturowe. Miłosz z lat siedemdziesiątych wszczepia polską poezję w żywotny nurt poezji europejskiej – zwłaszcza anglojęzycznej, pozostającej pod dużym wpływem recepcji Blake’a oraz twórczości poetyckiej i przewartościowań w obrębie tradycji literackiej dokonanych przede wszystkim przez Yeatsa, Eliota oraz idących ich śladami krytyków.

* * *

W tym miejscu pragnę serdecznie podziękować pierwszemu czytelnikowi tej książki panu profesorowi Henrykowi Markiewiczowi oraz recenzentom rozprawy habilitacyjnej panom profesorom: Maciejowi Żurowskiemu, Jerzemu Świąchowi, Jackowi Łukasiewiczowi i Janowi Błońskiemu. Osobne podziękowania kieruję pod adresem pana profesora Wacława Dziewulskiego z Politechniki Gdańskiej oraz poety wileńskiego, p. Wojciecha Piotrowicza za informacje i materiały dotyczące Wilna, a także pod adresem pp: profesorów Geralda Stone’a i Mariana Tatary.

7 T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets* (1921) [w:] *Selected Essays*, London 1980, s. 281–291.

8 Por. N. Frye, *A Study of English Romanticism*, New York 1968 oraz C. K. Stead, *The New Poetic: Yeats to Eliot*, Penguin Books 1964, 1967. Por. F. Kermode, *Romantic Image*, London 1957.

P O S Ł U C H A N I E

Siedmioczęściowa kompozycja poematu Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* ma znaczenie symboliczne. Nawiązuje ona do opisu stworzenia świata z księgi *Genezis* w wykładni św. Augustyna z *De civitate Dei (O Państwie Bożym)*⁹, gdzie sześć dni stworzenia i jeden odpoczynku oznaczają czas ziemskiej pielgrzymki człowieka, oraz do *De doctrina christiana* tegoż autora, gdzie poszczególne dni stworzenia odpowiadają poszczególnym etapom na drodze ludzkiego ducha ku Bogu¹⁰, a siódemka wyraża istotę natury człowieka pojętą jako jedność ducha i materii¹¹. Kompozycyjna siódemka poematu Miłosza odsyła także do mistycznej wędrowki po siedmiu komnatach *Twierdzy wewnętrznej* opisanej przez św. Teresę, do mistycznej wspinaczki po *Siedmiu szczeblach drabiny miłości* Jana Ruysbroeka oraz do *Apokalipsy* św. Jana, gdzie liczba siedem oznacza wypełnienie się czasów.

Z tą kompozycyjną siódemką wiąże się też tytułowy motyw wschodu i zachodu słońca, który organizuje zarówno czas, jak i przestrzeń poematu. Wschód i zachód słońca stają się w skali całego poematu miarą wielofazowego cyklu większego, równego trwaniu świata. Natomiast w skali kolejnych części poematu wschód i zachód słońca wyznaczają poszczególne etapy życia bohatera. Tytułowy motyw poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* jest więc główną klamrą kompozycyjną całego utworu i w poszczególnych jego częściach opalizuje coraz to nowymi znaczeniami.

Motyw wschodu i zachodu słońca to przede wszystkim nawiązanie zarówno do wydanego niemal trzydzieści lat wcześniej poematu *Świat. Poema naiwne* i finalnego obrazu słońca-artysty (odpowiednik Boga, który gwarantuje ład, harmonię i celowość owego świata)¹², jak i do pełniących podobną funkcję wschodów i zachodów słońca z *Pana Tadeusza*. Epopeja Mickiewicza jest bowiem według Miłosza „poematem metafizycznym”, wyrażającym harmonię i ponadczasową celowość codziennej egzystencji człowieka¹³. Tytuł poematu Miłosza to incipit drugiej zwrotki Psalmu 113 (112) (*Laudate pueri...*)¹⁴, z opartej o Kochanowskiego polskiej wersji Franciszka Karpińskiego:

9 Por. Św. Augustyn, *Państwo Boże*, przeł. W. Kubicki, t. III, Poznań 1930–1937.

10 Por. E. Gilson, *Wprowadzenie do nauki świętego Augustyna*, przeł. Z. Jakimiak, Warszawa 1953, s. 160–163.

11 Por. hasło sept [w:] J. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Paryż 1974, t. IV, por. też św. Augustyn, *De doctrina christiana*, przeł. J. Sułowski, Warszawa 1989. Por. też *Siedem szczebli drabiny miłości*, wymienionego przez Miłosza w VII cz. poematu, Jana Ruysbroeka. Tekst Ruysbroeka wspomina T. Merton [w:] *Szukaniu Boga*, Kraków 1988.

12 Por. C. Miłosz, *Słońce* [w:] *Wiersze*, Kraków 1984, t. I, s. 127.

13 Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 101–102; Por. A. Borowski „*I tam gdzie wschodzi, i gdzie słońce padnie...*”, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej”, XXIV, 1987.

14 Na temat numeracji psalmów: J. Sadzik, *O psalmach (liczba i numeracja psalmów)* [w:] C. Miłosz,

Chwalcie, o Działki, Najwyższego Pana,
Niech mu Jednemu cześć będzie śpiewana;
Niech imię Pańskie przeblęgostawione
Po wszystkie wieki będzie uwielbione.

Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada,
Niechaj świat Boską chwałę opowiada;
Pan ma narody wszystkie pod nogami,
Jego się chwała wznosi nad gwiazdami.

Kto się wżdy z Panem tym porówna? który
Wysoko siedząc z Swej niebieskiej góry,
I co na niebie i co jest na ziemi,
Oczyrna widzi nieuchronionymi.

On ubożego z nędzy wyprowadzi
I z książętami na ławie posadzi;
On niesie radość dla niepłodnej matki,
Miłe w jej domu rozmnażając działki¹⁵.

Tytułowe odwołanie wprowadza cały Psalm 113 (112), przeniknięty głęboką ufnością w Bożą sprawiedliwość i Opatrzność, jako tło dla podjętych w poemacie rozważań nad życiem bohatera i przeznaczeniem świata.

W kontekście tego psalmu, który śpiewa się w Kościele katolickim podczas nieszporów (tj. wieczornego nabożeństwa – *vesperae* – poprzedzającego święta kościelne, dni świąteczne lub niedzielną Mszę św. wieczorną), porą rozpoczęcia monologu lirycznego bohatera jest wieczór – odpowiednik dochodzącego kresu życia bohatera i geograficznego zachodu (San Francisco, wybrzeże Pacyfiku – por. część VII poematu), obecnego miejsca zamieszkania autora poematu Czesława Miłosza, który (zgodnie z tradycją romantyczną) w dużej mierze utożsamia się ze swym bohaterem. Tem zaś owego retrospektywnego monologu jest (zgodnie z tradycją Mickiewiczowską) obrzęd – podobnie jak w *Piątej porze roku* Wierzyńskiego – nieszpory zapowiadające figuratywnie rozumiany siódmy dzień tygodnia: zapowiedź Powtórnego Przyjścia Pana.

Z kolei tytuł pierwszej części poematu – *Posłuchanie* – to nie tylko „posłuchanie głosów rozmaitych”¹⁶, lecz także aluzja do Wielkiej Improwizacji z III części *Dziadów* Mickiewicza: „Ty Boże, Ty naturo! dajcie posłuchanie...”. Motyw ten zapowiada przeciwstawny do *Laudate pueri* temat romantyczny i prometejski: prawowania się człowieka z Bogiem – stwórcą natury – o sens obecnego w świecie zła i cierpienia.

I. Posłuchanie

Cokolwiek dostanę do ręki, rylec, trzcinę, gęsie pióro, długopis,
Gdziekolwiek odnajdą mnie, na taflach atrium, w celi klasztornej, w sali przed portretem króla,
Spełniam, do czego zostałem w prowincjach wezwany,
Zaczynając, choć nikt nie objaśni na co zacznym i po co.
Tak i teraz, pod granatową chmurą z błyskiem konia rydzego.

Księga Psalmów, Paryż 1982.

15 Por. Psalm 112 (*Laudate pueri*) [w:] *Mszał. Modlitewnik*, Opole 1959, s. 432 (Nieszpory na niedzielę i święta podług Jana Kochanowskiego), Wyd. św. Krzyża. Por. przypis nr 46, R. III. Por. F. Karpiński, *Dziela*, T. I, Wyd. J. Turowski, Kraków 1862, s. 209–210.

16 Por. E. Czarnecka, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, 1984, s. 175.

Uwija się, już wiem, czeladź w podziemnych sklepach,
Rulonami szeleści, tusz kolorowy stawia i lak na pieczęcie.

A mnie straszno tym razem. Obrzydliwość rytmicznej mowy,
Która sama siebie obrządza, sama postępuje,
Choćbym chciał ją zatrzymać, słaby z przyczyny gorączki,
Grypy jak ta ostatnia i jej żałobnych objawień,
Kiedy wpatrzony w daremność moich zaciekleń lat
Słuchałem jak bije w okno sztorm od Pacyfiku.
Ale nie, ściskaj się pasem, męstwo udając do końca,
Dlatego tylko że dzień i rzenie konia rydzego.

O równiny. Błyskające pociągi mgliste.
Idą dzieci pustkowiec, szaro za wioską czuchońców.
Royza rotmistrz umarły. Mowczan. Wichry gniewliwe.
A złorzeczeństwo niezbożnych bardzo gorzkie jest ukąszenie.
I nigdy już nie uklękę nad rzeką w maleńkim kraju
Żeby co we mnie kamienne rozwiązało się,
Żeby nic już nie było prócz moich łez, łez¹⁷.
[...]

W kontekście cytowanego już Psalmu *Laudate pueri* (a także innych psalmów śpiewanych podczas nieszporów, zwłaszcza Psalmów 122 (121): *Laetatus sum*, oraz 147 (146): *Lauda Jeruzalem*) domyślne imperium z *Posłuchania* obejmuje zarówno Jeruzalem ziemską, jak i Jeruzalem niebieską, czyli cały świat doczesny i wieczny reprezentowane w traktacie św. Augustyna pt. *De Civitate Dei* – (do którego odsyłają rzymskie motywy: m. in. atrium, prowincji i domyślnego imperium) – przez pogański Rzym (civitas terrena: państwo ziemskie) i społeczność wierzącą w Chrystusa (civitas Dei: państwo Boże). Prowincjami tego imperium są więc w *Posłuchaniu* odpowiednio poszczególne narody i kraje (w tym Litwa) oraz związane z nimi wspólnoty duchowe¹⁸. Wspólnoty te odpowiadają poszczególnym kościołom z *Apokalipsy* św. Jana oraz pism Swedenborga. Tytułowe słońce jest natomiast najwyższym władcą świata oraz dawcą powołania i natchnienia. Jest więc ono zarówno obrazem doczesnego władcy / gwaranta ładu społecznego, jak i obrazem Boga – gwaranta ładu moralnego i sensu świata, który powołuje swoich proroków i przemawia przez nich do swego ludu:

Znowu tamten nienazwany mówi za mnie
I otwiera znikające senne domy,
Żebym pisał tutaj w pustkach
Za morzem i ziemią.

Motyw przekleństwa („złorzeczeństwa”) przez „niezbożnych”¹⁹ (zwrotka 3) i danego bohaterowi cierpienia (wygnanie) oraz motyw podziemnej społeczności (diabelskiej?) ogarniętej manią biurokratyczną przywodzi na myśl groteskowe niekiedy *Piektło* Dantego, apokaliptyczne obrazy z *Podziemi weneckich* i *Irydiona* Krasińskiego, złe duchy walczące o duszę bohatera z III części *Dziadów*, a także Szatana prawodawcę i biurokratę Blake’a:

17 Tekst według: C. Miłosz, *Utwory poetyckie*, Ann Arbor 1976, s. 351–353. Por. C. Miłosz, *Wiersze*, Kraków 1984, t. II, s. 217–219.

18 Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 67.

19 Por. *Przedmowa tłumacza* [w:] C. Miłosz, *Księga Psalmów*, op. cit., s. 50–51.

Uwija się, już wiem, czeladź w podziemnych sklepach,
Rulonami szeleści, tusz kolorowy stawia i lak na pieczęcie.

Te złe motywy sugerują, że zarówno wysiłek twórczy bohatera jak i przynależność prowincji do *civitas Dei* jest nieustannie zagrożona. Te ciemne motywy wskazują też, być może, że analizowana część I poematu stanowi nie pozbawioną akcentów polemicznych i ironii medytację również nad Psalmem 111 (110) (*Confitebor*) i Psalmem 112 (111) (*Beatus vir*), które mówią o szczęściu, pomyślności i opiece, jakimi Pan otacza tego, „kto w Pańskiej żyje bojaźni” – a także nad Psalmem 110 (109) (*Dixit Dominus*), który zapowiada sąd i karę dla pysznych, bezbożnych i tyranów:

Rzekł Pan do Pana Mego Łaskawym
Swym głosem: Siądź mi przy boku prawym,
Aż Twoje wszystkie zuchwałę wrogi
Dam za podnózek pod Twoje nogi.
[...]
Przy Twej prawicy Pan jest nad pany,
W dzień gniewu Swego zetrze tyrany;
Sąd Swój rozciągnie po całym świecie
I nieposłuszne narody zgniecie.
Pyszną na ziemi głowę poniży,
Która Mu Jego chwały ubliży;
Z mętnej po drodze pić będzie rzeki,
Dlatego głowę wzniesie na wieki²⁰.

Toteż w związku z często powtarzanymi podczas nieспорów psalmicznymi obietnicami dla bojących się Boga i groźbami pod adresem niezbożnych – tj. pyszałków i tyranów – przez cały poemat Miłosza przewijając się będzie analiza stosunku Boga do stworzenia i stworzenia do Boga: dobrego / złego życia oraz zasłużonego / niezasłużonego cierpienia (por. zwrotka 6).

Cierpienie bohatera poematu jest trójwymiarowe. W sensie dosłownym jest ono skutkiem wygnania z ziemskiej ojczyzny. W sensie moralnym polega ono na poczuciu wydziedziczenia z wartości niegdyś przez tę ojczyznę uosabianych. Poczucie to rodzi z kolei niepokój moralny spotęgowany świadomością zbliżającej się śmierci, końca świata i Sądu Ostatecznego. W sensie mistycznym cierpienie bohatera polega na poszukiwaniu więzi z Bogiem i pragnieniu, by Bóg ten okazał się rzeczywistym Bogiem łaski i miłosierdzia – Panem życia i śmierci, natury i historii.

Bohater *Postuchania* przypomina m. in. mnicha i ascetycznego rycerza chrześcijańskiego, Konrada z III części *Dziadów*, zakłętego rycerza z I części *Dziadów* (skamieniałego na skutek doznanych cierpień), bohatera liryku *Polaty się łzy...*, proroka Jeremiasza (bohatera Psalmu 137), Króla Dawida, Losa Blake’a i Króla-Rybaka z *Ziemi Jałowej* Eliota. Jedynym skutecznym lekarstwem, które mogłoby go wyleczyć z wielorako rozumianego skamienienia wewnętrznego, byłby powrót do ojczyzny – rozumianej, zgodnie z przywołanym kontekstem psalmicznym i romantycznym, jako odpowiednik Nowej Jeruzalem. Toteż fragment zwrotki trzeciej –

I nigdy już nie uklęknę nad rzeką w maleńkim kraju
Żeby co we mnie kamienne rozwiązało się,
Żeby nic już nie było prócz moich łez, łez.

20 Por. *Mszał...*, op. cit., s. 431–432.

– należy czytać także i w kontekście Psalmu 137, szczególnie ulubionego przez poetów polskich:

1. Nad rzekami Babilonu, tam siadaliśmy płacząc i wspominając Syjon.
2. Na wierzbach tamtego kraju zawieszaliśmy nasze lutnie.
3. Bo którzy nas wzięli w niewolę, tam od nas żądali słów pieśni, ciemniźcyiele nasi chcieli od nas radości: „Zaśpiewajcie nam którąś z pieśni syjońskich!”
4. Jakże mam śpiewać pieśń Pańską na ziemi obcej?
5. Jeżeli zapomnę ciebie, Jeruzalem, niech uschnie moja prawica²¹.

[...]

Skoro jednak powrót do ojczyzny rozumianej dosłownie jest niemożliwy, pozostaje bohaterowi jedynie ojczyzna duchowa i niebieska: świat wiary, nadziei, miłości (por. *Świat, Poema naiwne* oraz psalm *Laudate pueri*) i twórczego wysiłku. Ale we wstępie do poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* twórczy wysiłek poety jest jakby bezcelowy, ponieważ wizja świata, która mogłaby nadać mu upragniony sens, opatrzona zostaje znakiem zapytania. W świetle odwołania do Wielkiej Improwizacji (tytuł *Posłuchanie*) trójstopniowe rozumienie słońca, prowincji oraz domyślnego cesarstwa waha się, by tak powiedzieć, między dwoma biegunami emocjonalnymi: negatywnym i pozytywnym. Na biegunie negatywnym znajduje się tyran (odpowiednik cara z Wielkiej Improwizacji) i jego ziemskie imperium. Tyran ten ma także cechy Urizena Blake’a. Jest to uosobienie władzy i racjonalności, nie mające nic wspólnego z Chrystusem. Na biegunie negatywnym umieścić też należy: spustoszony kraj / prowincję; wydziedziczony z ojczyzny ziemskiej i duchowej bohatera; jego poczucie bezcelowości własnego życia i pracy oraz jego udawane męstwo. Na biegunie pozytywnym natomiast znajduje się: tytułowe słońce jako potencjalny obraz miłującego Boga Najwyższego i Króla *civitas Dei*, tj. wszystkich pełniących jego wolę stworzeń widzialnych i niewidzialnych (ziemskiej i niebieskiej Jeruzalem); *Oeconomia divina*, która zło przemienić może w dobro; miłość bohatera do maleńkiego kraju; nadzieja na drugi brzeg; mężne wypełnienie powołania – męstwo bowiem jest wedle nauki św. Augustyna i św. Tomasza z Akwinu naturalną cnotą kardynalną i stanowi warunek rozwoju duchowego równoznacznego z postępowaniem na drodze cnot nadprzyrodzonych, tj. wiary, nadziei i miłości, które wiodą do ostatecznego zjednoczenia z Bogiem. Męstwo chroni też przed rozpaczą²².

Religijno-filozoficzna problematyka pierwszej części poematu, nieregularny wiersz zdaniowy wpadający w heksametr toniczny, udratyzowana kompozycja (monolog i partie chóralskie), liturgiczna sceneria (nieszpory, psalm *Laudate pueri*), archaizmy składniowe i leksykalne (rydzy, złorzeczeństwo, niezbożni)²³ zaczerpnięte z szesnastowiecznych katolickich (J. Wujek) i protestanckich (rydzy) przekładów Biblii – wszystko to sprawia, że pierwsza część poematu wydaje się być współczesną próbą stylizacji na pieśń pochwalną ku czci Boga-Stwórcy, tj. laudą. Zaś tytułowy motyw słońca, nazwa miejsca akcji lirycznej poematu (San Francisco wymienione z nazwy w VII części

21 C. Miłosz, *Księga Psalmów*, s. 301. Por. *Dzieje psalmu „Super flumina Babylonis”* [w:] C. Zgorzelski, *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988.

22 Por. E. Gilson, *Tomizm*, przeł. J. Rybałt, Warszawa 1960, s. 400–403. Por. św. Augustyn, *De doctrina...*, s. 59.

23 Por. „...dla złorzeczeństwa płacze ziemia” (Jer. 23, 10) [w:] *Pismo Święte*, przeł. J. Wujek, Kraków 1962, s. 894. Por. „Błogosławiony mąż, który nie chodzi za radą niezbożnych i nie stał na drodze grzesznych...” (Ps. 1, 1) [w:] ibidem, s. 580. Por. Cz. Miłosz, *Księga Psalmów*, op. cit., s. 50. Por. „I wyszedł drugi koń rydzy” (Ap. 6, 4) [w:] *Nowy Testament...*, Wiedeń – Warszawa 1893, s. 429. Por. przypis 11 do rozdz. IV. Por. *Biblia...* według Edycji Biblii Gdańskiej roku 1632, Królewiec 1823.

poematu), motyw rekonwalescencji po ciężkiej chorobie, a także rozważanie własnego życia pod wpływem przeczucia zbliżającej się śmierci, wreszcie jedna z autokreacji bohatera jako mnicha – wskazują ku najślawniejszej z laud, tj. ku wczesnorenesansowej *Pochwale stworzenia*²⁴, tj. *Pieśni słonecznej*²⁵ (*Cantico del Frate Sole*), którą wyśpiewał św. Franciszek z Asyżu „złożony chorobą u św. Damiana”, a więc w sytuacji podobnej do tej nakreślonej w *Posłuchaniu*.

W *Cantico del Frate Sole* św. Franciszek wysławia słońce jako „wyobrażenie Najwyższego”²⁶, wodę, ogień, powietrze, ziemię, a także tych, „co przebaczą dla miłości Twojej / I znoszą słabość i utrapienie”²⁷ oraz tych, „którzy wytrwają w pokoju”²⁸ – a nawet „siostrę naszą, śmierć cielesną, / Której żaden człowiek żywy ująć nie może”²⁹. Jedyna przestroga dotyczy tych, „co konają w grzechach śmiertelnych”³⁰. Tego właśnie lęka się, jak można sądzić, „mający siebie w cieniu na sądzie” bohater Miłoszowego poematu, który rozważa własne życie w świetle wiernego wypełnienia danego od Boga posłannictwa poety / proroka. Powołanie to jako dar solarny / boski jest niezbywalne i podobnie jak słońce zespala krańce ziemi, tak ciągłość twórczości poetyckiej łączy wschód i zachód życia, bez względu na okoliczności zewnętrzne. Świadomość, że u kresu życia z daru tego trzeba się rozliczyć, niepokoi bohatera poematu:

Ciemno ciemno wracają miasta.

[...]

Skąd znam ten zapach dymu, późnych georginii
Na pochyłych uliczkach drewnianego miasta,
Jeżeli to było dawno, w tysiącleciu zobaczonym we śnie,
Daleko, tam skąd biegnie przepadające światło?

Czy byłem tam, zwinięty jak płód roślinny w ziarnie,
Wezwany nim jedna za drugą dotkną mnie godziny?
Czy tak mało zostaje z pracy aż do wieczora
Że nic nie mam prócz mego spełnionego losu?

Pod granatową chimurą z błyskiem konia rydzego
To co było niejasno poznaję.
Spada odzież mego imienia
I gwiazdy w wodach maleją.

Znowu tamten nienazwany mówi za mnie
I otwiera znikające senne domy,
Żebym pisał tutaj w pustkach
Za morzem i ziemią.

Zgodnie z wędrówką Słońca po niebie geograficzny podział świata na Wschód i Zachód (Litwa – Kalifornia) rozumiany jest w *Posłuchaniu* symbolicznie. Podobnie jak w wierszach Eliota i J. Donne’a, wschód i zachód wyraża u Miłosza jedność początku

24 Staffowska wersja włoskiego tytułu. Por. *Pochwała stworzenia...* [w:] *Kwiatki św. Franciszka z Asyżu*, przeł. L. Staff, Warszawa 1978, s. 19.

25 Wersja włoskiego tytułu Romana Brandstaettera.

26 Por. L. Staff, *Kwiatki...*

27 Ibidem.

28 Ibidem.

29 Ibidem.

30 Ibidem.

i kresu życia bohatera. W noszącym znamiona duchowej autobiografii poemacie Eliota *Cztery kwartety*³¹, którego akcja rozgrywa się między dwoma brzegami oceanu w dwóch ojczyznach poety – Ameryce i Anglii – leitmotywem przewodnim pierwszej części poematu jest odwrócone motto Marii Stuart: „In my beginning is my end” (por. *East Coker*) wyrażające jedność początku i kresu, który jest zapowiedzią nowego początku. Toteż duchowa ojczyzna poety (jego figuratywnie rozumiany początek, tj. powstała w burzliwym XVII w. ekumeniczna wspólnota Mikołaja Ferrar: Little Gidding) znajduje się na wschodzie w starej ojczyźnie przodków – w Anglii, do której poeta powrócił po latach z Ameryki. U Donne’a w znanym *Hymnie do Boga, Mego Boga, w mej chorobie* (*Hymn to God, My God, in my sickness*) z cyklu *Divine Poems*³² wschód również kojarzy się ze zmartwychwstaniem, z duchową i ziemską Jeruzalem, tajemnicą cierpienia i odkupienia, zachód zaś i Pacyfik kojarzą się ze śmiercią i kresem, który jest także zapowiedzią nowego początku. *Per fretum febris* Donne’a to – jak się zdaje – odpowiednik gorączki i grypy bohatera *Posłuchania*:

Jako iż w święte wstępuję podwoje
I pośród chóru wiecznego zasiądem
Muzyką Pańską – w Twoich progach stojąc
Narzędzia mego próbowałem w pierw będę
I noty przyszłe poustawiam w rzędy.

Lekarze moi rozpostarli w łóżu
Mapę, bom mapą, której już nie zwiną;
Kosmografowie! Zaraz mi wyłożą
Na Południowy jak Zachód mam płynąć;
Per fretum febris, u tych cieśnin ginę.

Widok Zachodu oko moje bawi,
A chociaż z cieśnin nie ma przywołania,
Winien być mapie mej Zachód łaskawym,
Boć Wschodem przecie z każdej mapy wstanie;
Tak śmierć zawarła w sobie zmartwychwstanie.

Jestże Ocean [w oryginale „Pacifique Sea” – J. D.] u kresu mej drogi?
Bogactwa Wschodu? Jeruzalem święte?
Gibraltar, Anyan czy Magellan srogi;
Boć szlaki wszystkie w cieśninach wytknięte,
Czy tam, gdzie Jafet czy Sem był poczęty?³³
[...]

Hymn ten we współczesnej zbiorowej edycji wierszy Donne’a poprzedza cykl jego angielskich tłumaczeń *Trenów* Jeremiasza napisanych po zburzeniu Jeruzolimy³⁴. Natomiast po cytowanym *Hymnie* następuje kolejny *Hymn do Boga Ojca* (*Hymn to God the Father*), w którym autor prosi Boga o przebaczenie grzechów. Te trzy motywy z *Divine Poems* Donne’a – zbliżającego się kresu oraz lęku i nadziei na zmartwychwstanie (u Miłosza także braku nadziei: por. zakończenie poematu); utraty i odzyskania Jeruzalem;

31 *Four Quartets* [w:] *The Complete poems and Plays of T. S. Eliot*, London 1969.

32 Tj. wiersze religijne.

33 Przeł. J. Sito [w:] *Poeci języka angielskiego*, wybór i oprac. H. Krzeczkowski, J. Sito, J. Żuławski, Warszawa 1969, t. I, s. 440–441.

34 Por. J. Donne, *Complete Poetry and Selected Prose*, London 1978, s. 307–322.

rozrachunku z Bogiem i samym sobą – przewijać się będą przez cały poemat Miłosza, począwszy od *Postuchania*. Współtworzą one wielki temat poematu Miłosza znany z *Apokalipsy*, hymnów średniowiecznych (Tomasz de Celano), *Boskiej Komedii*, poezji metafizycznej (Richard Crashaw, John Donne), pism Swedenborga i poezji Blake’a: temat dies irae i Sądu Ostatecznego rozumianego zarówno w aspekcie indywidualnym jak i zbiorowym.

Zwiastunem Sądu Ostatecznego jest w poemacie Miłosza koń rydzy³⁵ z *Apokalipsy*, pism Swedenborga i Oskara Miłosza. „Koł ryży”³⁶ oznacza w *Apokalipsie* i u Oskara Miłosza klęskę wojny. W pismach Swedenborga czerwony koń³⁷ oznacza natomiast znieprawioną miłość samego siebie opartą o rację rozumu. Jej konsekwencją jest fałszowanie wiary św., czyli tworzenie fałszywych teorii i fałszywych wykładni *Pisma Św.* uzasadniających i ułatwiających panowanie nad innymi. Ostatecznie więc apokaliptyczny koń czerwony to u Swedenborga symbol znieprawionego rozumu i fałszywego dobra. Ten delikatnie wprowadzony już w *Postuchaniu* wątek swedenborgiański, zgodnie z charakterem pism szwedzkiego wizjonera, zespala się w poemacie Miłosza z wątkiem *Apokalipsy* św. Jana i z wątkiem Blake’a. W tym kontekście rozważany jest najczęściej moralny (duchowy) temat poematu: sąd ostateczny bohatera nad samym sobą. Wizjoner Swedenborg i poeta-prorok Blake pomagają Miłoszowemu bohaterowi-poezie ujrzeć własne dobro i zło wewnętrzne.

W poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Sądowi Ostatecznemu poddana zostaje czystość intencji bohatera-poety oraz przekazywana przez niego wizja świata. Miarą, jaką mierzy Miłosz własną twórczość, zdaje się być poezja prorocza, ukazująca świat z Bożego punktu widzenia: psalmy Króla Dawida, *Apokalipsa* św. Jana, *Pieśń słoneczna* św. Franciszka, *Boska Komedia* Dantego, angielska poezja metafizyczna, pisma św. Augustyna, Swedenborga, utwory Mickiewicza i Eliota, a nade wszystko poezja Blake’a. Porównanie to wypada nie zawsze na korzyść pogrążonego w zwątpieniu Miłoszowego bohatera, toteż poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* jest zarówno aktem oskarżenia bohatera, jak i próbą usprawiedliwienia go oraz zrozumienia i przezwyciężenia duchowego impasu – zgodnie z zapoczątkowaną *Wyznaniami* św. Augustyna, a rozwiniętą przez romantyków tradycją duchowej autobiografii³⁸.

William Blake z ostatniego okresu twórczości proroczej i wizyjnej – znaczonego poematami *Milton*, *Jerusalem*, *A Vision of the Last Judgment* (*Wizja Sądu Ostatecznego*) – to istotne tło poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, podobnie jak Blake z pierwszego okresu twórczości – *Songs of Innocence* (*Pieśni Niewinności*) i *Songs of Experience* (*Pieśni Doświadczenia*) – stanowił istotne tło myślowe poematu *Świat. Poema naiwne*.

35 Por. hasło „rydzy” (tj. rudy, ryży, barwy ognia, płowy) [w:] S. Reczek, *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*, Wrocław 1968, s. 432. Por. przypis 23.

36 Por. „I wyszedł inny koń ryży” (Ap. 6, 4) [w:] *Pismo Św. ...*, przeł. J. Wujek, op. cit., s. 1436. Por. „I wyszedł inny koń – barwy ognia” (Sp. 6, 4) [w:] *Pismo Św. ...*, (*Biblia Tysiąclecia*), Poznań 1965, s. 1524.

37 „Ponieważ koń oznacza rozumienie Słowa [tj. Pisma Św. – J. D.] czerwony koń [oznacza] rozumienie opaczne pod względem dobra, czarny koń [rozumienie] opaczne pod względem prawdy [...] biały koń [natomiast] oznacza rozumienie Słowa zarówno pod względem prawdy jak i dobra” (E. Swedenborg, *The True Christian Religion*, Nowy Jork 1970 (1853), t. I, s. 169). Por. też: „And there went out another horse that was red” (Ap. 6, 4) [w:] *The Bible* (Authorized Version), Oxford 1977.

38 Por. M. Abrams, *Natural Supernaturalism*, New York 1973.

Słynny list Blake'a z 12 kwietnia 1827 r., który wyraża wiarę w ostateczne zwycięstwo wyobraźni i ducha nad chorobą, ciałem i śmiercią zdaje się być – dla osłabionego gorączką i ogarniętego obrzydzeniem do rytmicznej mowy bohatera *Posłuchania* – wzorem mężnie wypełnionego powołania poety. Podobnie jak niegdyś ten sam list stał się kanwą autobiograficznego i rozrachunkowego poematu Yeatsa *The Tower (Wieża)*³⁹, spolszczonego przez Miłosza⁴⁰. List ten napisał Blake na krótko przed śmiercią, podczas krótkotrwałej rekonwalescencji. Zawiera on najbardziej zwięzłe ujęcie koncepcji Blake'a dotyczących wyobraźni poetyckiej i jej stosunku do świata materialnego (tj. natury). Relacji o chorobie ciała towarzyszy tam poczucie nieśmiertelności płynące z nagłej intensyfikacji życia duchowego i mocy twórczej:

I have been very near the Gates of Death & have returned very weak & an Old Man feeble & tottering, but not in Spirit & Life, not in The Real Man, The Imagination which Liveth for Ever. In that I am stronger & stronger as this Foolish Body decays. [...] Flaxman is Gone & we must All soon follow, every one to his Own Eternal House, Leaving the Delusive Goddess Nature & her Laws to get into Freedom from all Law of the Members into The Mind, in which every one is King & Priest in his own House. God send it so on Earth as it is in Heaven.

Znalazłem się nieopodal bram śmierci i powróciłem jako bardzo stary człowiek niedołężny i z trudem utrzymujący się na nogach, słaby lecz nie duchem, który jest życiem, rzeczywistym człowiekiem, wyobraźnią, która żyje na wieki. Ona staje się silniejsza w miarę jak to marne ciało rozpada się [...] Flaxman odszedł i my wszyscy musimy wkrótce pójść w jego ślady, każdy z nas do swego własnego wiecznego mieszkania, porzucając ułudną boginię naturę i jej prawa by wyzwolić się od wszelkich praw cielesnych i [zagłębić się] w świecie intelektu, w którym każdy jest królem i kapłanem w swoim własnym domu. Boże ześlij na ziemię to, co jest w niebie⁴¹.

Elementem wspólnym cytowanego listu Blake'a i sytuacji lirycznej z *Posłuchania* jest to, że nadzieja na wieczność bohatera poematu Miłosza mierzona jest stopniem bezinteresownej wierności powołaniu, tj. twórczości poetyckiej:

Chorus:

Nadzieja starych ludzi

Nieuspokojona.

Czekają na swój dzień

Siły i chwały.

Na dzień zrozumienia.

Tak wiele mają dokonać

Za miesiąc, za rok

Do końca.

Toczy się, niebu podobna, w słońcu na wyspach, w słonych powiewach,

Mija, nie mija, nowa, ta sama.

Rzeźbione czółna, sto wiosła, tancerz na rufie harcuje,

Pałeczką o pałeczkę klaszcze z podrzutem kolan.

Pagody dzwoniące, zwierzęta w sieciach bisiornych,

39 W. B. Yeats, *The Tower*, (1928) [w:] *Collected Poems*, London 1972, s. 218–225.

40 Por. W. B. Yeats, *Wieża*, (przeł. C. Miłosz) [w:] *Poeci języka angielskiego*, op. cit., t. III, s. 80–85.

41 Por. Blake, *Complete Writings*, Oxford 1972, s. 878–879. Większość tekstów Blake'a podają z własnym przekładem filologicznym – J. D.

Zakryte schody księżniczek, stawidła, lelije.
Toczy się, mija, mowa.

Chorus:

Kto żył krótko, lekkie są jego winy.
Kto żył długo, ciężkie są jego winy.
Kiedyż nastanie ten brzeg, z którego widzieć będziemy
Jak stało się i dlaczego?

Nadzieja, o której mowa w *Posłuchaniu*, jest podobnie jak męstwo i powołanie poetyckie darem solarnym i zlokalizowana jest na wschód od wybrzeży Pacyfiku, który zespala geograficzny zachód z geograficznym wschodem (por. aluzje do tańca solarne kapłanów buddyjskich i dzwoniących pagód Japonii oraz Chin). Słońce – obraz Boga i jego darów (w tym daru słowa / mowy) – to wspólny centralny motyw poematu Miłosza i pism proroczych Blake’a. Podobnie jak temat poematu Miłosza jest głównym tematem *Prophetic Books* Blake’a. Spełniająca się w dziejach ludzkości Apokalipsę rozumie Blake – podobnie jak Swedenborg – jako Sąd Ostateczny. Sąd ten przebiega etapami i ma aspekt zarówno indywidualny, jak zbiorowy – wymiar historyczny i eschatologiczny, wewnętrzny i zewnętrzny. Zaczyna się on dla każdego człowieka w momencie, gdy „odrzuca on błąd i przyjmuje prawdę”⁴². Ludzie żyjący w prawdzie to duchowe Jeruzalem – prefiguracja i zapowiedź Królestwa Bożego. W przygotowaniu owego Nowego Jeruzalem – Oblubienicy Chrystusa – odpowiedzialna rola przypada wyobraźni twórczej poetów i artystów. Dzięki wyobraźni artysta jednoczy się bowiem z centralną wyobraźnią świata – Chrystusem – i głosi ludziom, jak on sam uwikłany w ziemską pielgrzymkę, prawdziwą naukę Boga-człowieka: o miłości, przebaczeniu i poświęceniu własnego ja dla dobra innych; o prymacie świata ducha nad światem materialnym; wreszcie o ponownym przyjściu Chrystusa:

Then the Divine Vision like a silent Sun appear'd above
Albion's dark rocks [...]
[...] and in the Sun a Human Form appear'd,
And thus the Voice Divine went forth upon the rocks of Albion:
[...]
"I come that I may find a way for my banished ones to return.
"Fear not, O little Flock, I come. Albion shall rise again".
So saying, the mild Sun inclos'd the Human Family.

Wówczas Boska Wizja, podobna spokojnemu słońcu ukazała się ponad / Ciemnymi skałami Albionu [...] a w słońcu tym pojawiła się postać człowieka, / I Głos Boży tak przemówił ponad skałami Albionu:// [...] „Przychodzę, aby znaleźć drogę powrotu dla moich wygnanych. / Nie lękaj się, mała trzódka, przychodzę. Albion znowu powstanie”. // To mówiąc łagodne słońce ogarnęło rodzinę ludzką⁴³.

Dla Blake’a prefiguracją Jeruzalem była jego ojczyzna Anglia (którą uosabiał Albion) – dla Miłosza zaś „maleńki kraj u wschodu słońca”. W poematach Blake’a toczy się nieustanna walka o duchową integrację człowieka, o prymat wyobraźni twórczej (Urthona-Los) nad ciasnymi schematami abstrakcyjnego rozumu (Urizen-spectre Blake’a to według Frye’a i Miłosza⁴⁴ upadły aspekt boski tożsamy z Szatanem i z ego) nad

42 Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 144. Por. *A Vision of the Last Judgment (Wizja Sądu Ostatecznego)* [w:] Blake, *Complete Writings*, s. 613.

43 W. Blake, *Ibidem*, s. 653. Przekład mój – J. D.

światem uczuć i namiętności (Luvah-Orc) oraz nad ciałem i zmysłami (Tharmas). Anagramem słonecznym jest imię głównego bohatera poematów Blake'a pt. *Milton i Jerusalem*: Los (łac. sol). Los uosabia wiecznego poetę (archetyp poety) złączonego z twórczą zasadą świata, tj. Chrystusem / Słońcem. Wydaje się nawet, że być może w rysunku Blake'a *Angel of the Revelation*⁴⁵ można by dopatrzeć się ikonograficznego odpowiednika dla sytuacji lirycznej nakreślonej w pierwszych dwóch zwrotkach *Postuchania*:

Rysunek Blake'a, oparty głównie na motywach rozdziału 10 *Apokalipsy św. Jana*, przedstawia gigantycznego wzrostu młodzieńca, którego twarz znajduje się w centrum jakby tarczy słonecznej, której ruchliwe promienie ogarniają całe ciało anioła i rozświetlają pozostałe ciemne partie obrazu. Prawą rękę wznosi ów anioł ku górze – w lewej zaś, zwróconej ku ziemi, trzyma otwartą księgę losów świata. Prawą nogę wspiera na morzu, lewą na przybrzeżnej skale. Dolna część jego jakby fantazyjnej tuniki nieco pociemniała i na kształt obłoku spowiła ośmiu tajemniczych jeźdźców. Jest to jak można sądzić siedmiu aniołów z siedmiu plagami z rozdziału 15, 1 *Apokalipsy* (lub siedmiu aniołów symbolizujących siedem darów Ducha Św.) Ósmym jeźdźcem jest prawdopodobnie Milton – zstępujący na ziemię poeta-prorok⁴⁶. Pod tą draperią z szaty Anioła Objawienia, obłoku i ośmiu jeźdźców, na nadmorskiej skale, pod łukiem utworzonym z nóg anioła siedzi ogarnięty światłem bijącym od anioła św. Jan: odziany w długą suknię aż do ziemi, w prawym ręku ma przypominający rylce przyrząd do pisania, przed sobą na pulpicie uformowanym ze skały przytrzymuje lewą ręką zwój papirusu; patrzy w górę ku aniołowi wyłaniającemu się ze słońca i prawdopodobnie widzi nie tylko czekający świat sąd (jak bohater *Postuchania*), ale też następujące po nim według słów *Apokalipsy*:

niebo nowe i ziemię nową
I miasto święte — Jeruzalem Nowe
[...] zstępujące z nieba od Boga

Potwierdzeniem, że początkową i końcową sytuację z *Postuchania* odnieść można do blake'owskiego wątku poematu jest następująca charakterystyka Williama Blake'a dokonana przez Miłosza w *Ziemia Ulro*:

Zaiste, nie darmo Swedenborg dowiedział się w swoich zaświatowych podróżach, że Sąd Ostateczny odbył się w roku 1757. To nic, że śmiertelnicy chodzący po ziemi nic o tym nie wiedzieli. Blake pojmował Sąd Ostateczny jako ujawnienie się fałszu, który musi osiągnąć swojej pełni zanim zostanie zdemaskowany, i sobie, urodzonemu w roku Sądu wyznaczał posłannictwo dostosowane do chwili: był rycerzem, który swoim piórem, rylcem i pędzlem zadawał śmiertelną ranę smokowi. Gdyż pełnia fałszu w jego czasach polegała na tym, że Urizen był czczony jako prawdziwy Bóg – i przez chrześcijańskie Kościoły i przez filozofów, którzy, pozbywając się Jezusa zachowali Stwórcę jako Wielkiego Zegarmistrza.

Chrześcijanin heretycki Blake był pozawyznaniowy i należał przez pewien tylko czas do kongregacji Swedenborgian w Londynie. Do kościoła nie chodził i w jego wierszach anglikańskie kościoły występują jako miejsce szatańskiego kultu⁴⁷.

44 Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 133. Por. N. Frye, *Fearful Symmetry (A study of William Blake)*, Princeton 1947. Por. N. Frye, *Blake's Treatment of the Archetype [w:] Critics on Blake*, Ed. J. O'Neill, London 1970, s. 47–61.

45 Tj. „Anioł Objawienia”.

46 Por. Wittreich, *Angel of Apocalypse*, op. cit., s. 227.

47 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 134.

Podobne ambicje ma, jak się zdaje, bohater *Posłuchania*, który pisze w okolicznościach podobnych do tych, w jakich św. Jan z rysunku Blake'a pisał swoją *Apokalipsę*. Bohater ten nadto charakteryzuje siebie w słowach, które w *Ziemi Ulro* odnosiły się do Williama Blake'a:

Cokolwiek dostanę do ręki, rylec, trzcinę, gęsie pióro, długopis,
[...]
Spełniam, do czego zostałem w prowincjach wezwany,
Zaczynając, choć nikt nie objaśni na co zaczynam i po co.
Tak i teraz, pod granatową chmurą z błyskiem konia rydzego.

Natomiast swedenborgiański motyw czerwonego (rydzego) konia (alegorii pychy i fałszywego dobra) sugeruje, że bohater Miłosza nie jest całkowicie wolny od wewnętrznego zła, tj. od fałszywej wiary równoznacznej u Blake'a z fałszywą teorią sztuki. Fałszywej teorii sztuki towarzyszyły bowiem według Blake'a – podobnie jak u Swedenborga – analogiczne ujemne zjawiska w życiu indywidualnym, społecznym, politycznym, religijnym, filozoficznym i naukowym. Wszystko to z kolei opóźniało nadejście Jeruzalem.

Podobnie jak Miłosz i romantycy polscy, tak i Blake w poematach *Jerusalem* i *Milton* lokalizował duchowe i niebiańskie Jeruzalem na terenie swej ziemskiej ojczyzny Anglii (uosobionej w Albionie), pogrążonej jego zdaniem w całkowitym upadku duchowym (sen). Ów stan Ulro – zapowiedź *Waste Land* (*Ziemi Jałowej*) T. S. Eliota – to odpowiednik piekła. Toteż w poemacie Blake'a pt. *Milton* stanowi Ulro patronuje Szatan, pojęty jako stan ducha ludzkiego (nazywany też Spectre, tj. Widmo) możliwy do przezwyciężenia dzięki twórczości Losa – archetypicznego poety, który wciela się w poemacie *Milton* w poetę Milтона, a następnie w autora poematu, tj. Williama Blake'a.

Oto diagnoza owego stanu upadku (stanu Ulro), którą tytułowy bohater poematu Blake'a pt. *Milton* (cytowanego w zakończeniu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*) wypowiada w przemowie skierowanej do Szatana – tj. Widma, uosobienia pychy, egoizmu, ciasnego rozumu i doktrynerstwa, z którym walczy Milton Blake'a, podobnie jak bohater Miłoszowego poematu. Przemowa Milтона poprzedza jego wcielenie się w autora poematu pt. *Milton* i ocknięcia się uśpionego Albiona:

"Satan! my Spectre! I know my power thee to annihilate
"And be a greater in thy place [...]
[...] till one greater comes
"And smites me as I smote thee [...]
"Such are the Laws of thy false Heav'ns; but Laws of Eternity
"Are not such; know thou, I come to Self Annihilation.
"Such are the Laws of Eternity, that each shall mutually
"Annihilate himself for others' good, as I for thee.
"Thy purpose & the purpose of thy Priests & of thy Churches
"Is to impress on men the fear of death, to teach
"Trembling & fear, terror, constriction, abject selfishness.
"Mine is to teach Men to despise death & to go on
"In fearless majesty annihilating Self, laughing to scorn
"Thy Laws & terrors, shaking down thy Synagogues as webs.
"I come to discover before Heav'n & Hell the Self righteousness
"In all its Hypocritic turpitude, opening to every eye
"These wonders of Satan's holiness, shewing to the Earth
"The Idol Virtues of the Natural Heart, & Satan's Seat

"Explore in all its Selfish Natural Virtue, & put off
"In Self annihilation all that is not of God alone,
"To put off Self & all I have, ever & ever. Amen".

Satan heard, Coming in a cloud, with trumpets & flaming fire,
Saying: „I am God the judge of all, the living & the dead.
"Fall therefore down & worship me, submit thy supreme
"Dictate to my eternal Will, & to my dictate bow.
"I hold the Balances of Right & Just & mine the Sword.
"Seven Angels bear my Name & in those Seven I appear,
"But I alone am God & I alone in Heav'n & Earth
"Of all that live dare utter this, others tremble & bow,

39

"Till All Things become One Great Satan, in Holiness
"Oppos'd to Mercy, and the Divine Delusion, Jesus, be no more".

Szatanie! Widmo moje! Znam swoją siłę by cię unicestwić / I stać się większym od ciebie [...] aż przyjdzie ktoś większy ode mnie / I obali mnie tak jak ja obaliłem ciebie [...] / Takie są prawa twoich fałszywych niebios; lecz prawa wieczności / Takimi nie są; wiedz, że decyduję się na unicestwienie własnego ja. / Takie bowiem są prawa wieczności, że każdy musi wzajemnie / Unicestwić samego siebie dla dobra innych, jak ja dla ciebie. / Celem twoim i twoich kapłanów i twoich kościołów / Jest wpajać w ludzi strach przed śmiercią, uczyć ich / Drżenia i lęku, przerażenia, kurczenia się, nikczemnego samolubstwa. / Mój cel to uczyć ludzi pogardzać śmiercią i postępować / W nieustraszonym majestacie na drodze unicestwiania własnego ja, ośmieszania / Twoich praw i przerażeń, strząsania jak pajęczyny twoich synagog. / Przybywam by zdemaskować wobec Nieba i Piekła egoistyczne samoutwierdzenie się we własnej racji, / W jego całej hipokrytycznej podłości [by] otwierając oczy wszystkich / Na pozorną świętość Szatana, ukazać ziemi / Fałszywe cnoty naturalnego serca / I zgłębić tron Szatana w całym jego egoizmie naturalnej cnoty i odrzucić / Poprzez unicestwienie swego ja wszystko to, co nie pochodzi od Boga samego, / By wyzbyć się własnego ja i wszystkiego, co posiadam, na wieki wieków. Amen. „ // Szatan usłyszał, przychodząc w chmurze, z trąbami i ogniem płonącym, / Mówiąc: „Jestem Bogiem, sędzią wszystkich żywych i umarłych. / Przeto upadnij na twarz i uczcij mnie, podporządkuj swój wewnętrzny / Nakaz mojej odwiecznej woli i ugnij się przed moim nakazem. / Ja trzymam szalę i miecz słuszności i sprawiedliwości. / Siedmiu aniołów nosi moje imię i w tych siedmiu ja się pojawiam, / Lecz ja sam tylko jestem Bogiem i ja sam tylko na niebie i ziemi / Spośród wszystkiego co żyje ośmielam się to powiedzieć, pozostali trzęsą się i kłaniają // Aż wszystko stanie się jednym wielkim Szatanem, w świętości / Przeciwnej miłosierdziu i boskie złudzenie, Jezus, przestanie istnieć.⁴⁸

– Tak pisał w poemacie *Milton* Blake, starając się udowodnić bliskie Miłoszowi i jego bohaterowi przekonanie, że:

Man is born a Spectre or Satan & is altogether an Evil, & requires a New Selfhood continually, & must continually be changed into his direct Contrary.

Człowiek rodzi się widmem, czyli Szatanem i jest całkowicie zły i nieustannie potrzebuje nowego Ja i musi nieustannie zmieniać się w swoje przeciwieństwo⁴⁹.

Toteż na ilustracjach Blake'a do *Miltona* walczący bronią Chrystusa (odpuszczenie grzechów, przebaczenie, miłosierdzie i poświęcenie się dla innych) z Widmem fałszu,

48 W. Blake, *Complete Writings*, op. cit., s. 529–530. Przekład mój – J. D.

49 Por. *Jerusalem*, ibidem, s. 682. Przekład mój – J. D.

pychy i egoizmu, zstępujący na ziemię w promieniach słońca tytułowy bohater poematu – wcielenie Losa – ma rysy zarówno wspomnianego już Anioła Objawienia (Angel of the Revelation), jak i samego Chrystusa (z innych rysunków Blake'a)⁵⁰.

Także motyw płaczu bohatera *Postuchania* nad rzeką w „małym kraju” ma swój odpowiednik u Blake'a w płaczu Losa nad upadkiem Albiona (uosobienia Anglii) w poemacie *Jerusalem*. W poemacie tym mowa jest o pracy nad duchową przemianą ludzi, jaką podejmuje Los, który własnym wysiłkiem buduje nieustannie na terenie stolicy Anglii duchowy Londyn – Golgonoozę. Golgonooza to emanacja wyobraźni wiecznego poety złączonego z centralną wyobraźnią świata – Chrystusem. Łzy i praca Losa nad przemianą Albiona są odbłaskiem Chrystusowego miłosierdzia i łaski, jego dzieła zbawienia i odkupienia świata poprzez trud nauczania, ofiarę i cierpienie. Łzy Losa są więc wyrazem twórczej mocy intelektu / wyobraźni zmieniającej oblicze świata. Zaś wyobraźnia Losa harmonijnie zestraja wszystkie trzy pozostałe aspekty jego natury (zmysły, rozum i uczucie):

But Los, who is the Vehicular Form of strong Urthona,
Wept vehemently over Albion where Thames' currents spring
[...]
Here, on the banks of the Thames, Los builded Golgonooza,
[...]
He builded it, in rage & in fury. It is the Spiritual Fourfold
London, continually building & continually decaying desolate.

Lecz Los, który jest wędrowną formą silnego Urthony, / Płakał gwałtownie nad Albionem w miejscu, gdzie nurty Tamizy wytryskają / [...] // Tutaj, na brzegach Tamizy, Los budował Golgonoozę / [...] Budował ją z pasją i furią. Jest to Duchowy Poczwórny / Londyn, nieustannie wznoszony i nieustannie pustoszony⁵¹.

Jednakże, jak zdaje się sugerować tekst Miłosza, bohater *Postuchania* ma zadanie trudniejsze od Losa i Milтона: jak bohater Mickiewicza nie może on „ukłęknać nad rzeką w małym kraju” i zapłakać: „żeby co we mnie kamienne rozwiązało się, / Żeby nic już nie było prócz moich łez, łez”. Bohater Miłoszowego poematu bowiem został wydziedziczony z ojczyzny w sensie co najmniej podwójnym, tj. dosłownym i duchowym. Złorzeczeństwo niezbożnych zatruło jego życie wewnętrzne (skamienienie) w ten sposób, że odcięło go od źródeł twórczej energii Losa, tj. od łez miłosierdzia i przebaczenia (Por. część VII: „Za mną nieskłonna przebaczyć, ta sama świadomość”). To zaś z kolei stanowi dla bohatera potencjalną groźbę jakby trzeciej odmiany wydziedziczenia, tj. wyzucia z ojczyzny niebieskiej (Por. zakończenie VII części poematu), jeśli złu niezbożnych nie przeciwstawi on wewnętrznego dobra. Elegijny nastrój początkowych partii *Postuchania* kontrastuje więc z pełnymi furii, nadziei i wiary wypowiedziami Blake'a i Mickiewicza (Wielka Improwizacja). Nastrój ten wiąże się przede wszystkim, jak można sądzić, z trudnościami, na jakie napotyka bohater *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* pragnący wyrwać się ze stanu Ulro i osiągnąć duchowy Eden poprzez etap Judgment, tj. stan spełniającego się Sądu Ostatecznego i Apokalipsy, w którym żyją bohaterowie poematów Blake'a.

Według Northropa Frye'a, wybitnego interpretatora Blake'a, poetę znajdującego się w stanie Ulro (tj. wewnętrznej dezintegracji, której odpowiada wydziedziczenie ze

50 Por. Wittreich, *Angel of Apocalypse*, op. cit.

51 *Jerusalem* [w:] W. Blake, *Complete Writings*, op. cit, s. 684. Przekład mój – J. D.

świata istotnych wartości), stać albo na budowanie literackich antyświatów, albo na twórczość elegijną lub satyryczno-ironiczną⁵². Duchowy Eden osiąga według Blake'a (*Milton*) ten, kto odróżnia to, co przemijalne (tj. stany ducha i stany rzeczy), od tego, co wieczne. Artysta taki żyje według wyobraźni, która stanowi najgłębszą, nieprzemijalną istotę człowieka i umożliwia mu obcowanie ze światem form indywidualnych, tj. idealnych prawzorów jednostkowych rzeczy, które Blake pojmował na sposób bliższy chrześcijaństwu niż Platonowi. W ujęciu Blake'a – co mocno podkreśla Miłosz w swoich esejach – wielopostaciowe zło (w tym śmierć), a nawet Szatan przynależą do porządku przemijalnego. Zło jest stanem, a nie bytem. Zło nie niszczy rzeczywistej, tj. archetypalnej, istoty świata – owej Boskiej Wizji, synonimu wyobraźni z poematu *Milton* – ponieważ gwarantem jej nieprzemijalności jest Stworzyciel świata, tożsamy z Odkupicielem, a nawet Duchem Św., uosobienie łaski i miłosierdzia niesprzecznego ze sprawiedliwością. W ostatniej, VII części poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Miłosz wyzna wspólną z Blake'em wiarę w ideę apokatastasis (niepotwierdzoną wprawdzie zrozumieniem). Oto fragmenty 32 Plate (tj. Miedziorytu według tłumaczenia Miłosza) poematu Blake'a pt. *Milton*. Zawierają one wykład na temat wieczności wypowiedziany przez Siedmiu Aniołów Bożej Obecności (Seven Angels of the Presence), a skierowany do poety Milтона:

"Distinguish therefore States from Individuals in those States.

"States Change, but Individual Identities never change nor cease.

"You cannot go to Eternal Death in that which can never Die.

[...]

"Judge then of thy Own Self: thy Eternal Lineaments explore,

"What is Eternal & what Changeable, & what Annihilable.

"The Imagination is not a State: it is the Human Existence itself.

"Affection or Love becomes a State when divided from Imagination.

"The Memory is a State always, & the Reason is a State

"Created to be Annihilated & a new Ratio Created.

"Whatever can be Created can be Annihilated: Forms cannot:

"The Oak is cut down by the Ax, the Lamb falls by the Knife,

"But their Forms Eternal Exist For-ever. Amen. Hallelujah!"

[...]

For God himself enters Death's Door always with those that enter

And lays down in the Grave with them, in Visions of Eternity,

Till they awake & see Jesus & the Linen Clothes lying

That the Females had Woven for them, & the Gates of their Father's House⁵³.

Odróżniaj więc stany od jednostek w tych stanach. / Stany zmieniają się, lecz jednostkowe tożsamości nigdy nie ulegają zmianie, ani nie ustają. / Nie możesz umrzeć na wieki w tym co nigdy umrzeć nie może. / [...] Osądź więc samego siebie: zbadaj swój wieczny wizerunek, / Co w nim jest wieczne, co zmienne, a co podległe unicestwieniu. / Wyobraźnia nie jest stanem: jest ona samym ludzkim istnieniem. / Uczucie albo miłość staje się stanem wówczas, gdy oddzieli się je od wyobraźni. / Pamięć jest zawsze stanem, i rozum jest stanem / Stworzonym po to, by zostać unicestwionym aby nowy układ odniesienia mógł powstać⁵⁴. („Cokolwiek może być Stworzone, może być Unicestwione; – Formy nigdy. / Dąb pada od Siekiery, Baranek ginie od Noża, /

52 Por. N. Frye, *Blake's Treatment of the Archetype*, op. cit.

53 Por. W. Blake, *Complete Writings*, op. cit, s. 521–522.

54 Przekład mój – J. D.

Ale Formy ich Wieczne Istnieją na zawsze. Amen. Alleluja". [...] „Gdyż Bóg Sam zawsze wchodzi w bramę Śmierci z tymi, co tam wchodzi, / I kładzie się w grobie z nimi, razem z Wizjami Wieczności, / Aż przebudzą się & Zobaczą Jezusa & Lnianie Szaty leżące, / Które utkały dla nich Kobiety – & Bramę do domu Ojca”⁵⁵.

Końcowe fragmenty tego wykładu Aniołów-Pośredników przytacza jako pożądane własne credo bohater poematu Miłosza w zakończeniu VII części poematu. O tym, że fragmenty te stanowią od początku poematu ukryte źródło nadziei, jak i lęku, świadczy motyw rąbania drzewa – odpowiednik „dębu, który pada od siekiery” z *Miltona Blake’a*. Po raz pierwszy motyw rąbania drzewa pojawia się w 7 zwrotce *Posłuchania*. Wraca zaś w finale poematu (część VII), gdzie bezpośrednio poprzedza cytat z *Miltona*. Motyw rąbania drzewa jest zarówno w poemacie Blake’a, jak Miłosza zapowiedzią zniszczenia przemijalnej postaci świata przeciwstawionej wiecznemu trwaniu form. U Miłosza motyw ten sugeruje nadto zagrożenie wiecznego zbawienia bohatera (aluzja do ewangelicznej przypowieści).

Blake stanowi więc zaszyfrowany łącznik między początkowym fragmentem *Posłuchania* naznaczonym stanem Ulro (tj. wydziedziczeniem lub skamienieniem wewnętrznym, czego symbolem jest czerwony koń i uschłe drzewo), a rozrachunkową partią środkową rozświetloną nadzieją i końcową ułamkową wizją częściowo odzyskanego kraju młodości – której to wizji towarzyszy przypływ natchnienia poetyckiego, a tym samym odzyskanie więzi z „nienazwanym”.

Nadzieja, o której mowa w *Posłuchaniu*, jest „nadzieją starych ludzi”. Wyłania się ona jakby z mitycznych początków życia: słońca, oceanu, mowy, czasu i przestrzeni. Jej uosobieniem jest tancerz i taniec – ulubione motywy poetów postromantycznych (w tym także Yeatsa i Eliota), wyrażające jedność przeciwieństw (Yeats) lub wieczną terażniejszość (*Cztery kwartety* Eliota). Z oceanu wyłaniają się też i inne symbole nadziei: „zakryte schody księżniczek” oraz „zwierzęta w sieciach bisiornych”. Wszystkie te motywy zakotwiczone są w kontekstach: *Apokalipsy* św. Jana, Blake’a, Mickiewicza, a także Yeatsa, Junga i Eliota. W *Apokalipsie* św. Jana ocean / morze oddziela tron Baranka od Stworzenia (*Apokalipsa* cz. II, 5). Z kolei na rysunku Blake’a z oceanu / morza wyłania się cały łańcuch stworzeń (czyli World of Generator). Uosobieniem czasu, słońca i wyobraźni jest Los (kowal), posługujący się czasem w wykuwaniu wieczności. „Zwierzęta w sieciach bisiornych” nawiązują zarówno do zmysłowych obrazów z *Trzech zim*, jak i do obrazu czterech zwierząt „pełnych oczu z przodu i z tyłu” stojących przed tronem Bożym (*Apokalipsa*, cz. II, 5). Zwierzęta te w *Apokalipsie* symbolizują zarówno czterech Ewangelistów, jak Bożą Opatrzność, którą Bóg przez swoich aniołów otacza cztery strony świata. Motyw zwierząt w sieciach bisiornych z poematu Miłosza ewokuje więc obraz złowionych przez Chrystusa-Rybaka czterech Ewangelistów, a także białe szaty rzeszy zbawionych z *Apokalipsy*. To, że w tafli oceanu czasu / wyobraźni / pamięci wszystkie te motywy mieszają się ze sobą, tłumaczy następujący fragment z *Ziemi Ulro* Miłosza:

Mieszkałem w Ulro na długo przed tym nim dowiedziałem się od Blake’a jak się ta kraina nazywa ale nie godziłem się na takie miejsce pobytu. To znaczy wchłaniałem, jak inni, zespół pojęć i wyobrażeń mojego stulecia, nawet posługując się nimi czynnie, w pisaniu, a zarazem uważałem to wszystko za fałsz zapowiadający katastrofę. Jaki był w tym udział świadomości, co natomiast było dyktowane przez siły mnie nieznane, nie potrafię rozstrzygnąć. [...] Sądzę dzisiaj, że zwiedziłem niezgorzej, w sobie samym, okropności

55 Por. C. Miłosza, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, cz. VII (*Dzwony w zimie*) [w:] *Utwory poetyckie*, op. cit., s. 401.

Ulro. Moim nieszczęściem było zawsze Widmo czyli bardzo silne ego zamykające mnie w państwie Urizena, gdzie za ważne wolno poczytywać tylko to, co ogólne, społeczne, statystyczne itd. Biedna moja Urthona czyli Wyobraźnia próbowała mnie wyrwać z więzienia, ale natrafiając wszędzie na zamknięte drzwi ryła podziemne tunele, aż udawało się jej niekiedy, np. w *Trzech zimach* mnie dopaść. Splątając dług modzie i posługując się terminologią C. G. Junga, rzekłbym, że moja kobieca anima borykała się z dużymi trudnościami, nieraz na próżno żądając żebym ją uznał za swoją i byłoby ze mną całkiem źle, gdybym nie został wychowany w obrządku rzymskokatolickim. Gdyż obrządek ten wyzwała w nas część kobiecą, bierność gotową na przyjęcie Jezusa albo poetyckiego natchnienia – Blake poprawiłby „albo” na „czyli”. I teraz, mimo że nadal ego mnie dręczy, cały jestem po stronie wyobraźni, Urthony, animae. Wielka jest moja wdzięczność za to, że istnieje Una Sancta Catholica Ecclesia – notabene jest ona gramatycznie rodzaju żeńskiego i szkoda, że po polsku zmienia się w męski „Kościół”. Wielka jest też moja wdzięczność za dzieciństwo spędzone na Litwie. Nie wiem czy C. G. Jung, który porównywał sny Indian i sny białych osadników w Ameryce, ma rację wyciągając ten wniosek z ich podobieństwa, że poza-świadomość zależy od uwarunkowań geograficznych a więc tellurycznych. Byłoby to potwierdzeniem tezy polskich pozytywistów o „mistycznej Litwie”. Czy godzimy się z nimi czy nie, religia znaczyła dla mnie coś innego niż gdybym wychowywał się w Warszawie⁵⁶.

We frammencie tym Miłosz przeprowadza paralełę między (z jednej strony) bierną, żeńską „animą” Junga a Urthoną (tj. wyobraźnią twórczą Blake’a) „gotową na przyjęcie poetyckiego natchnienia” (tożsamego z Jezusem) – i (z drugiej strony) między własną ziemską ojczyzną Litwą, wyzwalającą przeżycia mistyczne i ojczyzną duchową, tj. Kościołem Katolickim, którego liturgia otwiera indywidualną duszę na przyjęcie zarówno religijnego, jak i pokrewnego mu poetyckiego natchnienia. W esejach Miłosz próbuje więc spojrzeć na Blake’a i na katolicyzm z punktu widzenia psychologii głębi w wersji Junga. Postępuje więc odmiennie niż Wiliam Butler Yeats, który w miejsce Chrystusa Blake’a podstawił we własnej twórczości pojęcie Great Memory (odpowiednik duszy świata Plotyna lub pamięci / wyobraźni zbiorowej romantyków i nieświadomości zbiorowej Junga). W *Ziemi Ulro* Miłosza poglądy Junga, Blake’a, nauka Jezusa, specyfika umysłowości litewskiej i liturgia Kościoła Katolickiego stanowią więc nieoczekiwane układy niesprzeczny, podobnie jak poezja i religia – a Jung nie jawi się tu (jak np. u Harolda Blooma) jako przedstawiciel współczesnej wersji religii ulryjskiej, który podstawił to, co statystyczne i społeczne w miejsce tego, co objawione (do współczesnych wyznawców owej naturalnej religii zaliczyłoby Blake – zdaniem Blooma – zarówno Junga, jak i Yeatsa)⁵⁷. Miłosz – przeciwnie – uważa C. G. Junga za odkrywcę „potrzeby religijnej wrodzonej człowiekowi, jak głód lub popęd seksualny”, który

...zarazem zauważył w umyśle ludzi cywilizacji zachodniej słabnięcie symbolów chrześcijańskich i spowodowane tym schorzenia oraz rolę zastępczą spełnianą przez różne izmy, które występują jako nowi okrutni bogowie. Pisma Junga potwierdzają to co przed chwilą powiedziałem o Blake’u. Niektóre ich ustępy brzmią tak, jakby powtarzał za nim słowo w słowo, co nie musi wskazywać na plagiat, przeciwnie, świadczyłoby raczej na korzyść jungowskiej teorii archetypów⁵⁸.

56 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 145–146.

57 Por. H. Bloom, *Yeats*, op. cit., s. 221–222.

58 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 146.

W *Postuchaniu*, wyłaniające się z oceanu czasu, przestrzeni, mowy, zbiorowej pamięci „zakryte schody księżniczek”, „stawidła” oraz „lelije”⁵⁹ sugerują wielostopniowe (zakryte schody, stawidła) i religijne (lilia oznacza niewinność i Matkę Bożą) rozumienie duszy / wyobraźni (księżniczki). Jest ono w pewnej mierze bliskie rozumieniu zarówno Junga⁶⁰, jak Yeatsa i Eliota. Motywem przewodnim przetłumaczonego na polski przez Miłosza autobiograficznego poematu Yeatsa *The Tower (Wieża)* jest wchodzenie po symbolicznej wieży wyobraźni. Najniższe schody owej wieży odpowiadają poziomowi, zakorzenionej we wspólnej ziemi, zbiorowej pamięci (*Great Memory*) – odpowiedniku nieświadomości zbiorowej Junga⁶¹. Najwyższe stopnie owej wieży sąsiadują natomiast z wiecznością – boską wizją możliwą do osiągnięcia za sprawą intelektu (rozumianego po platońsku). Podobnie droga powrotna Milтона Blake’a do Edenu zaczyna się od upadku w krainę Ulro i prowadzi obok tronu Szatana przez Beulah (tj. krainę snu, dzieciństwa, poetyckiego natchnienia, erotyki i bierności) ku boskiej wizji / Edenowi uzyskanej za sprawą twórczego wysiłku i ofiary z Samosobności (*Selfhood*)⁶². Otóż wydaje się, że u Miłosza Jung zostaje zinterpretowany w myśl zasady psychologicznych analogii Swedenborga, Blake’a, Yeatsa i Eliota. Zgodnie z tym tokiem myślenia to, co u Junga ukryte, bierno, nieświadome, emocjonalne i wyobrazeniowe stanowi jakby zapowiedź tego, co istnieje rzeczywiście, tj. uosobionych pasji Blake’a (i Yeatsa) – miłości i twórczości – oraz sfery boskich archetypów. Dopiero tak zinterpretowany Jung może być źródłem nadziei dla starych ludzi.

W *Postuchaniu* Miłosza z symbolicznego oceanu⁶³ mowy, przestrzeni, czasu oraz zbiorowej wyobraźni / pamięci wyłaniają się więc uśpione religijne i literackie symbole: zjednoczonych przeciwieństw (tancerz); duszy / wyobraźni (księżniczka)⁶⁴; Bożej Opatrzności, Bożych słów i zbawionego zmysłowego ciała (zwierzęta w sieciach bisiornych)⁶⁵ oraz wspinaczki ku górze (schody, stawidła). Wszystkie te symbole oznaczają nadzieję (także rufa okrętu i pagody dzwoniące). W równej mierze bowiem stanowią one zapowiedź spełnienia, tj. odzyskania utraconego raju na zawsze. Dlatego też symboliczny ocean z poematu Miłosza oznacza ostatecznie również i nadzieję starych ludzi, a kluczowym symbolem tej części poematu okazują się zakryte schody księżniczek, implikujące wędrówkę po ukrytych przestrzeniach pamięci i wyobraźni ku wiecznej terażniejszości możliwej do napotkania według poetów i proroków już w ziemskim życiu człowieka.

Miłosz próbuje tu postępować podobnie jak postępował w *Ash Wednesday (Środa Popielcowa)* i *Four Quartets (Cztery kwartety)* Thomas Stearns Eliot, który – zdaniem Helen Gardner – posiadał w najwyższym stopniu umiejętność, którą John Keats nazwał negatywną. Polega ona na tym, że człowiek jest „zdolny do pozostawiania w stanie niepewności, wątpliwości, tajemniczości, bez gniewnego odwoływania się do faktów i do rozumu”. Eliot nigdy też, zdaniem swej znakomitej interpretatorki, „nie wysiłał sztucznie swego poetyckiego głosu, poprzestając na napomknieniach i domysłach”:

59 por. archaiczną formę „lilija” z pieśni Maryjnych oraz litewskie lelija = lilia.

60 Por. rozróżnienie Junga: Ewa, Matka Boża, Sofia. Por. hasło âme [w:] J. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, op. cit.

61 W tłumaczeniu Miłosza „Wielkie Wspomnienie” (= Great Memory).

62 Wersja Miłosza Blake’owskiego „Selfhood” – patrz *Ziemia Ulro*, op. cit. s. 141.

63 Por. *Apokalipsa* św. Jana, rozdz. 4.

64 Por. hasło princesse [w:] J. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, op. cit.

65 Por. *Apokalipsa* św. Jana, rozdz. 4 i 5.

His poetic career has shown to a high degree the quality that Keats called „negative capability”, when a man is „capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason”. He has never forced his poetic voice, but has been content with „hints and guesses”⁶⁶.

W osnutym wokół tematu rachunku sumienia i pokuty poemacie *Ash Wednesday* (*Środa Popielcowa*) sfera symboliki sennej i tradycyjnej w równym stopniu zdaje się zapowiadać wymiar pozaczasowy, w którego obiektywną realność narrator poematu wierzy mimo wątpliwości (postacie: Pani Milczeń – Matka – Siostra)⁶⁷. Także w poemacie *Four Quartets* (*Cztery kwartety*), poświęconym m. in. relacji czasu do wieczności, zapowiedzią owej wiecznej terażniejszości jest przewijający się przez cały poemat ułamkowy obraz skąpanej w słońcu mitycznej praojczyzny-ogrodu (*Burnt Norton*). W centrum tego ogrodu znajduje się sadzawka napełniająca się wodą. Na jej powierzchni unosi się symboliczny kwiat lotosu (indywidualna kontemplatywna dusza). Przeszłość i przyszłość bohatera (niczym dwa brzegi oceanu) wskazują w *Burnt Norton* zarówno ku owej mitycznej praojczyźnie-ogrodowi, jak i ku jednemu kresowi, który „jest terażniejszy wiecznie”:

[...] human kind

Cannot bear very much reality.
Time past and time future
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

W tłumaczeniu Miłosza fragment ten brzmi następująco:

[...] ludzki gatunek

Znieść nie umie niczego co zbyt rzeczywiste.
Co mogło być i to, co było
Jeden ma kres, terażniejszy wiecznie⁶⁸.

W *Burnt Norton* owa wieczna terażniejszość wydedukowana zostaje z powszechnego prawa analogii. Symbolem jej staje się taniec „w nieruchomym punkcie krążącego świata” („At the still point of the turning world” – Por. tancerza z *Posłuchania*). W *The Dry Salvages*, trzeciej części poematu *Cztery kwartety*, mówiącej o duchowych zmaganiach zwykłych ludzi, do symbolicznego oceanu czasu (zewnętrznego względem człowieka) wpadają symboliczne rzeki. Oznaczają one (podobnie jak rzeka z *Posłuchania*) wewnętrzny czas poszczególnych ludzi. Z zewnętrznego oceanu czasu wyłaniają się natomiast stałe punkty przestrzenne (por. *Posłuchanie*, zwrotka 5), które – jak np. posąg Matki Bożej (Queen of Heaven – Królowej Niebios) – zwiastują ludziom nadzieję ocalenia i nowego początku. Dźwiękowym odpowiednikiem wysp i przylądków nadziei jest w *The Dry Salvages* dzwon obwieszczający modlitwę na Anioł Pański. Ten Eliotowski motyw dzwonów oznajmujących zarazem kres i nowy początek przynależy do ramy kompozycyjnej poematu Miłosza (Por. *Posłuchanie* i *Dzwony w zimie*), a zaszyfrowane symbole duszy (zakryte schody księżniczek) oraz Królowej Niebios (lelije) sugerują uśpioną nadzieję.

66 H. Gardner, op. cit., s. 78.

67 „The lady” oraz „the veiled sister” to według H. Gardner typy „duszy błogosławionej” – ibidem, s. 114.

68 Por. T. S. Eliot, *Burnt Norton*, przeł. C. Miłosz [w:] *Poeci języka angielskiego*, op. cit., s. 283–288. Por. *Burnt Norton* [w:] T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, s. 172.

Parafrazując wypowiedź Helen Gardner o Eliocie można powiedzieć, że Miłosz w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* – podobnie jak Eliot w *Four Quartets* – przechodzi nieustannie od „abstrakcyjnej myśli i głęboko osobistego doświadczenia – tak osobiste- go, że staje się ono niemal bezosobowym, prywatnym, nieprzekazywalnym doświadcze- niem ludzkim – do konkretnego, osadzonego w czasie, przestrzeni i okolicznościach powszechnego doświadczenia, w którym w pewnej mierze ludzie mogą się ze sobą dzie- lić”⁶⁹. By podkreślić powszechny charakter tego doświadczenia, Eliot nieustannie oscy- luje między pierwszo- i drugoosobową formą wypowiedzi – Miłosz między ja, my, on, oni. Obaj wprowadzają w tekst własny parafrazy i cytaty cudzych wypowiedzi oraz aluzje. Obaj korzystają z liturgicznych i modlitewnych tekstów kościoła anglikańskiego (Eliot)⁷⁰ i rzymsko-katolickiego (Miłosz). Utracony maleńki kraj Miłosza z *Posłuchania* – podobnie jak ogród T. S. Eliota z *Burnt Norton* lub dom Nicholasa Ferrar z *Little Gidding* – znajduje się w dzieciństwie / wczesnej młodości poety i w złotym okresie dziejów jego ziemskiej ojczyzny (tj. w XVI – XVII wieku);

Ciemno ciemno wracają miasta.

Liśćmi klonów usłane są drogi dwudziestoletniego,
Kiedy idzie o ciepłym poranku i przez płoty zagłada w ogrody
Albo w podwórza, tam pies Żuczek i ktoś rąbie drzewo.

Teraz na moście słucha bełkotania rzeczki, odzywają się dzwony,
Pod sosnami piaskowych obrywów echo, szron i mgła.

Skąd znam ten zapach dymu, późnych georginii
Na pochyłych uliczkach drewnianego miasta,
Jeżeli to było dawno, w tysiącleciu zobaczonym we śnie,
Daleko, tam skąd biegnie przepadające światło?

Czy byłem tam, zwinięty jak płód roślinny w ziarnie,
Wezwany nim jedna za drugą dotkną mnie godziny?
Czy tak mało zostaje z pracy aż do wieczora
Że nic nie mam prócz mego spełnionego losu?

Pod granatową chmurą z błyskiem konia rydzego
To co było niejasno poznaję.
Spada odzież mego imienia
I gwiazdy w wodach maleją.
Znowu tamten nienazwany mówi za mnie
I otwiera znikające senne domy,
Żebym pisał tutaj w pustkach
Za morzem i ziemią.

We fragmencie tym, podobnie jak w poematach T. S. Eliota, realistyczne szczegóły sąsiadują z na pół senną wizją. Poprzedzający kontekst sugeruje, że wszystkie potencjalnie symboliczne motywy z końcowej partii *Posłuchania* odnoszą się jakby do drugiego brzegu – nadziei (symboliczny wschód). Przy czym ułamkowa, realistyczna w szczegó- łach wizja utraconego miasta młodości, rzeczka, dźwięk dzwonów, pochyłe uliczki, liście klonów, zapach późnych georginii – wydają się przynależać do Eliotowskiego wątku (tła) poematu Miłosza. Podkreśla to – jak można sądzić – obrazowanie Miłosza, które spełnia

69 H. Gardner, op. cit., s. 58.

70 *Ash Wednesday, Four Quartets* [w:] T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, op. cit.

postulat Eliota o „unified sensibility” (czyli zjednoczonej wrażliwości, tj. wyobraźni). Doznania zmysłowe, wzrokowe, słuchowe, dotykowe, ruchowe i zapachowe towarzyszą bowiem w tym fragmencie przeżyciom emocjonalnym (utrata – odzyskanie przedmiotu miłości) oraz próbie ich intelektualizacji⁷¹. Wyrażenie metaforyczne: „Daleko, tam skąd biegnie przepadające światło” to jakby odwrócony ponownie przez Miłosza odpowiednik odwróconej dewizy Marii Stuart – motta z *East Coker*, drugiego w kolejności kwartetu: „In my beginning is my end” („w moim początku jest mój kres”). W muzycznej kompozycji *Czterech kwartetów*⁷² sformułowaniu temu odpowiada bicie dzwonów, które przewija się przez cały poemat Eliota począwszy od pierwszego kwartetu, tj. od *Burnt Norton*. Tam też (w *Burnt Norton*) pojawia się po raz pierwszy w skali *Czterech kwartetów* motyw symbolicznego schodzenia w ciemność rozumiany w duchu mistyki karmeli-tańskiej (św. Jan od Krzyża) jako znak łaski i cena, którą trzeba zapłacić za ułamkowe iluminacje:

Descend lower, descend only
Into the world of perpetual solitude,
World not world, but that which is not world,
Internal darkness, deprivation
And destitution of all property,
Dessication of the world of sense,
Evacuation of the world of fancy,
Inoperancy of the world of spirit;
This is the one way, and the other
Is the same, not in movement
But abstention from movement; while the world moves
In apptency, on its metallled ways
Of time past and time future.

W tłumaczeniu Miłosza fragment ten brzmi następująco:

Zejdź niżej, zejdź tylko
W świat nieustającej samotności,
Świat nie-świat, już nie będący światem,
W ciemność wewnętrzną, w obnażenie
I odebranie wszystkiego co własne,
Wysuszenie świata zmysłów,
Unicestwienie świata kaprysów,
Obezwładnienie duchowego świata.
Oto jest jeden sposób, chociaż inny
Jest taki sam, nie w uległości ruchowi
Ale w zrzeczeniu się ruchu. A dalej świat pędzi,
Pragnąc i dążąc, po swoich metalowych drogach
Czasu który minął i czasu który minie⁷³.

Helen Gardner idąc za komentatorami *Boskiej Komедii* interpretuje zarówno cały poemat *Cztery kwartety* jak i poszczególne jego części na trzech poziomach znaczeniowych: dosłownym, moralnym i mistycznym. O *Burnt Norton* pisze ona, co następuje:

71 Por. przypis 7 na s. 7.

72 Por. H. Gardner, *The Music of „Four Quartets”* [w:] *The Art of T. S. Eliot*, rozdział II.

73 Przekład C. Miłosza [w:] *Poeci języka angielskiego*, op. cit.

Temat *Burnt Norton* można rozmaicie definiować. Jeżeli przyjmiemy metodę komentatorów *Boskiej Komedii*, wówczas wyróżnimy [w nim] znaczenie dosłowne, moralne i mistyczne. Znaczenie dosłowne to po prostu odczucie nie dającej się wytłumaczyć radości, moment wyzwolenia [...] Utwór wyrasta z tego doświadczenia i stawia obok niego doświadczenie inne, którego poszukuje się świadomie, a które jednakże jest tym samym doświadczeniem, ponieważ „droga w górę jest drogą w dół”. Jeżeli przejdziemy od dosłownego do moralnego znaczenia to możemy powiedzieć, że cnota, ku której wskazuje *Burnt Norton* jest pokora: poddanie się prawdziemu doświadczeniu, akceptacja tego, co jest, która pociąga za sobą akceptację ignorancji. [Tutaj autorka cytuje podany powyżej fragment *Burnt Norton* – J. D.] Jeżeli posłużymy się z kolei terminem teologicznym to możemy powiedzieć, że z mistycznego punktu widzenia tematem *Burnt Norton* jest łaska: dar za pomocą którego usiłujemy poznać [sens] tego, co zostało nam [uprzednio] pokazane⁷⁴.

W *Posłuchaniu* Miłosza symbolicznemu płynięciu bohatera przez ciemności wydziedziczenia zewnętrznego i wewnętrznego ku drugiemu brzegowi światła, nadziei i zrozumienia towarzyszy seria pytań. Świadczą one o początkowej całkowitej niemożności zrozumienia własnego spełnionego losu. Zaś moment stwierdzenia i zaakceptowania własnej ignorancji jest równoznaczny z wyzwalającą mocą pamięci, tj. z wyłamaniem się z kręgu czasu, częściowym odzyskaniem utraconego miasta młodości oraz zaczątkiem poznania jako daru łaski Bożej („To co było niejasno poznaję [...] Znowu tamten nienazwany mówi za mnie...”). W świetle tej łaski własne życie jawi się bohaterowi Miłosza (por. zakończenie *Posłuchania*) jako wezwanie przez nienazwanego, tj. Boga. Określenie nienazwany z zakończenia *Posłuchania* to: po pierwsze, aluzja zarówno do tradycji żydowskiej nie wymawiania imienia Pańskiego nadaremno, jak i do wynikłych z tego sporów filologicznych dotyczących pisowni imienia Jahwe; po drugie, aluzja do różnie interpretowanego sensu imienia Jahwe; wreszcie po trzecie, aluzja do okoliczności w jakich Jahwe ujawnił Mojżeszowi Swoje imię (Księga *Exodus*: II, 13–16 – krzak gorejący i zapowiedź wyprowadzenia z niewoli egipskiej)⁷⁵. Sytuacja z Księgi Wyjścia oświetla więc sytuację duchową bohatera *Posłuchania*, który pogrążony najpierw w Ulro, a potem w ciemnościach drogi mistycznej dąży do poznania i spotkania Boga – i pragnie, by Bóg ten był w równej mierze Bogiem jego serca, jak i Bogiem natury i historii, Panem całego świata: widzialnego i niewidzialnego. Zarysowująca się możliwość wyjścia ze wspólnego mu z bohaterami Ziemi jałowej ulryjskiego stanu *taedium vitae*⁷⁶ zdaje się być nagrodą za jego posłuszeństwo, męstwo, dyscyplinę i nadzieję (zwrotki 1–2). Natomiast w *Czterech kwartetach* Eliota punktem wyjścia dla modlitwy, praktyk religijnych, dyscypliny, myśli i działania jest zawsze częściowa wewnętrzna iluminacja („hints and guesses”) i wiara.

Zapowiedziana w *Posłuchaniu* droga bohatera po szlaku ascezy chrześcijańskiej – wspólnej mu z bohaterami Thomasa Stearnsa Eliota (*Środa Popielcowa*, *Cztery kwartety*) – już u swego początku opiera się więc raczej o słynny *habitus* św. Tomasza z Akwinu⁷⁷ i nadzieję niż o wewnętrzne oświecenie.

Natomiast nurtujący chrześcijan wszystkich czasów Augustiański paradoks wzajemnej współzależności wiary i rozumu („zrozum byś mógł uwierzyć, uwierz byś zrozumiał”) bohater Miłosza usiłuje rozwiązać jakby w duchu gnostycznym przyjmując jako

74 Ibidem, s. 163–164.

75 Por. hasło Jehovah [w:] *The Shorter Oxford English Dictionary*, Oxford 1973.

76 Por. H. Gardner, op. cit.

77 Por. E. Gilson, *Tomizm*, op. cit.

punkt wyjścia zrozumienie: „Sądzony byłem za rozpacz, bo nie mogłem tego zrozumieć” – powie on w zakończeniu poematu w obliczu opiewanego przez Blake’a w *Miltonie* faktu Zmartwychwstania Chrystusa. Eliot natomiast, wierny tradycji mistycznej i słowom św. Anzelma z Canterbury („wierzę, aby zrozumieć”), uznaje wiarę za istotny początek rozumienia. Skażony „racjonalną herezją” i „pychą rozumu”, bezskutecznie oczekujący na „łaskę zrozumienia” bohater Miłosza zdaje się przede wszystkim poszukiwać oświecenia rozumu przez wiarę, by poniechać buntowniczych pytań, podczas gdy bohater Eliota zdaje się poszukiwać przede wszystkim wiary, która z kolei doprowadzi go do stopniowego rozumienia i akceptacji ustalonego przez Boga stanu rzeczy (według formuły św. Anzelma: *fides quaerens intellectum*)⁷⁸. Dla obydwu poetów „Duch unosi się nad wodami”, a poznanie równoznaczne jest – jak u św. Augustyna – ze spotęgowaniem władz intelektualnych, ze światłem iluminacji⁷⁹, którego jednak dostąpić można tylko po uprzednim oczyszczeniu wewnętrznym z nadmiernej miłości własnej, egoizmu i fałszu intelektualnego. Oczyszczenie to rozumiane jest jednak przez Miłosza nie tylko w duchu mistyki karmelitańskiej („noc ciemna”) jak u Eliota, lecz także (a może nawet przede wszystkim) w duchu Blake’a oraz Swedenborga. Nie jest to bowiem oczyszczenie zwykłego człowieka wierzącego (jak u Eliota), lecz oczyszczenie poety-potencjalnego proroka, przez którego, jak pisał Krasiński, płynie strumień piękności, lecz on sam „pięknością nie jest”.

O całościowym sensie poematu *Cztery kwartety* Eliota tak pisze Helen Gardner:

[...] gdy dochodzimy do *Little Gidding* wylania się całościowy temat (poematu). W dosłownym sensie jest nim świadomość, władza (duchowa) dzięki której człowiek żyjący w czasie przekracza czas i staje na zewnątrz procesu: być świadomym to jest nie być w czasie. W moralnym sensie (tematem *Czterech kwartetów*) jest miłość, zawierająca w sobie wszystkie pozostałe cnoty, a w mistycznym sensie jest nim także Miłość, która jest zarówno Dawcą, jak i Darem [...] Ponieważ świadomość staje się w obrębie poematu w coraz większym stopniu świadomością przeszłości zawartej w teraźniejszości, a ostatecznie świadomością historii, temat w miarę narastania poematu daje się coraz bardziej zdefiniować w terminach historycznie chrześcijańskich. Możemy więc ostatecznie powiedzieć, że mistycznym tematem zarówno każdego utworu jak i całego poematu jest Chrystus, Alfa i Omega, Początek i Koniec, Sprawca i Ostateczny Wykonawca naszej Wiary⁸⁰.

Analizowana pierwsza część poematu Miłosza wprowadza w całościowy sens *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. *Posłuchanie* bowiem pełni w skali całego poematu funkcję analogiczną do inwokacji i zapowiada tematykę całości. Literalnym tematem poematu Miłosza będzie więc świadomość – podobnie jak u T. S. Eliota w *Czterech kwartetach*. Lecz być świadomym znaczy u Miłosza przede wszystkim pamiętać – zgodnie z augustiańską bliską romantikom polskim – koncepcją pamięci jako najważniejszej władzy duszy⁸¹. Pamięć bowiem w pismach Mickiewicza rozumiana jest po neoplatonisku jako władza anamnetyczna pozwalająca – podobnie jak wyobraźnia / intelekt Blake’a – w i d z i e ć świat w jego wiecznej teraźniejszości, w jego postaci archetypicznej, jakby z Bożego punktu widzenia. Tak pojęta natchniona pamięć jest właśnie przedmiotem dążeń

78 Por. E. Gibson, *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, przeł. S. Zaleski. Warszawa 1987.

79 Por. upowszechnione przez średniowieczne uniwersytety augustiańskie motto *Dominus illuminatio mea*, które po dzień dzisiejszy figuruje w herbie Uniwersytetu Oxfordzkiego.

80 H. Gardner, op. cit., s. 184. Przekład mój – J. D.

81 Por. *Wyznania* św. Augustyna, Ks. X, R. VIII.

Miłosza. W porównaniu z taką koncepcją pamięci tożsamej z duszą i duchem człowieka, nieświadomość indywidualna i zbiorowa Junga, *Great Memory* Yeatsa czy reproduktywna raczej pamięć Tyrezjasza z *Ziemi jałowej* stanowią – mówiąc językiem Eliota (*Ziemia jałowa*) – stos pokruszonych obrazów („A heap of broken images”). Z tym stosem pokruszonych obrazów zmagał się będzie w poemacie Miłosza jego bohater. Drugą bowiem funkcją pamięci (obok anamnezy), którą uznaje Miłosz – podobnie jak Eliot – jest jej moc oczyszczająca. Do wizji dochodzi się także według Blake’a poprzez Sąd Ostateczny.

Zapowiedzią moralnego (duchowego) sensu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* jest dwukrotnie wprowadzony w *Posłuchaniu* ramowy temat (Blake’a i Swedenborga): Sądu Ostatecznego bohatera zarówno nad samym sobą, jak i nad epoką, w której przyszło mu żyć. Jakość cnót naturalnych (męstwo) i nadprzyrodzonych (wiara, nadzieja, miłość) bohatera jest przedmiotem tego sądu – a w tle znajduje się przede wszystkim tajemnica zmartwychwstania, życia wiecznego, nieba i piekła (Por. balladowy motyw ze zwrotki 1: „Uwija się, już wiem, czeladź w podziemnych sklepach, / Rulonami szeleści, tusz kolorowy stawia i lak na pieczęcie”)⁸². Miłość prawdziwa i fałszywa (Swedenborgiański koń rydzy – symbol *suum proprium*) jest motywem przewodnim tego Sądu, ponieważ rzutuje ona na życie społeczne, polityczne, naukowe, religijne i artystyczne. (Z perspektywy Miłosza, artystami polskimi, którzy podobnie czuli i myśleli, są Mickiewicz i Norwid).

Mistyczny z kolei sens poematu Miłosza można by przez analogię z *Czterema kwartetami* Eliota określić nie tylko jako poszukiwanie Boga-Uosobionej Miłości, lecz jako charakterystyczne dla Mickiewicza, Blake’a i poetów metafizycznych – także dla chrześcijan wszystkich czasów – poszukiwanie tożsamości Boga-Łaski i Miłosierdzia z Bogiem natury. Zagadnienie to w kompozycji *Czterech kwartetów* Eliot potraktował jako etap przejściowy (*East Coker*) ku *Little Gidding*, gdzie – w duchu aprobaty Bożego planu stworzenia – przytoczył nieznacznie tylko sparafrazowane słowa, które usłyszała czternastowieczna mistyczka angielska Julian of Norwich, gdy po kilkunastu wizjach Męki Chrystusa starała się zgłębić tajemnicę grzechu i odkupienia:

Sin is Behovely, but
All shall be well, and
All manner of thing shall be well.
[...]
By the purification of the motive
In the ground of our beseeching.

Grzech jest nieunikniony, lecz wszystko będzie dobrze i sposób istnienia całego stworzenia będzie dobry dzięki oczyszczeniu naszej motywacji za sprawą naszego błagania⁸³.

Otóż w poemacie Miłosza – odwrotnie niż w *Czterech kwartetach* – uwydatniona jest nie dialektyczna jedność przeciwieństw, lecz właśnie owe opozycje obecne w świecie ducha i materii, z którymi zmagają się w których gubi się każdy człowiek tropiący zagadkę zła i grzechu, a zarazem poszukujący Boga swego serca. *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* – pod względem formalnym najbliższe jakby Eliotowi (choć bardziej skomplikowane i wizyjne) – pod względem zawartości intelektualnej jest jakby wypadkową między

82 Por. E. Czarniecka, op. cit., s. 175.

83 Por. T. S. Eliot, *Little Gidding* [w:] *The Complete Poems and Plays*, op. cit., s. 195–196. Przekład cyt. fragmentu mój – J. D.

całościowo rozumianym dziełem Eliota i Blake'a. Łącznikiem, a zarazem terenem, który umożliwia Miłoszowi swobodne wypadki zarówno w jednym, jak i drugim kierunku, jest Mickiewiczowska i romantyczna tradycja poezji polskiej. Jako wspólny dla wszystkich trzech poetów (a także i dla siebie samego) punkt odniesienia traktuje natomiast Miłosz *Boską Komedię* Dantego i Biblię („Księgę”). Biblia bowiem stanowi rzeczywiste źródło problemów nurtujących Dantego, Swedenborga, Blake'a, Mickiewicza, Eliota i jego samego. Ona też jest wzorem mówienia o tych problemach w języku wyobraźni.

Wyrazem przekonania Miłosza, że mówi on niejako w imieniu wielu myślicieli, mistyków i poetów, którzy od wieków tworzyli wspólną chrześcijańską kulturę duchową Europy, jest zarówno omawiana na wstępie wielowątkowość kompozycyjna (krytycy na ogół używają tu terminu wielogłosowość), jak i skomplikowana symbolika świata przedstawionego oraz syntetyczna, pełna reminiscencji metaforyka, która zespała wątek Mickiewicza, Blake'a i Eliota z wątkiem biblijnym i zakorzenionymi w Biblii wątkami filozoficzno-teologicznymi. I tak ramowa sytuacja *Posłuchania*, która powraca w zakończeniu przynależy nie tylko do wątku Blake'a, Swedenborga i *Apokalipsy*, lecz także i do wątku Eliota – widzianego, być może, przez pryzmat cytowanej już książki Helen Gardner pt. *The Art of T. S. Eliot*. Otóż z Eliotowskiego punktu widzenia sytuacja liryczna utworu przedstawia się następująco:

Nad głową bohatera *Posłuchania* znajduje się przesłaniająca słońce „granatowa chmura z błyskiem konia rydzego”, w dole zaś rozciąga się (widziane z okna) puste wybrzeże morskie. Morze zaś ukrywa w swoich falach ułamki przedmiotów, pochodzących jakby z zatopionego miasta (Por. *East Coker*: „The houses are all gone under the sea. / The dancers are all gone under the hill”. – Domy – „wszystkie odeszły pod morze.”/ Tańczący – „wszyscy odeszli pod wzgórze”)⁸⁴.

Charakteryzując obraną przez Eliota w *Czterech kwartetach* neoplatonińską metodę dochodzenia do Boga (jako jedynej prawdziwej rzeczywistości) – polegającą na stopniowej dialektycznej negacji i odrzucaniu błędnych idei – Helen Gardner wskazywała na powtarzające się w tekstach Eliota symbolizujące ową metodę metafory, a mianowicie: „drogi w górę, która jest drogą w dół” oraz ciemności i nocy (która okrywa zarówno przedmiot poznania, jak i umysł poznającego). Za angielski odpowiednik tych metafor uznała ona chmurę (obłok)⁸⁵. Symbolem tym posłużył się anonimowy angielski mistyk z XIV wieku w książce pt. *The Cloud of Unknowing* (*Obłok niewiedzy*)⁸⁶.

Uczył on, że w życiu doczesnym dusza tkwi zawsze między dwiema chmurami, chmurą zapomnienia w dole, która skrywa wszelkie stworzenia i ich uczynki, a chmurą niewiedzy w górze, w którą „godzić się musi ostrym grotem łaknącej miłości”⁸⁷.

Otóż według sugestii Helen Gardner odpowiednikiem owej zalegającej w dole chmury niewiedzy (chmury zapomnienia) jest w *Czterech kwartetach* morze (por. *Posłuchanie*). Autorka także wskazuje na cytaty z *Obłoku niewiedzy*, które Eliot włączył w tekst swego poematu, zaznaczając jednak zarazem, że głównym źródłem poety jest św. Jan od Krzyża. Także stan ducha bohatera *Posłuchania* i sceneria, w której rozpoczyna on

84 Przeł. J. Strzetelski [w:] H. Gardner, *Cztery kwartety. Komentarz*, ed. cit.

85 Por. H. Gardner, op. cit., s. 255. por. „Wzniosłeś nad wodami komnaty swoje, uczyniłeś obłoki swoim rydwanem, chodzisz na skrzydłach wiatru” (Ps. 104, 3), przeł. C. Miłosz [w:] *Księga Psalmów*, op. cit., s. 236.

86 Por. *Obłok niewiedzy*, przeł. W. Unolt, Poznań 1986.

87 Por. H. Gardner, op. cit., s. 167, Przekład mój – J. D.

swój monolog („...pod granatową chmurą z błyskiem konia rydzego /... Kiedy wpatrzony w daremność moich zaciekłych lat / Słuchałem jak bije w okno sztorm od Pacyfiku”) – są jakby odpowiednikami stanu ducha (i scenerii) z zakończenia *Ash Wednesday* (*Środy Popielcowej*). W półśnie, półjawie, zapatrzony w puste, skaliste wybrzeże morskie widoczne z otwartego okna, bohater Eliota modlił się do Boga, by „nie pozwolił nam ośmieszać samych siebie poprzez fałsz; nauczył nas troszczyć się i nie troszczyć się; pozostawać w spokoju nawet pomiędzy skałami; zawierzać nasz spokój Jego woli” oraz by „nie pozwolił nam odłączyć się [od siebie] i wysłuchał naszego wołania”:

Suffer us not to mock ourselves with falsehood
Teach us to care and not to care
Teach us to sit still
Even among these rocks,
Our peace in His will
And even among these rocks
Sister, mother
And spirit of the river, spirit of the sea,
Suffer me not to be separated
And let my cry come unto Thee⁸⁸.

Z kolei końcowe wersy z *Posłuchania*: porównanie narodzin i powołania poety do ziarna wezwanego przez (domyślnego) Siewcę zawarte w pytaniu: „Czy byłem tam, zwinięty jak płód roślinny w ziarnie, / Wezwany nim jedna za drugą dotkną mnie godziny?” oraz pytanie: „Czy tak mało zostaje z pracy aż do wieczora / Że nic nie mam prócz mego spełnionego losu?” wprowadzają zarówno kontekst Ewangelii (ziarno słowa Bożego padające na glebę duszy urodzajną lub jałową; królestwo Boże jako ziarno gorczycy) i *Listów św. Pawła* (analogia między zasiewaniem i wschodzeniem ziarna a śmiercią i zmartwychwstaniem), jak kontekst Augustiański i Mickiewiczowski (por. „ziarno duszy” z *Widzenia* oraz ziarno słowa Bożego jako analogia dla człowieka wewnętrznego z *Wykładów Paryskich*) i romantyczny (por. mit eleuzyjski – ulubiony mit romantyków polskich i Blake’a).

Związany organicznie z motywem ziarna kolejny motyw z finału *Posłuchania* – a mianowicie obraz pracy aż do wieczora i niesprawiedliwej za nią zapłaty zawarty w pytaniu „Czy tak mało zostaje z pracy aż do wieczora / Że nic nie mam prócz mego spełnionego losu?” – to także aluzja do ewangelicznej przypowieści i echo buntu owych pierwszych pracowników winnicy Pańskiej, którzy mimo że przyszli o wschodzie słońca, otrzymali taką samą zapłatę jak ci, co przyszli tuż przed zachodem. W ich buncie – słusznym z ludzkiego punktu widzenia – zawarty jest już w załączkowej postaci bunt Mickiewiczowskiego Konrada i siłą wiary tłumiony bunt Eliota z zakończenia *Ash Wednesday* – słuszny bunt człowieka w obliczu śmierci i cierpienia, tj. utraty ziemskiej ojczyzny i zagłady zmysłowego ciała:

[...]
From the wide window towards the granite shore
The white sails still fly seaward, seaward flying
Unbroken wings

88 T. S. Eliot, *Ash Wednesday*, cz. VI, [w:] *The Complete Poems and Plays*, op. cit., s. 98–99. Poprzedzające cytaty fragmenty tłumaczenia moje – J. D.

And the lost heart stiffens and rejoices
In the lost lilac and the lost sea voices
And the weak spirit quickens to rebel
For the bent golden-rod and the lost sea smell
Quickens to recover
The cry of quail and the whirling plover
And the blind eye creates
The empty forms between the ivory gates
And smell renews the salt savour of the sandy earth

This is the time of tension between dying and birth
The place of solitude where three dreams cross
Between blue rocks

Z szerokiego okna aż po granitowy brzeg / Białe żagle płyną ku morzu, ku morzu płynące / Niezłamane skrzydła / I zbląkane serce zamiera i raduje się / Utraconym bzem i zaginionymi głosami morza / A słaby duch spieszy podnieść bunt / O wygiętą złotą-różdżkę i utracony zapach morza/ Spieszy by odzyskać/ Krzyk przepiórki i zataczającej koła siewki / I niewidzące oko tworzy / Puste formy w bramie z kości słoniowej / A węch odtwarza słony aromat piaszczystej ziemi/ Oto czas między umieraniem i narodzeniem / Miejsce samotności na styku trzech snów / Pomędzy błękitnymi skałami⁸⁹.

Fragment ten poprzedza cytowaną już modlitwę wieńczącą *Środę popielcową*.

Otóż w finale *Posłuchania* na mistyczny motyw ciemności, które prowadzą ku światłu, nakłada się również ów mroczny półcień przyrównanego do snu życia ludzkiego rozpiętego między narodzinami a śmiercią („The dreamcrossed twilight between birth and dying”)⁹⁰. Jest to stan, w jakim znajdowali się mieszkańcy jaskini Platona, wypełniony fantomami zmysłowych wyobrażeń odtwórczej pamięci i pustymi formami zbyt słabej wyobraźni, ponieważ ludzki rodzaj – według słów Eliota z *Burnt Norton* – „nie umie znieść niczego, co zbyt rzeczywiste” – stąd (jak sugeruje zakończenie *Ash Wednesday*) skłonność każdego człowieka – w tym także człowieka wierzącego – do buntu. Ograniczenia natury ludzkiej według Eliota (*Ash Wednesday*) prowadzą więc albo do buntu, albo do pokory i aktu wiary. (Podobnie w III części *Dziadów*, gdzie po stronie buntu jest poeta Konrad, a po stronie wiary pokorny prorok ks. Piotr). *Ash Wednesday* Eliota kończy się modlitwą błagalną. W finale zaś *Posłuchania* Miłosza motyw snu uzupełniony zostaje momentem przebudzenia, tożsamego z ocknięciem się ducha, jasnowidzeniem i odzyskaniem pamięci rozumiejącej i natchnionej;

Pod granatową chmurą z błyskiem konia rydzego
To co było niejasno poznaję.
Spada odzież mego imienia
I gwiazdy w wodach maleją.
Znowu tamten nienazwany mówi za mnie
I otwiera znikające senne domy,
Żeby pisał tutaj w pustkach
Za morzem i ziemią.

Posłuchanie kończy się więc w momencie, w którym rozpoczyna się *Jerusalem* Blake’a, gdzie przebudzenie ze snu symbolizuje początek natchnionej przez Chrystusa twórczości tożsamego z narratorem autora poematu, Williama Blake’a. Okres ten nastąpił

89 Przekład mój – J. D.

90 Ibidem.

po powrocie poety do Londynu po trzech latach pobytu na wsi, nad oceanem. Oto fragment wstępu do pierwszego rozdziału *Jerusalem*:

After my three years slumber on the banks of the Ocean, I again
display my Giant forms to the Public [...]

Of the Sleep of Ulro! and of the passage through
Eternal Death! and of the awaking to Eternal Life.

This theme calls me in sleep night after night, & ev'ry morn
Awakes me at sun-rise; then I see the Saviour over me
Sprreading his beams of love & dictating the words of this mild song.

[...]

Trembling I sit day and night, my friends are astonish'd at me,
Yet they forgive my wanderings. I rest not from my great task!
To open the Eternal Worlds, to open the immortal Eyes
Of Man inwards into the Worlds of Thought, into Eternity
Ever expanding in the Bosom of God, the Human Imagination.
O Saviour pour upon me thy Spirit of meekness & love!
Annihilate the Selfhood in me: be thou all my life!

Po trzech latach drzemki u wybrzeży oceanu, ponownie ukazuję publiczności moje gigantyczne postacie [...] / Sen Ulro! I przejście przez / Wieczną śmierć! I przebudzenie się do życia wiecznego. // Temat ten nawiedza mnie we śnie noc w noc i każdego ranka / Budzi mnie o wschodzie słońca; wówczas widzę nad sobą Zbawiciela / Promieniejącego blaskiem miłości i dyktującego mi słowa tej łagodnej pieśni // ... Drżący siedzę dzień i noc, przyjaciele moi zdumiewają się tym, / Lecz wybaczą mi te wędrówki. Będę nieustrudzenie wykonywał swoje wielkie zadanie! / By otwierać światy wieczności, by otwierać nieśmiertelne oczy / Człowieka ku wnętrzu, ku Światom myśli, ku wieczności, / Która rozrasta się nieustannie w łonie Boga, [to jest] ludzkiej wyobraźni. / Zbawco wylej na mnie twego Ducha łagodności i miłości! / Zniwecz we mnie moje własne ja, bądź całym moim życiem!⁹¹.

Powyższy cytat oświetla dodatkowo analizowany fragment *Posłuchania*, a zwłaszcza wieloznaczne motywy snu i przebudzenia nad brzegiem oceanu oraz poezji pisanej pod dyktando nieznanego głosu, gdy z bohatera „spada odzież jego imienia”⁹² – tj. w momencie gdy – mówiąc językiem Blake’a i Yeatsa – wyzbywa się on swego egoistycznego, czasowego „ja” i z poety-indywidualisty przekształca się za sprawą Bożego wezwania w ponadczasową osobowość (*personality*) złączoną z twórczą zasadą świata (tj. Bogiem), upodabniając się tym samym do Losa, bohatera *Jerusalem* – wiecznego poety, który wcielił się w Milтона Blake’a.

Odzyskanie poetyckiego natchnienia wiąże się w *Posłuchaniu* z duchowym powrotem bohatera na wschód. Maleńki kraj u wschodu słońca, „tam skąd biegnie przepadające światło” ma dla Miłosza – podobnie jak w symbolice biblijnej, u Donne’a, Blake’a i Eliota – również znaczenie moralne i mistyczne. To nie tylko ziemska ojczyzna bohatera, lecz także utracony raj i zapowiedź możliwości odbudowania więzi z „nienazwanym” Bogiem oraz pogodzenia przeciwieństw (por. „In my beginning is my end”) – to Jeruzalem ziemskie, refiguracja Nieba. Zaś zachód i Pacyfik to „pustka za morzem i ziemią”,

91 Por. W. Blake, *Jerusalem* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 620–623. Przekład mój – J. D.

92 Por. „Tyś z dawna założył fundamenty ziemi i dziełem Twoich rąk są niebiosa. / One zginą, a Ty zostaniesz, wszystkie jak szata zużyją się, jak odzież zmienisz je i przeminą”. (Ps. 102, 26–27) [w:] C. Miłosz, *Księga Psalmów*, op. cit., s. 232–233.

obszar wygnania i skamienienia wewnętrznego. W *Jerusalem* Blake'a geograficzny wschód kojarzył się m. in. ze światem wewnętrznym⁹³, zaś wschód słońca oznaczał początek twórczości poetyckiej⁹⁴. W *Miltonie* wschód geograficzny wiązał się ze światem Orca-Luvaha, tj. ze światem uczuć i namiętności⁹⁵, z wiatrem i nozdrzami będącymi siłą napędową wyobraźni⁹⁶ (por. „wichry gniewliwe” z *Posłuchania*), z bramą Losa wiodącą do miasta wyobraźni Golgonoozy⁹⁷, które budował Los, oraz z bramą Jeruzalem, ku której patrzył olbrzym Albion:

Then Albion rose up in the Night of Beulah on his Couch
Of dread repose seen by the visionary eye: his face is toward
The east, toward Jerusalem's Gates; groaning he sat above
His rocks. [...]

Wówczas Albion widziany okiem wizjonera powstał w nocy Beulah na swym łożu / Prerażającego odpoczynku: twarz zwrócił / Ku wschodowi, ku bramom Jeruzalem; jęcząc usiadł na / Swoich skałach...)⁹⁸.

Dla pogrążonych w zmysłowych przyjemnościach mieszkańców Beulah (niższy raj Blake'a) duchowy wschód wydawał się „straszliwy”. Z kolei zazdrosna Vala⁹⁹, cień Jeruzalem, symbol świata materialnego (World of Generation) usiłowała przesłonić sobą i ukryć za wszelką cenę Jeruzalem. Natomiast nienawidzący Jeruzalem mieszkańcy piekła (Ulro) – pogrążeni w śnie śmierci duchowej (sleep of death) – zbudowali również na wschodzie, spustoszoną po upadku Luvaha¹⁰⁰ (Zoa of Passion / namiętności / uczuć – tj. jeden z czterech boskich aspektów człowieka) w miejsce Jeruzalem, duchowy Babilon. Zachód zaś w symbolice Blake'a kojarzył się z Tharmasem, z zewnętrznym aspektem człowieka, tj. z ciałem i światem materii oraz z oceanem (Sea of Generation) – z mową i językiem wyobrażonego na podobieństwo ciała ludzkiego kosmosu¹⁰¹, odpowiednika platońskiego boga Timaios.

Powracający w zakończeniu *Posłuchania* motyw sądu to ponowne nawiązanie do *A Vision of The Last Judgment* W. Blake'a. Ów sąd jest tym razem źródłem nadziei dla bohatera zespolonego z nienazwanym Bogiem. Według Blake'a bowiem, w Ulro można wyróżnić trzy stany, każdy trwający po sześć tysięcy lat (odpowiednik Wielkiego Roku Platońskiego): Stworzenie (Creation), Odkupienie (Redemption) i Sąd (Judgment), po którym nastąpi odnowienie wszechrzeczy. Blake umieszczał siebie – podobnie jak Miłosz – na etapie Sądu¹⁰². Przybliżający się Sąd Ostateczny w wymiarze ogólnoswiatowym miał polegać na tym, że ludzie prawdziwej umiejętności (tj. złączeni z twórczą zasadą świata – Chrystusem i kierujący się prawami wyobraźni: twórczością, miłością, przebaczeniem, pokojem i litością) zaczęną nadawać ton wszystkim dziedzinom życia; natomiast uzurpa-

93 W. Blake, *Complete Writings*, op. cit., s. 635.

94 Ibidem, s. 621–622.

95 Ibidem, s. 524.

96 Ibidem, s. 632.

97 Ibidem, s. 526.

98 Ibidem, s. 531. Przekład mój – J. D.

99 Ibidem, *Jerusalem*.

100 Ibidem, s. 691.

101 Ibidem, s. 635.

102 Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit.

torzy (tj. ludzie przeciętni, lecz zarozumiali, pogrążeni w jałowych spekulacjach i imitacjach, powołujący się na skodyfikowane racje rozumu, wewnątrznie rozproszeni i opanowani przez nienawiść, zazdrość, żądzę władzy, ducha wojny i pogardę dla innych) upadną. Sąd Ostateczny nad poszczególnymi ludźmi rozpoczyna się według Blake'a w momencie „odrzućcia przez nich wszelkiego błędu i przyjęcia prawdy”:

Whenever any Individual Rejects Error & Embraces Truth, a Last Judgment passes upon that Individual”¹⁰³.

Tylko poddanie się temu indywidualnemu sądowi w oparciu o Chrystusa może zapewnić człowiekowi już za życia duchowe odzyskanie utraconego Jeruzalem i zjednoczenie z Chrystusem. Otóż pełniące funkcję inwokacji *Posłuchanie* zapowiada ów rozwijany w dalszych częściach poematu wieloaspektowy sąd, jaki bohater Miłosza (dążący do odzyskania utraconego raju) odbywa nad sobą – tropiąc ukryte błędy w swoim stosunku do Boga i natury, do ojczyzny i wspólnoty ludzkiej, do nauki, sztuki, religii i cywilizacji współczesnej, do obcego kraju, w którym przyszło mu żyć, do samego siebie, do własnego ciała, powołania, życia, wiary, nadziei, miłości, do wieczności.

Sąd ten odbywa się jakby z pozaczasowej i pozaprzestrzennej perspektywy zamkniętego losu i przypomina zarówno opisany przez Yeatsa w *A Vision* stan śnienia wstecz, niejako od końca (*dreaming back*), jak i rachunek sumienia bohatera *Ash Wednesday* Eliota. Obdarzony tysiącletnią pamięcią bohater Miłoszowego poematu nie tylko rozpamiętuje, ale i odśniwa i odpamiętuje własne życie. Przypomina on więc także bohatera *Boskiej Komedii* Dantego, wieszczka Tyrezjasza z *Ziemi jałowej* i starca z *Gerontion* Eliota, Mickiewiczowskiego Gustawa, *Króla Ducha* Słowackiego, *Irydiona* Krasieńskiego, ducha ze sztuki Yeatsa pt. *Purgatory*, a także mówiących z perspektywy wieczności bohaterów *Wieży* Yeatsa i *Piątej pory roku* Wierzyńskiego.

Znikające senne domy wewnętrzne, które otwiera przed bohaterem nienazwany Bóg, wskazują w sposób zaszyfrowany na mistyczny sens poematu. Metafora ta bowiem jest prawdopodobnie aluzją do poszczególnych mieszkań (komnat, pokoi) z *Twierdzy Wewnętrznej* św. Teresy – czyli stanów / etapów, przez które przechodzi dusza dążąca do mistycznej unii z Bogiem i Błogostawionej Wizji¹⁰⁴. Przez analogię do Ewangelii św. Jana (XIV, 2) całością, do której przynależą owe ciągi mieszkań, jest u św. Teresy twierdza duszy. Jej zewnętrzny mur to ciało. Senne domy Miłosza to także (jak można wnosić z kontekstu części VII poematu) aluzja do słów Prefacji z liturgii mszalnej za zmarłych: „Albowiem życie Twoich wiernych, o Panie, zmienia się, ale się nie kończy i gdy rozpadnie się dom doczesnej pielgrzymki, znajdują przygotowane w niebie wieczne mieszkania”. Metafora: znikające senne domy zapowiada więc, że w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* mowa będzie o analogicznych do moradas / mieszkań św. Teresy odtworzonych pamięcią stanach ducha, jakie bohater przeżywał w ciele i w konkretnych miejscach na ziemi (tj. w przejściowych domach) i w różnych okresach życia, rozumianego jako pielgrzymowanie do wiecznego domu (Ojca). Podobnie jak mieszkania świętej Teresy, tak i wewnętrzne domy bohatera poematu Miłosza nie stanowią jednolitego ciągu, lecz rozmieszczone są w różnych punktach wewnętrznej przestrzeni w górze (por. *Nad*

103 W. Blake, *A Vision of the Last Judgment* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 613.

104 *Dzieła św. Teresy od Jezusa*. Wydanie zbiorowe. t. II: *Twierdza wewnętrzna czyli Mieszkania duszy*. Z hiszp. tłum. ks. bp Henryk Piotr Kossowski. Przejrzał i uzup. O. Bernard od Matki Bożej, Kraków 1943.

miastami), w dole, bliżej zewnętrznego muru (tj. ciała i świata – por. *Pamiętnik naturalisty*) lub bliżej centrum (Lauda), zgodnie z tym, co pisała św. Teresa w pierwszym rozdziale swego dzieła:

Przedstawiła mi się dusza nasza jako twierdza cała z jednego diamentu albo na wskroś przejrzystego kryształu, podzielona na wiele rozmaitych komnat, podobnie jak i w niebie mieszkania jest wiele. (Jan XIV, 2)¹⁰⁵.

Zważmy teraz, że twierdza ta ma wiele mieszkań, jedno na górze, drugie na dole, jedno po bokach, drugie we wnętrzu gmachu, a w samym pośrodku tych mieszkań jest jedno najważniejsze, w którym zachodzą najbardziej tajemne rzeczy pomiędzy Bogiem a duszą¹⁰⁶.

Otóż tego to miejsca mistycznej unii z Bogiem pragnie doszukać się w swym wnętrzu bohater *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, wędrując po obszarach własnej duszy / pamięci.

105 Ibidem, s. 44.

106 Ibidem, s. 46.

PAMIĘTNIK NATURALISTY

Zgodnie z aluzyjną zapowiedzią z *Posłuchania* (por. „Ty, Boże, ty, naturo, dajcie posłuchanie!”) – we współbrzmieniu z Blake’iem (opozycja: Wąla / natura / i Jeruzalem) oraz w nawiązaniu do Schillerowskiego mitu (*O poezji naiwnej i sentymentalnej*) – pierwszym „sennym domem” bohatera, pierwszym / postojem pamięci otwartym przez „nienazwanego” i poddany eksploracji jest świat natury. *Pamiętnik naturalisty* podobnie jak *Posłuchanie* i cały poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* posiada trzy zasadnicze płaszczyzny znaczeniowe i również napisany został – by odwołać się do nawiązującej do E. Pounda¹ terminologii Miłosza – techniką kalejdoskopową², gdzie poszczególnym ujęciom tematycznym (punktom widzenia) odpowiadają poszczególne wątki (fragmenty mozaiki), a układom, barwom i kształtom elementów – różne techniki narracyjne. Wszystko zaś zostało podporządkowane wspólnej problematyce i zdominowane przez aktualną sytuację czasoprzestrzenną i wiedzę autora. Efekt końcowy utworu to zadana czytelnikowi³ koherentna całość (odpowiednik mozaikowej sceny czy wzoru), możliwa do wyłonienia ze zbioru fragmentarycznych ujęć różniących się punktem widzenia i stylem.

Główny temat utworu, natura, rozumiany jest w *Pamiętniku naturalisty* wieloznacznie. Na płaszczyźnie dosłownej natura oznacza świat przyrody widziany w podwójnej

1 Chodzi tu zarówno o poezję Pounda, jak i postulowaną przez niego (a współbrzmiającą z ideami Yeatsa, Eliota i Audena) koncepcję poezji jako „ideogramu”, tj. poezji, która trudne problemy ogólne rozważa z różnych punktów widzenia za pośrednictwem konkretnych i szczegółowych obrazów (tj. symboli naturalnych), zbitek obrazowych (metaforyka) oraz dynamicznych ciągów obrazowych zespalanych ze sobą na zasadzie eisensteinowskiego „montażu” filmowego. Kolejność poszczególnych ujęć obrazowych nie ma tutaj znaczenia. Istotna jest bowiem wytaniająca się z nich wieloaspektowa całość. Pisze Pound: „Nieważne, z którego miejsca rozpoczniesz badanie przedmiotu, ponieważ i tak musisz obejrzeć go ze wszystkich stron. Taki jest wymóg współczesności”. (E. Pound, *ABC czytania* [w:] *Nowa krytyka*, Ed. A. Krzeczkowski i Z. Łapiński, Warszawa 1983, s. 49. Tekst Pounda pochodzi z r. 1934). Por. znakomite opracowanie K. Goodwina: *The Influence of Ezra Pound*, Oxford 1968. Por. przypis 48 do R. II.

Wczesne odwołania Miłosza do poezji i krytyki anglosaskiej (Auden) przypomniał też R. Matuszewski, *Czesława Miłosza dążenie do formy pojemnej* [w:] J. Kwiatkowski, *Poznanie Miłosza*, Kraków 1987. S. Barańczak natomiast przypomniał (za K. Wyką) charakterystyczną dla Miłosza kompozycję opartą na zasadach montażu filmowego, gdzie poszczególne ujęcia nawzajem się przenikają (osmoza), tworząc koherentną acz „wielogłosową” całość: S. Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza* [w:] *ibidem*. Por. R. Nycz: *Sylwy współczesne*, Ossolineum, 1984.

2 „Ogród nauk w moim zamiarze powinien być kalejdoskopiczny, to znaczy jedno zdanie tu, inne tam, i zmieniający się, wzbogacający się ich sens, zależnie od tego co przeczyta się po czym, posuwając się naprzód, wstecz, [...] Nie sądzę, żeby był tak ułożony był tym samym co *Silva rerum* naszych sarmackich protoplasów z siedemnastego wieku. Bo [...] tylko jedna, mimo wszystko myśl, trudna, starająca się uchwycić siebie w różnych postaciach i słowami różnych autorów” (C. Miłosz, *Ogród nauk*, Paryż 1979, s. 10).

3 Chodzi o czytelnika postulowanego. Por. *ibidem*, s. 9 i 10.

perspektywie czasowo-przestrzennej: dzieciństwa i młodości oraz wieku dojrzałego i starości: Litwy i Ameryki, wschodu i zachodu. Na płaszczyźnie znaczeń moralnych (duchowych) słowo natura znaczy istotę rzeczy, tajemnicę stworzenia (a więc także człowieka). Różne wyobrażenia o istocie przyrody, jak również o stopniu przynależności do niej i zależności od niej człowieka, poddane zostały tu Blake'owskiemu Sądowi Ostatecznemu⁴. Na płaszczyźnie znaczeń moralnych utworu przyroda oglądana jest przez pryzmat romantycznego przeciwieństwa między pamięcią a spokrewnioną z nią fantazją i wyobraźnią oraz między wyobrażeniami o przyrodzie i naturze wszelkiego stworzenia proponowanymi przez współczesne nauki empiryczne a wyobrażeniami dostarczonymi przez literaturę, język i filozofię oraz własne doświadczenia bohatera. Wszystkie te wizje natury konfrontowane są dyskretnie, choć nieustannie, z biblijną i poetycką (Milton, Blake) opowieścią o upadku aniołów, ludzi i całego stworzenia. Upadek ten polegał na utracie pierwotnej jedności między Bogiem i stworzeniem i pociągnął za sobą dezintegrację wewnętrzną i zewnętrzną, cierpienie, wygnanie i rozpaczliwe próby odbudowania pierwotnego ładu. Na płaszczyźnie moralnej rozważana jest więc także zasadność romantycznej wersji Schillerowskiego mitu, która dopuszcza możliwość odbudowania owego ładu wyłącznie za sprawą pamięci / wyobraźni, języka, literatury i nauki.

Płaszczyzna mistyczna utworu dotyczy zagubienia przez bohatera – który przebiega się w różne (nieraz groteskowe) kostiumy – własnej duszy i na nieudanych próbach jej odzyskania przez wyzwolenie się z podległości upadłej naturze i schopenhauerowską ucieczkę w sztuczne światy sztuki, wąsko pojętej nauki lub nirwany osiągananej za cenę rezygnacji z woli życia. Nawiązujące m. in. do symboliki orfickiej i neoplatonickiej, (motyl) obrazy duszy⁵ (łowiak, Anusia, Madonna – odpowiedniki domyślnej księżniczki i lelij z *Posłuchania*), zerwanej unii małżeńskiej⁶ oraz bezsensownych działań bohaterów (pościgi, wędrówki, poszukiwania, podróże, pielgrzymki, przejażdżki) mają w *Pamiętniku naturalisty* piętno groteskowe i upadłe (ulryjskie). Ogląd wieloznacznie rozumianej natury z perspektywy metafizycznego ładu (Mickiewicz), odkupienia (Blake), czy choćby kontemplacji czystej (Schopenhauer), okazuje się niemożliwy. Na płaszczyźnie mistycznej utworu rozważana więc jest idea świętej księgi natury oraz skomplikowana relacja między człowiekiem, przyrodą i Bogiem, tajemnica życia człowieka-pielgrzyma poddanego śmiertci i cierpieniu, który mimo wszystko oczekuje wezwania, znaku łaski i unii z ukrytym lub nieistniejącym Bogiem, potencjalnym gwarantem wszelkiego sensu.

Tematyka *Pamiętnika naturalisty* zdaje się więc wskazywać, że tytuł utworu ma zabarwienie tylko pozornie antyromantyczne. W rzeczywistości bowiem sugeruje on, że „romantyczne przesilenie kultury europejskiej” – tj. „rozejście się drogi wspólnego dziedzictwa – żywej prawdy ludzkiej i zimnych, obiektywnych praw nauk ścisłych”, które rozpoczęło się u schyłku osiemnastego wieku – trwa nadal. Towarzyszy mu „rozdarcie między doświadczeniem nicości we wrogim *universum*, a przypisywaniem sobie najwyższego znaczenia, między arogancją a upokorzeniem”⁷:

4 Por. s. 57 oraz przypis 103 (rozdz. I), oraz fragmenty *Ziemi Ulro* i *Ogrodu nauk* poświęcone Blake'owi.

5 Por. hasło *âme* [w:] J. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, op. cit.

6 Na temat „arcanum małżeńskiego” por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 124, 171.

7 Z przedmowy ks. J. Sadzika do *Ziemi Ulro*, op. cit., s. 10.

Prosto od pana Mickiewicza pochodząc, na romantycznych szpargałach wychowany, łatwiej może niż inni zgadzałem się ze Stanisławem Brzozowskim, kiedy w swoich *Studiach nad przesileniem kultury europejskiej* twierdził, że cały okres od końca osiemnastego wieku aż do Moderny trzeba objąć tą samą nazwą, romantyzmu. Dzisiaj, mając za sobą przeróżne obserwacje z powojennego okresu, skłonny jestem mówić o dwieście już lat trwającym „przesileniu”, któremu nie widać końca. I na to przede wszystkim, na próby odgadnięcia, jak i kiedy przesilenie się zaczęło, używałem moją znajomość obcych języków⁸.

Otóż, jak sugeruje *Ziemia Ulro* i *Pamiętnik naturalisty*, początek owego przesilenia i przyszłe skutki najprzenikliwiej wyraził William Blake, zwalczający naturalną religię (deizm), naturalną moralność (Rousseau) i naturalną sztukę (Sir Josua Reynolds), ponieważ jego zdaniem fałszowały one prawdę o naturze człowieka i przyrody:

He never can be a Friend to the Human Race who is the Preacher of Natural Morality or Natural Religion; he is a flatterer who means to betray, to perpetuate Tyrant Pride & the Laws of that Babylon which he Foresees shall shortly be destroyed, with the Spiritual and not the Natural Sword [...] You, O Deists, profess yourselves the Enemies of Christianity, and you are so: you are also the Enemies of the Human Race & of Universal Nature. Man is born a Spectre or Satan & is altogether an Evil, & requires a New Selfhood continually, & must continually be changed into his direct Contrary. [...] Voltaire! Rousseau! You cannot escape my charge that you are Pharisees & Hypocrites [...] Rousseau thought Men Good by Nature: he found them Evil & found no friend. Friendship cannot exist without Forgiveness of Sins continually. The Book written by Rousseau call'd his Confessions, is an apology & cloke for his sin & not a confession.

But you also charge the poor Monks & Religious with being the causes of War, while you acquit & flatter the Alexanders & Caesars, the Lewis's & Fredericks, who alone are its causes & its actors. But the Religion of Jesus, Forgiveness of Sin, can never be the cause of a War nor of a single Martyrdom.

Those who Martyr others or who cause War are Deists, but never can be Forgivers of Sin. The Glory of Christianity is To Conquer by Forgiveness. All the Destruction, therefore, in Christian Europe has arisen from Deism, which is Natural Religion.

Ten, kto głosi naturalną moralność lub naturalną religię nie może być przyjacielem rodzaju ludzkiego. Jest on pochlebcą, którego celem jest zdradzać, by utwierdzać tyrańską pychę i prawa tego Babilonu, który, jak przewiduję, wkrótce zostanie zniszczony mieczem duchowym, a nie naturalnym... Wy Deiści podajecie się za wrogów chrześcijaństwa i nimi jesteście; jesteście także wrogami rodzaju ludzkiego i powszechnej natury. Człowiek rodzi się widmem lub szatanem i jest całkowicie zły i potrzebuje nieustannie nowej osobowości i musi nieustannie przemieniać się w swoje dokładne przeciwieństwo... Wolterze, Rousseau! Nie uda wam się uniknąć mego oskarżenia o faryzeizm i hipokryzję... Rousseau uważał, że ludzie są z natury dobrzy i odkrył, że są źli, i nie znalazł żadnego przyjaciela. Przyjaźń nie może istnieć bez nieustannego wybaczenia grzechów. Książkę swą Rousseau zatytułował *Wyznania*, a jest to [tymczasem] apologia i maska ukrywająca jego grzech, a nie spowiedź. Oskarżacie również biednych mnichów i ludzi poświęconych Bogu o wywoływanie wojen, podczas gdy sami pochlebciacie Aleksandrom i Cezarom, Ludwikom i Fryderykom, którzy nie tylko są przyczynami wojen, lecz [także są] ich bezpośrednimi wykonawcami. Jednakże religia Jezusa odpuszczania grzechów nie może nigdy stać się przyczyną ani wojny, ani męczeństwa. Męczą innych i powodują wojny Deiści, a nie ci, którzy odpuszczają grzechy. Wszelkie wobec tego zniszczenie w chrześcijańskiej Europie wzięło początek z Deizmu, który jest religią naturalną⁹.

8 Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 51.

9 W. Blake, *Jerusalem* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 681. Przekład mój – J. D., fragmenty

W *Pamiętniku naturalisty* Miłosz podejmuje tę właśnie odrzuconą przez optymistycznych myślicieli XVIII w. najbardziej Blake'owską problematykę, tj. temat upadku natury i człowieka. Toteż tytuł *Pamiętnik naturalisty* skonfrontowany z poruszoną w utworze tym problematyką nabiera wydźwięku ironicznego. Jest to dokonana jakby z perspektywy 300 już lat trwającego przesilenia romantycznego parafraza wcześniejszej o z górą sto lat, rozrachunkowej wobec swej epoki wypowiedzi Norwida, że twórczość jego nie ma charakteru wyłącznie literackiego, lecz że jest ona swoistym „pamiętnikiem artysty” pojętym jako suma wiedzy poety o życiu, jako wiarygodny zapis osobistych doświadczeń i wniosków z nich wysnutych. Otóż Miłosz, nawiązując do tej znanej z wiersza *Klaskaniem mając obrzękte prawice...* wypowiedzi Norwida, zamienił ów pamiętnik artysty na pamiętnik naturalisty po to, by syntetycznie (jak się zdaje) określić zarówno kierunek tego przesilenia, jak i atmosferę duchową obcą już Norwidowi (teoria ewolucji), a bardzo żywotną w momencie jego własnego debiutu (spadek po biologizmie Moderny i scjentyzmie pozytywizmu).

Pisząc ten dwudziestowieczny pamiętnik Miłosz celowo eksponuje poznawczy cel utworu. Cytuje teksty źródłowe i często rezygnuje z mowy wiązanej. Wprowadza też ironiczny autokomentarz, parodiując w ten sposób zarówno dziewiętnastowieczny romantyczny poemat dygresyjny, jak i jego wersję dwudziestowieczną: autotematyzm – ów ślepy zaułek literatury współczesnej, gdzie jedynym wiarygodnym tematem jest według Miłosza komentowanie własnego procesu pisarskiego¹⁰. Toteż obie te czysto literackie formy narracyjne zostają przekształcone przez Miłosza w duchu Norwidowego „pamiętnika artysty” – swoistego ekwiwalentu formy bardziej pojemnej¹¹, która uchyla fikcyjny aspekt literatury. Wprawdzie pamiętnik ten, podobnie jak poemat dygresyjny, opiera się na poetyce fragmentu i jak powieść autotematyczna uwzględnia procesualny aspekt poznawania / rozumienia samego siebie i świata, niemniej jednak autor owego pamiętnika dąży do tego, by każdy poszczególny fragment zapisu widziany był również z perspektywy całościowej wizji świata, człowieka i jego powołania znanej z utworów Norwida.

Toteż drugą przyczyną ironicznego wydźwięku tytułu *Pamiętnik naturalisty* jest to, że Miłoszowy naturalista nie bardzo przystaje do wywodzącego się z końca XVIII wieku rozumienia naturalizmu. Podwójna perspektywa czasowa narracji (młodość / starość; wówczas / teraz) dodatkowo uwydatnia jego wewnętrzne rozdwojenie oraz nurtującą go potrzebę przemiany duchowej. Opowiedziana historia jego eksploracji natury referowana z perspektywy końca życia jawi się jako historia kogoś, kto zaprogramowany przez szkołę i epokę, by stać się kontynuatorem zapoczątkowanej u schyłku osiemnastego wieku naukowej wizji natury wykluczającej wszystko to, co ponadnaturalne – a więc przede wszystkim Bożą Opatrzność i Bożą Łaskę (a dalej całą sferę życia wewnętrznego człowieka) – pragnąłby stać się u schyłku życia sojusznikiem już nie romantycznych naturalnych supernaturalistów (według określenia Abramsa)¹², którym bliska była idea człowieka-boga, lecz potencjalnym sprzymierzeńcem Blake'a – wyznawcy Boga-człowieka i przeciwnika naturalnej filozofii i religii – który to Blake, według Miłosza (*Ziemia Ulro*), jest poetą metafizycznym, pochłoniętym tematyką upadku i przekonanym

tego cytatu tłumaczył Miłosz [w:] *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 140.

10 *Niemoralność sztuki* [w:] C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit.

11 *Ibidem*, s. 9. Por. *Ars poetica* z tomu *Miasto bez imienia* (1969) [w:] C. Miłosz, *Utwory poetyckie*, op. cit. oraz J. Dudek, *Miłosz wobec tradycji literackiej* [w:] „Pamiętnik Literacki” LXXII, 1981, z. 4.

12 M. H. Abrams, *Natural supernaturalism*, op. cit.

o przymieszce zła w człowieku i świecie oraz o potrzebie odkupienia przez odwołanie się do Boga-człowieka Jezusa, Boga łaski i miłosierdzia, tożsamesgo z Wyobraźnią.

Być może, że odpowiednikiem tak rozumianego Blake'a jest właśnie w *Pamiętniku naturalisty* głównie Norwid, piszący podobnie jak angielski poeta-outsider „do Jeruzalem na Babilon”. W rzeczywistości bowiem *Pamiętnik naturalisty* – druga część poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* – wbrew tytułowej sugestii pisany jest zgodnie z zapowiedzią z *Posłuchania* z perspektywy autora, który jako „pessimista ekstazy”¹³ czuje się wydziedziczony ze świata wartości i który mimo to – czy też właśnie dlatego – pragnąłby stać się artystą pokrewnym myślowo zarówno Blake'owi (czy Norwidowi), jak i naturaliście w rozumieniu Oskara Miłosza – tj. takiemu naturaliście, który zdolny jest do widzenia zarówno skażonej natury drugiej, jak i nieskażonej natury pierwszej, i który tylko tę pierwszą nieskażoną naturę chciałby uznać za prawdziwie naturalną. Odpowiada to u Blake'a, według Czesława Miłosza, stanowi ducha artysty żyjącego w Ulro, lecz złączonego z Jezusem i dzięki temu przebywającego w duchowym Edenie, Raju. Oto jego słowa z *Ziemi Ulro*:

Człowiek ma u Blake'a funkcję kosmiczną, ponieważ stan w jakim znajduje się Natura zależy od ludzkiej wizji. Upadek oznacza rozpadnięcie się władz ludzkiej psychiki na cztery skłócone składniki, z których przewagę uzyskuje diaboliczny matematyk i geometra Urizen. Natura widziana przez nas urizenicznie jest dziedziną śmierci, Ulro, natomiast jako wizja, widziana tak jak powinno się ją widzieć, w Wyobraźni czyli w Duchu Świętym czyli w Jezusie, jest Rajem. Rzec można, że w Upadku zawarł się potencjalnie przewrót naukowy osiemnastego wieku, a dla nas, późnych czytelników Blake'a, panowanie techniki.

Podobnie u O. W. M. :

Ponieważ świat, pozornie materialny, nie jest niczym innym niż duchową wizją Boga, jego prawdziwą naturę stanowi to, co człowiek z niego robi w swoim wyobrażeniu. Przed odstępstwem (*prévarication*), istoty i przedmioty tak miały się do siebie jak dzisiaj i wyglądały identycznie. Ale były one czyste w myśli Króla, który nie umiejscawiał ich jeszcze w materii. Natura, poczęta z Ducha Świętego w nie-fizykalnym świetle, bez nasienia, przez samą transmutację, otrzymała jako podstawowe prawo zapładnianie się również czysto duchowe. W wyższym, najzupełniej logicznym, sensie tego słowa, przymiotnik „naturalny” powinno się stosować jedynie do Niepokalanego Poczęcia Marii Panny i do narodzin jej boskiego Syna¹⁴.

We współbrzmieniu z powyższymi rozważaniami bohater Miłoszowego poematu powie w ostatniej, siódmej jego części: „Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie. / I w czasie i kiedy czasu już nie będzie”. Zaś w *Pamiętniku naturalisty* jego dystans wobec wyłącznie ulryjskiej wizji rzeczywistości wyrazi ironia. Z ironicznym dystansem łączą się w *Pamiętniku naturalisty* elementy parodystyczne, groteskowe i polemiczne. Przedmiotem tych wszystkich zabiegów ośmieszających są fałszujące (w mniemaniu autora) lub wręcz unicestwiający istotę rzeczywistości, o której mówią, wyobrażenia o świecie i człowieku, częściowo utrwalone w rozmaitych kodach językowych – poczynając od urizenicznego kodu statystycznego¹⁵. Kody te z jednej strony odzwierciedlają jakby różne aspekty ulryjskiej wizji rzeczywistości. Z drugiej jednak strony potwierdzają one, że to, co nazywamy potocznie rzeczywistością, jest – jak powiedziałyby

13 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 131.

14 Ibidem, s. 170.

15 Ibidem, s. 140.

W. Blake – ulryjskim złudzeniem nauki¹⁶, która unicestwia niejako przedmiot swych badań. Natomiast prawdziwe, czyli realne jest według Blake’a „to, co wyobrażone”, tj. według noszącej Eliotowskie piętno (*unified sensibility* – zjednoczona wrażliwość) interpretacji Miłosza: to, „co widziane, przeżyte i zrozumiane”¹⁷.

Pierwsza część *Pamiętnika naturalisty* obejmuje partie wierszowane następujące po trzech prozatorskich komentarzach. Pisana jest w dużej mierze nieregularnym wierszem sylabicznym (o przeciętnej liczbie sylab 8–13):

W sielance i baśni chciałym zostać, co jednak niemożliwe, nie dlatego zresztą, żebym aż tak bardzo przejmował się ubytkiem liczby kondorów w Sierra Nevada, obniżeniem się pozycji społecznej niedźwiedzia, czy też sporem pomiędzy hodowcami bydła i konserwacjonistami o lwa górskiego inaczej kugara czyli pumę, w wyniku czego senat stanowy w Sacramento zabronił w 1971 roku polowań na kugara w ciągu najbliższych lat czterech:

Po czterolistną koniczynę łąkami o świcie,
Po dwójorzecach w głęboki las.
Tam wróżyło się nam wielkie życie
I czekało, choć nie było nas.

Dąb nasz ojciec, szorstkie jego ramię.
Siostra brzoza szeptem prowadziła.
Coraz dalej szliśmy na spotkanie
Wody żywej, z której wszelka siła.

Aż wędrując głuchym czarnym borem
Cały długi dzień młodego lata,
U wód jasných staniemy wieczorem
Gdzie król bobrów przeprowadza władę.

żegnaj przyrodę
żegnaj przyrodę

Leciliśmy nad pasmem skalnośnieźnych gór
I o duszę kondora rzucaliśmy kości.
– Czy ułaskawimy kondora?
– Nie ułaskawimy kondora.
Ginie, bo nigdy nie jadł z drzewa wiadomości.

W parku nad rzeką niedźwiedź zastąpił nam drogę
I wyciągając łapę poprosił o wsparcie.
– Więc to przed nim zbłąkani podróżni truchleli?
– Dajmy mu flaszkę piwa, niech się rozweseli,
Kiedyś miał w swoich dworach miodu pełne barcie.

Zgrabnie sadyż skokami przez trakt asfaltowy
I znów mieliśmy w światłach las od deszczu mglisty.
– Wyglądał na kugara.
– To by się zgadzało.
Jeżeli są, to właśnie tu, według statystyk.
żegnaj przyrodę
żegnaj przyrodę¹⁸.

16 W. Blake, *Milton* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 518.

17 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 206.

18 Tekst według: C. Miłosz, *Utwory poetyckie*, op. cit., s. 354–362.

Trzy punkty widzenia, trzy spojrzenia na przyrodę amerykańską krzyżują się w tym fragmencie. Pierwsze spojrzenie jest racjonalne, tj. bazuje na danych statystycznych. Reprezentują je administracja i farmerzy stanu Kalifornia. Spojrzenie drugie jest przygodowo-baśniowo-sielskie, o zabarwieniu franciszkańskim (ojciec dęb, siostra brzoza), przynależy ono do młodości bohatera. Spojrzenie trzecie jest próbą zrozumienia z perspektywy wieku dojrzałego zarówno przeszłych, jak i obecnych spotkań z obcą teraz przyrodą. To trzecie spojrzenie („Żegnaj przyrodę”) jest pesymistyczne, choć wyrażone we właściwej dla stanu Ulro groteskowo-ironicznej formie. Spojrzenie pierwsze ma ambicję odzwierciedlenia obiektywnego stanu rzeczy, to jest „świata jaki jest”¹⁹, na podstawie liczb. Jest ono obce bohaterowi (ja – oni). Spojrzenie drugie i trzecie pretendują do rangi osobistego lecz do pewnego stopnia także i intersubiektywnego doświadczenia (ja – my, nas). Ukazują one świat takim, „jakim się wydaje”: w nie do końca zrozumianym przeżyciu wrażliwego dziecka, które żywo odczuwa więź z przyrodą i które (w Ameryce Północnej) lokalizuje, pod wpływem przygodowych książek, idealną krainę marzeń²⁰ – oraz w przeżyciu dorosłego, obdarzonego głębszym rozumieniem, który przybywszy do Ameryki doświadcza groteskowej niewspółmierności między chłopięcym marzeniem i rzeczywistością. Konfrontacja tych trzech punktów widzenia staje się więc dodatkowym źródłem ironii, a niekiedy nawet czarnego humoru.

Na płaszczyźnie znaczeń moralnych, zarówno ten pierwszy fragment *Pamiętnika naturalisty*, jak i następne nawiązują do bliskiego także i Blake’owi (*Pieśni niewinności i doświadczenia*) Schillerowskiego mitu o człowieku / poecie naiwnym i sentymentalnym. Polską wersję tego mitu przedstawił niegdyś Maurycy Mochnacki (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*). Mochnacki uznał za pierwotny stan jedność człowieka i natury. Przymównywał go do snu i traktował jako stan ignorancji. Za przyczynę zerwania owej pierwotnej jedności między człowiekiem a naturą podawał chęć poznania dobra i zła (podobnie jak Blake). Proces początkowej jedności i późniejszego zerwania z naturą powtarzał się – według Mochnackiego – w życiu każdego człowieka. Jedności z przyrodą odpowiadało dzieciństwo, zerwaniu wiek dojrzały. Otóż w analizowanym fragmencie *Pamiętnika naturalisty* Miłosz nawiązuje do tego romantycznego mitu, ukazując, jak „jedzący z drzewa wiadomości” człowiek opacznie stosuje się do biblijnego nakazu: czyńcie sobie ziemię poddaną (por. motyw lotu człowieka-władcy ziemi), dewastuje ziemię, wykoleja i kształtuje na swój upadły obraz (zebrzący niedźwiedź-alkoholik). Obraz tak spreparowanej natury odzwierciedla statystyka, która z kolei staje się punktem wyjścia dla dalszych manipulacji (rezerwaty przyrody, ochrona ginących gatunków).

Leitmotywy tego fragmentu *Pamiętnika naturalisty* stają się więc słowa: żegnaj przyrodę. Wyraża się w nich pożegnanie młodzieńczej, naiwnej wizji natury oraz rekwiem dla ginącej przyrody oddanej pod władzę ludzi pogrążonych w stanie Ulro (tj. zdominowanych przez Urizena, czyli rozum opanowany przez statystykę i cyfry oraz rozmaite przepisy i kodeksy). Słowa żegnaj przyrodę to także *requiem* dla fałszywych wyobrażeń o przyrodzie stworzonych przez ulryjską naukę. Według Blake’a bowiem „Natura jest wizją [kreowaną] przez naukę [spod znaku] Szatana” („Nature is a Vision of the Science of the Elohim”)²¹. Tak pojęta nauka z kolei jest unicestwiająącym złudzeniem Ulro prze-

19 Por. *Ars poetica* i przypis 11.

20 Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 209.

21 Por. przypis 16.

ciwstawionym odkupicielskiej pracy Losa²². Jak w świetle tej błędnej nauki ufającej w wyłączną prawdziwość ujętych w cyfry danych zmysłowych wygląda obraz wszechświata – ogromnej, abstrakcyjnej pustki pozbawionej Boga, aniołów i diabła, w której wirują rozmaitej wielkości kule – przedstawił Blake w *Miltonie*²³, a Miłosz w *Ziemi Ulro*²⁴ i w kolejnym fragmencie *Pamiętnika naturalisty*. Natomiast Blake w *Wizji Sądu Ostatecznego* (*A Vision of the Last Judgment*) – który to sąd ma polegać m.in. na odrzuceniu przez ludzi fałszywej nauki – ukazał dwie wizje słońca: fałszywą, widzianą cielesnym okiem zdrowego rozsądku i prawdziwą, widzianą oczyma wyobraźni:

The Last Judgment is an Overwhelming of Bad Art & Science. Mental Things are alone Real; what is call'd Corporeal, Nobody Knows of its Dwelling Place: it is in Fallacy, & its Existence an Imposture. Where is the Existence Out of Mind or Thought? Where is it but in the Mind of a Fool? Some People flatter themselves that there will be No Last Judgment & that Bad Art will be adopted & mixed with Good Art, That Error or Experiment will make a Part of Truth, & they Boast that it is its Foundation; these People flatter themselves: I will not Flatter them. Error is Created. Truth is Eternal. Error, or Creation, will be Burned up, & then, & not till Then, Truth or Eternity will appear. It is Burnt up the Moment Men cease to behold it. I assert for My Self that I do not behold the outward Creation & that to me it is hindrance & not Action; it is as the Dirt upon my feet, No part of Me. „What”, it will be Question'd, „When the Sun rises, do you not see a round disk of fire somewhat like a Guinea?” O no, no, I see an Innumerable company of the Heavenly host crying „Holy, Holy, Holy is the Lord God Almighty”. I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight. I look thro' it & not with it”:

Sąd Ostateczny to pogrążenie złej sztuki i nauki. Przedmioty myśli są jedynie realne, nikt nie wie, gdzie mieści się to, co nazywa się cielesnym: w błędnym mniemaniu, a jego istnienie jest uzurpacją. Gdzie jest istnienie poza myślą i umysłem? Gdzie ono jest, jeśli nie w umyśle głupca? Niektórzy ludzie łudzą się, że nie będzie żadnego Sądu Ostatecznego, że zła sztuka przyjmie się i przemiesza się z dobrą, że błąd lub doświadczenie stanie się częścią prawdy – chępią się, że stanowi on jej podstawę; ludzie ci łudzą się: ja nie będę ich łudził. Błąd jest stworzony. Prawda jest wieczna. Błąd lub stworzenie spłonie doszczętnie i wówczas dopiero, ale nie wcześniej, ukaże się prawda lub wieczność. Ulega on doszczętnemu wypaleniu w momencie, gdy człowiek przestaje go brać pod uwagę. Stwierdzam, że jeśli o mnie chodzi, nie dostrzegam zewnętrznego stworzenia (creation) oraz że jest ono dla mnie przeszkodą a nie działaniem; jak pył na moich stopach, nie stanowi żadnej mojej części. „Czyż” – zapyta mnie ktoś – „Gdy wschodzi słońce, nie widzisz okrągłej, ognistej tarczy jak moneta (guinea)?” O nie, nie. Ja widzę niezliczone rzesze niebieskich zastępów wołających „Święty, Święty jest Pan Bóg Wszechmogący”. Nie badam bardziej mego cielesnego, czyli wegetatywnego oka niż badałbym okno w materii widoku. Widzę poprzez nie, a nie tylko patrzę²⁵.

Według koncepcji Blake'a (w znanym i bliskim, jak się zdaje Miłoszowi, ujęciu Northropa Frye'a)²⁶, pierwotna postać świata (przyrody), pojętego jako hierarchiczna drabina bytów jest okrutna, chaotyczna i dzika, natomiast postać zhumanizowana – tj. przekształcona miłością i twórczym wysiłkiem Losa – to analogiczna wizja oswojonych zwierząt, parków, przyjaciół. Przejawami upadłej formy społeczeństw są u Blake'a

22 Milton [w:] W. Blake, *Complete Writings*, op. cit., s. 517.

23 Ibidem, s. 516.

24 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 154, 1114, 134.

25 W. Blake, *A Vision of the Last Judgment* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 617. Przekład mój – J. D.

26 Por. N. Frye, *Fearful Symmetry*, op. cit. Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 140.

według Frye'a: zdewastowana ziemia, tyrania, ucisk słabszych, hipokryzja oraz błędne kodeksy religii, sztuki, filozofii i nauki. Podobnie u Miłosza: statystyczna wizja przyrody i społeczeństwa amerykańskiego jawi się jako dalszy ciąg rozwijającego się od czasu Blake'a i opisanego przezeń mechanizmu, zapoczątkowanego w XVIII w. przez ówczesnych filozofów, uczonych, mężów stanu i artystów²⁷. Drugi obraz przyrody, z początkowej części *Pamiętnika naturalisty* Miłosza, ukazuje więc przyrodę, która upodobniła się do upadłego człowieka (np. niedźwiedź alkoholik). Natomiast trzeci obraz amerykańskiej przyrody wysnuty z książek przyrodniczo-przygodowych, które czytał we wczesnej młodości bohater utworu, to zaprzeczenia ulryjskiej wizji, a równocześnie młodzieńcza kontynuacja pierwszej, baśniowej i dziecinnej wizji przyrody. Podobnie jak owo pierwsze marzenie dziecinne, także i ten trzeci obraz jest równie silnie przeżyty i doświadczony, choć równie przeszły, tj. niemożliwy do przyjęcia obecnie.

Przedstawiam, jak moje dziecinne marzenie zostało zaprzeczone:

I oto, w ławce a nieobecny, zanurzam się w obrazek na ścianie klasy, *Zwierzęta Północnej Ameryki*.

Bratając się z szopem-praczem, głaszcząc jelenia wapiti,
goniąc dzikie łabędzie nad szlakiem karibu.

Puszcza mnie chroni, w niej szara wiewiórka może iść tygodnie
wierzchołkami drzew.

Ale będę wyrwany do tablicy, któż odgadnie w jakich latach.

Kreda łamie się w palcach, odwracam się i słyszę mój, chyba
mój głos:

„Biała jak końskie czaszki na pustyni, czarna jak tor
międzyplanetarnej nocy

Nagość, nic więcej, bezobłoczny wizerunek Ruchu.

Eros to był, który spletał nam girlandy z kwiatów
i owoców,

Lite złoto sączył ze dzbana w zachody i wschody słońca.

On to prowadził nas między słodkie krajobrazy

Nisko nawisłych gałęzi u strumieni, wzgórz łagodnych,

I wabiło nas echo dalej, dalej, kukułka obiecywała

Miejsce gdzie nie ma tęsknoty, w gęstwinie schowane.

Oczy nasze dotknięte i zamiast butwienia, zieleń,

Cynober tygryziej lilii, sina goryczka gencjany,

Futrzałość kory w półmroku i kuna w górze śmignęła,

Tak, tylko zachwyty, Eros. Więc krwi alchemiom zawierzyć,

Dziecinną ziemię ułudy poślubiać na zawsze?

Czy znosić gołe światło bez barw i bez mowy

Które niczego nie chce, do nikąd nie wzywa?"

²⁷ Por. *Ziemia Ulro*, op. cit., par. 29 i 30.

Zakryłem twarz rękami, a siedzący w ławkach milczeli.

Nieznajomi, bo minął mój wiek i zgubiło się pokolenie.

Poprzedzając końcowe pytanie retoryczne, dziecinno-młodzieńcza wizja przyrody przypomina zhumanizowaną przyrodę z niższego raju Blake'a zwanego Beulah – sfery pośredniej między światem materialnym (World of Generation) a Edenem. W *Ziemi Ulro* Miłosz interpretuje Beulah jako obszar podświadomości, Muz i poetyckiego natchnienia. Otóż według opisu Beulah z *Miltona* Blake'a, w tej sferze snu, miłości i pogodzonych przeciwieństw (będącej emanacją Edenu), w cieniu Edenu, niczym w arce Noego znajdowały odpoczynek od Wielkiej Wieczności rośliny, zwierzęta, dzieci, kobiety oraz ci wszyscy, którzy nie mieli dość sił, by sprostać nieustannej obecności Bożej oraz twórczości Edenu, płynącej z Bożego natchnienia:

30

There is a place where Contrarities are equally True:
This place is called Beulah. It is a pleasant lovely Shadow
Where no dispute can come, Because of those who Sleep.
[...]
Beulah is evermore Created around Eternity, appearing
To the Inhabitants of Eden around them on all sides.
But Beulah to its Inhabitants appears within each district
As the beloved infant in his mother's bosom round incircled
With arms of love & pity & sweet compassion. But to
The Sons of Eden the moony habitations of Beulah
Are from Great Eternity a mild & pleasant Rest.
[...]

31

Into this pleasant Shadow all the weak & weary
Like Women & Children were taken away as on wings
Of dovelike softness, & shadowy habitations prepared for them.
But every Man return'd & went still going forward thro'
The Bosom of the Father in Eternity on Eternity,
Neither did any lack or fall into Error without
A Shadow to repose in all the Days of happy Eternity.

Jest takie miejsce, gdzie przeciwieństwa są w równiej mierze prawdziwe: / To miejsce nazywa się Beulah. Jest to przyjemny, uroczy cień / Gdzie żaden spór nie może zaistnieć z powodu pogrążonych we śnie / ...Beulah jest nieustannie stwarzany wokół wieczności, jawi się / Mieszkańcom Edenu jako otaczający ich wokół ze wszystkich stron / Lecz mieszkańcom Beulah zdaje się on znajdować wewnątrz każdego obwodu / Jak ukochane dziecko na piersi matki otoczone / Ramionami miłości, litości i współczucia. Lecz dla / Synów Edenu księżycowe mieszkania Beulah / Są łagodnym i przyjemnym odpoczynkiem od Ogromnej Wieczności. / 31 / Do tego przyjemnego cienia wszyscy słabi i zmęczeni / Jak kobiety i dzieci zostali wyniesieni niczym na skrzydłach / O głębokiej delikatności i cieniste mieszkania zostały dla nich przygotowane. / Lecz każdy mężczyzna powrócił i ciągle szedł naprzód poprzez / Łono Ojca z wieczności w wieczność, / Niczego nie potrzebowali, ani nie bładzili bez / Cienia odpoczynku przez wszystkie dni szczęśliwej wieczności²⁸.

W dalszym ciągu Miedziorytu nr 31 (Plate 31) *Miltona* następuje opis zachowania się współczującej przyrody i mieszkańców Beulah. We fragmencie tym cały niższy raj,

28 W. Blake, *Milton*, [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 518–519, tłum. moje – J. D.

tj. Beulah, oplakuje symboliczną wędrówkę wewnętrzną – tj. zstępowanie z Edenu w dół zarówno tytułowego bohatera poematu (tzn. Milтона), jak i jego żeńskiej emanacji Ololon, odpowiednika Jeruzalem (emanacja Albiona):

Thou hearest the Nightingale begin the Song of Spring.
The Lark sitting upon his earthy bed, just as the morn
Appears, listens silent; then springing from the waving Cornfield, loud
He leads the Choir of Day: trill, trill, trill, trill,
Mounting upon the wings of light into the Great Expanse,
Reechoing against the lovely blue & shining heavenly Shell,
His little throat labours with inspiration; every feather
On throat & breast & wings vibrates with the effluence Divine.
All Nature listens silent to him, & the awful Sun
Stands still upon the Mountain looking on this little Bird
With eyes of soft humility & wonder, love & awe.
Then loud from their green covert all the Birds begin their Song:
The Thrush, the Linnet & the Goldfinch, Robin & the Wren
Awake the Sun from his sweet reverie upon the Mountain.
The Nightingale again assays his song, & thro' the day
And thro' the night warbles luxuriant, every Bird of Song
Attending his loud harmony with admiration & love.
This is a Vision of the lamentation of Beulah over Ololon.

Thou perceivest the Flowers put forth their precious Odours,
And none can tell how from so small a center comes such sweets,
Forgetting that within that Center Eternity expands
Its ever during doors that Og & Anak fiercely guard.
First, e'er the morning breaks, joy opens in the flowery bosoms,
Joy even to tears, which the Sun rising dries; first the Wild Thyme
And Meadow-sweet, downy & soft waving among the reeds,
Light springing on the air, lead the sweet Dance: they wake
The Honeysuckle sleeping on the Oak; the flaunting beauty
Revels along upon the wind; the White-thorn, lovely May,
Opens her many lovely eyes listening; the Rose still sleeps,
None dare to wake her; soon she bursts her crimson curtain'd bed
And comes forth in the majesty of beauty; every Flower,
The Pink, the Jessamine, the Wall-flower, the Carnation,
The Jonquil, the mild Lilly, opes her heavens; every Tree
And Flower & Herb soon fill the air with an innumerable Dance,
Yet all in order sweet & lovely. Men are sick with Love.
Such is a Vision of the lamentation of Beulah over Ololon.

Słyszysz jak słowik rozpoczyna pieśń wiosenną. / Skowronek siedząc w swoim nazie-
mnym pośłaniu w chwili gdy zbliża się / Ranek, słucha w milczeniu; po czym wyska-
kując raptownie z falującego zboża, głośno / Przewodzi chórowi dnia: trill..., / Wzno-
szące się na skrzydłach ze światła w rozległą przestrzeń, / Odbija się echem od uroczej
błękitnej i błyszczącej powłoki niebieskiej, / Jego małe gardło pracuje w natchnieniu;
każde pióro/ Na gardle i skrzydłach drga pod wpływem Boskiego oddziaływania. /
Cała natura słucha go w milczeniu, a pełne majestatu słońce/ Stoi ponad górą patrząc
na maleńkiego ptaszka / Oczami łagodnej pokory, podziwu, miłości i majestatu. /
Następnie głośno ze swojej zielonej kryjówki wszystkie ptaki rozpoczynają pieśń: /
Drozd, makolągwa, szczygieł, rudzik i strzyżyk / Budzą słońce ponad górą ze słodkie-
go marzenia sennego. /Słowik ponownie próbuje swojej pieśni, i dniem / I nocą
szczebiocze bujnie, każdy ptak śpiewający / Oddając się głośnej harmonii z miłością

i podziwem. / To jest wizja opłakiwania Ololon przez Beulah. // Czujesz jak kwiaty rozprzestrzenia swoje drogocenne zapachy, / A nikt nie może powiedzieć, jakim sposobem z tak małego centrum wydobywają się takie słodczyce, / Zapominając, że w obrębie tego środka, wieczność rozprzestrzenia / Swoje zawsze trwające wrota, których Og i Anak groźnie strzegą. / Najpierw, jak tylko zaświta dzień, radość otwiera się w łonach kwiatów, / Radość nawet aż do łez, którą wschodzące słońce osusza; pierwsza dzika macierzanka/ I tawuła, puszyście i miękko falująca wśród trzcin, / Lekko podskakując na wietrze wiodą słodki taniec: budzą / Kapryfolium śpiące na dębie; dumna piękność / Igra na wietrze; głóg, uroczy Maj, / Otwiera wszystkie swoje śliczne oczy słuchając; róża nadal śpi, / Nikt nie śmie jej budzić; wkrótce i ona rozwiera swoje purpurą osłonięte łóżce / I wychodzi w majestacie piękności; każdy kwiat, / Goździk, polny i ogrodowy, jaśmin, lak wonny, / Żonkil, delikatna lilia, otwierają swoje niebiosy; każde drzewo / I kwiat i zioło wypełniają powietrze niezliczonym tańcem, / Jednak wszystkie w porządku słodkim i uroczym. Ludzie są chorzy z miłości. / Taka jest wizja opłakiwania Ololon przez Beulah²⁹.

Jednakże w odróżnieniu od Blake'owskiego obrazu Beulah widzianego przeciwieństwo w „archetypicznej doskonałości” – tj. z perspektywy narratora-mieszkańca duchowego Edenu (zespólnego z tytułowym bohaterem *Miltona* i z Losem) – baśniowy obraz przyrody z *Pamiętnika naturalisty* Miłosa widziany jest (mówiąc językiem Blake'a) w dwoistej perspektywie Beulah i Ulro. Toteż gdy Blake, oceniając z wysoka i z zewnątrz duchową sytuację mieszkańców Beulah, zdominowanych przez uczucia, powie używając trzeciej osoby liczby mnogiej: „Men are sick with Love” (Ludzie są chorzy z miłości), bohater Miłosa – wspominając ograniczoną, wewnętrzną perspektywę młodzieńczego raju – wyrazi się w pierwszej osobie liczby mnogiej:

Eros to był, który spletał nam girlandy z kwiatów
i owoców,

Ta ograniczona perspektywa widzenia od środka, ponownie sugeruje, że bohater *Pamiętnika naturalisty* nie wzniósł się dotychczas na tę płaszczyznę wyobraźni, którą Blake nazywał apokaliptyczną, a Coleridge nazywał pierwotną (*primary imagination*)³⁰, tj. wyobraźnią powtarzającą boski akt stworzenia, która stanowiła dlań właściwy odpowiednik pojęcia: *imagination* (wyobraźni). Bohaterowi Miłosa w młodości udało się jedynie wznieść na poziom wtórnej (*secondary imagination*) wyobraźni, odpowiadającej według Coleridge'a pojęciu *fancy* (tj. fantazji). Otóż owa wtórna wyobraźnia lub fantazja przetwarza (według Coleridge'a) jedynie dane dostarczane przez bierną w tym ujęciu pamięć (*memory*) i zaopatruje w nie wyobraźnię pierwotną. Sięgając do *Pana Tadeusza*, można by więc powiedzieć, że przejawem niższej wyobraźni jest fantastyczna i baśniowa wizja ogrodu Zosi, ujrzana oczyma Hrabiego³¹. Natomiast powołana ponownie do życia („Widzę i opisuję”) w archetypicznej doskonałości³² szczegółów przyroda litewska jest dziełem wyobraźni pierwotnej (pamięci w ujęciu Mickiewicza) autora *Pana Tadeusza*, pokrewnego według Miłosa Blake'owi, poecie metafizycznemu.

Perspektywy Edenu Blake'a brak więc w analizowanej części *Pamiętnika naturalisty*. Tylko ułamkowo przejawia się ona w kolejnej części utworu. Beulah zaś należy do przeszłości. Nad teraźniejszością dominuje natomiast perspektywa Ulro (i w dalszych

29 Ibidem, s. 520–521.

30 Por. Coleridge, *Biographia Literaria*, London 1980, s. 167.

31 Por. K. Wyka, *Pan Tadeusz (Studia o poemacie)*, Warszawa 1963.

32 Por. *Ziemia jako raj* [w:] C. Miłosz, *Ogród nauk*, Paryż 1979.

partiach Generation). Wydaje się, że poddany Blake'owskiemu Sądowni Ostatecznemu bohater Miłosza, wahający się między wizjami Ulro, Beulah i Generation, usiłuje się wyzwolić ze wszystkich tych stanów emocjonalno-intelektualnych, by przez pełne poznanie ich ograniczeń wdrzeć się na szczybel wizji apokaliptycznej (Edenu). Toteż w analizowany baśniowy obraz przyrody wpisana została ponownie alternatywna ulryjska (szkolna) wizja wszechświata i człowieka: bez Beulah i bez Edenu, a nawet bez Generation – obraz biało-czarnej, ruchomej, bezprzestrzennej pustki:

Biała jak końskie czaszki na pustyni, czarna jak tor
międzyplanetarnej nocy
Nagość, nic więcej, bezobłoczny wizerunek Ruchu.

Tę abstrakcyjną pustkę rozświetla wyłącznie „gołe światło”, „bez barw i bez mowy / Które niczego nie chce, do nikąd nie wzywa”. Wyłaniający się z metafor obraz białych końskich czaszek obracających się w czarnej pustyni międzyplanetarnej nocy zdaje się odpowiadać potępionej przez Blake'a w *Miltonie* newtonowskiej wizji ziemi / wszechświata jako kuli / kul obracających się w pustce. Nieprzypadkowo fragment ten przetłumaczył Miłosz:

A co do mylnych pozorów, jakie sobie wystawia rezoner
Kuli obracającej się w Pustce, jest to ułuda Ulro.
Mikroskop nie zna jej ani Teleskop, zmieniają jedynie
Proporcje w Organach Widza, nie tykają Przedmiotów.
Bo każda Przestrzeń większa niż bryłka we krwi Człowieka
Jest wizją, a stworzona jest młotem Losa.
I każda Przestrzeń mniejsza niż bryłka we krwi Człowieka
Otwarta jest na wieczność, której ta roślinna Ziemia jest Cieniem³³.

Obecne także w analizowanym drugim fragmencie *Pamiętnika naturalisty* przeciwstawienie bieli i czerni, światła gołego, „bez barw i bez mowy” oraz „dziecinnej ziemi ułudy” jest tak ostre, że przywodzi na myśl przede wszystkim tłumaczoną przez Miłosza *The Tower (Wieża)* Williama Butlera Yeatsa. Poemat ten³⁴ wyraża nieustanne wahanie się Yeatsa między wyborem przyjaznego / nieprzyjaznego zmysłowego świata a przyjazną / nieprzyjazną sferą platońskich abstrakcji. Ten ostatni obszar kojarzy się mu niekiedy z niebytem i nicością – podobnie jak „białe końskie czaszki” i czerń „międzyplanetarnej nocy” u Miłosza. Dla bohatera *Pamiętnika naturalisty* rozdartego wewnątrz między wyborem „ziemi ułudy” a wyborem „gołego świata bez barw i bez mowy” – podobnie jak dla rozdwojonego wewnątrz *daimonic man* Yeats'a³⁵ – zdobycie, za sprawą po blake'owsku rozumianej zjednoczonej wyobraźni / intelektu, odkupionej i całościowej wizji świata jako jedności wszechrzeczy (*Unity of Being*) jest upragnionym przedmiotem poszukiwań. Lecz „gołe światło bez barw i bez mowy” jawi się w kontekście utworu Miłosza nie tyle jako analogia przyjaznej / nieprzyjaznej sfery czysto duchowej, ile jako ulryjska namiastka owej sfery ducha, tj. jako upadły symbol upowszechnionej przez szkołę naukowej wizji świata. Podobnie jak ironiczny wstęp do *Pamiętnika naturalisty*, który opowiada o tym, jak baśniowo-sielska wizja przyrody przekształcona została przez mieszkańców Ulro w hasło ochrony środowiska, tak i „Gołe światło bez barw i bez mowy

33 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 143. W. Blake, *Milton* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 516.

34 Poemat ten analizowałam szczegółowo w rozprawie pt. *The Poetics of K. Wierzyński and W. B. Yeats. A Parallel* (1980), Kraków 1993.

35 Por. zakończenie rozdz. VI (*Oskarżyciel*) niniejszej książki.

/ Które niczego nie chce, do nikąd nie wzywa” – stanowi zaprzeczenie wizji Blake’a. Bowiem źródło światła – słońce Blake’a, obraz Chrystusa i zastępów anielskich³⁶ – nie jest ani gołe, ani nieme. Przeciwnie – mówi, wzywa do twórczej pracy i opromienia mieszkańców Beulah i Edenu. Postawa duchowa proponowana przez Blake’a by Roślinna Ziemia nie przesłaniała sobą Jeruzalem jest również drogą poszukiwaną przez Yeatsa i Eliota oraz proponowaną przez Miłosza w poemacie *Świat. Poema naiwne*. W zamykającym ten cykl wierszu pt. *Słońce* czytamy:

Barwy ze słońca są. A ono nie ma
Żadnej osobnej barwy, bo ma wszystkie.
I cała ziemia jest niby poemat,
A słońce nad nią przedstawia artystę.

Kto chce malować świat w barwnej postaci,
Niechaj nie patrzy nigdy prosto w słońce.
Bo pamięć rzeczy, które widział, straci,
Łzy tylko w oczach zostaną piekące.

Niechaj przykłąknie, twarz ku trawie schyli
I patrzy w promień od ziemi odbity.
Tam znajdzie wszystko, cośmy porzucili:
Gwiazdy i róże, i zmierzchy, i świty³⁷.

Odnaleźć tu można św. Tomaszową, romantyczną i symboliczną koncepcję *naturae naturatae*, jako proroczej Księgi Świętej napisanej ręką Bożą dla człowieka i wskazującej zarówno na siebie, jak i poza siebie ku transcendencji. Rada: „Kto chce malować świat w barwnej postaci... niechaj przykłąknie, twarz ku trawie schyli i patrzy w promień od ziemi odbity ...” jest w porównaniu z maksymalizmem proroczym Blake’a skromna, mimo że współbrzmi z zasadniczą myślą Blake’a, by Roślinna Ziemia, która jest tylko cieniem, nie przesłoniła sobą Jeruzalem (tj. wizji natury odkupionej), a także by – zgodnie z jego przekonaniem o proroczym charakterze natury – w drobnych konkretnych przedmiotach odnajdywać zapowiedź nadrzeczywistości, ku której one wskazują.

W uzyskaniu takiej właśnie wizji natury ma pomóc też bohaterowi *Pamiętnika naturalisty* (w kolejnym fragmencie) odpowiadająca wyobraźni Blake’a i romantyków angielskich aktywna i zdolna do anamnezy pamięć romantyków polskich, w tym głównie Mickiewicza – drugiego obok Blake’a patrona literackiego i duchowego zarówno poematu *Świat*, jak i poematu *Gdzie wschodzi słońce...* Bohater Miłosza poszukujący z kolei obrazu przyrody ojczystej pragnie więc, tak jak Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* i jak Blake w *Miltonie*, widzieć (por. „Widzi co widzę dotychczas...”) oczyma wyobraźni-pamięci rodzinną przyrodę w jej aspekcie zarazem konkretnym i symbolicznym, tj. w owej charakterystycznej według Miłosza dla Mickiewicza archetypicznej doskonałości szczegółów – a mówiac językiem Blake’a i Yeatsa pragnie on widzieć ojczystą przyrodę w świetle wyobraźni (tj. jako *Unity of Being* Yeatsa), która to wyobraźnia odpowiada wyobraźni pierwotnej (*primary imagination*) Coleridge’a, powtarzającej nieustannie boski akt stworzenia, lub plotyńskiej pamięci, aktywnej władzy trzeciej boskiej osoby, tj. Duszy Świata, w której przechowywane są pierwowzory wszelkich jednostkowych rzeczy stworzonych i której to Pamięci pamięć ludzka jest emanacją. Z aktualnego punktu widzenia okazuje się jednak, że pamięć bohatera *Pamiętnika naturalisty* jest jedynie upadłą pamięcią

36 Por. rozdz. I (*Postuchanie*).

37 Tekst według: C. Miłosz, *Utwory poetyckie*, op. cit.

z Blake'a – przeciwstawionym przezeń wyobraźni (*Imagination*) wegetatywnym lustrem (*Vegetative Mirror*), które odbija nie świat odrodzony (*regenerated*), nie Eden, ale cykliczny *World of Generation*, podległy prawu narodzin, przemijania i śmierci (por. „że piękność zawsze nie tu i zawsze kłamliwa”). Pamięć bohatera *Pamiętnika naturalisty* oceniana z aktualnej perspektywy (por. „niewierna pamięć”) nie ma więc nic wspólnego z Mickiewiczowską pamięcią-wyobraźnią:

Opowiadam o moim sprycie wówczas, kiedy, wiele przeczuwając, wpadłem na pewien pomysł, co prawda nie nowy, ale wysoko ceniony przez lepszych ode mnie, o których nic nie wiedziałem:

Zgubiło się pokolenie. Także miasta. Narody.
Ale to trochę później. Tymczasem w oknie jaskółka
Odprowadza obrzęd sekundy. Ten chłopiec, czy już podejrzewa
Że piękność zawsze nie tu i zawsze kłamliwa?
Teraz widzi swoje powiaty. Koszą otawy.
Drogi kręte, pod górę, w dół. Borki. Jeziora.
Pochmurne niebo z jednym ukośnym promieniem.
I wszędzie rzędy kosiarzy w koszulach z grubego płótna,
W ciemnoniebieskich spodniach, barwionych wedle zwyczaju.
Widzi co widzę dotychczas. Był jednak przebiegły,
Patrzył jakby od razu rzeczy zmieniała pamięć.
Odwracał się jadąc bryką bo chciał najwięcej zachować.
To znaczy zbierał co trzeba na jakiś ostatni moment
Kiedy z okruchów ułoży świat już doskonały.

Słowa mówiące o niewierności pamięci i o tym, że „piękność zawsze nie tu i zawsze kłamliwa”³⁸, zdają się w kontekście Blake'owskim oznaczać, że pamięć bohatera Miłosza jako wegetatywne lustro nie odbija całej czterowymiarowej rzeczywistości Blake'a (Eden, Beulah, Generation, Ulro), lecz jedynie jej najniższe sfery, tj. Generation i Ulro. Toteż bohater *Pamiętnika naturalisty* widzi wprawdzie w ojczystym krajobrazie prefigurację mistycznej „drogi w górę, która jest drogą w dół”³⁹ (por. „Drogi kręte, pod górę, w dół. Borki. Jeziora”) oraz zapowiedź apokaliptycznego żniwa i Sądu, który dokona się ostatecznie pod koniec czasów (rzędy kosiarzy oraz powracający z *Postuchania* motyw „pochmurnego nieba z jednym ukośnym promieniem”) – brak jednak w tej wizji zapowiedzi owego charakterystycznego dla poematu *Świat. Poema naiwne* i Mickiewiczza „ułożonego z okruchów doskonałego świata” lub świata widzianego z perspektywy „kiedy czasu już nie będzie”⁴⁰. Świat ten przesłania bowiem bohaterowi symboliczna chmura niewiedzy, sądu, pychy, oczyszczenia. W kolejnym, czwartym fragmencie przyroda amerykańska i ojczysta oglądane są przez pryzmat językowego idiomu. Ujęcie to pozwala autorowi *Pamiętnika naturalisty* tropić w dalszym ciągu – tym razem w materii językowej – relację między dwoma parami romantycznych opozycji: między tym, co jest, i tym, co się wydaje oraz między tym, co archetypiczne, idealne, ogólne, a tym, co indywidualne, konkretne i szczegółowe:

38 Por. *Traktat poetycki*: „że piękność widzialna jest małym lustrem dla piękności bytu”.

39 Por. rozdz. I (*Postuchanie*).

40 Por. VII część poematu (*Dzwony w zimie*).

Wszystko byłoby dobrze, gdyby nie zwodził nas język, dla tego samego wynajdując coraz to inne nazwy w różnych miejscach i czasach:

Alpejska gwiazda spadająca, Alpine Shootingstar (Dodecatheon alpinum)

Rośnie w górskich lasach nad Rogue River.

Która to rzeka, w południowym Oregonie,

Ze względu na jej skaliste, trudno dostępne przezi

Jest rzeką rybaków i myśliwych. Czarny niedźwiedź i kugar

Dotychczas dość obfity na tamtejszych stokach.

Roślinę tak nazwano bo różowo-liliowe kwiaty

Zwracają ostrze ku ziemi, ukośnie, pod wiązką płatków,

Co razem przypomina gwiazdę z ilustracji

Dziewiętnastego wieku, wlokącą cienki snop linii.

Rzece nazwę nadali francuscy traperzy

Kiedy któryś z nich trafił w indiańskie zasadzki.

Odtąd była to dla nich La Rivière des Conquins,

Rzeka Hultajska, skąd Rogue w tłumaczeniu.

Siedziałem nad jej nurtem głośnym i pianistym

Ciskając kamyki i myśląc, że jakie miał imię

Ten kwiat w języku Indian nie będzie wiadome,

Jak nie będzie wiadome imię, rodzinne, ich rzeki.

W każdej rzeczy powinno być zawarte słowo.

Ale nie jest. I cóż tu moje powołanie.

Roślinny motyw alpejskiej gwiazdy spadającej, której „różowo-liliowe kwiaty / zwracają ostrze ku ziemi” i która rośnie w górskich lasach nad Rogue River w południowym Oregonie, odpowiada *drogom krętym, pod górę i w dół, borkom i jeziorom oraz pochmurnemu niebu z jednym ukośnym promieniem* z poprzedzającego trzeciego fragmentu *Pamiętnika naturalisty*. Ogarnięte pożegnaniem spojrzeniem odjeżdżającego młodzieńca ojczyste powiaty, z których pejzażu bohater zamierza ułożyć po latach świat już doskonały – jak i sam fakt odjazdu – jawią się jako prefiguracja (zapowiedź) spełnienia⁴¹, które dokonało się na ziemi amerykańskiej. Toteż wszystkie znaczenia słów użytych w czwartym fragmencie oraz ewokowane za ich pośrednictwem symboliczne obrazy (motywy) oscylują wokół wieloznacznego angielskiego słowa: *shoot* i pochodnego: *shooting*⁴². Przyroda oglądana jest w tym fragmencie poprzez pryzmat figuratywnego światopoglądu i teorii korespondencji⁴³ mającej swoje częściowe potwierdzenie także w językowym idiomie. Język bowiem utrwała zarówno to, co typowe i powtarzalne, jak i to, co nietypowe i niepowtarzalne; to, co przypadkowe i to, co istotne; to, co przyrodzone, i to, co nadprzyrodzone. Toteż odnoszące się do tej samej rzeczy nazwy: rodzajowa, gatunkowa, wreszcie odmiany gatunkowej (polska, grecko-łacińska, amerykańska), wyrażają nie samą rzecz, lecz jej różne aspekty (por. „W każdej rzeczy powinno być zawarte słowo. / Ale nie jest... „). Głębszy sens egzystencji człowieka i przyrody odkrywa w tym kontekście – niespodziewanie – bogata w odcienie i skojarzenia znaczeniowe amerykańska nazwa odmiany gatunkowej rośliny. Polski odpowiednik tej nazwy (np. pierwiosnek

41 Na obecność w tekstach Miłosza zasady prefiguracji zwrócić uwagę A. Kijowski [w:] *Tematy Miłosza* [w:] Ed. J. Kwiatkowski, *Poznanie Miłosza*, op. cit., s. 171. Por. E. Auerbach, *Mimesis*, przeł. Z. Żabicki, Kraków 1968, t. I, rozdz. VIII.

42 Por. hasła *shoot, shooting* oraz *shooting star* [w:] *The Shorter Oxford English Dictionary*, Oxford 1973, s. 1978–1979.

43 Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., par. 28.

alpejski), podobnie jak odpowiednik angielski (*cowslip*), nie zostaje tu w ogóle wymieniony. Potencjalny odpowiednik polski (pierwiosnek alpejski) zastępuje natomiast uszczegółowiająca jeszcze bardziej znaczenie amerykańskiej nazwy kalka językowa: alpejska gwiazda spadająca. Istotne dla ewokowanego kontekstu Miłoszowego poematu jest bowiem to, że amerykańska nazwa pierwiosnka alpejskiego (*Alpine Shooting Star*), pochodząca z drugiej połowy dziewiętnastego wieku (por. „...Co razem przypomina gwiazdę z ilustracji / Dziewiętnastego wieku...”), kojarzy się⁴⁴ m. in. :

- 1) ze spadającą gwiazdą, meteorem;
- 2) z odważną i niebezpieczną, myśliwską wyprawą rzezną (por. wyprawę bohatera nad Hultajską rzekę: „rzekę rybaków i myśliwych”);
- 3) z nagłym atakiem bólu (por. nostalgiczną zadumę bohatera nad Hultajską rzeką);
- 4) ze strzałami Erosa (por. młodzieńczą wizję natury jako niższego raju);
- 5) z powiedzonkiem żargonowym: „Niech mnie kule biją, jeśli... „ (por. Ps. 137, w. 5: „Jeżeli zapomnę ciebie, Jeruzalem, niech uschnie moja prawica”);
- 6) z ulryjskim polowaniem i wojną (*shooting*);
- 7) z wydobywaniem się z ziemi (pierwiosnek);
- 8) z historią, literaturą i myślą dziewiętnastego wieku;
- 9) z upadkiem – wielkim tematem literatury religijnej.

Z kolei polska kalka amerykańskiej nazwy (alpejska gwiazda spadająca) to dokładny odpowiednik Miliona Blake’a, który jako *falling star* (tj. gwiazda spadająca), *descending perpendicular* (tj. zstępująca prostopadle) objawił się narratorowi / autorowi poematu w zenicie nieba, by przez przednią część jego lewej stopy (por. lewą stopę Chrystusa ukrzyżowanego na ilustracji Blake’a do Jeruzalem: plate 76) wstąpić w niego, a następnie pod postacią symbolicznej czarnej chmury – która sama podlega oczyszczeniu i która przyniesie oczyszczenie – rozprzestrzenić się nad Europą:

Then first I saw him in the Zenith as a falling star
Descending perpendicular, swift as the swallow or swift:
And on my left foot falling on the tarsus, enter’d there:
But from my left foot a black cloud redounding spread over Europe.

Wówczas po raz pierwszy ujrzałem go w zenicie jako gwiazdę spadającą / Zstępującą prostopadle, szybką jak jaskółka lub język: / I spadając na przednią część mojej lewej stopy, wszedł tam: / Lecz z mojej lewej stopy czarna chmura wyplęnęła nad Europę⁴⁵.

Ten moment właśnie utrwalił Blake w słynnej ilustracji do *Miliona*⁴⁶.

Amerykańska nazwa alpejskiego pierwiosnka oraz jej polska kalka pełnią więc w tekście Miłoszowego poematu funkcję uszczegółowiającego odsyłacza językowego do istotnego dla poematu Miłosza kontekstu Biblii oraz literatury angielskiej (Milton, Blake) i europejskiej (romantyzm, modernizm). [Por. dotyczące modernistów określenie „Anioły upadłe” z *Traktatu poetyckiego (Natura)*]. Scenerię analizowanego fragmentu *Pamiętnika naturalisty* można by więc odnieść do przetłumaczonego przez Miłosza zakończenia ostatniej księgi *Paradise Lost (Raju utraconego)* Miliona. Rosnąca w górskich lasach nad Rogue River alpejska gwiazda spadająca jawi się w Miltonowskim kontekście jako odpowiednik gorejącego nieba i mknącego niczym kometa lub meteor miecza Bożego;

44 Por. przypis 42.

45 W. Blake, *Milton* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 497.

46 Rysunek Blake’a interpretuję za J. A. Wittreichem, *Angel of Apocalypse*, op. cit.

lasy ponad skalistymi brzegami Rzeki Hultajskiej jako odpowiednik raj utraconego, usytuowanego na wysokiej skale; niedźwiedź i kugar jako stróże owego raj u – a dolina Rzeki Hultajskiej jako dolina, do której sprowadził Archanioł Michał Adama i Ewę. Siedzący zaś w dole nad nurtem głośnym i pienistym Rzeki Hultajskiej (także odpowiednik łez wygnańców) bohater znajduje się w sytuacji analogicznej do losu pierwszych rodziców:

Wygnanie z Raju

Wysoko wzniesiony

Gwałtowny Boga miecz przed nimi gorzał
Mknąc jak kometa; jego spiekły żar
I dym, jak chmura libijskiej pustyni,
Kraj ten łagodny prażyły. A wtedy
Biegający Anioł za ręce pochwycił
Naszych rodziców niechętnych i włókł
Ku wschodniej bramie i dalej, ze skał
W dół ku dolinie; potem nagle znikł.
Wstecz obróceni, całe wschodnie zbocze
Raju widzieli, do niedawna swoją
Siedzibę słodką i poprzez płomienie
Tej głowni, bramę, a w bramie słoczone
Straszliwe twarze, ogniste oręże.
Płakali, ale łzy szybko otarli;
Świat był przed nimi. Wybrać mogli tam
Miejsce gdzie złożyć głowę, a Opatrzność
Wiodła ich. Wolno, chwiejnymi krokami,
Przez Eden, mocno wzięwszy się za ręce,
Ruszyli w długą i samotną drogę⁴⁷.

Jeżeli przypomnieć teraz, że analizowany właśnie czwarty fragment *Pamiętnika naturalisty* jest spełnieniem zapowiedzianej w poprzednim fragmencie utraty, to bohater Miłosza jawi się tu jako potrójnie wygnany: z raj u, z ojczyzny (także z języka ojczystego) oraz ze świata przyrody. Symboliczny motyw⁴⁸ alpejskiej gwiazdy spadającej pełni więc w tym kontekście funkcję ogniwa zespalającego w skali całego poematu dwa wielkie tematy: upadku i utraty oraz sądu i odkupienia.

W sensie dosłownym *Alpine Shooting Star* jest nazwą przeszczepionej na amerykańską ziemię alpejskiej odmiany pierwiosnka. W sensie moralnym motyw ten jest:

47 C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 92.

48 Pojęcie to w odniesieniu do C. Miłosza sporo ma wspólnego z teoriami Eliota (Poeci metafizyczni) i E. Pounda (teoria obrazu poetyckiego), z symbolami symbolistów i obrazami romantyków. Bliskie jest też biblijnemu pojęciu analogii. „Wielowarstwowy konkret” Miłosza zakłada bowiem dwuwymiarowe widzenie świata: w aspekcie czasowym i wiecznym – materialnym i duchowym. Toteż synonimami tak rozumianych „symboli” są w moim tekście m. in. słowa: „obraz”, „odpowiednik”, „analogia”, „figura”, a także „symbol naturalny” i „symbol religijny”. Por. *Metafora – symbol – alegoria* [w:] T. Dobrzyńska, *Metafora*, Wrocław 1984. Por. także: *Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność* [w:] J. Kleiner, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1961; *Farinata i Cavalcante* [w:] E. Auerbach, *Mimesis*, op. cit.; cytat z Auerbacha [w:] C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 36; J. Tischner, *Semantyka symbolu religijnego* [w:] *Myślenie według wartości*, „Znak” 1982, s. 94–99. Problemowi symbolu w poezji C. Miłosza sporo uwagi poświęcił W. P. Szymański w swej książce *Neosymbolizm*, Kraków 1973. Por. także przypis 8 do mojego *Słowa wstępne*go oraz przypis 1 do rozdz. II.

- 1) odpowiednikiem (analogią) bohatera-emigranta i jego losu;
- 2) obrazem jakby postępującego upadku stworzenia począwszy od pierwszych aniołów i ludzi aż po bardziej indywidualne i osobiste upadki narratora / bohatera i degradację środowiska naturalnego;
- 3) ...ale też zapowiedzią (sens metafizyczny) łaski Bożej, związanej u Johna Milтона z osobą Chrystusa, a u Blake'a z osobą Chrystusa i jego artystów, np. ze zstępującym jako gwiazda spadająca, tytułowym bohaterem poematu który zapowiada nie upadłe, ulryjskie łowy i wojny (w sensie dosłownym), lecz „intelektualne łowy i wojny” Edenu⁴⁹. Ich celem jest odrzucenie fałszywych przekonań i wyobrażeń oraz całkowita przemiana / odrodzenie ludzkiego sposobu odczuwania, przeżywania i myślenia o sobie, naturze i Bogu:

W samo-zatracie przychodzę i chwale Natchnienia,
 Abym Racjonalny Dowód obalił, bo jest Zbawiciel,
 Abym zgniłe łachmany Pamięci odrzucił, bo jest Natchnienie,
 Abym strząsnął Becona, Locke'a i Newtona z płaszcza Albionu
 I zwlekl z niego brudne szmaty i okrył Wyobraźnią⁵⁰.

– mówi Milton Blake'a w drugiej księdze poematu.

Ten potencjalnie obecny Blake'owski podtekst motywu *Alpine Shooting Star* dotyczy zapowiedzi takiej właśnie przemiany, gdy odrodzona ludzkość zacznie mówić i myśleć we wspólnym synkretycznym języku wyobraźni (por. „Wszystko byłoby dobrze, gdyby nie zawodził nas język, dla tego samego wynajdując coraz to inne nazwy w różnych miejscach i czasach”). Podstawowe prawo wyobraźni – zasada analogii – zastosowane do własnego losu i języka przynosi więc pewną pociechę wygnanemu poecie. Okazuje się bowiem, że pozornie obcą rzeczywistość, złożoną wszakże z *minute particulars* (tj. drobnych szczegółów), odnaleźć można w bliskim języku (por. odmiana pierwszotka – *Alpine Shooting Star*), podobnie jak bliską rzeczywistość można odnaleźć w obcym. Okazuje się także, że obca nazwa tego, co bliskie, niespodziewanie o wiele lepiej przystaje do aktualnej sytuacji duchowej bohatera niż nazwa rodzima⁵¹.

Języki narodowe jako kolejny pryzmat oglądu rzeczywistości okazują się tutaj jako *minute particulars* pokrewne rozszczepionemu światłu materialnemu i są jak ono złudne w sensie ograniczonej interpretacji rzeczywistości (także język Indian i język litewski z kolejnego fragmentu tekstu). Ich poszczególność przesłania tożsamość świata, tj. utrudnia jego wspólną intersubiektywną wizję. Z drugiej jednak strony, dając świadectwo nie tyle konkretnym przedmiotom, ile raczej odmiennym sposobom ich przeżywania i rozumienia (por. : „Wszystko byłoby dobrze, gdyby nie zwodził nas język” oraz: „W każdej rzeczy powinno zawarte być słowo ale nie jest”), języki narodowe wzbogacają obraz rzeczywistości. Jako szansa wzbogacenia wewnętrznego stanowi to niewątpliwą pociechę dla poety-wygnajca przebywającego w strefie obcego języka.

Rozważania te zdają się więc tylko pozornie przeczyć Mickiewiczowskiej mitologii natchnionego słowa, które niejako samym swym brzmieniem trafiło prosto do duszy słuchacza nie znającego nawet języka, z którego pochodzi, umożliwiło porozumienie się różnymi językami co do istoty jednej i tej samej rzeczywistości. Otóż ową jedyną

49 C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 54.

50 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 142.

51 Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 51: „Znajomość kilku języków przyczynia się do naszych cichych lamentów nad niewystarczalnością języka w ogóle...”

rzeczywistością intersubiektywnie sprawdzalną w doświadczeniu wewnętrznym i zewnętrznym, ku której wskazują niektóre sformułowania, a niekiedy nawet same brzmienia wyrazów w poszczególnych językach narodowych okazuje się w *Pamiętniku naturalisty* natura skażona złem: błędem, pychą, cierpieniem i śmiercią. Język zaś jawi się jako potencjalnie wierniejszy niż współczesna nauka obraz tej właśnie rzeczywistości ludzkiej, tj. doświadczanej, przeżywanej i rozumianej – konkretnej, a nie abstrakcyjnej⁵². *Alpine Shooting Star* oraz cytowany przez autora w autoironicznym piątym fragmencie *Pamiętnika* motyw piosenki litewskiej o zielonej rutce (*žalia rutele*) zdają się potwierdzać tezę o dwuznaczej funkcji, jaką w poznaniu rzeczywistości odgrywają języki. Widziane z zewnątrz, tj. z perspektywy synkretycznego języka wyobraźni, poszczególne języki narodowe odkrywają bardzo istotne aspekty rzeczywistości: widziane jedynie od wewnątrz, tj. od strony użytkowników, zawężają jej obraz.

I tak polska zielona ruta i litewska *žalia rutele* z kolejnego fragmentu *Pamiętnika* mają w pieśni ludowej przede wszystkim dodatnie znaczenie emocjonalne (symbol życia i szczęścia). W obyczajowości ludowej ruta uchodziła bowiem za afrodyzjak, symbolizowała zamęście, zdobiła strój panny młodej. Miłosz natomiast, tropiąc ukrytą w samej materii języków narodowych tajemnicę skażonej cierpieniem natury, wydobywa przede wszystkim ujemne emocjonalnie znaczenia zielonej rutki sugerowane przez ironiczne polskie porzekadło: siać rutkę (tj. nie wychodzić za mąż) oraz smutne dla polskiego ucha brzmienie litewskiej *žalia rutele*:

Przypłatają się bezsensowne zwrotki o Anusi i żelia rutele, zielonej rutce, zawsze, zdawałoby się, symbolu życia i szczęścia:

A czemuże Anusia rutę hodowała,
Wiecznie zieloną rutę w szeterńskim ogrodzie?
Czemu żalia rutele wieczorem śpiewała
Aż niosło się echo, za wody, po rosie?
I dokądże w wianeczku rucianym tak poszła,
Czy i spódnicę z kufra zabrała ze sobą?
I kto ją tam w indiańskich zaświatach rozpozna
Kiedy była Anusia, a nie ma nikogo?

Uwity z zielonej rutki własnego siewu wianuszek pociesznej Anusi, która nie zaznawszy małżeńskiego szczęścia odchodzi w indiańskie zaświaty, to obraz życiowej klęski i niespełnienia, jeśli przypomnieć dodatnie znaczenie ludowego symbolu oraz dodatni, figuratywny walor małżeństwa (Biblia, mistycy, Oskar Miłosz). Ten burleskowy frgment *Pamiętnika naturalisty* ma więc pośrednio także wydźwięk polemiczny i demistyfikacyjny. Stąd przenikająca go kpina i ironia.

Kolejny, szósty fragment – to ponownie obraz cierpiącej przyrody poddanej prawu narodzin i śmierci: odpowiednik Generation Blake’a:

Zdaję krótką relację o tym, jak zmieniła się ulubiona kiedyś książka *Nasz las i jego mieszkańcy*⁵³:

52 Por. uwagi o współczesnym wstydzie cierpienia [w:] C. Miłosz, *Widzenia nad zatoką San Francisco*. Paryż 1969. Por. także uwagi ks. J. Sadzika o języku Miłosza ze wstępu do *Ziemi Ulro* (s. 14), oraz uwagi J. Błońskiego w *Bieguny poezji* [w:] J. Błoński, *Odmarsz*, Kraków 1978.

53 Por. B. Dyakowski, *Nasz las i jego mieszkańcy*, 1898.

Płacz rozdieranego zająca napętnia las.
Napętnia las i nic nie zmienia w lesie.
Bowiem umieranie poszczególnej istoty jest jej prywatną sprawą
I każda musi sobie z tym radzić jak umie.
Nasz las i jego mieszkańcy. Nasz, naszego sioła,
Opasany drutem. Ssanie, mlaskanie, trawienie,
Rośnięcie i nicestwienie. Matka obojętna.
Gdyby stopić wosk w uszach, motyl na igliwiu,
Żuk napoczęty przez ptaka, zraniona jaszczurka
Leżałyby pośrodku koncentrycznych kół
Wibrującej swojej agonii. Ten dźwięk przenikliwy
Zagłuszyłby wystrzały ziaren i pąkowiec,
I dziecię nasze, z koszem na poziomki,
Nie słyszałoby treli, czyż nie ślicznych, drozda.

Ogólny obraz upadłej i cierpiącej natury, jaki powoli wyłania się w *Pamiętniku naturalisty* z poszczególnych ujęć przyrody, stanowi zaprzeczenie obrazów z poematu naiwnego *Świat*. Słowa: „Gdyby stopić wosk w uszach, motyl na igliwiu, / Żuk napoczęty przez ptaka, zraniona jaszczurka / Leżałyby pośrodku koncentrycznych kół / Wibrującej swojej agonii” można odczytywać jako ironiczną aluzję do poematu *Świat*, a dokładniej do wiersza *Przypowieść o maku* i słów: „I nigdy jeszcze tym makowym psom, / Że jest świat większy nie przyszło do głowy” oraz do wiersza pt. *Nadzieja* i słów: „Gdybyśmy lepiej i mądrzej patrzyli, / Jeszcze kwiat nowy i gwiazdę niejedną / W ogrodzie świata byśmy zobaczyli”. W tym ostatnim wypadku przypuszczenie to znajduje swoje oparcie w poprzedzającym przytoczone słowa motywie piwonii, w której wnętrzu żyje (jak u Blake’a) harmonijny mikrokosmos stworzeń. Owa skromna piwonia (przypominająca wspańniętą różę mistyczną Dantego) to przeciwieństwo pierwiosnka zwanego alpejską gwiazdą spadającą.

Słowa: „Gdyby stopić wosk w uszach, motyl na igliwiu, / Żuk napoczęty przez ptaka, zraniona jaszczurka / Leżałyby pośrodku koncentrycznych kół / Wibrującej swojej agonii”, można też odczytywać jako dalszy ciąg nawiązań do Blake’a, według którego w upadłej, poddanej cierpieniu postaci świata zawarta jest jego forma odkupiona, do której na skutek skurczenia się naszych zmysłów (*shrinking senses*) nie możemy dotrzeć, a która objawi się poszerzonym przez twórczy wysiłek Losa zmysłom mieszkańców Jeruzalem (*expanding senses*). Przy czym pojęcie poszerzonych zmysłów za sprawą wyobraźni stanowiło przeciwieństwo zmysłów spotęgowanych za sprawą mikroskopu i teleskopu, które to narzędzia służyły według Blake’a jedynie wyolbrzymieniu wegetatywnych wyobrażeń o świecie, a nie ich przewyciężeniu: „Mikroskop [i]... Teleskop, zmieniają jedynie / Proporcje w Organach Widza, nie tykają przedmiotów” – czytamy w przytoczonym już raz fragmencie z *Miliona*⁵⁴ wymierzonym w naturalną (tj. pochodną od zmysłowego doświadczenia) naukę. Toteż zgodny z tokiem rozumowania Blake’a kolejny fragment *Pamiętnika naturalisty* przynosi zasadniczy choć nie pozbawiony ironii rozrachunek z naturalną (procesualną i biologiczną) wizją świata i człowieka wyniesioną przez bohatera ze szkoły. We fragmencie tym autor, jakby na przekór Blake’owi, składa hołd „mistrzom swojej młodości”, którzy za sprawą śruby mikrometrycznej i makrometrycznej oraz szkiełka przedmiotowego i książek dla młodzieży umożliwili mu bezpośredni wgląd w świat natury. Przy czym bezpośrednimi mistrzami owej

54 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 143.

inicjacji – która przebiegła zgodnie z relacjonowanym przez Mochnackiego romantycznym mitem: tj. obudzona pasja poznawcza doprowadziła autora *Pamiętnika* do utraty niewinnej wizji przyrody na rzecz wizji opartej wyłącznie na doświadczeniu zmysłowym (a więc, według Blake’a, fałszywej) – byli nauczyciel szkolny i autorzy książek dla dzieci.

Warto w tym miejscu zastanowić się, kim byli mistrzowie owych mistrzów młodości autora *Pamiętnika* i jaki jest do nich jego stosunek obecnie. Otóż – jak można wnioskować z podanych w *Pamiętniku* dat (1890 i 1870) – mistrzami mistrzów było pozostające pod wpływem darwinowskiej wizji świata pokolenie pozytywistów oraz pokolenie modernistów, które wyciągnęło ostateczne wnioski z pesymistycznej filozofii Schopenhauera:

Składam hołd Stefanowi Bagińskiemu, który nauczył mnie posługiwać się śrubą makrometryczną i mikrometryczną oraz szkiełkiem przedmiotowym, nie zapominam też o głównym sprawcy mego pesymizmu, cytując nawet z dzieła o jego czynach w służbie nauki ogłoszonego na użytek młodzieży w roku 1890 w Warszawie: Prof. Erazm Majewski, *Doktor Muchołapski. Fantastyczne przygody w świecie owadów*:

Mistrzom naszej młodości pozdrowienie.
Tobie, mojemu panu od przyrody,
Śledzienniku Bagiński w pumpach kraciastych,
Władco na infusoriach i amebie,
Gdziekolwiek twoja czaszka z wełnistym kosmykiem
Spoczywa, kołysana wirem elementów,
Jakikolwiek los przypadł twoim okularom
W złotej drucianej oprawie,
Składam słowo.

I tobie, który jesteś wolny od zniszczenia,
Doktorze Muchołapski, bohaterze
Wiekopomnej wyprawy w krainę owadów.
Mieszkaasz, jak zawsze, na Miodowej w Warszawie
I twój służący Grzegorz rano trzepie dywany,
A ty na starokawalerski udajesz się spacer
W te aleje gdzie dawno odniosłeś zwycięstwo
Nad wszystkim co podlega zmianie i ruinie.

Zdarzyło się to latem 187* roku:

Dzień, w którym nasz naturalista miał poprowadzić do ołtarza piękną narzeczoną, był jasny, pogodny i bezwietrzny. Zupełnie taki, jakiego było potrzeba do ekskursji na muchy. D-r Muchołapski jednak, ubrany już we frak, nie myślał o dwuskrzydłych istotach. Pociągniony jedynie śliczną pogodą i przyzwyczajeniem, postanowił ostatnią wolną godzinę spędzić w Łazienkach Królewskich. Idąc, rozmyślał nad szczęściem przyszłego pożywania, gdy naraz przed rozmarzonym wzrokiem jego mignęła się jakaś dwuskrzydła istotka. Spojrzał i stanął, jak wryty. Miał przed sobą łowika, ale takiego łowika, jakiego jeszcze nigdy nie widział! Serce zabiło mu jak młotem. Zataił dech i zbliżył się do listka, chcąc dokładnie obejrzeć osobliwy okaz, tymczasem ostrożny owad, pozwoliwszy upewnić się, że jest rzeczywiście niezwykłym gatunkiem, uleciał sobie na dalszą gałązkę. Nasz naturalista, nie tracąc go z oczu, zbliżył się na palcach, ale łowik, nie w ciemni widać bity, oddalił się w porę. Powtórzyło się to kilka razy i rozbawiona mucha zaprowadziła go na drugą stronę klombu. Przyrodnik tracił ją z oczu i odnajdywał ciągle i tak grali sobie w chowanego, a czas leciał i leciał. Nadeszła godzina ślubu, gdy łowik ulokował się bardzo wysoko, tak wysoko, że aby go nie stracić z oczu, trzeba było wleźć na drzewo. Nie było czasu do namysłu.

Ach, podstępny Fatum! Żeby zdybany został
Kiedy sięgał cylindrem, czając się na gałęzi.
Żeby na wieść o tym zemdląta dziewica.

Nierozważna to była istota płci żeńskiej.
Wybrała swoją ziemię tiulu i gazy,
Luster w gotowalni łatwo pękających,
Fajansowych nocników, z których tylko ucho
Zgrzytnie pod łopatą położnic, żałobnic.
Szeptów Między Ustami a Brzegiem Pucharu
Czy też między ustami a napoleonką
Przez pogrobowców zjadaną w burzanie.
Cóż, zwykłą ziemię, dla wielu bezcenną.
Oby lekką jej była, choć lekka nie bywa.

Przyznaj, gdyby nie dzień ten, Janie Muchołapski,
Zdomowiałby twój zapal pośród abażurów.
Namiętność, czysta i niezawstydzona,
Ku przeznaczeniom dalej by nie wiodła,
Aż na tatrzańskim polanie o świcie,
W Dolinie Białej Wody i Rówienki,
Patrząc na czerwień wschodzącego słońca,
Jak nakazywał przepis, wypijesz eliksir
I zstąpisz tam, gdzie nie ma win ni skargi.

Byłem z tobą, zmałały, w niezgłębionym kraju,
Pod źdźbłami trawy grubymi jak cedry,
W huku i trzasku błonkoskrzydłych maszyn.
Stawałem w centrum chropowatych liści
I nad półmrokiem bagnistej przepaści
Sznur pajęczyny miałem do przeprawy.

Zanotowałeś: „potworne stosunki”.
Na sokach, maziach, lepach, milion za milionem
Nóg poplątanych, skrzydeł i odwłoków
Szarpie się, słabnie, zastyga na zawsze.
Tuste mięso gąsienic żywcem pożeranych
Przez drapieżne potomstwo dociekliwych much
Falując pierścieniami beztrąsko spożywa
Humanitarysto z wieku parlamentów,
Jaki z ciebie uczonec, po cóż nam współczucie?
I czy stosowne żebyś się oburzył
Kiedy na czarnej dymiącej równinie
Do bram przybyłeś spalonego miasta,
Świadek i sędzia w sali martwych mrówek?
Litością zaraziłeś mnie dla komputerów
W płaszczach z chityny, w przezroczystych zbrojach,
I na dziecinnej mojej wyobraźni
Znak twój dotychczas, filozofie bólu.
A przecie nie mam za złe, D-r honoris causa
Heidelbergu i Jeny. Rad jestem, że dalej
Na twojej lasce biel kości słoniowej
Błyszczy jak gdyby nie przyćmił jej płomień
I siedział ktoś w powozach co jadą w Aleje.

W przytoczonych tutaj rozrachunkowych (siódmym i ósmym) fragmentach *Pamiętnika naturalisty* naturalny światopogląd w jego początkowej wersji osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej (teoria ewolucji, Darwin) reprezentuje fikcyjna postać dra Muchołapskiego (z powieści dla młodzieży pióra dziewiętnastowiecznego przyrodnika Erazma Majewskiego). Widziany z perspektywy apokaliptycznych doświadczeń wojennych autora *Pamiętnika...* (por. „Świadek i sędzia w sali martwych mrówek”) oraz współczesnych autorowi mechanistycznych wizji przyrody (por. „komputery w płaszczach z chityny”, „błonkoskrzydłe maszyny”)⁵⁵, ów „mistrz młodości” – dr Muchołapski – zdaje się przypominać preromantycznego człowieka naiwnego, który wiedziony pasją poznawczą traci pierwotną jedność z naturą, Bogiem, samym sobą i wspólnotą ludzką i staje się człowiekiem sentymentalnym (por. symboliczne motywy zaniechanego małżeństwa oraz pogoni za łowikiem, odpowiednikiem motyla – symbolu duszy m. in. u św. Teresy z Avila). Jednak Muchołapski to po części także i człowiek Schopenhauera, rozczarowany poznawaniem wyłącznie biologicznego aspektu przyrody (por. *Generation Blake’a*), który oscyluje między przerażeniem i rozpaczą a współczuciem dla cierpiącej natury.

Dwudziestowieczna perspektywa skłania więc autora *Pamiętnika...* (jakby trochę na przekór Blake’owi) do potraktowania owego typowego naturalisty z dziewiętnastego wieku z dobrotliwą ironią (jest to wszak postać fikcyjna) jako śmiesznego, ale ludzkiego dziwaka, mieszkańca świata, który w zestawieniu z dwudziestowieczną współczesnością jawi się jako sielski (podkreśla to regularny 11-zgłoskowiec tej części poematu). Swoje wyobrażenie o świecie kształtuje Muchołapski tylko częściowo w oparciu o spotęgowane (mikroskop) dane zmysłowe i tylko częściowo sprowadza się ono do tego, co w *Ziemi Ulro* Miłosz wytknął Schopenhauerowi, tj. do niebezpiecznego w skutkach poglądu, że człowiek jest jedynie produktem natury. Według Miłosza cały system filozoficzny Schopenhauera sprowadza się bowiem do pary pojęć: *natura devorans* i *natura devorata* (szydercze parafrazy sformułowań: *natura naturans* i *natura naturata*), które faktycznie odpowiadają dwóm podstawowym pojęciom Schopenhauera, tj. pojęciu wyobrażenia, oznaczającemu subiektywny charakter poznania, oraz pojęciu woli, która oznacza irracjonalny i egoistyczny popęd.

Ten ślepy i fizjologiczny popęd, który stanowi osnowę Schopenhauerowskiego bytu, oznacza też – w ujęciu Miłosza wspieranego przez Blake’a – żądzę panowania nad innymi lub życia kosztem innych (obecnie wszak Muchołapskiemu). Popęd ten łągodzi w pewnej mierze proponowana przez Schopenhauera i całą dziewiętnastowieczną Europę idea litości i humanitaryzmu pozbawiona motywacji religijnej. Zasadniczy zrąb poglądów Schopenhauera w ujęciu Miłosza zapowiada m. in. okrutną i nihilistyczną sztukę dojrzałego modernizmu i okrutną współczesność, która odrzuciła ideę Schopenhauerowskiego humanitaryzmu (por. spalone miasto, martwe mrówki), wyciągając zarazem ostateczne wnioski z pary pojęć: *natura devorata* i *natura devorans*:

W polskiej literaturze namnożyło się podziałów na krótkie okresy zależne od wypadków politycznych. Moderna i Młoda Polska kończą się w 1918 roku, później jest 1918–1939 i tak dalej. Tymczasem bardziej istotny nurt przebiega gdzieś głębiej, nie troszcząc się o te podziały. Prawdziwy kryzys Moderny, tj. dogłębne przeżycie pozytywizmu i biologicznego ewolucjonizmu (co poprzednio polscy pozytywiści łągodzili moralistyką i rozwodnioną religijnością) początkowo nie mógł się skutecznie ujawnić z powodu myślowego albo językowego niedowarzenia i znajduje pełniejszy wyraz dopiero u autorów, którzy

55 Por. *Wychowanie katolickie* [w:] C. Miłosz, *Rodzinną Europą*, Paryż 1980, s. 62, oraz uwagi o J. Monod w *Ziemi Ulro* (s. 53).

„oficjalnie” do Moderny nie są zaliczani: u Leśmiana, Schulza, St. Ign. Witkiewicza i Gombrowicza. Otóż Schopenhauer, długo, nawet w swoim rodzinnym kraju, usunięty w cień, okazał się szczególnie bliski rozpaczom Moderny, jako że jego pogląd na Naturę był prekursorski (na długo przed Darwinem, co zresztą nam przypomina, że Darwin tylko potasował już gotowe karty). Świat jako Wola i Wyobrażenie nie oznacza przecie nic innego, jak to, że istnieje jedynie Natura devorans i Natura devorata, Natura pożerająca i Natura pożerana. U Gombrowicza człowiek jest wolą i bólem, monadą zupełnie samotną, która dąży do panowania nad innymi i której wszelkie związki z innymi sprowadzają się do wysiłków żeby być kosztem zmniejszonego bytu innych. U Schopenhauera poza tym infernalnym kołem Woli czyli narodzin-ku-pożeraniu i śmierci stoi 1) sztuka bo oczyszcza z woli poprzez dystans i 2) świętość, bo altruistycznie wyrzeka się władzy nad bliźnim. Gombrowicz odrzucał to drugie i znał tylko sztukę ale zarazem zepsuł nieco obraz „pani naszej, ordonniczki naszej” [...] Mój pesymistyczny pogląd na porządek rzeczy był niemal gotów już wcześniej, kiedy miałem lat piętnaście, i jeżeli jestem tak wrażliwy na „schopenhauerowską” motywację u Gombrowicza i u Moderny, to dlatego, że sam jako pacholę wtajemniczałem się w bezwzględność i obojętność przyrody studiując książkę Nusbauma-Hilarowicza o Darwinie i doborze gatunków. A dodam, że znaczy coś przecie moje wczesne zajęcie się herezją manichejską⁵⁶.

Widziany w świetle przytoczonych rozważań z *Ziemi Ulro* i z perspektywy gombrowiczowskiej, Muchołański jawi się więc raczej jako pozytywista nie pozbawiony cech romantycznych i przypomina nawet naturalistycznego świętego. Jego namiętność – mimo że ślepa i wiodąca „tam, gdzie nie ma win ni skargi” (przyroda) – pokrewna jest jeszcze duchowej pasji poznawczej romantyków (por. namiętność czystą i niezawstydzoną). On sam zaś idąc za jej głosem rezygnuje z małżeństwa jako uwikłania się w materię (por. Generation Blake’a). Dopiero poznawszy schopenhauerowskie znużenie płynące z pogoni za coraz nowymi wrażeniami (por. ironicznie wykorzystany przez Miłosza metaforyczny sens nazwiska Muchołański)⁵⁷ – lub może raczej poznawszy złowrogą moc (tj. Schopenhauerowską wolę) rządzącą światem przyrody i nim samym – Schopenhauerowskim i buddyjskim gestem wypija cudowny eliksir i włącza się (pomniejszony)⁵⁸ – w owo infernalne koło śmierci i narodzin w ukochanych przez romantyków i modernistów Tatrach, spodziewając się mylnie ostatecznego ukojenia.

Tak więc Miłosz, który lubi nazywać siebie gnostykiem, manichejczykiem i marcjonitą zdaje się ukazywać w *Pamiętniku naturalisty* bardziej bezpośrednie (filozoficzne i literackie) źródła owego skrajnie pesymistycznego biegunu swojej wizji świata przyrody. Biegunowi temu przeciwstawia też już nie tylko pełną, bo opartą o współistnienie i walkę dobra i zła mickiewiczowską wizję świata, lecz także apokaliptyczny obraz rzeczywistości „w stanie chwiejnej równowagi”, podminowanej przez przeciwieństwa, który nakreślił Blake w swoich *Księgach Proroczych* (*Prophetic Books*). Poglądy Blake’a stanowią konsekwentnie główny dyskusyjny punkt odniesienia Miłoszowego poematu. W ujęciu z *Pamiętnika* zarówno Blake, jak i Mickiewicz patrolują sferze niespełnienia, zaś Schopenhauer i modernści i – sferze spełnienia. Wydaje się jednak, jakoby Miłosz, który w *Ziemi Ulro* nazywa siebie ekstatycznym pesymistą, podobnie jak Yeats, Eliot i Wierzyński, patrzył ponad głowami ojców i dziadów ku tradycji, która pozwoliłaby odzyskać pełną wizję świata i ponownie osadzić w nadrzeczywistości, pozbawiony wymiaru duchowego, upadły lub jałowy obraz świata coraz bardziej dominujący w epoce

56 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 40–43.

57 Por. cz. III poematu pt. *Lauda*.

58 Do rozmiarów owada. Por. E. Majewski, *Doktor Muchołański. Fantastyczne przygody w świecie owadów*, Warszawa 1890.

przesilenia. Toteż zainicjowany przez Miłosza jeszcze w *Traktacie poetyckim* (1956), a kontynuowany w *Pamiętniku naturalisty* (1974), *Ziemi Ulro* (1977) i *Osobnym zeszycie* (1977–1979) rozrachunek z patronem Moderny i poniekąd współczesności, Schopenhauerem, prowadzony jest w *Pamiętniku naturalisty* jakby z krzyżujących się punktów widzenia Blake'a i Schopenhauera. Schopenhauer widziany jest tu jakby z perspektywy Miłoszowego Blake'a (por. też *Osobny zeszyt*), a Blake z perspektywy Miłoszowego Schopenhauera.

Ujęcie to jest potencjalnym źródłem ironii i stanowi przeciwieństwo jednokierunkowych zwykle zestawień Blake'a z Schopenhauerem, z opracowań krytycznych⁵⁹. Warto więc zastanowić się, co łączy i dzieli obu protagonistów w oryginalnym ujęciu Miłosza⁶⁰. Po pierwsze, wydaje się, że tym, co w *Pamiętniku naturalisty* zespala wątek Blake'a z wątkiem Schopenhauera, jest podtekst biblijnej opowieści o wygnaniu z raju i romantycznego mitu o poecie naiwnym i sentymentalnym. Drugim wspólnym im elementem jest przeświadczenie o cierpieniu i śmierci, którym podlega cały procesualnie pojęty (cykl narodzin – śmierci) świat widzialny (por. Generation Blake'a). Jest to pogląd przeciwstawny do utopii świeckiego raju na ziemi propagowanej przez zwalczanych ostro przez Blake'a (np. w *A Vision of the Last Judgment*) pisarzy i filozofów Oświecenia:

Many Persons, such as Paine & Voltaire, with some of the Ancient Greeks, say: „we will not converse concerning Good & Evil; we will live in Paradise & Liberty”. You may do so in Spirit, but not in the Mortal Body as you pretend, till after the Last Judgment; for in Paradise they have no Corporeal & Mortal Body – that originated with the Fall & was call'd Death & cannot be removed but by a Last Judgment; while we are in the world of Mortality we Must Suffer. The Whole Creation Groans to be deliver'd; ...

Wiele osób takich jak Paine i Wolter wraz z częścią starożytnych Greków powiada: „nie będziemy rozmawiać na temat dobra i zła; będziemy żyć w raju i wolności”. Możecie robić to w duchu, lecz nie w śmiertelnym ciele, jak twierdzicie, aż do zakończenia Sądu Ostatecznego; albowiem w raju nie mają cielesnego i śmiertelnego ciała – jego początkiem był Upadek i zostało nazwane śmiercią, i zostanie usunięte dopiero przez Sąd Ostateczny; dopóki jesteśmy w świecie śmiertelnym musimy cierpieć. Całe stworzenie łaknie wyzwolenia...⁶¹.

Trzecim wspólnym elementem może być przeciwstawiony ideom Oświecenia pesymistyczny pogląd na naturę ludzką:

[...] Man is born a Spectre or Satan & is altogether an Evil, & requires a New Selfhood continually, & must continually be changed into his direct Contrary. [...]

Człowiek rodzi się Widmem lub Szatanem i jest całkowicie zły i potrzebuje nieustannie nowej osobowości i musi nieustannie przemieniać się w swoje dokładne przeciwieństwo⁶².

Czwartym tylko do pewnego stopnia wspólnym elementem jest przekonanie, że jedynym lekarstwem na zło tkwiące w człowieku i świecie są: według Schopenhauera⁶³ – litość i poświęcenie się dla innych oraz sztuka jako efekt świadomej rezygnacji z woli

59 Por. G. M. Harper, *The Neoplatonism of William Blake*, Oxford 1961, s. 148.

60 Por. też na ten temat: C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 131.

61 W. Blake, *Complete Writings*, op. cit., s. 615–616. Przekład mój – J. D.

62 W. Blake, *Jerusalem*, op. cit., s. 682. Przekład mój – J. D.

63 Por. J. Gawarewicz, *Jednostka i społeczeństwo w koncepcji Artura Schopenhauera*, Wrocław 1965. Por. też autora: *Schopenhauer*, Warszawa 1988.

życia, a według Blake'a – miłość, litość, przebaczenie oraz pokój jako atrybuty obdarzonej łaską Chrystusa wyobraźni twórczej i sztuki proroczej.

Piątym tylko do pewnego stopnia elementem wspólnym jest przekonanie, że obraz świata ukształtowany wyłącznie na podstawie danych zmysłowych jest jedynie wyobrażeniem (Schopenhauer) lub złudzeniem (Blake), a droga do rzeczywistości numenalnej (Schopenhauer) lub Edenu i Chrystusa – centralnej wyobraźni świata (Blake) dana jest jedynie nielicznym.

Szóstym wreszcie wspólnym elementem jest trudny język.

W *Osobnym zeszycie* (1977–1979) Miłosza – w dużej mierze poświęconym Schopenhauerowi – odnaleźć można taką właśnie współbrzmiającą do pewnego stopnia z Blake'iem interpretację Schopenhauera popartą cytatami i wyrażoną *explicitie*:

Filozofie [...] rozpoznałem powody ich niechęci do ciebie. Któż chce dowiadywać się, że prawda jest rebelią umysłu zwracającego się przeciwko swojemu użytkowemu powołaniu? Że los jest arystokratyczny w przydzielaniu darów intelektu i że oni, ścigający ułudę, muszą pokłonić się przed najnieliczniejszymi z nielicznych, czując swoją podrzędność? „Podobny jest widzowi, ponieważ odłączony od wszystkiego, patrzy na dramat”; jeden na ile milionów, prawdziwy filozof i artysta? [...] Nikt jak Ty im, zawsze pod władzą ślepej woli, której samym ekstraktem jest miłosne pożądanie, nie przeciwstawił dziecka i geniusza, nikt jak Ty nie próbował wytłumaczyć dlaczego każde dziecko jest genialne: ponieważ jest widzem, chciwym, żarłocznym, umysłem jeszcze nie schwytanym przez wolę gatunku, a ja dodałbym, że tak samo prowadzonym przez Erosa, ale który jest jeszcze swobodny i tańczy, nie wiedząc o celu i służbie. A dar artysty i filozofa ma swój sekret w utajonej wrogości wobec ziemi dorosłych. Twój język, filozofie, tak z pozoru logiczny i dokładny, bardziej ukrywał niż wyjawiał i naprawdę nie mieli do Ciebie dostępu. Przyznaj się, twoim jedynym tematem był czas: feeria zieleni co roku, rozkwitające dziewczęta, następstwo rodzących się i umierających w ciągu jednej godziny pokoleń – czyż godne jest człowieka żeby dał się uwieść i został schwytany?⁶⁴

Ostatnim, siódmym elementem zespalającym wątek myślowy Blake'a i Schopenhauera jest właściwe im obu przekonanie, że droga do świata numenalnego – do prawdziwej rzeczywistości – prowadzi przez wyzbycie się własnego ego (Blake) lub rezygnację z egoistycznej woli życia (Schopenhauer) i całkowite skupienie się na pozaczasowym wymiarze rzeczywistości, który wszakże zawarty jest w świecie widzialnym:

Filozofie, zanadto surowy byłeś dla krótkotrwałych uniesień ich ego, chociaż, to prawda, oni nawet wtedy tak patrzyli, jakby ich pycha istnienia była miniona. I przyznają, twoje słowa potwierdzają to, czego sam doświadczyłem:

„Czymkolwiek będzie przedmiot, krajobrazem, drzewem, skałą, budynkiem, kiedy ...gubimy się w tym przedmiocie całkowicie, zapominając o naszej indywidualności, o naszej woli, i istniejemy dalej jako czysty podmiot, jako niezamącone zwierciadło przedmiotu, tak jakby jedynie przedmiot tam był, bez kogokolwiek, kto by go oglądał, i kiedy nie da się już oddzielić percypującego od percepcji, ale są jednym, ponieważ cała świadomość jest wypełniona i zajęta przez jeden obraz zmysłowy; jeżeli więc przedmiot do tego stopnia wykroczył poza wszelkie związki z czymkolwiek poza nim, a podmiot poza wszelkie związki z wola, wtedy co tak poznajemy nie jest już poszczególną rzeczą ale Ideą, formą wieczną, bezpośrednią obiektywizującą woli na tym szczeblu, i dlatego ten, kto utonął w takiej percepcji, nie jest już jednostką, bo w takiej percepcji jednostka zagubiła siebie, ale jest czystym podmiotem wiedzy, poza wola, poza bólem, poza czasem”⁶⁵.

64 *Osobny zeszyt* (s. 17) [w:] C. Miłosza, *Hymn o Perle*, Kraków 1983, s. 64–65.

65 *Osobny zeszyt* (s. 18), s. 66.

Zasadnicza jednak różnica między Blake’iem a Schopenhauerem polega na tym, że – jak można wnosić z tekstów Miłosza – natura energii przenikającej świat i człowieka jest u Blake’a czysto duchowa. Energia ta odpowiada pojęciu miłości u Dantego. Objawia się ona w dwoistej postaci: jako miłość-misericordia płynąca z Boga i skierowana ku ludziom przynosi ona pokój, litość, wybaczenie i życie; jako zaś skierowana ku sobie znieprawiona miłość własna niesie wojnę, okrucieństwo, zazdrość, zniszczenie i śmierć. Człowiek Blake’a w działaniu pozytywnym nie polega wyłącznie na samym sobie, lecz czerpiąc inspirację z osoby Chrystusa (Boga-człowieka) staje się powołanym przezeń i obdarzonym łaską prorokiem, który nie przez bierną kontemplację lub rezygnację z woli życia, lecz przez czynny wysiłek twórczy może zmienić oblicze ziemi, eliminując stopniowo duchowe źródła zła. Otóż w porównaniu z człowiekiem Blake’a, człowiek Schopenhauera ograniczony do ślepego instynktu biologicznego i mdłej uczuciowości, zdany na własne siły, jest w ujęciu *Pamiętnika naturalisty* mieszkańcem Ulro lub Generation, mającym migawkowe wizje Beulah i mglistą intuicję Edenu. W najlepszym razie będzie więc nim nieszkodliwy fantasta – przyrodnik Muchołapski z dziecinnej literatury; wiedzione przez ślepego Erosa chciwe świata i wrażeń dziecko; wybierający sztukę i naturalne muzy artysta; czy zaprzeczający własnej naturze niepoddający się Bożej inspiracji świecki święty (por. fragment ostatni – IX – *Pamiętnika*). W najgorszym razie będzie nim: okrutny człowiek Gombrowicza lub człowiek-jarzyna Becketta⁶⁶ z książek dla dorosłych (por. *Ziemia Ulro*), zgodnie z Frye’owską interpretacją Blake’a, bliska, jak się zdaje, Miłoszowi:

Man has within him the principle of life and the principle of death. One is imagination, the other the natural man. In the natural world the natural principle will win eventually and the man will die. As an individual ego reflecting on his sensations of an outer space world while existing in time, the natural man is a dying man, but like most chronic invalids the ego is fretful, irascible, cruel, bothered by trifles, jealous and inordinately vain. Its only freedom is in domineering over or hindering others, its only happiness is in solitary possession; and in everything it does it seeks, like Cleopatra, for a painless form of suicide.

The only possible cure for the original sin of this selfhood of the natural man is *vision*, the revelation that this world is fallen and therefore not ultimate. There is no such thing in the long run as necessary evil. *Mercy, Pity, Peace and Love* appear to be only palliatives against the antecedent evils of *cruelty, war and jealousy*, which may suggest that they could not exist without evil, as a doctor cannot exist without disease. But that is nonsense: destroy the evil and the four virtues will be seen to be the attributes of unfallen Man. We have already mentioned the significance in this connection of the contrasting lyrics „The Human Abstract” and „The Divine Image”. The destruction of the appearance of this world must precede the vision of the same world purified, and subject and object being inseparable, the Selfhood must be annihilated before the true self can appear”.

Człowiek ma we własnym wnętrzu zasadę życia i zasadę śmierci. Pierwsza to wyobraźnia, druga – człowiek naturalny. W naturalnym świecie naturalna zasada zwycięży w końcu i człowiek umrze. Jako indywidualne ego zastanawiające się nad własnymi doznaniem zewnętrznego przestrzennego świata, naturalny człowiek istniejący w czasie jest człowiekiem umierającym, lecz jak u większości chronicznych inwalidów, jego ego jest niespokojne, skore do gniewu, okrutne, udręczone błahostkami, zazdrosne i nadmiernie próżne. Jego jedyna wolność leży w zdominowaniu innych lub przeszkadzaniu innym; jego

66 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 189.

jedyne szczęście – w samotnym posiadaniu; a cokolwiek robi, poszukuje – jak Kleopatra – bezbolesnej formy śmierci.

Jedynym możliwym lekarstwem na grzech pierworodny owego egoizmu (samosobność – Selfhood) naturalnego człowieka jest wizja, objawienie, że ten świat jest upadły i z tego powodu nie jest on ostateczny. Na dłuższą metę nie ma niczego takiego, jak konieczne zło. Miłosierdzie, Litość, Pokój i Miłość wydają się być jedynie środkami łagodzącymi wcześniejsze zło: okrucieństwo, wojnę, zazdrość – co mogłoby sugerować, że nie mogłyby one istnieć bez zła, tak jak lekarz nie może istnieć bez choroby. Jest to nonsens: zniszczyć zło a cztery cnoty okażą się atrybutami człowieka sprzed upadku. [...] Zniszczenie zjawiskowej postaci tego świata musi poprzedzić wizję tego samego świata oczyszczonego, z nierozdzielonym przedmiotem i podmiotem, egoizm (samosobność – Selfhood) musi zostać unicestwiony zanim prawdziwe ja będzie mogło się pojawić⁶⁷.

Toteż bohater *Pamiętnika naturalisty*, pragnąc wyzwolić się spod wpływu człowieka naturalnego, zamkniętego w kręgu własnego ja, sam siebie poddaje oczyszczającemu Sądowi Ostatecznemu. W efekcie zaś owego sądu nad samym sobą dostrzega swój głęboki duchowy związek z filozofami romantycznego wydziedziczenia (por. „żyłem w Ulro”), którzy według cytowanych przez ks. Sadzika i Miłosza słów Erica Hellera (znawcy niemieckiego romantyzmu) nieustannie oscylowali między biegunami „arogancji i upokorzenia”, między „doświadczeniem nicości we wrogim uniwersum, a przypisywaniem sobie najwyższego znaczenia”⁶⁸. Tak bowiem zdaje się należy m. in. rozumieć wypowiedź alter ego Miłosza o posiadanych przezeń doktoratach honorowych Heideggera i Jeny, a więc dwóch głównych niemieckich (i europejskich) ośrodków literackiej, filozoficznej i teologicznej myśli romantycznej, a pośrednio – jak sugeruje Miłosz – także i egzystencjalnej. W Jenie uzyskał dyplom Schopenhauer. Tam też wykładali Schiller i Schleglowie, kształtujący jego poglądy dotyczące człowieka i natury. Z Jeną związany był Fichte, gloryfikujący ego indywidualne i narodowe. Prywatnym docentem w Jenie był Hegel – późniejszy profesor Heidelbergu i Berlina. Profesorem w Jenie był Karl Jaspers, pochłonięty tajemnicą ludzkiego życia i misterium bliżej niedookreślonej transcendencji. W Jenie przebywał też krótko romantyczny poeta Hölderlin. O nim to oraz o Fryderyku Nietzsche – wielbicielu Fichtego, Schopenhauera i Wagnera – pisał nie tak dawno temu spadkobierca m.in. romantyzmu niemieckiego, jeden z najbardziej wpływowych filozofów współczesnych – M. Heidegger⁶⁹, zafascynowany procesualnym aspektem bycia człowieka w świecie, upatrujący w twórczości poetyckiej ukrytego sensu egzystencji skazanego na śmierć człowieka.

Ostatni, dziewiąty fragment *Pamiętnika naturalisty* otwiera romantyczny motyw symbolicznej „kolistej pielgrzymki do domu”⁷⁰ (odpowiednika Yeatsowskiej *circuitous path* – opozycji poszukiwanej przezeń *direct path*), przy czym owym „domem” okazuje się nie Eden Blake’a, lecz traktowana przede wszystkim jako dzieło sztuki (i przybytek sztuki) kaplica Matki Bożej w Roc Amadour – jeszcze jeden obrazowy odpowiednik poszukiwanych a zagubionych wartości duchowych (por. w *Posłuchaniu* zaszyfowaną

67 N. Frye, *Fearful Symmetry*, op. cit., s. 58–59. Przekład mój – J. D. Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 144 (cytat z Frye’a).

68 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 84. Por. wstęp, s. 14

69 Por. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Ed. K. Michalski, Warszawa 1977. Hölderlin pojawia się też w *Ziemi Ulro* (s. 77–78) w związku z O. V. Miłoszem.

70 Por. M. Abrams, *Circuitous Journey: Alienation, Reintegration* [w:] *Natural Supernaturalism. Tradition and revolution in romantic literature*, New York 1973.

w metaforze „zakryte schody księżniczek”, symboliczną księżniczkę z dna oceanu oraz łowika i prześmiewczą Anusię z *Pamiętnika*).

Finałowy fragment *Pamiętnika* zdaje się więc współbrzmieć zarówno z Schopenhauerem (i Heideggerem)⁷¹, jak i Karlem Jaspersem i jego pojęciem sytuacji granicznej⁷², tj. takiej sytuacji egzystencjalnej, w której doświadczenie winy, cierpienia i klęski życiowej, łącząc się z przeczuciem zbliżającej się śmierci, sprawia, że człowiek może, mimo ograniczeń własnej natury, dzięki samodyscyplinie i samopoznaniu, przebić się ku tajemniczej transcendencji i wejść z nią w duchowy kontakt. Jednakże mierzona kryteriami Blake’a (temat Sądu Ostatecznego oraz wizja zmartwychwstałego Chrystusa i odkupionego świata), tajemnicza transcendencja (Jaspersa) różna od Boga-człowieka jest również złudzeniem Ulro (podobnie jak Heideggerowska wizja nicości, śmierci i bezcelowości ludzkiego istnienia, tak bliska pesymistycznemu nurtowi *Pamiętnika*)⁷³:

Próbuję zwięźle opisać, czego doświadczyłem, kiedy zamiast wybrać zawód podróżnika-naturalisty, zwróciłem się ku innym celom:

Pewnie dlatego pielgrzymowałem.
Którędy, odgadną ci, którzy na przykład
Zwiedziwszy grotty koło Les Eyzies,
Stają na popas być może w Sarlat
(Jak mój biedniaszka Alik nazywał, priwał),
Jechali stamtąd drogą na Souillac,
Gdzie płaskorzeźba w romańskim portalu
Opowiada przygody mnicha Teofila
Z Adany w Cylicji, a prorok Izajasz
Osiem stuleci trwa w gwałtownym ruchu
Jakby targał strunami niewidocznej harfy.
I dalej, w kręte kotliny, aż pojawi się
Wysoko, wysoko, ten klejnot pątników,
Tak upragniony jak w chłopięctwie naszym
Gniazdo na szczycie jodły: Roc Amadour.
A zresztą nie nalegam. Trakt do Composteli
Albo do Jasnej Góry nie gorzej pouczy.

Dążenie i mijanie. Tutaj głąz omszały
Biegnie i wyraźniej za każdym zakrętem,
Po czym znika w oddali. Tam znów błysnie rzeka
Spoza drzew i łuk mostu. Niemniej pamiętajmy,
Nie zatrzyma nas widok ani zimorodek
Zszywający dwa brzegi jasną włóczką lotu,
Ani na wieży panna, choć uśmiechem wabi
I oczy nam zawieże prowadząc w pokoje.
Cierpliwy byłem pielgrzym. Więc miesiąc i rok
Na kiju karbowiałem, bo do celu zbliża.
Tylko że kiedy wreszcie po latach doszedłem
Zdarzyło się, co, myślę, znane niejednemu

71 Por. J. Sadzik, *La vérité et l'art [w:] Esthétique de Martin Heidegger*, Paris 1963. Por. K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978.

72 Por. R. Rudziński, *Człowiek w obliczu nieskończoności*, Warszawa 1980.

73 Por. wstęp Ks. J. Sadzika do *Ziemi Ulro*.

Jeżeli na parkingu przy Roc Amadour
Znalazł miejsce i stopnie do górnej kaplicy
Rachował, aż zrozumiał, że to właśnie tu:
Bo drewnianą Madonnę z dzieciątkiem w koronie
Ogląda tłum ospałych amatorów sztuki.
Tak i ja. Już nie dalej. Góry i doliny
Przebyte. Ognie. Wody. I niewierna pamięć.
Pasja ta sama choć wezwania z nikąd.
I tylko w zaprzeczeniu dom swój miała świętość.

Bohater *Pamiętnika naturalisty*, mimo że – podobnie jak Blake – zbuntował się przeciwko widzeniu człowieka i przyrody wyłącznie przez pryzmat konieczności (kolisty czas) i tajemnicy (nieznany inny wymiar rzeczywistości), jednak z powodu niedostatku wiary i nadziei, percepcji oraz wyobraźni / pamięci (por. niewierna pamięć) dociera jedynie do etapu Schopenhauerowskich wartości estetycznych (bez pełni owej kontemplatywnej wizji danej według filozofa tylko wybranym) i fałszywej (z punktu widzenia Blake'a) świętości. Stanowi / etapowi temu towarzyszy ulryjskie poczucie bezużyteczności własnego istnienia. Wyrazem tego jest finałowa autoprojekcja bohatera jako „pasji bezużytecznej”⁷⁴ (por. „Pasja ta sama choć wezwania z nikąd”). Bowiem według interpretacji Frye'a:

Now all kindly and honest people who act as though they believed evil to be neither necessary nor desirable are on the right side. But an honest man is not quite the noblest work of God until the faith by which the just live develops into full imaginative vision. The fully imaginative man is therefore a visionary whose imaginative activity is prophecy and whose perception produces art. These two are the same thing, perception being an act. Those whose minds are befuddled with the two contradictory notions of mystery and necessity, derived from reflecting on space and time respectively, will naturally think of a prophet as someone with a mysterious knack of foretelling an inevitable future. This is exactly what the prophet cannot be. The „seer” has insight, not second sight: he is not a charlatan but the contrary of one, an honest man with a sharper perception and a clearer perspective than other honest men possess. The imagination in seeing a bird sees through it an „immense world of delight”; the imagination in looking at society not only sees its hypocrisies but sees through them, and sees an infinitely better world. The prophet can see an infinite and eternal reality, but nobody can see an indefinite future except conditionally: [...] It is the superior clarity and accuracy of the prophet's vision that makes him an artist, and that makes the great artist prophetic”.

Otóż wszyscy dobrzy i uczciwi ludzie, którzy postępują tak, jak gdyby wierzyli, że zło nie jest ani konieczne, ani pożądane należą do tych, którzy postępują słusznie. Jednak uczciwy człowiek nie jest bynajmniej najszlachetniejszym dziełem Boga dopóki wiara, którą żyją sprawiedliwi, nie rozwinię się w pełną wyobraźni wizję. Człowiek w pełni obdarzony wyobraźnią jest przeto wizjonerem, którego wyobraźniowa aktywność jest prorocstwem i którego percepcja wytwarza sztukę. Obie one są tym samym, percepcja jest (bowiem) działaniem. Ci, których umysły są zamroczone dwoma sprzecznymi ze sobą pojęciami: tajemnicy i konieczności, wyprowadzonymi z refleksji nad – odpowiednio – przestrzenią i czasem, będą naturalnie myśleć o proroku jako o kimś, kto posiada tajemniczą sztukę przepowiadania nieuniknionej przyszłości. To zaś jest dokładnie tym, czym prorok nie może być. „Wizjoner” ma intuicję („wewnętrzny wzrok” – insight), a nie dodatkowy wzrok: nie jest szarlatanem, lecz jego przeciwieństwem, uczciwym człowiekiem z ostrzejszą percepcją i jaśniejszą perspektywą od tej, którą mają inni uczciwi ludzie.

74 Sartrowskiej.

Wyobraźnia, widząc ptaka, widzi poza nim „bezgraniczny świat radości”. Wyobraźnia, patrząc na społeczeństwo, widzi nie tylko jego hipokryzję, lecz (także) patrzy poza nią i widzi świat nieskończenie lepszy. Prorok może widzieć nieskończoną i wieczną rzeczywistość, nikt jednak, jak tylko warunkowo, nie może zobaczyć nieokreślonej przyszłości [...] To właśnie niezwykła jasność i dokładność wizji proroka czyni z niego artystę i wielkiego artystę-proroka)⁷⁵.

Toteż autor / bohater *Pamiętnika...*, mieszkaniec Ulro, wyruszywszy na będącą parodią rzeczywistej pielgrzymki do miejsca świętego (samochodową?) wyprawę do przybytku sztuki, w momencie gdy znalazł się przed rzeźbą Madonny, zachował się podobnie do „ospałego tłumu amatorów sztuki” – odwrotnie do wizjonera Blake’a. Patrząc na rzeźbę, bohater Miłosza nie potrafił bowiem spojrzeniem swym przebić się ku tej rzeczywistości, której rzeźba jest znakiem. Reakcja bohatera *Pamiętnika...* pozostaje więc w zgodzie z uwagami Miłosza z *Ziemi Ulro*:

[...] Słyszysz głos, który odzywa się do mnie w następujące słowa:

– Powodowany niejasną potrzebą, zapewne karania siebie i niszczenia tego, co kochasz, zebrałeś argumenty na rzecz naszego posłuszeństwa krainie Ulro. Nigdy potęga Ulro nie była bardziej jawna i nigdy jej wrogowie nie zostali tak poniżeni. Bo czyż może być większe poniżenie dla pisarza, dla myśliciela, dla artysty, niż zasłużyć na względy potomnych nie tym, co dla niego samego było najbardziej cenne, co chciał swoim dziełem obronić? Aż oto znalazł się w muzeum i wycieczki podziwiają jego „wartości estetyczne”, natomiast jego najświętsze przekonania są traktowane z szacunkiem, ponieważ jego wierszom czy malowidłom czy powieściom pomogły, ale też z pobłażliwością, jak wierzenia religijne jego kuzyna z Nowej Gwinei⁷⁶.

Widziany przez pryzmat poglądów Blake’a na sztukę i świętość, bohater *Pamiętnika naturalisty*, który ostatecznie częściowo za radą Schopenhauera odwrócił się od obcej mu natury i wybrał sztukę (por. „Próbuję zwięźle opisać, czego doświadczyłem, kiedy zamiast wybrać zawód podróżnika-naturalisty zwróciłem się ku innym celom”) widzi więc siebie w zakończeniu utworu jako skażoną fałszywą świętością beзуżyteczną pasję Sartre’a, pozbawioną przewodnictwa natchnionej wyobraźni. Obraz ten przypomina zarówno bohaterkę *Księgi Thel* oraz odrzucającą to, co ziemskie eteryczną pasterkę z II części *Dziadów* – jak też nowowcielonych lub świeżo upadłych, pogrążonych w duchowym śnie ludzi znad ulryjskiego jeziora i z ulryjskiej puszczy Entuthon Benyhton, którzy są „zwykłą pasją i żądzą” miotaną przez wiatr niczym wilgotne chmury. Tymi właśnie ludźmi opiekuje się w poemacie Blake’a *Milton Los* i jego dzieci: odziewając, żywiąc, zaopatrując w domy i pola. Wezwania do podobnej misji zdaje się oczekiwać także i bohater *Pamiętnika naturalisty*. Oto odpowiedni fragment 26 Miedziorytu *Milтона*:

There are Two Gates thro' which all Souls descend,
One Southward
From Dover Cliff to Lizard Point, the other toward the North,

[...]

The Souls descending to the Body wail on the right hand
Of Los, & those deliver'd from the Body on the left hand.

[...]

75 N. Frye, *Fearful Symmetry*, op. cit. Przekład mój –J. D.

76 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 185.

And these the Labours of the Sons of Los in Allamanda
 And in the City of Golgonooza & in Luban & around
 The Lake of Udán-Adán in the Forests of Entuthon Benythón,
 Where Souls incessant wail, being piteous Passions & Desires
 With neither lineament nor form, but like to wat'ry clouds
 The Passion & Desires descend upon the hungry winds,
 For such alone Sleepers remain, meer passion & appetite.
 The Sons of Los clothe them & feed & provide houses & fields.

Dwie są bramy przez które wszystkie dusze zstępują, jedna południowa / Od Dover Cliff do Lizard Point, druga północna, / [...] / Dusze zstępujące w ciała płaczą po prawej ręce / Losa; a uwolnione od ciała po lewej ręce. /.../ A takie oto są prace synów Losa w Allamandzie / I w mieście Golgonooza i w Lubanie i wokół / Jeziora Udán Adán i w puszczech Entuthon Benythón, / gdzie dusze nieustannie płaczą, będąc godnymi litości pasjami i pragnieniami / Bez formy i twarzy, lecz niczym wilgotne chmury / Pasje te i pragnienia opadają na głodne wiatry, / Ponieważ taką to zwykłą pasją i żądzą są samotnie pogrążeni we śnie. / Synowie Losa odziewają ich, żywią, zaopatrują w domy i pola⁷⁷.

Tym bowiem, co czyni człowieka świętym, jest według Blake'a nie zaprzeczenie pasjom (lub któremukolwiek z czterech boskich aspektów ludzkiej natury), lecz zrozumienie pasji, tj. ukierunkowanie owej energii uczuciowej ku miłości i twórczości (por. synów Losa) – przy czym rola kierownicza i integrująca przypada wyobraźni twórczej, która w ujęciu Blake'a jest synonimem intelektu, tj. tej władzy duchowej, która zdolna jest do bezpośredniego pojmowania archetypalnej rzeczywistości (a raczej – nadrzeczywistości). Oto sławny fragment z *Wizji Sądu Ostatecznego* (*A Vision of the Last Judgment*) dotyczący pasji i świętości:

Men are admitted into Heaven not because they have curbed & govern'd their Passions or have No Passions, but because they have Cultivated their Understandings. The Treasures of Heaven are not Negations of Passion, but Realities of Intellect, from which all the Passions Emanate Uncurbed in their Eternal Glory. The Fool shall not enter into Heaven let him be ever so Holy. Holiness is not the Price of Entrance into Heaven. Those who are cast out are All Those who, having no Passions of their own because No Intellect, Have spent their lives in Curbing & Governing other People's by the Various arts of Poverty & Cruelty of all kinds. Wo, Wo, Wo to you Hypocrites. [...] It is not because Angels are Holier than Men or Devils that makes them Angels, but because they do not Expect Holiness from one another, but from God only.

Ludzie dostają się do Nieba nie dlatego, że powściągali i opanowali swoje pasje lub że nie mieli żadnych pasji, lecz dlatego, że doskonalili rozumienie pasji. Skarby Nieba to nie negacje pasji, lecz realności intelektu, z którego wszystkie pasje emanują niepoahamowane w swojej wiecznej chwale. Głupiec nie wejdzie do Nieba, choćby nie wiedzieć, jak bardzo był święty. Świętość nie jest ceną za wejście do Nieba. Odtrąceni to ci wszyscy, którzy nie mając żadnych pasji, z powodu braku intelektu, poświęcili swoje życie na poskramianie i opanowywanie pasji innych ludzi poprzez różne formy okrucieństwa i nędzy. Po trzykroć biada wam hipokryci! ...Nie to czyni Aniołów aniołami, że są świętsi niż ludzie i diabły, lecz to, że nie spodziewają się oni świętości nawzajem od siebie, lecz jedynie od Boga⁷⁸.

77 W. Blake, *Complete Writings*, op. cit., s. 512. Przekład mój – J. D.

78 Ibidem, s. 615–616. Przekład mój – J. D.

Przeciwieństwa, które podminowują także i życie emocjonalne człowieka, są według Blake'a równie prawdziwe. Cechą szatańską jest natomiast negacja (zaprzeczenie) i przecenianie samego siebie. Tym więc, co w zakończeniu *Pamiętnika* przemawia na korzyść bohatera poddanego Sądowni Ostatecznemu, jest zachowanie twórczej mocy pasji (por. pasja ta sama). Tym zaś, co przemawia przeciw niemu, jest Schopenhauerowska próba zaprzeczenia pasjom, odejście od sztuki religijnej oraz pokusa religii sztuki i fałszywej świętości. Źródłem zaś owego zaprzeczenia jest bowiem (odwołując się do Blake'a) niedostateczne zrozumienie pasji – co w utworze Miłosza zdaje się sugerować troisty ciąg pozornych synonimów: eros, namiętność oraz najbardziej blake'owska pasja. Zaś niezrozumienie pasji to z kolei konsekwencja utraconej więzi z twórczą zasadą świata, intelektem, wyobraźnią, miłością – tj. Chrystusem Blake'a pojętym jako centrum świata i symboliczne słońce (por. *Postuchanie*). W języku Yeatsa ów brak łączności z twórczą zasadą świata równoznaczny jest z brakiem osobowości (*personality* w odróżnieniu od podległej Ego – *individuality*). Toteż końcowe słowa:

Tak i ja. Już nie dalej. Góry i doliny
Przebyte. Ognie. Wody. I niewierna pamięć,
Pasja ta sama choć wezwania znikąd.
I tylko w zaprzeczeniu dom swój miała świętość.

– interpretować można zarówno w kontekście nieortodoksyjnej wersji upadku i odkupienia człowieka (por. motyw *Alpine Shooting Star*), jak i w kontekście także bliskiej Blake'owi chrześcijańskiej nauki o łasce (por. cytaty o pasjach oraz przypowieść o wybranych i wezwanych) oraz Psalmów 137 i 66. Otóż według Blake'a upadek człowieka-obrazu Boga był odpowiednikiem upadku pewnego aspektu boskiej osobowości i polegał na analogicznej dezintegracji czterech podstawowych aspektów natury boskiej⁷⁹. Tę pierwotną równowagę boskiej i ludzkiej natury zakłócił Urizen (tj. abstrakcyjny rozum) pragnący zdominować pozostałe boskie aspekty, natomiast dezintegrację spowodował bezpośrednio zbuntowany przeciwko Urizenowi Luvah – *Zoa of passion* – którego Blake lokalizował na Wschodzie. Po upadku Luvaha-Orca cały Wschód (w tym Jeruzalem duchowe) uległ przerażającemu spustoszeniu, z którego (podobnie jak uosabiającego sferę pasji Luvaha-Orca) dźwigał go dopiero stopniowo Los (archetypalny ludzki odpowiednik boskiego Urthony – Wyobraźni – Chrystusa) oraz jego synowie i córki⁸⁰.

W *Miltonie* symboliczna praca Losa i jego dzieci (a więc także wysiłek twórczy zjednoczonych z nim poetów, np. Milтона i Blake'a) ma doprowadzić do urzeczywistnienia odkupienia, tj. dopomóc reintegracji wewnętrznej człowieka. Dzięki wysiłkom dzieci Losa człowiek dochodzi bowiem do zrozumienia twórczej potęgi pasji oraz do poddania ich wyobraźni-intelektowi – boskiej inspiracji – Chrystusowi. Twórcza praca jednego z synów Losa, Antamona, przyrównywanego do Siewcy (por. motyw ziarna z *Postuchania*) lub artysty rzeźbiarza, przetwarza także i Widmo (Spectre) – a więc egoistyczną, pełną pychy miłość własną człowieka, która prowadzi do buntu i wojny. W rękach Antamona Widmo to staje się jakby ziarnem siewnym (por. *Postuchanie*: „Czy byłem tam, zwinięty jak plód roślinny w ziarnie, / Wezwany nim jedna z drugą dotkną mnie godziny?”) lub doskonałym materiałem na „model złotych ornamentów”:

79 C. Miłoz, *Ziemia Ulro*, op. cit., par. 30.

80 Por. W. Blake, *Milton* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 517. Satan = „Spectre of Orc”. Orc = „generate Luvah”.

Some Sons of Los surround the Passions with porches of iron & silver,
Creating form & beauty around the dark regions of sorrow,
Giving to airy nothing a name and a habitation
Delightful, with bounds to the Infinite putting off the Indefinite
Into most holy forms of Thought; such is the power of inspiration
They labour incessant with many tears & afflictions,
Creating the beautiful House for the piteous sufferer.

Other Cabinets richly fabricate of gold & ivory
For Doubts & fears unform'd & wretched & melancholy.
The little weeping Spectre stands on the threshold of Death
Eternal, and sometimes two Spectres like lamps quivering,
And often malignant they combat; heart-breaking sorrowful & piteous,
Antamon takes them into his beautiful flexible hands:
As the Sower takes the seed or as the Artist his clay
Or fine wax, to mould artful a model for golden ornaments.
The soft hands of Antamon draw the indelible line,
Form immortal with golden pen, such as the Spectre admiring
Puts on the sweet form; then smiles Antamon bright thro' his windows.
The Daughters of beauty look up from their Loom & prepare
The integument soft for its clothing with joy & delight.

Niektórzy synowie Losa otaczają pasje portykami z żelaza i srebra / Tworząc formę i piękno wokół ciemnych obszarów smutku, / Dając zwiewnej nicości imię i mieszkanie / Urocze, u granic nieskończoności, pozbawiając ją nieokreśloności / Wprowadzając w najświętsze formy myśli; taka jest moc inspiracji / Pracują nieustannie we łzach i utrapieniach, / Tworząc piękny dom dla godnego litości cierpiącego. // Inne pokoje bogato wykute w złocie i kości słoniowej / Dla wątpliwości oraz nieokreślonych i płonnych lęków, i melancholii. / Małe, płaczące Widmo stoi na progu śmierci / Wiecznej, a czasami dwa Widma migocące jak lampy, / I często pełne złości walczą ze sobą; rozdzierające serce, smutne i żalodne. / Antamon bierze je w swoje piękne zwinne rece: / Podobnie jak siewca bierze ziarno lub jak artysta bierze glinę / Lub szlachetny wosk, by ukształtować artystycznie model złotych ornamentów. / Miękkie ręce Antamona kreślą złotym piórem niezniszczalną linię, / Nieśmiertelną formę, taką, że podziwiają ją Widmo / Przywdziewa formę pełną słodyczy; wówczas Antamon uśmiecha się promiennie przez okno. / Córki piękności spoglądają w górę znad swoich krosien i przygotowują / [Dla owej formy] z przyjemnością i radością miękką tkaninę na odzienie)⁸¹.

Miłosz, który w *Ziemi Ulro* przetłumaczył dalsze fragmenty cytowanego powyżej Miedziorytu 22 *Miltona*⁸², tak z kolei pisał w *Ogrodzie nauk* o Widmie (Spectre) fałszywej miłości własnej i fałszywej racji własnej:

The Spectre (Widmo, czyli Ego) nie jest u Blake'a czymś, czego człowiek zdoła się kiedykolwiek pozbyć. Natomiast Blake był przekonany, że można Widmo zaprząć do roboty, tj. poddać pod władzę Wyobraźni⁸³.

Wizja dojrzałego życia bohatera *Pamiętnika naturalisty* jako pozbawionej ostatecznego celu wędrówki przez ogień i wodę nawiązuje także do symboliki Psalmu 66:

81 Ibidem, s. 514. Przekład mój – J. D.

82 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 137–138.

83 C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 55.

wiersz 12: Posadziłeś człowieka na głowy nasze, szliśmy przez ogień i wodę, aż wywiodłeś nas na obfitość⁸⁴.

Otóż w świetle tego dziękczynnego psalmu zakończenie *Pamiętnika naturalisty* można ostatecznie zinterpretować dwojako: albo jako ironiczne zaprzeczenie psalmu, albo jako wyraz oczekiwania bohatera odrzucającego błędne mniemanie o sobie, świecie i sztuce, na łaskę prawdy (i zrozumienia), na powołanie równe powołaniu króla Dawida, proroka Jeremiasza, Milтона i Blake'a oraz na ponowną obfitość tożsamą z powrotem do troiście (dosłownie, moralnie, mistycznie) rozumianego Jeruzalem. Otóż ta druga możliwość interpretacyjna wydaje się być bardziej prawdopodobna zarówno w kontekście części pierwszej poematu (*Postuchanie*), jak i następującej po *Pamiętniku naturalisty* części trzeciej poematu pt. *Lauda*, jak wreszcie w kontekście całego poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (por. stopniowo zarysowujący się kolejny wielki temat poematu: przywrócenie – konsekwencja Sądu Ostatecznego). Końcowa, syntetyczna autoprezentacja bohatera *Pamiętnika naturalisty* jako oczekującej na wezwanie pasji, koresponduje bowiem z symbolizującymi podobne jak u Blake'a obnażenie wewnętrzne, motywami z *Postuchania*: „płodu roślinnego zwiniętego w ziarnie” oraz spadania z bohatera „odzieży jego imienia”. To symboliczne obnażenie poprzedza, jak pamiętamy, w zakończeniu pierwszej części poematu dosłyszanie przez bohatera we własnym wnętrzu głosu „nienazwanego” i jest równoznaczne z przywróceniem do łaski i duchowym powrotem do ziemskiej i duchowej Jeruzalem – prefiguracji Jeruzalem niebieskiej.

W kontekście zarówno *Postuchania*, jak i *Laudy*, cały *Pamiętnik naturalisty* wydaje się więc (nie pozbawioną ironicznego podtekstu) próbą podjęcia twórczej kontynuacji buntu Blake'a przeciw procesualnie i biologicznie pojętej naturze oraz uchwyconym u źródeł, dwudziestowiecznym konsekwencjom myślowym i artystycznym takiej wizji natury, w imię „wielkiej nadziei”. Wyrazem tej nadziei bohatera Miłosza jest jego niesłabnąca pasja twórczego życia oraz nieustanne oczekiwanie na łaskę powołania / wezwania, która według Milтона (*Paradise Lost*) i Blake'a (*Jerusalem*) czyni z poety narzędzie Boże i pomaga mu przygotować ludzi (por. „to justify God's ways to men”) na łaskę odzyskania Jeruzalem we wszystkich jej znaczeniach. *Pamiętnik naturalisty* zdaje się także potwierdzać początkową tezę, że Miłosz w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* staje się świadomie poetą kontekstu w sensie, który nadali temu określeniu dwudziestowieczni Blake'iści.

84 C. Miłosz, *Księga Psalmów*, op. cit., s. 165.

LAUDA

Lauda to zarówno w perspektywie dwóch początkowych części, jak i w skali całego poematu kolejny senny dom, drugi postój pamięci / wyobraźni bohatera, a zarazem kolejny etap zapowiedzianego w *Posłuchaniu* Sądu Ostatecznego, któremu bohater poddaje sam siebie. Sąd ten według Blake'a polega na odrzucaniu błędu i przyjmowaniu prawdy.

Przedmiotem poddanym w *Laudzie* oczyszczeniu jest wyobrażenie / pojęcie ojczyzny. *Pamiętnik naturalisty* oraz *Laudę* tematycznie zespala złożona z wielu ogniw (tj. punktów widzenia) klamra kompozycyjna. Ogniwa tej polifonicznej, dialogowej lub ironicznej klamry trwają w stanie chwiejnej równowagi, wzajemnie się przenikają, uzupełniają i odsyłają pośrednio lub bezpośrednio (aluzje, parafrazy, cytaty, stylizacja) do tekstów współtworzących zewnętrzny, ramowy kontekst poematu Miłosza. Bez znajomości tego podstawowego kontekstu (Biblia, Skarga, Mickiewicz, Blake, romantyzm, Oskar Miłosz, Eliot) nie wszystkie poziomy znaczeniowe utworu Miłosza są czytelne¹. Umyka też całościowy sens poematu.

Otóż centralnym ogniwem owej klamry kompozycyjnej, które zespala wszystkie pozostałe, jest jak się zdaje, opozycja Vala / Jeruzalem, gdzie poddanemu prawu śmierci i cierpienia, zewnętrznemu, procesualnemu światu natury przysługuje jedynie (zgodnie z platońską ontologią) status cienia (por. *Piosenka wielkopostna*) przesłaniającego archetypalną rzeczywistość, tj. przenikniętą społeczną i Bożą miłością Jeruzalem – emanację wyobraźni człowieka wewnętrznego, tj. złączonego z twórczą zasadą świata, Chrystusem:

Man is adjoin'd to Man by his Emanative portion
 Who is Jerusalem in every individual Man, and her
 Shadow is Vala, builded by the Reasoning power in Man.
 O search & see: turn your eyes inward: open, O thou World
 Of Love & Harmony in Man: expand thy ever lovely Gates!

Człowiek jednoczy się z człowiekiem dzięki swojej emanatywnej części / Którą jest w każdym człowieku Jeruzalem, a jej / Cieniem jest Vala, zbudowana przez ludzką moc rozumowania. / O szukaj i patrz: zwróć swe oczy ku wnętrzu: otwórz, świat / Miłości i harmonii w człowieku: roztwórz twe uroczyska bramy!².

Bohater poematu Miłosza, porzucając zewnętrzny świat przyrody, często błędnie interpretowany przez człowieka³, a przez to stający się cieniem (Vala), który zasłania sobą Jeruzalem, odzyskuje jakby anamnetyczną pamięć (wyobraźnię Blake'a i Mickiewicza)

1 Por. J. Dudek, *Miłosz wobec tradycji literackiej*, op. cit.

2 W. Blake, *Jerusalem* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 675. Przekład mój – J. D.

3 Świat naturalny zależny jest od ludzkiej „wizji” (Swedenborg, Blake). Por. *Ziemia Ulro*, s. 170.

i wyzwała się spod władzy zewnętrznej czasoprzestrzeni (początek *Laudy*), a zwracając się ku duchowemu wschodowi (por. *Posłuchanie*), widzi swą ziemską ojczyznę jako niemal Blake'owską i Mickiewiczowską emanację / projekcję własnej pamięci – wyobraźni. Jest ona zarówno odpowiednikiem kraju lat dzieciennych Mickiewicza, jak i wizji Jeruzalem duchowej, którą ujrzał Blake (*Jerusalem*) oczyma wyobraźni jako przypominającą błąd obłok (por. motyw chmury u Miłosza), emanację cór Beulah (tj. muz poetyckich) poniżej Golgonoozy (tj. poniżej kreowanego przez wyobraźnię poety idealnego miasta-państwa będącego poetycką prefiguracją Jeruzalem) „w głębokich dolinach Entuthon Benyhton” (tj. Ulro i Generation)⁴.

[...]

The East is Inwards, & the West is Outwards every way.

And Los beheld the mild Emanation, Jerusalem, eastward bending
Her revolutions toward the Starry Wheels in maternal anguish,
Like a pale cloud, arising from the arms of Beulah's Daughters
In Entuthon Benyhton's deep Vales beneath Golgonooza.

Wschód jest wewnątrz, zaś zachód jest ze wszech stron na zewnątrz. / I Los ujrzał delikatną emanację, Jeruzalem, zwracającą się ku wschodowi / Kierującą swe obroty w kierunku gwiazdnych kół w macierzyńskim bólu, / Jak błąd obłok, unoszącą się z ramion Cór Beulah/W głębokich dolinach Entuthon Benyhton poniżej Golgonoozy⁵.

Otóż „Lauda” Miłosza to (mówiąc językiem Eliota) *objective correlative* – obrazowy ekwiwalent – Jeruzalem psalmów, Apokalipsy, Blake'a, Mickiewicza i romantyków polskich⁶. Toteż zarówno na poziomie stylistycznym, jak i na poziomie świata przedstawionego słowo *Lauda* i przedmiot *Lauda* ma potrójny sens (dosłowny, moralny i mistyczny) – na przekór sugestii Miłosza z przypisów do tej części poematu:

Słowo to nie pochodzi od średniowiecznej włoskiej pieśni pochwalnej, *lauda*, do której zapewne nawiązuje mój tytuł, nie ma też nic wspólnego z uchwałami sejmikowymi, w liczbie mnogiej *lauda* zwanymi. Jest to litewska *Liauda* z łacińskim *laudare* nie spokrewnione. Płyne w tamtych stronach rzeka *Liaudė* wpadająca do Niewiaży [...] Co do osiedli *Laudy*, można byłoby powołać się na *Potop* Sienkiewicza, ale fikcja literacka ma wątpliwą wartość jako źródło historyczne⁷.

(*Lauda* Miłosza, podobnie jak Jeruzalem króla Dawida, Litwa Mickiewicza, Londyn Blake'a, Little Gidding Eliota, Sligo Yeatsa czy Karpaty Wierzyńskiego, to przede wszystkim historyczno-geograficzny *minute particular* (drobny szczegół) – konkretna ojczyzna poety. Ten dosłowny sens „*Laudy*” podkreślają częściowo sparafrazowane, skrócone (w wypadku Świętobrości) lub uzupełnione (w wypadku Opitołok) cytaty z *Lietuvių Enciklopedija* dotyczące danych geograficzno-historycznych przywołanego w poemacie obszaru *Laudy* (*Liauda*) oraz miejscowości *laudańskich*: Wędziagoły (*Vandžiogala*), Opitołok (*Apityalaukis*), Świętobrości (*Šventybrastis*)⁸. Natomiast

4 Interpretacja N. Frye'a.

5 W. Blake, *Jerusalem* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 635. Przekład mój – J. D.

6 Por. T. S. Eliot, *Hamlet* [w:] *Selected Essays*, London 1980. Por. wyraźnie związane z Eliotowskim „*objective correlative*” Miłoszowe pojęcie „wielowarstwowego konkretnu” zakotwiczone w prawie analogii: *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 165.

7 Tekst *Laudy* cytuję według wydania: C. Miłosz, *Utwory poetyckie*, op. cit., s. 363–380.

8 Por. [w:] *Lietuvių Enciklopedija*, Boston 1953–1969 następujące hasła: (i) *Vandžiogala*,

moralny sens Miłoszowej Laudy wyznaczają zawarte m.in. w Statutach Litewskich z roku 1529, Aktach Sejmikowych, tj. *Laudach* oraz w przywilejach króla Zygmunta Augusta idee równości, miłości, braterstwa, wolności i tolerancji religijnej, którym hołdowała Rzeczpospolita Jagiellonów w wieku XVI – Jeruzalem Mickiewicza i Słowackiego⁹. W kontekście poematu Miłosza stanowi ona zrealizowany już raz odpowiednik wyobraźniowej Jeruzalem Blake’a. I to odpowiednik trwały w wymiarze moralnym (por. „żeby rok bieżący i rok 1587 równouprawnione zostały”), a obejmujący okres około czterystu lat z dzieciństwem autora poematu łącznie (por. „wypadki z wczoraj i sprzed czterystu lat mało się różnią”).

Duchowym wymiarem ziemskiej ojczyzny autora rządzi zasada odkupionej wyobraźni Blake’a, tj. zasada miłości, pokoju i miłosierdzia. Świadczą o tym jakby na przekór Blake’owi – wrogowi współczesnych mu kodeksów prawnych, estetycznych i moralnych – traktowane jako wytwory twórczej wyobraźni, parafrazowane i cytowane przez Miłosza za *Istorijos Archyvas* oraz *Monumenta Reformationis Polonicae et Lithuanicae*, archiwalne dokumenty prawne: przywileje królewskie „którymi król Zygmunt August równał prawa szlachty katolickiej i niekatolickiej Wielkiego Księstwa”, spisy majątności, testamenty szlachty laudańskiej oraz akty darowizn na rzecz protestanckich zborów, pisane w języku ruskim, a niekiedy i cyrylicą¹⁰. Jeruzalem Miłosza umieszczona w odległej przeszłości nie jest więc fikcją literacką lub proroczą wizją przyszłości, jak to ma miejsce u Blake’a lecz – podobnie jak *Little Gidding* T. S. Eliota czy *Pan Tadeusz* – jest ona zakotwiczoną w realnym świecie historyczno-społecznym prefiguracją przenikniętego miłością społeczną Królestwa Bożego na ziemi (mistyczny sens poematu) – zgodnie z przytoczonymi przez Miłosza w *The History of Polish Literature* słowami „pośmiertnego syna Rzeczypospolitej” Mickiewicza¹¹ z wykładu paryskiego (z 1841 roku) poświęconego ks. Piotrowi Skardze:

W całej historii widzi on tylko dwa ludy, które odpowiadają wysokiemu jego pojęciu ojczyzny: lud wybrany, to jest hebrajski, i lud polski. Za dowód szczególniejszego błogosławieństwa nad Polską uważa naprzód to, że Opatrzność obdarzyła ją długim szeregiem królów, między którymi nie było żadnego tyrańcy, i nawet Bolesławowi Śmiałemu, jedyńemu spośród nich mordercy, dozwoliła zbrodnię tę odpokutować przed śmiercią po wtóre, że Polska, ostatnie państwo chrześcijańskie, stoi jako przedmurze cywilizacji na północy, na koniec, iż posiada wolność, wynikającą z konstytucji, zupełnie takiej, jaka jest w organizmie ludzkim, gdzie serce i głowa nie mają władzy despotycznej nad członkami, ale są tym w ciele, czem religia i rząd królewski w Rzeczypospolitej. Dlatego też wolność tę nazywa Skarga wolnością złotą, używając wyrażenia, które należy brać w jego znaczeniu tajemniczym. Złoto, jak wiadomo, w średnich wiekach znaczyło często doskonałość, wyciąg najczystszy: podług alchemików było to światło zgęszczone. Adeptci umiejętności tajemnych szukali tego złota, co miało dać życie i zdrowie wieczne. W tem znaczeniu bullę ustawodawczą cesarstwa niemieckiego nazwano Bullą Złotą; w tem znaczeniu także Skarga i późniejsi pisarze wolność polską nazywali wolnością złotą, to jest najzupełniejszą, która każdemu obywatelowi zostawiała całą swobodę działania i całą odpowiedzialność za jej nadużycie.

(ii) Šventybrastis, (iii) Apytalaukis, (iv) Liaudė (rzeczka) oraz Liauda (nazwa wsi szlacheckich na prawym brzegu Nieważy).

9 Por. C. Miłosz, *The History of Polish Literature*, Berkeley 1983, s. 109.

10 Ibidem.

11 Ibidem, s. 232.

Skarga kochał i ochraniał Polskę, jako nową Jerozolimę, na którą Bóg zlał wielkie obietnice. Ale Polska, jaką on pojmował, była tylko w jego myśli; oddzielał ją nawet od ludzi. Ludzie, zdaniem jego, zdradzają tę ojczyznę, zbudowaną przez Opatrzność, sprzeniewierzają się swemu posłannictwu. Na generację, do której mówił, patrzył jako na występłą, jako na idącą drogą błędną do strasznych nieszczęść. Przeto raz, kiedy stanie mu w oczach owa ojczyzna boża, zrealizowana na ziemi przez cnoty przodków i patronów Polski, podnosi głos błogosławiący – drugi raz, kiedy weźmie przed się zbrodnie i złości współczesnych, zlorzeczy i grozi¹².

Ostatniego z przytoczonych zdań Miłosz już nie zacytował, poprzestając na uaktualniającej je interpretacji:

Although it articulates what Skarga had perhaps hardly defined himself, Mickiewicz's interpretation is worthy of note because it suggests that the pride with which Poles viewed their political institutions formed the source of their belief in a special national destiny. On the other hand, the quotation describes something which resembles a typical Polish attitude up to this day, namely, an attachment to an ideal Poland combined with a bitter denunciation of the reality, a loathing even, of its inhabitants. [...] Messianism, foreshadowed by Skarga, found proponents as early as the seventeenth century. Later, in the nineteenth century, the messianic myth underwent a strange transformation with the impact of the French Revolution and the cult of Napoleon. The ideal Poland then became the embodiment of democratic ideas as opposed to the autocracies of the Holy Alliance.

Interpretacja Mickiewicza precyzuje to, co Skarga być może zaledwie sformułował, mimo to jednak jest ona godna uwagi, ponieważ sugeruje, że duma, z jaką Polacy oceniali swoje polityczne instytucje stała się dla nich źródłem przekonania o wyjątkowości narodowego losu. Z drugiej strony cytaty ów ukazują coś, co przypomina typowo polską postawę aż po dzień dzisiejszy, a mianowicie przywiązanie do idealnej Polski połączone z gorzkim potępieniem rzeczywistości, a nawet z niechęcią do jej mieszkańców. [...] Mesjanizm, zapowiedziany przez Skargę, znalazł swoich rzeczników już w siedemnastym wieku. Później, w dziewiętnastym wieku, mit mesjański uległ dziwnej przemianie pod wpływem rewolucji francuskiej i kultu Napoleona. Wówczas idealna Polska stała się ucieleśnieniem idei demokratycznych przeciwstawionych autokracjom Świętego Przymierza¹³.

Trafnie uchwycony przez Mickiewicza, według Miłosza, ambiwalentny stosunek Polaków do ojczyzny (ideał: Królestwo Boże na ziemi kontra rzeczywistość) charakterystyczny jest również i dla jego własnej twórczości, w tym także dla analizowanej *Laudy*. Złotu alchemików z wykładu Mickiewicza o ks. Skardze odpowiada tu bursztyn, złoto północy, święty kamień Litwinów, symbol słońca i miłości¹⁴. Także alchemia i alchemik zyskują w tekście Miłosza (podobnie jak u Mickiewicza) sens moralno-mistyczny. Nazwa alchemik odnosi się w *Laudzie* bezpośrednio do Oskara Miłosza¹⁵ – kontekst jednak sugeruje, że do kategorii tej zaliczyć można więcej osób, a więc na przykład m.in. ks. Skargę, nawołującego do przemiany życia wewnętrznego jednostek i narodu w duchu ewangelicznym (por. Abyście byli jedno, Abyście się społecznie miłowali), a także Ada-

12 Ibidem, s. 93–94. Tekst polski w wersji F. Wrotnowskiego podają według: A. Mickiewicz, *Dzieła prozą*, Ed. T. Pini, Nowogródek 1933, t. IV, s. 181–182. [Por. A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. IX, *Literatura słowiańska* (kurs pierwszy, półrocze II) przeł. Leon Płoszewski, Czytelnik 1955, s. 212–213.].

13 C. Miłosz, *The History of Polish Literature*, op. cit., s. 94. Przekład mój – J. D.

14 Por. A. Pęczalska, *Złoto północy*, Katowice 1981. Por. C. Miłosz, *Rodzinną Europą*, op. cit., s. 12.

15 Por. O. V. de Miłosz, *Miłosne wtajemniczenie*, przeł. A. Międzyrzecki, Kraków 1978.

ma Mickiewicza oraz samego autora poematu. Wszyscy czterej autorzy związani są bowiem z bursztynową i mistyczną Litwą. Wszystkich czterech łączy też rozumiana w sensie moralno-mistycznym alchemiczna idea transmutacji materii, która z kolei spokrewnia ich z cudzoziemskim alchemikiem Williamem Blake’iem oraz wszystkimi artystami, poetami i myślicielami głoszącymi konieczność nieustannej przemiany duchowej jednostek i narodów.

Poświęcony ks. Piotrowi Skardze paryski wykład Adama Mickiewicza uwzględnia m. in. następujące kazania: *O miłości Ojczyzny*, *O zgodzie*, *O monarchii*, *O królestwie*. W centralnym fragmencie wykładu padają słowa Psalmu 137 (136): cytowane przez ks. Piotra Skargę w kazaniu *O miłości Ojczyzny*:

Jeśli cię zapomnę, ojczyzno miła moja i Hieruzalem moje, niech zapomnę prawicę ręki swojej. Niech język przyschnie do ust moich, jeśli pomnieć na cię nie będę a jeśli cię na czele wszystkich moich pociech nie położę¹⁶.

Wykład Mickiewicza uwzględnia też ekumeniczne pisma ks. Skargi, a także *Wzywanie do pokuty*, szeroko rozpowszechnione w XIX wieku w kraju i za granicą (m.in. przez paryską kieszonkową Bibliotekę Ludową Polską – z omawianym wykładem Mickiewicza jako wstępem)¹⁷. *Wzywanie do pokuty* ks. Skargi zawiera nawiązującą do proroka Jeremiasza zapowiedź upadku Rzeczypospolitej jako konsekwencję braku miłości ewangelicznej ku ojczyźnie i braciom jej uprzywilejowanych warstw, utratę ojczyzny, rozproszenie, tułaczkę i poniewierkę obywateli, a także zapowiedź przemiany dawnych rycerzy w pokutujących pielgrzymów.

Można więc powiedzieć, że bohater poematu Miłosza – którego poszczególne role przypominają postacie z pism Skargi (mężny rycerz chrześcijański; prorok, pielgrzym-pokutnik) – rozpoczyna swój monolog z perspektywy spełnionego proroctwa ks. Skargi – utraty wszystkiego z wydziedziczeniem ze sfery wartości zwanych ojczyzną włącznie. Bohater ten, idąc m.in. za wskazaniem wybitnych poprzedników (ks. Skargi i Adama Mickiewicza), pragnie za sprawą własnego wysiłku moralnego (Sąd Ostateczny) i twórczego (wyobraźnia / pamięć) przyczynić się do odzyskania zaprzepaszczonej ojczyzny, z którą związana jest jego własna tożsamość duchowa.

W *Laudzie* Miłosza bursztyn, kamień z amuletów litewskich, zdaje się w świecie duchowym człowieka odpowiadać ludzkiej potrzebie wielopostaciowej miłości bezinteresownej a zarazem konkretnej, która zgodnie z ideami ks. Skargi, Blake’a, Mickiewicza i Oskara Miłosza domaga się umiejscowienia w subiektywnej i obiektywnej (por. *Przypisy do Laudy*) czasoprzestrzeni. Wydaje się więc, że w tej części poematu egotyczny bohater Miłosza na wzór Mickiewiczowskiego Konrada zdaje z kolei sprawę ze stopnia miłości bezinteresownej, owej wielopostaciowej pasji z *Pamiętnika naturalisty*, której miarą staje się stosunek do troiście rozumianej ojczyzny. Bowiem miłość ta jest świadectwem pojętego w duchu Skargi, Mickiewicza, Blake’a i Oskara Miłosza człowieczeństwa.

Sytuując więc utraconą ojczyznę zarówno w wewnętrznej, jak i zewnętrznej (*Przypisy*) czasoprzestrzeni bohater jakby stopniowo ją odzyskuje wraz z poczuciem własnej tożsamości duchowej.

Pod względem gatunkowym *Lauda* przypomina *Pamiętnik naturalisty* z bardzo rozbudowanymi prozatorskimi przypisami (cytaty, parafrazy, autokomentarze) oraz par-

16 Por. *Kazania Sejmowe Piotra Skargi*, Ed. I. Chrzanowski, Warszawa 1912, s. 260.

17 Ks. Piotr Skarga, *Wzywanie do pokuty*, wyd. III, Biblioteka Ludowa Polska, Paryż.

tiami lirycznymi (częściowo cytowanymi, częściowo stylizowanymi). Wszystkie te fragmenty rozwijają w sposób organiczny zasadniczą linię problemową poematu. Można by więc mówić o dalekim pokrewieństwie utworu Miłosza zarówno ze średniowieczną laudą, jak i z romantycznym poematem dygresyjnym¹⁸ – czy wreszcie z *Cantos* Ezry Pounda¹⁹. Z tym że w odróżnieniu od późnych wypowiedzi poetyckich Pounda, *Lauda* Miłosza, która stanowi jakby szczytowy punkt liryczny całego poematu *Gdzie wschodzi słońce...*, poddana została podobnej co cały poemat zasadzie konstrukcyjnej: dogłębnej i konsekwentnej medytacji, która symultanicznie rozważa wybrany problem z wielu punktów widzenia i wielu aspektów²⁰. Takiej medytacji nie grozi rozsypanie się na szereg luźno powiązanych impresji i myśli, mimo że odczytywana musi być wielokierunkowo (tj. zarówno w perspektywie następstwa części, jak i w perspektywie całego poematu), a także – mimo że posługuje się ona zarówno obrazową (i nastrojową) wizją, jak i faktograficznym popartym cytatami wykładem. Toteż *Lauda* najbardziej przypomina podzielone na Miedzioryty (Plates) i towarzyszące im komentarze natchnione poematy wizyjne Blake'a, nieregularne pod względem podziału na wiersz i prozę, opatrzone polemicznymi wstępnymi i komentarzami oraz wkomponowanymi w nie tekstami hymnów i pieśni. O specyfice swoich poematów tak pisał Blake w *Jerusalem*:

When this Verse was first dictated to me, I consider'd a Monotonous Cadence, like that used by Milton & Shakespeare & all writers of English Blank Verse, derived from the modern bondage of Rhyming, to be a necessary and indispensable part of Verse. But I soon found that in the mouth of a true Orator such monotony was not only awkward, but as much a bondage as rhyme itself. I therefore have produced a variety in every line, both of cadences & number of syllables. Every word and every letter is studied and put into its fit place; the terrific numbers are reserved for the terrific parts, the mild & gentle for the mild & gentle parts, and the prosaic for inferior parts; all are necessary to each other. Poetry Fetter'd Fetters the Human Race. Nations are Destroy'd or Flourish in proportion as Their Poetry, Painting and Music are Destroy'd or Flourish! The Primeval State of Man was Wisdom, Art and Science.

Kiedy ten wiersz został mi po raz pierwszy podyktowany, uznawałem monotonną kadencję, podobną do tej, której używał Milton i Szekspir oraz wszyscy poeci angielskiego wiersza białego i która wywodziła się z nowożytnej niewoli rymu, za konieczną i obowiązującą część wiersza. Wkrótce jednak przekonałem się, że w ustach prawdziwego mówcy taka monotonia jest nie tylko niezręczna, lecz nadto stanowi taką samą niewolę jak rym. Dlatego też w każdej linijce stworzyłem różnorodność zarówno kadencji, jak i sylabiczną. Każde słowo i każda litera jest wystudiowana i umieszczona w stosownym miejscu; przerażające rytmy zarezerwowano dla przerażających części, łagodne i subtelne dla łagodnych i subtelnych części, a prozaiczne dla ostatnich części; wszystkie zaś są dla siebie nawzajem niezbędne. Poezja pętała, pęta ludzkość. Narody niszczeją i rozwijają się stosownie do tego, czy ich poezja, malarstwo i muzyka niszczeje czy rozkwita. Pierwotnym stanem człowieka była mądrość, sztuka i nauka²¹.

Pierwszy prozatorski fragment *Laudy* pełni potrójną funkcję: wstępu, łącznika tematycznego z poprzednią częścią poematu (na zasadzie opozycji Vala / Jeruzalem) oraz

18 *W The History of Polish Literature* (op. cit., s. 222). Miłosz uznał luźną i fragmentaryczną kompozycję za cechę charakterystyczną utworów Mickiewicza (*Dziady*).

19 Por. przypis 1 do rozdz. I oraz *Słowo wstępne*. Por. M. Żurowski, *Ezra Pound, „Lepszy rzemieślnik”* [w:] „Przegląd Humanistyczny” 1974, Nr 6, s. 89–112.

20 Stąd obecny w *Laudzie* „kalejdoskopiczny” motyw latarni magicznej (kuli bursztynowej).

21 W. Blake, *Complete Writings*, op. cit., s. 621. Przekład mój – J. D.

rozwińnięcia zapowiedzianego w *Posłuchaniu* tematu rajy utraconego i odzyskanego (w kontekście tego tematu rozważane są w *Laudzie* wszystkie pozostałe problemy: sądu ostatecznego, wiary, nadziei i miłości, powołania poety oraz stosunku Boga do człowieka, natury i historii):

Jest to kraina o której pewien znamienity alchemik napisał, że znajduje się tam gdzie ją umieszcza pierwsza i najważniejsza z potrzeb naszego umysłu, ta sama potrzeba, która powołała do życia geometrię i nauki ścisłe, filozofię i religię, moralność i sztukę. Napisał również ów alchemik, a przy tym sojusznik Descartesa, że nazwa krainy może brzmieć Saana albo Armageddon, Pathmos albo Lethe, Arcadia albo Parnassus.

Przytoczony wstęp do *Laudy* stanowi parafrazę przetłumaczonego przez Miłosza w *Ziemi Ulro* fragmentu poematu metafizycznego Oskara Miłosza pt. *Épître à Storge*:

Można by powiedzieć, że odczuwany przez nas przymus umiejscawiania wszystkich rzeczy (łącznie z przestrzenią i czasem, w których umiejscawiamy) jest pierwszym umysłowym przejawem w naszym życiu. Nie da się wymienić ani jednej myśli, ani jednego uczucia, które by nie wywodziło się z tej esencjonalnej czynności właściwej bytowi. Pierwsze ruchy naszego umysłu rozpoznającego świat, jaki nas otacza, są mu ślepo poddane. Później odnajdujemy ten sam przymus w geometrii i w naukach przyrodniczych; władza jego rozciąga się na najbardziej nawet abstrakcyjne pomysły filozofii, religii, moralności i sztuki; dobro, zło, miłość, konflikty pomiędzy prawdą i fałszem, otwarcie się na Objawienie, niepamięć, stan niewinności, inspiracja – całe nasze duchowe potomstwo domaga się swojego udziału w krainach cudownych i otrzymuje to dziedzictwo; i ta sama stara potrzeba umiejscawiania wszystkich rzeczy rządzi królestwami szczęśliwości albo grozy, takimi jak Wschód starożytnych legend, czeluście Piekieł, Saana, Armageddon, Patmos Jana Boanerges, Arkadia, Parnas – i inne, i nieskończenie wiele innych.

– A oto interpretacja C. Miłosza *Épître à Storge* Oskara Miłosza z *Ziemi Ulro*:

Według O. W. M. doznaniem najbardziej elementarnym, u podstaw wszelkich ludzkich uczuć i myśli, jest percepcja przestrzeni [...] Nie przesadzę utrzymując, że „syn Descartesa” chce zastąpić „myślę więc jestem” inną zasadą, która brzmiałaby: „poruszam się więc jestem”. Szuka w każdym razie pierwszej zasady i znajduje ją w potrzebie umiejscowienia (brzydota tego słowa – po francusku *situer* – wyjaśnia dlaczego nie lubię tłumaczyć O. W. M. na polski)²².

Zinterpretowana przez Czesława Miłosza koncepcja przestrzeni Oskara Miłosza pozwala dodatkowo zrozumieć, czym jest duchowa Jeruzalem autora *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* ewokowana w pierwszych trzech zwrotkach kolejnego (tym razem wierszowanego) fragmentu *Laudy*:

Nie, nie powinno być tutaj przestrzeni.
Ale mówię do was i wy przede mną
W słońcu jakby podobnym,
W nocy prawie tej samej
I nawet kropla deszczu toczy się jak tam.

Inna ta przestrzeń. Króle witają,
Z ulic pasterze śpiewają,
Lwy pod arkadą klękają,
Cuda ogłaszają.

22 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 156, 167, Por. *List do Storge* [w:] O. Miłosz, *Storge*, przeł. C. Miłosz, Kraków 1993.

I my zamknięci w bursztynie, z trąbkami, wiolami,
Biegniemy, śpieszymy, wychwalamy życie minione
Za to, że to co było widzimy bez bólu.

A w moim ręku niespodzianie berło
Czy też dziecinna grzechotka, żebym sobie wtórzył
Kiedy opuścił mnie wstyd i przyznaję się
Że dużo jednak cierpiełem.

To niedokładne, nie berło, biczysko.
Właściwie packa na muchy, żebym zasiadł w domu
Nasłuchując pod oknem, bo nuż sąsiad zajędzie,
Choć i cicho, żuraw zaskrzypiał u studni.

Tam urodziłem się, a byłem z panów
Lepszych niż Lauda albo Wędziagoła.
Chrzest otrzymałem, wyrzekłem się diabła
W parafii Opitołoki, kiejdańskiego powiatu.

Bić muchy i rozmyślać, moje zawołanie.
Czy kazać Jurkszysowi zaprzęgać faeton
I rzemiennym dyszlem, na girelskie lasy
Jechać krewnych odwiedzić, Sylwestrowiczów,
A też Dowgirdów, albo i Dowgiełłów.

W miarę szczęśliwym być. Nasza wieś spokojna.
Choć niebogata, mało kto jeździ kareta.
Nadto już ekspensowna, trzeba czwórki koni,
Tak i zawsze u nas w wozowni stała.

Zapolować na ponowie. Pierwsza gwiazda blisko.
Otupełniałem buty w sieni, wchodzę z chłodu.
Stół do kutii nakryty, śliżyki i syta.
Już wie jak mnie dogodzić droga Jadwisia.

Gdyby nie posłano mnie do nauk w Wilnie
Co by to pomogło? Nic a nic.
I tak nie złożono by mnie w Świętobrości,
W Šventybrastis, u Świętego Brodu,
Gdzie pochowani są moi przodkowie
I gdzie małego chłopca dziwił koński zwyczaj
Żeby zatrzymać się pić w środku rzeki.

Zupełnie jakby w otchłań rzucił kamień
Z mostu Golden Gate, tam skąd samobójca
Leci jak w swoich snach, mniejszy od mewy.
Jakbym obudził się raz po południu
I zobaczył na sobie złoty haft u fraka.

Pisane było, tajnym pismem genów.
Albo diabeł znad Niewiaży, niedochrzczony,
Ze mną szlachcicem grał w szachy, plenipotent
Bliżej nieznanym tellurycznym mocy.

W *Laudzie* Czesława Miłosza, podobnie jak w interpretowanych przez niego poematach metafizycznych Oskara Miłosza – i podobnie jak w całym poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* – przestrzeń jest najważniejszą kategorią zarówno zmy-

słowości, jak i duchowości autora-bohatera. Mówi o tym bezpośrednio następujący po wierszowanym fragmencie prozatorski komentarz:

Nie twierdzą, że przytrafiło się to mnie akurat w dziewiętnastym albo dwudziestym wieku, bo to nie jest pewne i zresztą nie ma znaczenia. W tej krainie wypadki z wczoraj i sprzed czterystu lat mało się różnią. Co innego miejsce, które zyskuje, nie traci, na wyrazistości, jest jak najbardziej konkretne, i wspominając je wystrzegam się jakichkolwiek zmyśleń. Mimo że zbierałem obrazy ziemi w wielu krajach na dwóch kontynentach, moja wyobraźnia nie mogła z nimi sobie poradzić inaczej niż wyznaczając im miejsce na południe, na północ, na wschód i na zachód od drzew i pagórków jednego powiatu. W moim powiecie i w sąsiednim, kowieńskim, każda mała rzeczka, każde miasteczko i osiedle mają swoje własne dostojęństwo i tak też, z uszanowaniem, były traktowane przez historyków. Dzięki nim mogę sporządzić następujące PRZYPISY.

Z przytoczonych uprzednio fragmentów *Ziemi Ulro* wynikałoby, że ową charakterystyczną dla romantyków polskich fascynację autora *Laudy* konkretną przestrzenią odnieść należałoby przede wszystkim do Oskara Miłosza. Jednakże, jak się wydaje, zrozumienie kluczowych miejsc oraz konkretyzacja mitycznego piętra analizowanej pierwszej części *Laudy* zależy w dużej mierze od znajomości tekstów *Ksiąg proroczych* W. Blake'a, a zwłaszcza *Miltona*, *Jerusalem* oraz *A Vision of the Last Judgment*. Otóż przytoczony przed chwilą drugi fragment prozatorski *Laudy*, w którym mowa o tym, że wyobraźnia autora nie mogła sobie nigdy poradzić z „obrazami ziemi zbieranymi na dwóch kontynentach” inaczej niż „wyznaczając im miejsce na południe, na północ, na wschód i na zachód od drzew i pagórków jednego powiatu” zdaje się nawiązywać wyraźnie do fragmentu *Miltona* W. Blake'a. Tłumaczenie tego fragmentu zamieścił Miłosz w *Ziemi Ulro*:

The Sky is an immortal Tent built by the Sons of Los:
And every Space that a Man views around his dwelling-place
Standing on his own roof or in his garden on a mount
Of twenty-five cubits in height, such space is his Universe:
And on its verge the Sun rises & sets, the Clouds bow
To meet the flat Earth & the Sea in such an order'd Space:
The Starry heavens reach no further, but here bend and set
On all sides, & the two Poles turn on their valves of gold;
And if he move his dwelling-place, his heavens also move
Where'er he goes, & all his neighbourhood bewail his loss.
Such are the Spaces called Earth & such its dimension.
As to that false appearance which appears to the reasoner
As of a Globe rolling thro' Voidness, it is a delusion of Ulro.
The Microscope knows not of this nor the Telescope: they alter
The ratio of the Spectator's Organs, but leave Objects untouched.
For every Space larger than a red Globule of Man's blood
Is visionary, and is created by the Hammer of Los:
And every Space smaller than a Globule of Man's blood opens
Into Eternity of which this vegetable Earth is but a shadow.
The red Globule is the unwearied Sun by Los created
To measure Time and Space to mortal Men every morning²³.

W *Ziemi Ulro* przekład tego fragmentu poprzedza też bezpośrednio znaczące zdanie komentarza:

23 W. Blake, *Milton* I, 29 [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 516.

Blake pragnie więc, żeby ludzie zamieszkiwali ziemię-ogród (dichterisch, powiadał Hölderlin), taką, jak w *Panu Tadeuszu*, który będzie napisany w kilka lat po jego śmierci:

Niebo, nieśmiertelny Namiot, zbudowali synowie Losa;
I każdy Obszar, który Człowiek widzi naokoło domu
Kiedy stoi na swoim dachu albo w sadzie na górcie
Półtora sążnia wysokiej, taki Obszar jest jego Wszechświatem:
Na jego krańcach Słońce wschodzi i zachodzi, Obłoki
Chylą się na spotkanie płaskiej Ziemi i Morza.
I w tej nadobnej przestrzeni Gwiazdziste Niebiosa
Nie sięgają dalej, gną się, zamykają tutaj
Ze wszystkich stron i dwa Bieguny kręcą się na swoich złocistych zaworach.
A jeżeli przeniesie swoją siedzibę, jego Niebo też się przeniesie
Gdziekolwiek pójdzie, i opłakiwać go będzie sąsiedztwo.
Takie są przestrzenie zwane Ziemią, takie są ich rozmiary.
A co do mylnych pozorów jakie sobie wystawia rezoner
Kuli obracającej się w Pustce, jest to ułuda Ulro.
Mikroskop nie zna jej ani teleskop, zmieniają jedynie
Proporcje w Organach Widza, nie tykają Przedmiotów.
Bo każda Przestrzeń większa niż bryłka we krwi Człowieka
Jest wizją, a stworzona jest młotem Losa.
I każda Przestrzeń mniejsza niż bryłka we krwi Człowieka
Otwarta jest na Wieczność, której ta roślinna Ziemia jest Cieniem²⁴.

W tekście *Milтона*, podobnie jak w *Jeruzalem* i *Wizji Sądu Ostatecznego*, Blake nieustannie podkreśla organiczną jedność czasu i przestrzeni, a widziana oczyma wyobraźni naiwnej przestrzeń zdaje się być dlań jakby zakrzepłą postacią czasu. Los, uosobienie wyobraźni, jest zarazem uosobieniem czasu jako wiecznej terażniejszości i męskim pierwiastkiem świata. Z kolei Enitharmon, jego żona, jest uosobieniem wiecznej przestrzeni a zarazem żeńską emanacją Losa. Los jest więc jakby przetwarzającym i ocalającym upadły czas twórcą idealnej przestrzeni wyłączonej spod niszczycielskiej działalności ziemskiego czasu²⁵. W interpretacji Miłosza:

[...] Los jest rytmem mającym źródło w pulsowaniu ludzkiego serca i dlatego działa jako kosmiczny poeta, ratując, przez włączenie w rytm, najdrobniejszą i chwilę i rzecz od bezpowrotnego przemijania, wykuwając z nich kształty niezniszczalne. Los mówi:

...ani jedna Chwila

Czasu nie ginie, ani jedno Zdarzenie w Przestrzeni.
Wszystko zostaje: cała tkanina Sześciu Tysięcy Lat
Trwa, tak jak trwała. Na ziemi gdzie Szatan
Upadł i został odcięty, rzeczy giną i nie ma ich więcej,
Ale nie dla mnie i moich synów. My każdą chronimy.
Pokolenia ludzi płyną z prądami Czasu,
A przecie rysy ich twarzy ocalone są na wieki wieków²⁶.

(*Milton*, *Miedzioryt* 22)

24 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 143.

25 W. Blake, *Jerusalem* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 638.

26 Por. *Milton* [w:] *ibidem*, s. 505. Por C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 137.

Czy też następujący fragment:

Inni synowie Losa wnoszą Chwile, Minuty, Godziny,
Dni, Miesiące i Lata i Wieki i Ery: strojne budowle!
A każdy Moment ma złote Posłanie na miękki spoczynek
(Moment równa się jednemu uderzeniu tętna)
I między Momentami stoi córka Beulah
Aby śpiących na posłaniach żywić z matczyną troską.
A każda Minuta ma lazurowy Namiot z jedwabną zasłoną,
A każda Godzina ma jasne złote wrota przemyślnie rzeźbione,
A każdy Dzień i Noc mają brązowe Mury i diamentowe Bramy
Lśniące jak klejnoty i zdobne w odpowiednie znaki,
A każdy Miesiąc, srebrem wykładany taras wzniesiony wysoko,
A każdy Rok, niezdobyte Wały i wielkie Wieże,
A każdy Wiek, Mosty zwodzone ze srebra i złota,
A każde Siedem Wieków otacza płomienny Ogień.
Takie Siedem Wieków równa się Dwustu Latom:
Swoją Straż ma każdy Moment, Minuta, Godzina, Dzień, Miesiąc i Rok;
Wszystkie zbudowane Czarodziejską ręką czterech Elementów.
Straż sprawują Anioły Opatrzności w służbie nieustannej.
A każda Chwila krótsza niż uderzenie tętna
Trwa tyle i warta jest tyle co Sześć Tysięcy Lat.
Bo tyle trzeba aby Dzieło poety było doskonałe,
Tam wszystkie wielkie Wydarzenia Czasu mają swój początek:
W trwaniu Momentu, w jednym uderzeniu tętna²⁷

(Milton, *Miedzioryt* 28)

Lauda Miłosza przypomina więc odkupioną przez Losa z niszczycielskiej działalności czasu ziemskiego krainę wewnętrzną, w której „wypadki z wczoraj i sprzed czterystu lat mało się różnią” – natomiast samo miejsce „zyskuje na wyrazistości”. Kraina ta przypomina też sale Enitharmon z *Jerusalem*, zbudowane przez Losa. W salach tych, będących jakby rozległymi pomieszczeniami zbiorowej pamięci / wyobraźni /, umieścił Los całe duchowe potomstwo ludzkości:

[...]

In Enitharmon's Halls builded by Los & his mighty Children.

All things acted on Earth are seen in the bright Sculptures of
Los's Halls, & every Age renews its powers from these Works
With every pathetic story possible to happen from Hate or
Wayward Love; & every sorrow & distress is carved here,
Every Affinity of Parents, Marriages & Friendship are here
In all their various combinations wrought with wondrous Art,
All that can happen to Man in his pilgrimage of seventy years.

[...] w salach Enitharmon zbudowanych przez Losa i jego potężne dzieci. // Wszystko, co działo się na ziemi, jest uwidocznione w świetlistych rzeźbach / Sal Losa, i każdy wiek odżywa dzięki tym dziełom / Wraz z każdą wzruszającą historią, która mogła się zdarzyć poczynając od nienawiści lub / Przewrotnej miłości; i każdy smutek i zmartwienie jest tam wyrzeźbione, / Każde powinowactwo rodziców, małżeństwa i przyjaźnie tam są / W rozmaitych wariantach wykute z mistrzowską sztuką, / Wszy-

27 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 138. Por. W. Blake, *Milton* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 516.

stko, co może przydarzyć się człowiekowi w jego siedemdziesięcioletniej pielgrzymce²⁸.

Podobnie *Lauda* Miłosza jest przestrzenią, w której zlokalizowane zostało, ujęte m.in. w formę testamentów i statutów szlachty litewsko-ruskiej (katolickiej, protestanckiej i prawosławnej), duchowe dziedzictwo wielonarodowościowej i wielowyznaniowej społeczności, a czas przeszły i rok bieżący zostały równouprawnione (por. „Z Opitołok pochodziła moja metryka chrztu, w języku rosyjskim napisana. W pałacu nigdy nie byłem. Piotr Szukszta, zapewne tenże sędzia żmudzki, spisał inwentarz swoich ruchomych majątności, który za *Istorijos Archyvas* 1934, podaję, żeby rok bieżący i rok 1587 równouprawnione zostały”).

W *Miltonie* Blake’a kreator przestrzeni wewnętrznej Los, uosobienie wewnętrzznego czasu (tj. wiecznej terażniejszości / rytmu kosmicznego), miarą zarówno wewnętrznej jak i zewnętrznej czasoprzestrzeni ustanowił czerwone ciało krwi człowieka („the red globule” – bryłkę krwi w tłumaczeniu Miłosza). Krwiobieg człowieka stanowi bowiem mikrokosmiczny obraz krwiobiegu wyobrażonego jako platoński Timajos kosmosu²⁹. Toteż odpowiednikiem czerwonej krwinki (the red globule) jest słońce (według słów Blake’a z nie przetłumaczonych przez Miłosza dwóch kolejnych wersów cytowanego fragmentu pierwszej księgi *Miltona*):

The red Globule is the unwearied Sun by Los created
To measure Time and Space to mortal Men every morning.

Czerwone ciało [kwi] jest niezmordowanym słońcem stworzonym przez Losa / By śmiertelnemu człowiekowi odmierzało czas i przestrzeń każdego ranka³⁰.

Otóż pierwsze trzy zwrotki drugiego (wierszowanego) fragmentu *Laudy* wskazują, że utwór dotyczy przestrzeni duchowej, wewnętrznej, odkupionej i przetworzonej przez wyobrażonego na podobieństwo Losa autora *Laudy*. Słowa: „Nie, nie powinno być tutaj przestrzeni. Ale mówię do was ...” oznaczają ową podwójną przestrzeń Blake’a: fizykalną i „rzeczywistą”, tj. przetworzoną przez wyobraźnię. Przy czym przestrzeń fizykalna jest „złudzeniem Ulro”³¹ – naprawdę zaś liczy się przestrzeń duchowa, owa Jeruzalem duchowa łącząca ludzi, którą Blake w cytowanym już fragmencie *Jerusalem* nazwał „emancypijną cząstką człowieka” umożliwiającą wzajemne porozumienie się ludzi. Wszystkie elementy owej przestrzeni wewnętrznej tożsamej z wyobraźnią i wiecznością, które tylko pozornie wydają się zewnętrzne (a więc rzeki, góry, miasta) – wszystko to, podobnie jak u Miłosza, obdarzone jest w *Jerusalem* Blake’a ludzką osobowością i godnością; wszystko jawi się patrzącemu jako Niebo i Ziemia:

For all are Men in Eternity, Rivers, Mountains, Cities, Villages,
All are Human, & when you enter into their Bosoms you walk
In Heavens & Earths, as in your own Bosom you bear your Heaven
And Earth & all you behold; tho’ it appears Without, it is Within,
In your Imagination, of which this world of Mortality is but a Shadow.

28 W. Blake, *Jerusalem*, I, 16 [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 638. Przekład mój – J. D.

29 Por. G. M. Harper, *The Neoplatonism of William Blake*, op. cit.

30 W. Blake, *Milton* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 517. Przekład mój – J. D.

31 Ibidem.

Bowiem w wieczności wszyscy są ludźmi: rzeki, góry, miasta, wsie, / Wszyscy są ludzcy, i kiedy wstępujesz w ich łona przemierzasz / Nieba i ziemię, ponieważ w swoich własnych piersiach nosisz swoje niebo / I ziemię i wszystko, co spostrzegasz; mimo, że wydaje ci się na zewnątrz, jest wewnątrz, / W twojej wyobraźni, której ten śmiertelny świat jest zaledwie cieniem)³².

Wewnętrzny, stały punkt wyobraźni Oskar Miłosz określał jako wewnętrzne miejsce miejsc, centrum miłości i ruchu, tożsamy z myślą, ostateczny punkt odniesienia wszystkich rzeczy widzialnych i niewidzialnych³³.

Przeciwnością owej konkretnej, a zarazem duchowej przestrzeni jest w (cytowanym już) fragmencie 29 miedziorytu *Miltona* ulryjska wizja przestrzeni ziemskiej jako zewnętrznej, wobec patrzącego, kuli wirującej w pustce. Tej właśnie przestrzeni obecnej jeszcze w *Pamiętniku naturalisty* nie powinno być i nie ma już w *Laudzie*. Przestrzeń abstrakcyjna, mierzona mechanicznie, została więc przez autora *Laudy* świadomie wyeliminowana jako złuda Ulro. Taką złudą Ulro jest też dzieląca autora od ojczyzny przestrzeń fizykalna traktowana jako pustka za morzem i ziemią (por. *Posłuchanie*), pozornie tylko uniemożliwiająca kontakt z odbiorcami / słuchaczami po wschodniej stronie oceanu. Natomiast zakrzepła bryłka bursztynu, płonącego kamienia („niematerialnej materii” K. Wierzyńskiego)³⁴, która zawiera m.in. autora i jego odbiorców i tworzy małe uniwersum przeniknięte miłością i muzyką barokowej kolędy, zdaje się stanowić odpowiednik zarówno słońca jak i otwierającej się ku nieskończoności czerwonej krwinki kreowanej przez Losa jako miara rytmu kosmicznego, przenikającego wewnętrzną czasoprzestrzeń. Owa bryłka płonącego kamienia z *Laudy* (tj. kamienia słonecznego, symbolu inspiracji poetyckiej i „materii duchowej”, świętego kamienia Litwinów, symbolu, miłości i wierności, utożsamionego w micie greckim ze skamieniałymi łzami wygnanego z Olimpu Apolla)³⁵ jest też symbolem wyemanowanej przez autora *Laudy* duchowej ojczyzny odkupionej, która jest zarazem podobnie jak u ks. Skargi i Mickiewicza prefiguracją Jeruzalem niebiańskiej lub „miejsca miejsc” O. V. Miłosza. Tak pisze o tym – nie bez akcentów polemicznych – autor *Ziemi Ulro*:

[...] Podobnie dzieje się z ojczyzną. Najpierw jest widzialna, dotykalna Litwa, krajo-brazy rodzinnej ziemi, bliscy, przyjaciele, jedność ciała i ducha. Następnie dusza opuszcza ciało i staje się Ideą-osobą, aż wreszcie spotykamy ją w ponadziemskim wymiarze. Bo jeżeli wolno przypomnieć, Mickiewicz, Towiański, a za nimi Słowacki doszli wreszcie do wniosku, że obleczona w słońce niewiasta w *Objawieniu* Św. Jana oznacza Polskę³⁶.

Podobnie, można powiedzieć, rzecz się ma i u Blake’a w *Jerusalem*, gdzie wyemanowana przez Losa jego „żona” Enitharmon, duchowa przestrzeń, zapowiedź niebiańskiej Jeruzalem, przypomina zrazu zawieszoną u piersi Losa kuliste ciało utworzone z jego własnej krwi w walce z Widmem (Spectre) Samosobności:

So Los in secret with himself communed, & Enitharmon heard
In her darkness & was comforted; yet still she divided away
In gnawing pain from Los’s bosom in the deadly Night;
First a red Globe of blood trembling beneath his bosom

32 W. Blake, *Jerusalem* [w:] op. cit., s. 709. Przekład mój – J. D.

33 Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 160, 164.

34 Por. K. Wierzyński, *Poezja* [w:] *Sen Mara*, Paryż 1969, s. 50–51.

35 Por. przypis 14.

36 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 99.

Suspended over her he hung: he infolded her in his garments
 Of wool: he hid her from the Spectre in shame & confusion of
 Face, in terrors & pains of Hell & Eternal Death; the
 Trembling Globe shot forth Self-living, & Los howl'd over it
 Feeding it with his groans & tears, day & night without ceasing:
 And the Spectrous Darkness from his back divided in temptations
 And in grinding agonies, in threats, stiflings & direful strugglings.

Tak Los rozmawiał w tajemnicy sam z sobą, a Enitharmon słyszała / W swojej ciemności i pocieszyła się; tymczasem ciągle oddzielała się / W szarpiącym bólu od Iona Losa w głębokiej nocy; / Najpierw jako czerwone kuliste ciało utworzone z krwi, drżące poniżej jego piersi; / On trwał zawieszony ponad nią: otulił ją swoimi szatami / Z wełny: ukrył ją przed Widmem z zawstydzoną i zmieszana / Twarzą, w bólu i przeżeniu piekłem i wieczną śmiercią; / Drżąca kula wystrzeliła naprzód żyjąc własnym życiem, Los zawodził nad nią / Żywiąc ją swoimi jękami i łzami, dniem i nocą bezustannie: / A widmowa ciemność za jego plecami dzieliła się na pokusy / I na rozdzierające męczarnie, na groźby, przytłumienia i straszliwe walki)³⁷.

Z tą Blake'owską przestrzenią łączy autora-kreatora *Laudy* ambiwalentny stosunek miłości i władzy (tyranii / nienawiści), przypominający stosunek Losa i Enitharmon, a także opisywaną przez Mickiewicza ambiwalentną postawę Polaków wobec ojczyzny. Bryłka bursztynu jako obraz mikrokosmosu ludzkiego nawiązuje też być może do motywu kuli³⁸, starego symbolu miłości Boga dla świata, ale też atrybutu władzy Boga nad światem, a także do motywu latarni magicznej, ukazującej obraz przyszłych losów bohatera. Jego miłość dla bursztynowego mikrokosmosu podkreśla motyw Bożonarodzeniowej kolędy, a żądę absolutnej władzy kreatora sugerują coraz bardziej upadłe i groteskowe motywy: berła, grzechotki, packi na muchy (por. *Pamiętnik naturalisty*). Dalszym ciągiem symbolicznego trzyzwotkowego fragmentu pierwszej części *Laudy* zamkniętego motywem bursztynowego uniwersum jest wierszowana opowieść autobiograficzna opatrzona komentarzem i wspomnianymi już prozatorskimi przypisami, cytowanymi w dużej mierze za *Litewską Encyklopedią* (*Lietuviu Enciklopedija*, Boston 1953–1969).

Tym geograficzno-historycznym przypisom towarzyszą cytowane za *Istorijos Archivas* (1934) archiwalne teksty (testamenty, inwentarze majątkowe) świadczące o codziennych troskach przodków autora, szlachty laudańskiej zamieszkującej Opitołoki, Wędziagołę, Świętobrość. Przypisy te wraz z cytatami i komentarzami (prozą) bohatera-autora poematu stanowią jakby dygresyjny nurt i faktograficzną podbudowę fabuły *Laudy*. Natomiast wierszowana (w dużej mierze pisana 11-zgłoskowcem, ulubionym metrum traktatów Miłosza i poematu *Świat*) opowieść autobiograficzna zakorzeniona w owych udokumentowanych faktach mówi w dalszym ciągu o narodzinach i chrzcie bohatera (w części symbolicznej odpowiada im motyw Bożego Narodzenia), średniozamożnego szlachcica („pana lepszego niż Lauda albo Wędziagoła”), o stylu życia jego i jego przodków (motywy polowania, życia rodzinno-towarzyskiego, świąt Bożego Narodzenia, wysłania chłopca do szkół w Wilnie celem uwolnienia go od perspektywy bezwydarzeniowej codzienności szlacheckiej (por. „Bić muchy i rozmyślać”). Opowieść ta nieustannie ujawnia swoje piętno mityczno-symboliczne przezierające spoza konkretnych szczegółów. Przenikanie się trzech pięt fabuły: faktycznego, fikcyjnego i mityczno-symbolicznego, jest niejednokrotnie źródłem ukrytej ironii. I tak mityczne przeciwieństwo czwór-

37 W. Blake, *Complete Writings*, op. cit., s. 639. Przekład mój – J. D.

38 Por. hasła *sphère* oraz *lanterne* [w:] J. Chevalier..., *Dictionnaire des symboles*, op. cit.

konnej karety / faetonu (zwrotka 7), z jednej strony nawiązuje do symboliki kulistego kamienia słonecznego, bursztynu i berła – atrybutów kreatora bursztynowego kosmosu (pokrewnego bogu-słońcu); z drugiej zaś strony motyw faetonu nawiązuje do upadku syna słońca Faetona i łączy się z motywem grzechotki, biczyśka i packi na muchy jako upadłymi atrybutami absolutnej władzy (zwrotka 4). Motyw faetonu kontynuuje więc temat upadku z poprzednich części poematu (por. motyw ziarna z *Posuchania* oraz *Alpine Shooting Star* z *Pamiętnika naturalisty* i łączy się z kolejnym motywem przynależnym do tego samego wątku tematycznego, a mianowicie z motywem skoku samobójczego z mostu Golden Gate (w San Francisco – zwrotka 11). Ten ostatni motyw (porównanie) sugeruje podobny jak w *Miltonie* Blake’a stan duchowej podróży w głąb własnej przeszłości bohatera (zwrotka 4) oddzielonego oceanem wód i czasu oraz domniemanych win od swojej wielowymiarowej ojczyzny: ziemskiej, duchowej i niebiańskiej.

Wydaje się więc, że przytoczona w tekście w angielskim brzmieniu nazwa sławnego mostu z San Francisco przywołuje ponownie wielki temat literatury angielskiej: upadku, utraty i odzyskania raju – podejmowany m.in. przez Milтона, Blake’a i Keatsa. W kontekście tym most Golden Gate to jakby odpowiednik „złotej bramy niebios” (*The Golden Gate of Heaven*) Blake’a, którą przekroczył dobrowolnie Milton (czasowe wcielenie Losa i samego Blake’a), by przelecieć koło tronu Szatana (*Satan’s Seat*) i pogrzyźć się w morzu czasu i przestrzeni wówczas, gdy zdecydował się zstąpić na ziemię, by przez unicestwienie własnego ja przewyciężyć Szatana, którego głównymi atrybutami są: miłość własna, egocentryzm, rezonerstwo i dogmatyzm. Jednym słowem Selfhood lub Samosobność (w tłumaczeniu Miłosza) reprezentowana przez Widmo (Spectre), z którą walczą wszyscy bohaterowie Blake’a, nie wyłączając Losa.

Samosobność ta – to główna wina bohatera Miłoszowego poematu, choć jak dotąd aluzyjnie tylko sformułowana. Wskazuje na nią w drugiej części wierszowanego fragmentu *Laudy* zaszyfrowany w motywach chrztu (por. „wyrzekłem się diabła”), faetonu, skoku z mostu Golden Gate oraz gry w szachy z diabłem (o duszę?) Blake’owski i Mickiewiczowski temat powołania poety do walki z wielopostaciowym złem (wewnętrznym i zewnętrznym) oraz organicznie zespolony z tym tematem wątek upadku bohatera i Sądu Ostatecznego nad nim. Bohater ten już w czwartej zwrotce *Laudy* jawi się jako postać dwuznaczna moralnie: jako przeniknięty miłością stwórca a zarazem żądny władzy tyran – a więc jako anioł i szatan w jednej osobie (podobnie jak bohaterowie Blake’a i jak Mickiewiczowski Konrad) walczący z Widmem Samosobności. Nieprzypadkowo więc tenże fragment piętnasty pierwszej księgi *Miltona* Blake’a oświetla dodatkowo pierwszą część *Laudy* Miłosza. Zstępujący (spadający) na ziemię Milton Blake’a widzi każdą rzecz z perspektywy nieskończoności. Każda mijana przestrzeń (a więc także i ziemia) jawi mu się z odległości jako wirująca spiralnie kula, otwarta ku nieskończoności, podobna słońcu, księżycowi i gwiazdnemu uniwersum lub bliskiej istocie ludzkiej. Znajdującemu się natomiast w orbicie ziemskiej człowiekowi owa rozległa wirująca powierzchnia jawi się jako obszar liczący pięćset akrów wypełniony polami i dolinami, gdzie wschód i zachód wyznaczają ruchy słońca i księżyca a północ i południe gwiazdne konstelacje:

The nature of infinity is this: That every thing has its
Own Vortex, and when once a traveller thro’ Eternity
Has pass’d that Vortex, he perceives it roll backward behind
His path, into a globe itself infolding like a sun,
Or like a moon, or like a universe of starry majesty,
While he keeps onwards in his wondrous journey on the earth,
Or like a human form, a friend with (with) whom he liv’d benevolent.

As the eye of man views both the east & west encompassing
Its vortex, and the north & south with all their starry host,
Also the rising sun & setting moon he views surrounding
His corn-fields and his valleys of five hundred acres square,
Thus is the earth one infinite plane, and not as apparent
To the weak traveller confin'd beneath the moony shade.
Thus is the heaven a vortex pass'd already, and the earth
A vortex not yet pass'd by the traveller thro' Eternity.

[...]

But as a wintry globe descends precipitant thro' Beulah bursting
With thunders loud and terrible, so Milton's shadow fell
Precipitant, loud thund'ring into the Sea of Time & Space.

Then first I saw him in the Zenith as a falling star

[...]

Natura nieskończoności jest taka: że każda rzecz ma swój / Własny wir i kiedy już podróżujący przez nieskończoność / Minał ten wir, postrzega go jako obracającą się wstecz poza / Torem jego wędrówki kulę, która zawiera się w sobie jak słońce / Albo jak księżyc, lub jak majestatyczne gwiazdne universum, / Podczas gdy on ciągle posuwa się naprzód w swojej cudownej podróży ku ziemi, / [Widzi też każdą rzecz] jako istotę ludzką, przyjaciela, z którym żył we wzajemnej życzliwości. / Ponieważ oko człowieka postrzega zarówno wschód i zachód jako zawierające się / W jego polu widzenia (its vortex), także północ i południe z ich zastępami gwiazd, / Oraz wschodzące słońce i zachodzący księżyc widzi on jako okrążające / Jego łany zbóż i doliny jego kwadratu liczącego sto akrów, / I tak ziemia jest jedną nieskończoną równiną, a nie jak jawi się ona / Słabemu podróżnikowi jako ograniczona do sfery podksiężycowej. / Tak więc niebo jest wirum dopiero co przebyłym, a ziemia / Wirum, którego jeszcze nie przekroczył podróżujący przez nieskończoność. / [...] Lecz tak jak lodowata kula spada pionowo w dół poprzez Beulah wybuchając / Gromami głośno i przeraźliwie, tak cień Milтона wpadł / Głową w dół z głośnym grzotem do morza czasu i przestrzeni. // Wówczas po raz pierwszy ujrzałem go w zenicie jako gwiazdę spadającą [...] ³⁹.

Jako bursztynowy mikrokosmos, widziany z pozaprzestrzennej perspektywy, jawi się zrazu bohaterowi *Laudy* ojczyzna jego dzieciństwa. Mikrokosmos ten w kolejnych fragmentach utworu przekształca się jakby w przestrzeń jednego powiatu (por. Blake'owski kwadrat liczący sto akrów) wypełnioną konkretnymi przedmiotami (por. „minute particulars” Blake'a). W zakończeniu zaś utworu przestrzeń ta znacznie się rozszerza, otwierając się nie tylko ku leżącej po przeciwnej stronie oceanu Kalifornii (por. „Pry hostincu wielikom kowienskom. Gdzie za chmurą foki szczekają / I przez bramę spadzistych skał z oceanu płyną okręty”), lecz także ku przyszłości, a nawet nieskończoności. Jakby zgodnie z cytowanym fragmentem pierwszej księgi *Milтона*, bohater poematu Miłosza chciał zobrazować wzmocnione motywami Bożego Narodzenia, a potem upadku z mostu Golden Gate, swoje zstąpienie na ziemię z obszaru nieskończoności (por. „Nie nie powinno być tutaj przestrzeni / Ale mówię do was”) oraz swój ponowny pobyt na terenie duchowej Jeruzalem, w celu przekazania własnego duchowego testamentu.

Wielopiętrowa czasoprzestrzeń *Laudy* w myśl zakończenia ostatniego z przypisów jest też w swym aspekcie empirycznym projekcją polskiej części umysłu bohatera, zaś w swym aspekcie symboliczno-mistycznym jest ona projekcją litewskiej cząstki umysłu

39 W. Blake, *Complete Writings*, op. cit., s. 497. Przekład mój – J. D.

bohatera. W zakończeniu tej części utworu cała ta wieloznaczeniowa i wielopiętrowa przestrzeń widziana z perspektywy mikrokosmosu jednego powiatu przekształca się ponownie w wirujący kryształek bursztynu, który zawiera w sobie ów mikrokosmos i który zdaje się symbolizować m.in. zespolone ze sobą dwie natury bohatera: ciasne *ratio* i wszechogarniającą pamięć / wyobraźnię. Oto zakończenie piątego (po traktowanych łącznie jako czwarta część *Laudy* przypisach dotyczących *Laudy*, *Opitołok*, *Wędziagoły* i *Świętobrości*) fragmentu *Laudy*, również pisanego prozą wraz z krótką czterowierszową pointą:

W Wilnie, w I Państwowym Gimnazjum Męskim im. Króla Zygmunta Augusta, na Górze Bouffałowej (róg ulicy Mała Pohulanka), przewodniczącym mojej komisji maturalnej w roku 1929 był profesor Uniwersytetu Stefana Batorego Marian Massonius, stary, łysy, z długą brodą, ten sam o którym w książce *Filozofia w Polsce. Słownik Pisarzy*, Warszawa 1971, czytamy: „W odniesieniu do filozofii polskiej Massonius twierdził, że umysł polski ma tendencję z gruntu empiryczną i sposób myślenia indukcyjny, kierunkowi spekulacyjnemu, zwłaszcza zaś sposobowi myślenia fantastycznemu zgoła niechętny. Za typowy dla filozofii polskiej uważał kierunek empiryczny i pozytywistyczny. Metafizyka polska powstała pod wpływem romantycznej umysłowości litewskiej”.

A teraz jesteśmy złączeni w obrzędzie.
W kryształach? w bursztynie? muzykowanie.
Ani to co było, ani to co będzie,
Tylko to co jest, kiedy świat ustanie.

Uznana więc za pierwszą na zasadzie jedności nastroju (miłość) i tematu (ewokacja dwóch przeciwstawnie wartościowanych przestrzeni: *Laudy* i Kalifornii) część *Laudy* składa się z pięciu fragmentów. Stanowi ona jakby odpowiednik mickiewiczowskiej godziny miłości (z IV części *Dziadów*), po której następuje nieuchronnie godzina rozpacz. Tę godzinę rozpacz współtworzą dwie piosenki: *Wielkopostna* i *Zamorska*. W tej ostatniej powraca po raz trzeci symboliczny motyw zatopionego w bursztynie miniaturowego polsko-litewsko-ruskiego prowincjonalnego uniwersum zespalający pierwszą i drugą część *Laudy*. Kawalek bursztynu staje się tu jakby jednoczącym to, co uległo rozproszeniu – amuletem bohatera, ocalonym z oceanowego chorału, tj. morza czasu i przestrzeni, synonimem dzieciństwa i raj utraconego a zarazem kamieniem mądrości alchemika.

W obu piosenkach natomiast, odgradzonych od reszty tekstu, motywem bursztynowego świata, powraca zabarwiony żalem, rozpaczą i goryczą główny temat poematu: znany z pism Blake'a i Swedenborga sąd ostateczny bohatera nad samym sobą i epoką dokonujący się z perspektywy utraty raj. W *Laudzie* jednakże temat ten odsyła nadto do tekstów mistyków karmelitańskich, stąd być może m. in. ponowna (por. początkową parafrazę kolędy) barokowa stylizacja (motywy, leksyka, metrum) *Piosenki wielkopostnej* pisanej jakby z perspektywy czyścica, lub w stanie przenikniętego żalem i rozpaczą rozpamiętywania własnego życia (por. motywy: poszukiwania światła tj. Boga, znikomości i niewystarczalności zmysłów; ziemskich płomieni; ciemnej miłości własnej; sądenia innych; snu – śmierci; luster; cieni; niewiedzy; bezsilnego, samotnego miotania się w chaosie słów pozbawionych znaczenia)⁴⁰:

40 Por. T. Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu* [w:] „Pamiętnik Literacki” LXXII, 1981, z. 4.

Piosenka wielkopostna

Ręce moje zamknięte,
Nogi snem owładnięte,
Wzrok i słuch już nie kłamią,
Smak, dotyk, węch nie łakomią.
Nie ma daleko ni blisko.
Wielkie i małe wszystko.

Długo biegłem po ziemi,
Ziemskich zaznałem płomieni,
Innych osadzający,
O sobie nic nie wiedzący.
Z żalem i nawet rozpaczą
Że nie wiem co znaki znaczą,
Że zbudzonemu wśród nocy
Słowa nie dają pomocy.

Lustra, na płótnach cienie,
Całe moje widzenie.
Twarz moja niby poczciwa
Ale jej zaraz ubywa,
Buchnęło światło i zgasło
Nad ciemną miłością własną.

W *Piosence wielkopostnej* bohater ogląda siebie jakby z perspektywy minionego życia i zbliżającej się niewiadomej (wieczności?) – a więc z wysoka, jak powie nieco dalej (por. *Piosenka zamorska*). Pojawia się tu ponownie (por. *Pamiętnik naturalisty*) motyw zamkniętych zmysłów, odpowiednik kurczących się zmysłów (*shrinking senses*) Blake'a oraz związany z tym Augustiański motyw słów pozbawionych istotnego znaczenia, bo odnoszących się wyłącznie do sfery znaczeń dosłownych (z pominięciem sfery znaczeń duchowych i niebiańskich). Konsekwentnie więc w tej pierwszej *Piosence* obecny jest też motyw cieni i odbić, w których uwięziony jest bohater Miłosza, niczym mieszkaniec sławnej jaskini Platona. Z kolei motyw ciemnej miłości własnej, nad którą „buchnęło światło i zgasło” (łaska?), zdaje się sugerować ponownie najpoważniejszy z punktu widzenia zarówno Blake'a (Samosobność – *Selfhood*), jak i etyki chrześcijańskiej (*suum proprium* – por. teksty ks. Piotra Skargi) szatański grzech pychy, tj. miłości znieprawionej, bo skierowanej wyłącznie ku samemu sobie. W dotychczasowym kontekście poematu owa „ciemna miłość własna” zdaje się być głównym źródłem niepowodzeń zarówno bohatera jak i jego wielonarodowej i wielowyznaniowej ojczyzny. Stąd naznaczony m. in. cierpieniem płynącym z upadku ojczyzny, utraty i wygnania kolejny fragment drugiej części poematu.

Piosenka zamorska

W jednym z mniej znanych afrykańskich narzeczy
Powstało moje dzieło.
Nawet Boska Komedia, i ta tylko śmieszny
Jeżeli plemię zniknęło.

W cywilizację porwany na ładach plamistych,
Między łuski morskiego smoka,

Siebie też oglądałem jak chmury i wyspy
Z daleka, tudzież z wysoka.

Spełnia się co ma spełnić, choć i niezupełnie.
Innych może chciał zasług ten uczeń wileński.
Kto mało zyskał, temu się odejmie.
Nieważny będzie triumf i niegłośne klęski.

Lepsi ode mnie dobyć próbowali głosu.
Ich imię trawy oplotły.
Sam zostałem filtrując porządek z chaosu
Bo umysł miałem przewrotny.

Nade mną co dzień orły późnego cesarstwa,
Prowincja pali się, planeta ginie.
Dla nieszczęśliwych blask ten, wulkaniczna warstwa
Na niewiadomej przyczynie.

Kto mnie potępi jeżeli ojczyzny
I tu i nigdzie szukałem,
Myląc dialekty, prowincjonalizmy
Z oceanowym chorałem?

Ten przezroczysty kamyk na dłoni,
My w nim i dzwonki z kapelą,
I pieśń i goście w taneczku dostojni
Wiecznie nas odtąd weselą.

Piosenka zamorska to – zgodnie z mickiewiczowską interpretacją m. in. *Wzywania do pokuty* ks. Piotra Skargi oraz kontynuującymi podobne idee *Księgami narodu i pielgrzymstwa polskiego* – podjęta przez bohatera poematu próba spojrzenia na siebie z perspektywy obecnego miejsca pobytu, które jawi mu się jako współczesny odpowiednik późnego cesarstwa rzymskiego – centrum cywilizacji materialnej, przeciwieństwo prowincjonalnej wielowymiarowej ojczyzny bohatera, Laudy. Symbolem owej niwelującej wszelkie niepowtarzalne wartości duchowe wszechogarniającej cywilizacji światowej jest smok morski – stary symbol chaosu, materii oraz szatana. Smok ten przypomina zarówno mitycznego Lewiatana, jak i wychodzącą z morza apokaliptyczną bestię. Widziany z niwelującej wszystko perspektywy współczesnej metropolii bohater poematu – niegdysiejszy uczeń wileński – byłby jedynie egzotycznym dziwolągiem, potomkiem skazanego na zagładę plemienia, który wraz z ojczyzną utracił istnienie poszczególne zakorzenione w istnieniu określonej w kategoriach wyłącznie geograficzno-historycznych i językowych zbiorowości, a głos jego zginąłby w oceanowym chorale zagłady, gdyby nie podjął on próby mówienia także i językiem pozornie obcej mu tradycji kulturowej po to, by odnaleźć w niej odbłask ojczystego ideału – harmonijnej i wolnej koegzystencji osób ludzkich przynależnych do różnych kultur i narodów, których łączy m.in. wspólny los (por. „Kto mnie potępi jeżeli ojczyzny / I tu i nigdzie szukałem, / Myląc dialekty, prowincjonalizmy / Z oceanowym chorałem?”).

Piosenka zamorska zawiera więc najbardziej mickiewiczowską (i norwidowską) wizję roli emigranta jako walczącego z apokaliptycznym złem – pielgrzyma do Jeruzalem ziemskiej, duchowej i niebiańskiej, którego rola polega na dawaniu świadectwa, na stawianiu się ewangelicznym zaczynem, ziarnem (por. *Posłuchanie* i *Księgi narodu*) przyszłej przemiany świata w ewangelicznym duchu społecznej miłości. Czytamy bowiem w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*:

Bo to połączenie i ożnienie Litwy z Polską jest figurą przyszłego połączenia wszystkich ludów chrześcijańskich, w imię wiary i wolności⁴¹. [...] Zaprawdę powiadam wam, iż cała Europa musi nauczyć się od was, kogo nazywać mądrym. Bo teraz urzędy w Europie hańbą są, a nauka Europy głupstwem jest⁴². [...] Albowiem cywilizacja prawdziwie godna człowieka musi być chrześcijańska⁴³. [...] Otóż i świat jest jak Ojczyzna, a narody jak ludzie. Świat pokłada nadzieję w narodach wierzących, pełnych miłości i nadziei. Zaprawdę powiadam wam: nie wy macie uczyć się cywilizacji od cudzoziemców, ale macie uczyć ich prawdziwej cywilizacji chrześcijańskiej⁴⁴. [...] A każdy Polak w pielgrzymstwie nie nazywa się tułaczem, bo tułacz jest człowiek błądzący bez celu; ani wygnańcem, bo wygnańcem jest człowiek wygnany wyrokiem urzędu, a Polaka nie wygnał urząd jego. [...] A tymczasem Polak nazywa się pielgrzymem, iż uczynił ślub wędrowki do ziemi świętej, ojczyzny wolnej, ślubował wędrować póty, aż ją znajdzie⁴⁵.

Na wstępie *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego* pojawia się też obraz (por. *Postuchanie*) małego statku rybackiego, który kierując się gwiazdami („wiarą niebieską”) i iglicą kompasu („miłością ojczyzny”), mimo że rozbił się u brzegu, jednak uratował wszystkich ludzi, których przewoził i został odbudowany. Podobnie druga część *Laudy* mówi o przewyciężeniu rozpaczycy za cenę poszerzenia duchowego wymiaru ojczyzny i objęcia nią także i owej zamorskiej pozornie odmiennej, a jednak wyrosłej z tych samych korzeni kulturowych, społeczności. Do niej również adresowane są wypowiedzi bohatera-poety – zgodnie z ideą tytułowego Psalmu 113 (112): *Laudate pueri*⁴⁶.

Następująca po *Piosence zamorskiej* trzecia część *Laudy* Miłosza to nieobecna w *Dziadach* mickiewiczowskich godzina sądu (oceny) bohatera:

Pora już, zważywszy, że rozmyślaliśmy nad tym dostatecznie długo, przekazać naszą ocenę postaci tutaj występującej, ocenę dokonaną bez szczególnej sympatii, ale i bez uprzedzeń. Nie zamierzamy zdobyć się na sprawozdanie, by tak rzec, kliniczne, co w podobnych razach nie jest możliwe. Niemniej wolno mieć nadzieję, że cel bezstronności będzie nam przyświecać.

W tej złożonej z sześciu fragmentów (prozatorskich i wierszowanych) części *Laudy*, oceniany z ironicznego dystansu bohater okazuje się ponownie postacią dwuznaczną moralnie. Niejasna jest bowiem mierzona stopniem bezinteresownej miłości motywacja jego postępowania. Okazuje się bowiem, że nie miłość ziemskiej i duchowej Jeruzalem, lecz miłość własna, samowola i pogarda dla innych kierowały jego postępowaniem w młodości, naznaczonej Samosobnością (Blake), pychą i egoizmem (Skarga):

Był to młody człowiek w miarę zdolny do nauk ale pozbawiony talentu.

Inni byli utalentowani, na przykład jego przyjaciel poeta Teodor.

Który o wiele później miał wprowadzić się do tej samej kamienicy, Podgórna 5,

41 A. Mickiewicz, *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* [w:] *Dzieła poetyckie*, Nowogródek 1934, t. I, s. 222. (Por. A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. VI: *Pisma prozą*, cz. II, Warszawa 1955).

42 Ibidem, s. 225 (ed. Nowogródek 1934).

43 Ibidem.

44 Ibidem, s. 226.

45 Ibidem, s. 223.

46 Nowa wersja incipitu *Laudate pueri...* brzmi: *Laudate servi...* (por. *Breviarium Romanum*, Rzym 1960, t. I, s. 658 (Ps. 112, *Dominica ad II Vespres*). W *Księdze Psalmów* Miłosza incipit *Chwalcie o dziatki* ustąpił miejsca nowszemu *Chwalcie słudzy pańscy...* (op. cit., s. 257). Hebrajska numeracja psalmów najczęściej wyprzedza o jedną jednostkę numerację grecką i łacińską – stąd psalm *Laudate pueri / servi...* może mieć numer 112 lub 113 (por. uwagi ks. Sadzika we wstępie do *Księgi Psalmów* Miłosza).

Gdzie on krzywo dorastał w brzydkim mieszkaniu z fikusami.
I tam to ów Teodor dostał trzy kule w brzuch z niedużej odległości.
Przez co nie miał przekraczać tak wielu granic.
Nie chwycił się drzewka na ulicy wielkich miast, kiedy domy kołują i walą się

Na zbiega krzyczącego: „gdzie jestem?”, „gdzie jestem?”.
Nie posiadał mnóstwa umiejętności najzupełniej zbytecznych,
A szkodliwych, bo zużywają nam i czas i wolę.
Oszczędzone mu też zostały błazeństwa ugody
Jak i karanie siebie pijackim bredzeniem.

A był młody człowiek zlepiony przemysłnie.
Szalone i wulgarne mieszkało w nim ego.
Żądał miłości, podziwu i szepców pochwalnych
Ale nasycić się mógłby chyba tylko władzą
Gdyby zaprosił go tyran Syrakuz
I pozwolił urządzić idealne państwo.
(Czytano wtedy *Czarodziejską Górę*:
Zawsze brał stronę Naphty, który słał terror).

Niemniej, pomimo wszystko czy właśnie z przyczyny,
W samym środku miał tylko i jedynie strach.
Strach spojżenia, strach dotyku, strach ludzkich obyczajów,
Strach życia, większy nawet aniżeli śmierci,
I pogardliwą, wysoką wybredność.

Więc rozmyślał młody człowiek o degeneracji rodzin.
O tym jak psuje się krew obskurnych żemojskich bojarów
Aż wydaje mutację potworków i kalek,
Schizofreniczną duszę w chciwym i głupim ciele.
Swojemu ojcu miał za złe przegraną.
Bo nie bywa się na Oceanie Lodowatym i w Sajańskich Górach i w Brazylii

Żeby zostać powiatowym inżynierem
I pocieszać się wódką po objęździe błotnistych dróg.

Tak młody człowiek otrzymał natchnienie.
Co rozumiane jest zwykle fałszywie.
Rytm, inkantacja nie wydaje wyrazów.
Szukał i szukał, aż minęły lata.

Talent to co innego. Talent miał właśnie Teodor.
Ale talent uwodzi doczesną zapłatą.
I dzisiaj, kiedy zapadł się grób Teodora,
Kiedy zginął w Kanadzie z własnej ręki Draugas,
A Nika jest starą kobietą i umrze w Australii,
Przypomni jego imię tylko jeden wiersz.
Podyktowany – bo nie zręczność ręki
Pisze poezję, ale wody, drzewa
I niebo, drogie nam, chociażby ciemne,
Które widzieli nasi rodzice i rodzice rodziców
I rodzice tych rodziców, od prawieka.
A kładziemy tutaj ten wiersz niby napis:
„Ostatni biedny bard Wielkiego Księstwa”.

Jednakże owe negatywne cechy stały się dla bohatera Miłoszowego poematu źródłem ironicznie przeciwstawionego talentowi natchnienia, prawdopodobnie rozumianego w duchu romantyków (geniusz) i Blake'a jako prorocza zdolność widzenia świata w jego odkupionej postaci, tj. w perspektywie obejmującej zarówno to co szczegółowe, jak i to, co ogólne (czytaj wieczne, odkupione). Zdolność ta jest czymś więcej niż utożsamiony ze sprawnością wersyfikacyjno-stylistyczną talent. Natchnienie (geniusz) umożliwia bowiem zgodnie z przekonaniem romantyków wyprowadzenie ładu z chaosu wrażeń, myśli i emocji (por. „Sam zostałem filtrując porządek z chaosu / Bo umysł miałem przewrotny”). Jest ono formą łaski i powołania. Podobnie bowiem jak natchniony Los, który w *Jerusalem* przekuł negatywne Widmo (Spectre) miłości własnej na pozytywną siłę twórczą ocalającą od zagłady uosobienie przestrzeni odkupionej, Enitharmon, tak i bohater *Laudy* Miłosza wykorzystał twórczą moc własnego Widma, by ocalić prowincjonalną ojczyznę Laudę jako prefigurację przyszłego Królestwa Bożego (por. słowa Psalmu 113: *Laudate pueri...*), które ogarnąć ma całą ziemię, zbliżając do siebie wszystkie narody (stąd końcowe usytuowanie odległej Kalifornii tuż za miedzą *Laudy*)⁴⁷. W kontekście tym fakt, że bohater *Gdzie wschodzi słońce...* nie podjął się (jak Teodor Bujnicki) roli „ostatniego barda Wielkiego Księstwa”, przemawia na jego korzyść. Na obronę bohatera Miłosza (autokreacji autora) można też przytoczyć sugerowaną przezeń negatywną przemianę, jakiej do końca XVIII wieku ulegała szlachecka wspólnota laudańska, z którą identyfikował się bohater. Owa negatywna przemiana polegała na stopniowym zaniku ducha wspólnoty i miłości na rzecz indywidualnego i narodowego ego. Toteż w dalszym ciągu sądu nad bohaterem (fragmenty 4, 5, 6) jako członkiem wspólnoty narodowej stosowane jest podwójne kryterium: uniwersalne oraz partykularne. Obfitująca w cytaty trzecia część *Laudy* poświęcona jest problemowi litewskiej poezji oraz piszącemu w języku polskim ks. Jucewiczowi i postulatowi zacieśnienia pojęcia literatury litewskiej wyłącznie do utworów w języku litewskim, mimo że historycznie rzecz biorąc na Litwie mówiono kilkoma językami. Po zacytowanym polskim wierszu T. Bujnickiego adresowanym do Litwy (fragment trzeci III części *Laudy*) następuje więc hasło: Jucewicz Ludwik Adam, przytoczone za ósmym tomem Nowego Korbuta, a dalej pozor- nie polemiczny wobec poglądów ks. Jucewicza wierszowany, stylizowany fragment piąty, w którym polski przenika się z ruskim.

Przybywam, księżu Ludwiku, dzięciół zastukał w jedlinie.
Po latach zgiełku i furii w stajni ruszyło się źrebię.
Trochę odwykłem, widzisz, od lichtarzy z profitką i świec.
Żałosne i śmieszne to wszystko co tobie i mnie przypa-
dło.
Nikt z wajdelotów nie wrócił do rozmowy ojców swoich.
Kto raz jej dźwięku zapomniał, zapomniał na zawsze.
A niemało ich było i później, nie znasz tych różnych imion.
Pan Norwid na przykład, pan Gombrys, obaj z zemojtskiej ziemi.
Nie litewscy jesteście poeci, ani ja ani Litwin Teodor.
I tylko w dalekich miastach, nad słownikiem greki, sanskrytu,
Tarłem czoło, zdumiony, bo na pewno to kiedyś sły-
szałem
Nad rzeką w czasach żytożniwa, na cmentarzu w Zaduszny Dzień.
Długie przeżyłem tam życie, sto lat po wiele razy.
Na moim sumieniu ich dola, czeliedi i ludzi tiahłych.
Któż oprócz mnie rozmyślał nad tym, że był raz Jasiulis

47 C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 55.

Z żonoju, z synom Khrykhom, z doczkami czotyрма,
I Matulis, Pranicalis, Ambrożej i siostry ich: Połonija,
Rajna, Dosjuda, i Bujkis i Mik Żemojtiewicz
Z żonoju Kasiuleju i Ławryn i Miłoszajtis?
Kto proch ich w ręku przesiewał zmieniony w litery?
A nie była to, księżu Ludwiku, jakaś fałszywa pokora
Ale, pozwól porównać, jakby rozdarcie obłoku.
Albowiem obyczaj ludzi gwarem, szczebiotem i ciepłem,
Nie taka jest ziemska prawda, w ciele i we krwi poznana.
Z pamięcią wielu żywotów, nie byłem jak inni bezbronny.
Mogłem wybierać co mniejsze, bo wielkie tak samo przemija.
Położmy te moje księgi tam gdzie i twoje przysłowia,
Na półkach pachnących imbirem, obok litewskich statutów.

Polemikę z księdzem Jucewiczem kontynuuje też prozatorski fragment szósty, gdzie poniżej trzech wersów z *Pana Tadeusza* zacytowano w języku litewskim nieporadną fraszkę Dionizego Paszkiewicza, wysoce cenioną przez Ks. Jucewicza. Fraszkę tę autor *Laudy* przełożył na polski i opatrzył ironicznym komentarzem:

Ortografia ojczyztego języka tu nie najlepsza, a treść niezbyt wyszukana. Znaczy to mniej więcej tyle: Tu była tabakiera a teraz jej nie ma. Bo ten Linde zwariowany przejechał nie zauważwszy.

– cytata ten podsumowuje trzecią część *Laudy*, godzinę sądu nad bohaterem. Otóż mierzony kryteriami ks. Jucewicza bohater / autor *Laudy*, nie znający języka litewskiego, nie zasługuje w pełni na miano litewskiego poety – podobnie zresztą jak poniekąd sam ks. Jucewicz. Mierzony natomiast kryteriami chrześcijańskiej etyki społecznej postulowanej przez tytułowy psalm *Laudate pueri / servi* oraz przywileje, „którymi król Zygmunt August równał prawa szlachty katolickiej i niekatolickiej Wielkiego Księstwa” – ogarniający całą spuściznę wielonarodowego, wielowyznaniowego i wielojęzycznego polsko-litewsko-ruskiego uniwersum – jest bohater / autor *Laudy* poetą (wajdalotą), który jako spadkobierca idei unii i wspólnoty narodów (*commonwealthu*) zachował ducha litewskiego języka, bliskiego sanskrytowi, praindoeuropejskiemu i grece.

Toteż w polemicznym (wierszowanym) piątym fragmencie III części *Laudy* pojawia się obok polskiego i litewskiego także język ruski oraz odsyłający do wspólnych korzeni kulturowych dostojny rytm heksametru, echo *Powieści Wajdaloty* z *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza, „pośmiertnego syna” Rzeczypospolitej Jagiellonów.

Ostatnia, czwarta z kolei część *Laudy* to jakby godzina przestrogi wystylizowana na szesnastowieczny testament, gdzie polski nieprzypadkowo miesza się ponownie z językiem ruskim. Sytuacja językowa panująca na wschodnich terenach Rzeczypospolitej była bowiem w XVI wieku płynna. Pisze o tym Miłosz w swej *Historii Literatury Polskiej*⁴⁸. Otóż oficjalnym językiem Wielkiego Księstwa był język ruski, który w XVI wieku zaczynał się różnicować na wariant północny (tj. białoruski) i południowy (tj. ukraiński). Poza tym język ruski przejmował w tym okresie wiele polskich słów. Toteż „niektóre teksty z tego okresu brzmią jak polskie, napisane cyrylicą i z dodatkiem wschodnio-słowiańskich końcówek”. Nic więc dziwnego, że w *Laudzie* ów inkrustowany polszczyzną język ruski (wystylizowany w intencji autora na starobiałoruski) pełni funkcję powszechnie zrozumiałego języka pierwszej Rzeczypospolitej. W ten pośredni spo-

48 Por. C. Miłosz, *The History of Polish Literature*, op. cit., s. 108–110.

sób dostąpił więc w poemacie Miłosza dowartościowania w obrębie wspólnego laudańskiego uniwersum także i naród ruski, nie uwzględniany w oficjalnej nazwie wspólnego polsko-litewsko-ruskiego państwa, które zwało się wszakże Rzeczpospolitą Obojga Narodów (a nie jak chcieli jego co światlejsi obywatele: Rzeczpospolitą Trojga Narodów).

Język ruski (starobiałoruski) pojęty jako trzeci język laudańskiego uniwersum znakomicie przystaje do przesłania z końcowego fragmentu *Laudy*. Ten wypowiedziany z perspektywy spełnionych prorocत्व ks. Skargi (utrata ojczyzny, rozproszenie) i niespełnionych nadziei Mickiewicza (przemiana duchowa) testament nawołuje bowiem do ponowienia próby – wyrosłej z rzeczywistego przejęcia się duchem Ewangelii – zgodnej koegzystencji różnych narodów, której to koegzystencji zapowiedzią była niegdyś Rzeczpospolita Obojga Narodów (raj utracony), zniszczona i pozbawiona osobowości na skutek nadmiernego ulegania Widmu egoizmów plemiennych i jednostkowych. Miniaturowym obrazem owej Rzeczypospolitej, a zarazem świętym miejscem miejsc, gdzie miłość Boga łączy się z miłością współobywateli-współbraci, jest więc ostatecznie *Lauda*:

Pry hostincu wielikom kowienskom. Gdzie za chmurą foki szczekają
I przez bramę spadzistych skał z oceanu płyną okręty.
W tym doczesnym żywocie pielgrzymowania naszego.
Nie z namowy ludzkiej ani też s przymuszenia albo s poduszczenia ich,
Wiedujący o tom, iż nieczoho pewniejszoho na swiecie nad smiert,
Szafują na czasy potomne i na ludzkie potrzeby oddają
Ymienja moje, z wszystką puszczą do tej majątności należąca,
Z lesy, hai, oziery, z pogrzebaną wstażką dam wdzięcznych, z tabakierą ich
szczęrozłotą,
Z sobą dawnym wędrownym od miesteczka do miesteczka,
Ze wszystkim co ręką swoją podpisał jesmi.
Gdzieby się też trafiło, żebyśmy albo potomkowie naszy do inszych ziem obcych
odjachali,
Choć na papierze jakim lichym niechby te wierszyki zachowane były,
Na świadectwo, że darmo brykać przeciw ościeniowi,
Chcieli bowiem byśmy dla siebie i wyszło nam nie dla siebie.
Co z nędzy i gorzkości przyjęte, obróciło się na pochwałę,
Ze skargi ledwie że wymówionej wzrosło dziękczynienie,
Abyśmy mogli z wolnoho obrania i zwolenia uczestnikami byti,
Rozmiłowawszy i rozkochawszy się w słowie Bożym,
Przykładem onych starych i pobożnych przodków naszych,
Jak Litowskoho tak i Ruskoho narodu,
W niepozbytej naszej dziedzinie, od ziemskich przygód bezpiecznie.

Nota. W tym zapisie użyte zostały zwroty i formuły zaczerpnięte z szesnastowiecznych testamentów i aktów darowizny na rzecz protestanckich zborów, oraz z przywilejów, którymi król Zygmunt August równał prawa szlachty katolickiej i niekatolickiej Wielkiego Księstwa, według *Monumenta Reformationis Polonicae et Lithuanicae*, druk staraniem Synodu Jednoty Ewangelicko-Reformowanej Litewskiej, Wilno 1911.

Ten uniwersalistyczny i ekumeniczny w swej wymowie testament, w którym język polski przeplata się z ruskim a sceneria Litwy kowieńskiej miesza się z kalifornijską i przez który przewija się nieustannie motyw wędrowania (pielgrzymki), zdaje się więc wyrażać ostatnią wolę autora – zgodną z ideami Skargi i Mickiewicza – powrotu do duchowego domu ojców, w którym jest mieszkań wiele, jako prefiguracji Królestwa Bożego na ziemi. Chrześcijański uniwersalizm tego przesłania przeciwstawia się z jednej strony ciasnemu partykularyzmowi jednostkowemu i plemiennemu, z drugiej zaś niwelu-

jącemu pseudouniwersalizmowi (por. *Piosenka zamorska*) spod pogańskiego znaku późnego cesarstwa. Ów pogański, fałszywy uniwersalizm nie uznaje bowiem i nie dopuszcza do realizacji jednostkowych powołań osób i narodów ku wzbogaceniu innych jednostek i narodów. Źródłem własnej tożsamości staje się więc ostatecznie dla bohatera Miłosza zgodne z ideami Skargi i Mickiewicza widzenie własnego powołania / wezwania (por. *Posłuchanie* oraz *Pamiętnik naturalisty*) przez pryzmat dobrowolnej akceptacji powołania ustanowionej przez Bożą Opatrzność ojczyzny. Pisze m. in. Mickiewicz w cytowanym już wykładzie o ks. Piotrze Skardze:

Tu potrzeba wyłożyć, co to był ten patryotyzm Skargi, jakie on miał pojęcie ojczyzny, które ukazuje się w jego dziełach. [...] Skarga miłuje ojczyznę nie dlatego, że jest jego ziemią rodzinną, ale, że jest, jak powiada, ustanowieniem bożem, Bóg stwarza narody, nadaje im różne posłannictwa, a stosownie do tych mają one właściwe sobie obowiązki. Słowem, narody u Skargi są to jakby osobne stworzenia, jakby jakie jestestwa organiczne rozmaitego rodzaju. Poczynają się one z miłości bożej, a prowadzi je mądrość. Ale ta mądrość jest wieloraka. Jest jedna *dyabelska*, która dowcip swój obraca na zdrady i szkody ludzkie, przez grzechy, oszukania i kłamstwa, sławy świeckiej i dobrego mienia dostając; ta przewodniczy piekielnikom, narodom piekła zaprzędanym. Jest druga mądrość, *ziemską*, której cały rozum w dostawianiu, zatrzymywaniu, mnożeniu dóbr tego świata; taką mądrość mają politycy dzisiejsi, (dodaje Skarga) którzy nauczają panów i królów, aby, tylko doczesnego pokoju i dobrego bytu poddanych swoich pilnując, zbawiennych potrzeb ich zaniechali. Jest na koniec mądrość *niebieska*, przenikająca tajemnice Opatrzności; nie można jej inaczej nabyć, jak przez świętobliwość. Tą mądrością opatrzeni byli Józef, Mojżesz, Machabeusz itd. Podobni mężowie poznają drogi, zakreślone narodowi od Boga, i są powołani, aby wprowadzać na nie swój naród⁴⁹.

Nie zrealizowanym, trudnym powołaniem (por. symboliczny oścień św. Pawła) pierwszej Rzeczypospolitej – i bohatera poematu – było więc naznaczone ową mądrością niebieską stopniowe budowanie królestwa Bożego na ziemi na zasadach równości i wolności (por. słowa Unii Lubelskiej: „wolni z wolnymi”, „równi z równymi”). Ten trud powinien zostać ponowiony świadomie i dobrowolnie (por. „z wolnoho obrania i zwolenia”) w imię miłości Słowa Bożego, wierności Mu i dziękczynienia (por. tytuł *Lauda*) za dar ojczyzny. Doświadczenie bezsensu życia, „nędry”, „gorzkości”, „wędrowania od miasteczka do miasteczka” jako konsekwencja nie liczenia się z wolą Bożą (stąd aluzja do słów Chrystusa wypowiedzianych do św. Pawła: „trudno brykać przeciw ościeniowi”) staje się ostatecznie dla bohatera *Laudy*, obdarzonego pamięcią „wielu żywotów” ludzkich, potencjalnym źródłem mądrości oraz miłości bezinteresownej dla tych wartości duchowych, które reprezentuje po chrześcijańsku rozumiana ojczyzna jako miejsce miejsc – jako – przypieczętowany węzłami zmieszanej, wielonarodowej krwi – obszar duchowej unii z Bogiem i bliźnimi. Podobnie jak u Mickiewicza w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*:

A jako za zmartwychwstaniem Chrystusa ustały na ziemi całej ofiary krwawe, tak za zmartwychwstaniem narodu polskiego ustaną w chrześcijaństwie wojny. [...] ⁵⁰

49 W wykładzie tym Mickiewicz przytacza też te fragmenty pism Skargi, w których pojawiają się motywy (obecne w *Posłuchaniu*): konia i okrętu (symbole bierzmowania i chrztu z *Kazania o 7 sakramentach*, a także archaizm „imienie” (*Lauda*) z kazania *O niezgodzie domowej*). Por. A. Mickiewicz, *Wykłady o literaturach słowiańskich*, lekcya XL (Rok I), *Dzieła prozą*, Nowogródek 1933, t. IV, s. 181. Por. przyp. 12.

50 A. Mickiewicz, *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*, op. cit., s. 223. Por. przypis 41.

Pielgrzymie polski, byłeś bogaty, a oto cierpisz ubóstwo i nędzę, abyś poznał, co jest ubóstwo i nędza; a gdy wrócisz do kraju, abyś rzekł: ubodzy i nędzarze współdziedzicami moimi są.

Pielgrzymie, stanowiłeś prawa, i miałeś prawo do korony, a oto na cudzej ziemi wyjęty jesteś spod opieki prawa, abyś poznał bezprawie, a gdy wrócisz do kraju, abyś wyrzekł: cudzoziemcy razem ze mną współprawodawcami są.

Pielgrzymie, byłeś uczony, a oto nauki, któreś cenił, stały ci się nieużyteczne, a te któreś lekceważył, cenisz teraz, abyś poznał, co jest nauka świata tego, a gdy wrócisz do kraju, abyś rzekł: prostaczkowie współuczniami mymi są. [...] ⁵¹.

A każdy z was w duszy swej ma ziarno przyszłych praw i miarę przyszłych granic.

O ile powiększycie i polepszycie duszę waszą, o tyle polepszycie prawa wasze i powiększycie granice ⁵².

51 Ibidem, s. 224.

52 Ibidem, s. 235.

NAD MIASTAMI

Część czwarta poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* to jakby drugi etap Miłoszowej *Księgi Wyjścia* – ponowny exodus z raju, zapowiedziany w *Laudzie* motywami drogi i pielgrzymki, a bezpośrednio poprzedzony spisaniem testamentu. Tytuł *Nad miastami* sugeruje ponowioną w tym tekście próbę spojrzenia bohatera na własne życie „z wysoka”, tj. m. in. z perspektywy zbliżającej się wieczności, widzianej przez pryzmat apokaliptycznego sądu nad światem. Temu spojrzeniu „z wysoka” zapowiedzianemu już w *Pamiętniku naturalisty* (motyw jazdy samolotem) towarzyszy w *Nad miastami* podobnie jak w *Laudzie* spojrzenie „z daleka”, które oznacza tu nie tylko odległą perspektywę czasową i przestrzenną, ale też odległą perspektywę cywilizacyjną. Toteż sprawozdawczy drugi fragment utworu, przynależny do amerykańskiej i cywilizacyjnej terażniejszości bohatera, napisany został prozą. Fragmenty zaś eschatologiczne (4, 6) oddaje ujęty w wersety wiersz zdaniowy.

Z kolei fragmenty litewskie (1, 3, 5, 7) to również rytmiczny, choć nieregularny, wiersz zdaniowy, zmierzający jednak do wrównań metrycznych w ramach tonizmu lub sylabotonizmu. W pierwszym fragmencie utworu podwójną – metropolitalną i prowincjonalną (litewską) – perspektywę podkreśla dodatkowo prowincjonalizm językowy (relsy).

We fragmencie tym obecne jest, podobnie jak w całym poemacie, romantyczne przeciwstawienie miasta i wsi, powiatu i metropolii, guberni i cesarstwa – odpowiednik analizowanej już (*Posłuchanie, Lauda*) opozycji pomiędzy niwelującym wszystkie wartości pogańskim cesarstwem i otwartą na wartości duchowe prowincją:

1

Jeżeli jestem odpowiedzialny
To nie za wszystko.
Nie poparłem też Kopernika.
W sprawie Galileusza nie opowiedziałem się za ani przeciw.
Moje okręty ze stawu nie wypłynęły na morze.
Kiedy urodziłem się, biegły po relsach lokomotywy
Ruszając mieszaniną swoich kół i tłoków.
I na mocno nadrabane lasy
Pociąg pospieszny kładł szerokie echo.
Zamieszkiwali gubernię ludzie, żydzi i panowie.
Kołami jeździło się po naftę, śledzie i sól.
Ale w miastach paliła się elektryczność.
Podobno ktoś zbudował telegraf bez drutu.
Książki były napisane. Idee przedyskutowane.
Siekiera przyłożona do pnia¹.

1 Tekst podaję według wydania: C. Miłosz, *Utwory poetyckie*, op. cit., s. 381–385..

Nad miastami to dalszy ciąg postulowanego przez Blake'a sądu ostatecznego jaki bohater odbywa nad sobą. Tym razem rozważana jest kwestia jego współodpowiedzialności za błędne pojęcia współczesnej mu nauki, religii i filozofii. Temat Sądu Ostatecznego nad światem i bohaterem wprowadza powracający z *Postuchania*, w nieco odmiennej redakcji, ewangeliczny (Mt. 3, 10 i Łk. 3, 9) motyw „siekiery przyłożonej do pnia” drzewa (prawdopodobnie dębu – por. fragment 2) – Blake'owskiego symbolu świata materialnego – oraz drzewa wiadomości złego i dobrego, symbolizującego u Blake'a błędne kodeksy religijne, moralne, naukowe i artystyczne. Nadto kilka idei z *Wizji Sądu Ostatecznego* i *Jeruzalem* przewija się w tym pierwszym fragmencie *Nad miastami*, a mianowicie:

1. Ciężący na twórcach obowiązek popierania prawdy (por. Galileusz i Kopernik) i ludzi utalentowanych oraz obowiązek przeciwstawiania się wszelkim formom błędu, niesprawiedliwości, dyskryminacji, tyranii, żądzy panowania oraz dewastacji przyrody:

All Life consists of these Two, Throwing off Error & Knaves from our company continually [...] No man can Embrace True Art till he has Explor'd & cast out False Art (such is the Nature of Mortal Things), or he will be himself Cast out by those who have Already Embraced True Art. Thus My Picture is a History of Art & Science, the Foundation of Society, [all del.] Which is Humanity itself. What are all the Gifts of the Spirit but Mental Gifts? Whenever any Individual Rejects Error & Embraces Truth, a Last Judgment passes upon that Individual².

A oto fragment *Jerusalem*:

„Go, tell them that the Worship of God is honouring his gifts
„In other men: & loving the greatest men best, each according
„To his Genius: which is the Holy Ghost in Man; there is no other
„God than that God who is the intellectual fountain of Humanity.
„He who envies or calumniates, which is murder & cruelty,
„Murders the Holy-one. [...]
[...]
„He who would see the Divinity must see him in his Children,
„One first, in friendship & love, then a Divine Family, & in the midst
„Jesus will appear; so he who wishes to see a Vision, a perfect Whole,
„Must see it in its Minute Particulars, Organized, & not as thou,
„O Fiend of Righteousness, pretendest; thine is a Disorganized
„And snowy cloud, brooder of tempests & destructive War.
[...]
„But General Forms have their vitality in Particulars, & every
„Particular is a Man, a Divine Member of the Divine Jesus”³.

Całe życie składa się z tych dwu [postaw – J. D.], pozbywania się błędu i niegodziwców z naszego towarzystwa oraz nieustannego przyjmowania prawdy lub ludzi mądrych do naszego towarzystwa [...] Żaden człowiek nie może przyjąć prawdziwej sztuki, dopóki nie zgłębił i nie odrzucił sztuki fałszywej (taka jest natura rzeczy śmiertelnych) – w przeciwnym razie sam zostanie odrzucony przez tych, którzy już przyjęli prawdziwą sztukę [...]

Czymże są wszystkie dary duchowe, jeśli nie uzdolnieniami umysłu? Ile razy dany człowiek odrzuca błąd i przyjmuje prawdę, tyle razy odbywa się nad nim Sąd Ostateczny

2 W. Blake, *A Vision of the Last Judgment* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 612–613. Por. *Jerusalem* [w:] ibidem, s. 717. Ostatni passus tłumaczył Miłosz w *Ziemi Ulro*, op. cit., s. 144.

3 W. Blake, *Jerusalem* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 738.

czny. [Wizja Sądu Ostatecznego] Idź i powiedz im, że uwielbianie Boga to szanowanie Jego darów / W innych ludziach: to najgorętsze miłowanie ludzi najwybitniejszych, każdego stosownie / Do jego geniuszu, który jest Duchem Świętym [działającym – J. D.] w człowieku; nie ma innego / Boga, jak tylko ten, który jest intelektualnym źródłem ludzkości. / Ten, kto zazdrości lub spotwarza, co jest morderstwem i okrucieństwem, / Morduje Najświętszego [...] / Ten, kto pragnąłby ujrzeć Pana Boga musi zobaczyć go w Jego dzieciach, / Najpierw w jednym, w przyjaźni i miłości, następnie w boskiej rodzinie, a pomiędzy nimi / Zjawi się Jezus: tak więc ten, kto pragnie ujrzeć wizję, doskonałą całość, / Musi zobaczyć ją w drobnych szczegółach, uporządkowaną, a nie tak jak ty, / Szatanie słuszności, twierdzisz; twoja [wizja – J. D.] jest zdeorganizowaną / Śnieżną chmurą, wylęgarnią burz i niszczącej wojny. / [...] Lecz formy ogólne czerpią swoją żywotność ze szczegółów, a każdy / Szczegół jest człowiekiem, boskim członkiem Boskiego Jezusa) [*Jerusalem*]⁴.

2. Istota wszelkiego błędu polega więc, według Blake'a, na przyznaniu pierwszeństwa abstrakcyjnemu uogólnieniu nad konkretnym, jednostkowym szczegółem. Metodą dochodzenia do prawdy wolną od skażenia błędem jałowej abstrakcji jest natomiast widzenie tego, co ogólne przez pryzmat tego, co szczegółowe. Osaczony przybliżającą się godziną sądu, Blake'owską „granatową chmurą” błędnych teorii przesłaniających wizję Boga oraz oceanową chmurą teorii przesłaniających rzeczywistość widzialną (*Posłuchanie*), bohater poematu na początku czwartej części utworu uchyla kolejną, nie obcą dwudziestemu wiekowi abstrakcję – zasadę prymatu zbiorowości (ludzkości) nad poszczególnym człowiekiem oraz odpowiedzialności zbiorowej za błędy innych – na rzecz odpowiedzialności wyłącznie jednostkowej („Jeżeli jestem odpowiedzialny / To nie za wszystko”).

3. Łączy się z tym wspólne mu z Blake'iem mniemanie, że Sąd Ostateczny ma zakotwiczony w wymiarze jednostkowym wymiar powszechny – stąd obecne już w *Posłuchaniu* oczekiwanie na „Żniwo Gniewu”, by użyć słów Miłosza z *Ziemi Ulro*:

[...] wielkie poematy Blake'a są przepojone oczekiwaniem na Żniwo Gniewu, na wypełnienie się czasów, czyli „koniec wieku tego”, kiedy minie „sen Albionu”, tj. ludzkości i cztery skłócone pierwiastki człowieczeństwa znów zaczną działać w harmonii. Oczekiwanie to jest nie mniej żarliwe niż u polskich mesjanistów, jakkolwiek ich „Epoka Ducha Św. „ zdaje się być bardziej „trzecią fazą” historyczną niż jest nią *Jeruzalem*, ostatnia z Ksiąg Proroczych Blake'a. Jego symboliczne miasto święte, oblubienica Jezusa, przebywa poza końcem historii [...] choć [...] przyszłość nie jest dla niego wyłącznie „jutrem” ale wymiarem już obecnym, teraz i wiecznie⁵.

4. Odpowiednikiem millenaryzmu i eschatologii Blake'a jest więc w ujęciu zarówno z *Ziemi Ulro*, jak i z poematu *Gdzie wschodzi słońce...*, mesjanizm polski, a wyrosła z pism Skargi i Mickiewicza Miłoszowa wizja konkretnej, prowincjonalnej ojczyzny – która także i w *Nad miastami* stanowi prefigurację Jeruzalem – zdaje się urzeczywistniać ów podwójny wymiar Blake'a – owo: teraz wiecznie drobnych szczegółów, o którym pisze autor *Ziemi Ulro*.

5. Motyw siekiery przyłożonej do pnia, który w *Nad miastami* sugeruje bliskość powszechnego Sądu Ostatecznego, pozostaje w zgodzie z mniemaniem Blake'a, że ogólne Żniwo Gniewu nastąpi w momencie powszechnego przejęcia się przez ludzi błędnymi teoriami, które przesłonią im wizję Boga, tj. uniemożliwią odkrywanie boskiego elementu

4 Przekłady obu fragmentów moje – J. D.

5 Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 143.

zarówno w otaczającym świecie, jak i w innych ludziach. Tak bowiem pisał Blake we wstępie do cytowanego już komentarza (pt. *A Vision of the Last Judgment*) do swego zaginionego obrazu:

The Last Judgment [will be] when all those are Cast away who trouble Religion with Questions concerning Good & Evil or Eating of the Tree of those Knowledges or Reasonings which hinder the Vision of God, turning all into a Consuming Fire. When Imagination, Art & Science & all Intellectual Gifts, all the Gifts of the Holy Ghost, are [despis'd *del.*] look'd upon as of no use & only Contention remains to Man, then the Last Judgment begins, & its Vision is seen by the [Imaginative Eye *del.*] of Every one according to the situation he holds.

Sąd Ostateczny [nastąpi] wówczas, gdy zostaną precz odrzuceni ci wszyscy, którzy nękają religię pytaniami o dobro i zło, lub o pożywanie z drzewa tych mądrości i rozumowań, które uniemożliwiają wizję Boga, zamieniając wszystko w niszczący ogień. Kiedy wyobraźnia, sztuka i nauka oraz wszystkie zdolności intelektualne, wszystkie dary Ducha Świętego są [w pogardzie] i lekceważy się je jako bezużyteczne, a człowiekowi pozostaje tylko walka na argumenty, wówczas rozpoczyna się Sąd Ostateczny, a jego wizja jawi się [oczom wyobraźni] każdego człowieka, stosownie do sytuacji, w jakiej się znajduje⁶.

Jeśli więc w jakimś historycznym momencie znalazłoby się dostatecznie dużo ludzi żyjących w stanie nieustannego duchowego Sądu Ostatecznego – tj. ciągłego odrzucania błędu i przyjmowania prawdy – to ich gorące pragnienie przemiany świata przybliżyłoby powszechny Sąd Ostateczny i ponowne przyjście Pana. Píše bowiem cytowany przez Miłosza w *Ziemi Ulro* Northrop Frye, autor wpływowej książki o Blake'u:

Podobnie apokalipsa mogłaby nastąpić w każdym historycznym momencie gdyby ludzie dość mocno jej pragnęli i zaprzestali swojej zabawy w chowane z Naturą. Wizjonerzy, artyści, prorocy i męczennicy żyją tak jakby apokalipsa była tuż i bez tego poczucia potencjalnie bliskiego przełomu wyobraźnia straciłaby mnóstwo swojej napędowej siły. Oczekiwanie na Sąd Ostateczny w Nowym Testamencie nie znaczy, że chrześcijanie owego czasu padli ofiarą masowego złudzenia, czy też, że hipnotyzowali siebie aby uodpornić się na męczeństwo, ale że wszechświat fizyczny istniał dla nich w stanie chwiejnej równowagi, podtrzymywanej przez umysłowe tchórzostwo człowieka. A kiedy Blake i Milton wypracowują teorie historii zgodnie z którymi czas zbliża się do końcowego przełomu za ich życia, postępują tak tylko jak Jezus postępował przed nimi⁷.

W nawiązaniu do tego fragmentu interpretacji Frye'a pisał Miłosz w *Ziemi Ulro*:

Kto wie, czy nie na tym polega w pierwszym rządzie dobra nowina, z jaką przychodzi do nas Blake: że dla Wyobraźni zgoda na ten świat jest nierozumna i nieuprawniona, natomiast rozumne i uprawnione jest oczekiwanie na jego koniec. Ponieważ ostateczne żniwo zawsze dokonuje się tu i teraz, siedemdziesięcioletni Blake, bynajmniej nie rozczarowany jego odwlekaniami się w czasie, umierał śpiewając hymn Jezusowi⁸.

Natomiast w zakończeniu poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada przeczytamy*:

Bo żyliśmy pod Sądem, nic nie wiedząc o tym.
Który to Sąd zaczął się w roku tysiąc siedemset pięćdziesiątym siódmym,

6 W. Blake, *Complete Writings*, op. cit., 604. Przekład mój – J. D.

7 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 144.

8 Ibidem, s. 145.

Choć nie na pewno, może w którymś innym.
Dopełni się w szóstym millenium albo w następnym wtorek.

6. Drzewu śmierci lub drzewu wiadomości złego i dobrego (symbolizującemu według Frye'a i Miłosza oparte na zasadzie niesprzeczności poznanie naukowe) przeciwstawił Blake – nie uznający wiecznotrwałości zła i szatana – drzewo życia, tj. wyrosłe z chwiejnej równowagi przeciwieństw drzewo prawdy i błędu – prawdy, która jest wieczna, duchowa i związana z wyobraźnią oraz błędu, który jest przemijający i związany z naturalnym rozumem i materią. Błąd ten może zostać stopniowo wyeliminowany za sprawą trudu najpierw dzieci Losa, a ostatecznie przez interwencję samego Chrystusa, który otacza opieką prawdziwych artystów, uczonych i świętych przybliżających Jego królestwo i który przyjdzie, by uwolnić ich spod ucisku złych ludzi (szatanów):

Christ comes, as he came at first, to deliver those who were bound under the Knave, not to deliver the Knave.

Chrystus przychodzi tak jak już raz przyszedł, by wyzwolić uciemionych przez łotra, a nie by wyzwolić łotra⁹.

A Last Judgment is not for the purpose of making Bad Men better, but for the Purpose of hindering them from oppressing the Good with Poverty & Pain by means of Such Vile Arguments & Insinuations.

Celem Sądu Ostatecznego jest nie poprawa złych ludzi, lecz powstrzymanie ich od uciemiania dobrych nędzą i bólem za pomocą podłych argumentów i insynuacji¹⁰.

Kończący fragment pierwszy *Nad miastami* motyw siekiery przyłożonej do pnia zdaje się więc zapowiadać także i ową zbliżającą się sprawiedliwość Bożą.

Kolejny, drugi fragment utworu otwiera cytat z rozdziału 13 (w. 10) *Apokalipsy św. Jana*: „Kto w poimanie wie, w poimanie idzie”: tak zaczynał się mój wiek na planecie Ziemi.

Ten początkowy cytat z *Apokalipsy* sugeruje, że do zrozumienia tej części poematu potrzebna jest czytelnikowi znajomość 13 rozdziału *Apokalipsy św. Jana*, dotyczącego przyszłych losów Kościoła Chrystusowego. Rozdział ten u św. Jana następuje po wizji „Niewiasty obleczonej w słońce” (rozdział 12) i mówi o tym, jak walczący z ową Niewiastą (Kościół Chrystusa) Smok (Szatan) przekazuje władzę nad światem Bestii występującej z morza, tj. bałwochwalcemu mocarstwu doczesnemu:

1. I widziałem bestyję występującą z morza, mającą siedm głów i rogów dziesięć; a na rogach jej było dziesięć koron, a na głowach jej imię bluźnierstwa.

2. A ta bestyja, którąm widział, podobna była rysiowi, a nogi jej, jako niedźwiedzie, a gęba jój jako gęba lwia; i dał jój smok moc swoją, i stolicę, i moc wielką.

3. A widziałem jedną z głów jój, jakoby na śmierć zabita; ale rana jój śmiertelna uleczona jest. Tedy się dziwowała wszystka ziemia, i szła za oną bestyją.

4. I kłaniali się onemu smokowi, który dał moc bestyi; kłaniali się też bestyi, mówiąc: Któż z nią walczyć może?

5. I dane jój są usta, mówiące wielkie rzeczy i bluźnierstwa; dana jój téż jest moc, aby władzę miała przez czterdzieści i dwa miesiące.

6. I otworzyła usta swoje ku bluźnierstwu przeciwko Bogu, aby bluźniła imię jego, i przybytek jego, i tych, którzy mieszkają na niebie.

9 W. Blake, *A Vision of the Last Judgment* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 615. Przekład mój – J. D.

10 Ibidem, s. 612. Przekład mój – J. D.

7. Dano jój téż walczyć z świętymi i zwyciężać ich. I dana jój moc nad wszelkiem pokoleniem, i językiem, i narodem.

8. I będą się jój kłaniać wszyscy mieszkający na ziemi, których imiona nie są napisane w księgach żywota Baranka zabitego od założenia świata.

9. Jeśli kto ma uszy, niechaj słucha!

10. Jeśli kto w pojmanie wie dzie, w pojmanie pójdzie; jeśli kto mieczem zabija, musi i on być mieczem zabity. Tuć jest cierpliwość i wiara świętych¹¹.

W nawiązaniu do pierwszego wersetu 13 rozdziału *Apokalipsy* bohater / autor poematu kreśli ponownie w drugim fragmencie *Nad miastami* sytuację liryczną, w której wypowiada swój monolog. Jest to analogiczny do wizji św. Jana (por. *Posłuchanie*) obraz miasta nad wielkim morzem (San Francisco), gdzie morze podobnie jak w *Apokalipsie* znaczy również morze języków. W nawiązaniu do zakończenia tegoż rozdziału przywołuje Miłosz postać św. Maksyma Wyznawcy, pełnego wiary i wytrwałości obrońcy wiary chrześcijańskiej przed herezjami monofizytyzmu i monoteletyzmu, zaprzeczającymi podwójnej (tj. ludzkiej i boskiej) naturze Chrystusa. Św. Maksym Wyznawca – wygnany na Kaukaz przez cesarza Konstantynopola Herakliusza – to jakby postać analogiczna wobec bohatera poematu. Jest on jakby miarą świętości (tj. „wytrwałości i wiary” – por. rozdział 13 *Apokalipsy* według *Biblii Tysiąclecia*), którą mierzony jest także i w tej części bohater poematu (por. męstwo z *Posłuchania*), przeznaczony przez okoliczności zewnętrzne (tj. historię) do niewoli duchowej (por. pojmanie) błędnych systemów teoretycznych dotyczących religii, przyrody, sztuki, społeczeństw, historii oraz ostatecznych przeznaczeń człowieka. Jednakże, jak sugeruje tekst, bohater Miłosza – nauczyciel – nie wie dzie w ową niewolę duchową innych ludzi, lecz usiłuje z niej wyzwolić zarówno siebie jak i innych. Podobnie jak Los Blake’a zmusza on swój rozum Widmo (Spectre) – czyhające na Jeruzalem – „by walczyło z systemami celem wyzwolenia jednostek”: „...for Los compell’d the invisible Spectre // To labours ... / Striving with Systems to deliver Individuals from those Systems”¹².

Oto drugi fragment *Małej pauzy*:

„Kto w pojmanie wie dzie, w pojmanie idzie”: tak zaczynał się mój wiek na planecie Ziemi. Później zostałem nauczycielem w mieście nad wielki morzem i właśnie odwróciłem się od tablicy na której mogli przeczytać wypisane moim koślawym pismem: Maximus Wyznawca, oraz daty 580–662. Mnóstwo ich twarzy przede mną, a ci chłopcy i dziewczęta, urodzeni kiedy układałem pierwszą strofę wiersza na obchód żałobny, zdążyli dorosnąć zanim skończyłem drugą. Odłożywszy tedy kredę, mówiłem do nich w te słowa:

„Że rodzajowi naszemu niezwykle losy przypadły, których Maximus Wyznawca próbował nam oszczędzić, diabelską pokusę podejrzewając w prawdzie rozumu, nie będziemy przeczyć, to bowiem byłoby daremne. Kiedy jednak zewsząd zalecają nam abyśmy przyczyny i skutki jasno rozumieli, strzeżmy się ich doskonale ułożonych a nieco zbyt skwapliwych wywodów. Przygnębiające to, zapewne, nie wie dzieć dokąd i jaka nas porywa siła. Ale zachowajmy wstrzemięźliwość i ograniczmy się do stwierdzeń, które w naszym zamiarze będą tylko i jedynie stwierdzeniami. Mówmy więc: tak, Ogólność pożera

11 Fragment ten podaję – ze względu na podobieństwo językowe z cytowanym przez Miłosza wersetem *Apokalipsy* św. Jana (13, 10) – w bazującej na tekście protestanckiej „Biblii Gdańskiej” wersji Brytyjskiego Towarzystwa Biblijnego (1893). Por. *Biblia Tysiąclecia*: „Jeśli kto do niewoli przeznaczony, idzie do niewoli...”. Por. Biblia Wujka: „Kto w niewolę uprowadza, do niewoli pójdzie...”. Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 191. Por. przypis 23 do rozdz. I.

12 W. Blake, *Complete Writings*, op. cit., s. 630. Przekład mój – J. D. Por. C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 55.

Szczegółność, palce nam obciążyły asyryjskie i chińskie pierścienie, cywilizacje są krótkie jak tygodnie życia, gdzie niedawno pod dębem święcono ojczyzny nic nie zostało prócz państw, a my sami z dniem każdym tracimy po literze z jeszcze różniących nas imion”.

I znowu – podobnie jak w poprzednich częściach poematu – we fragmencie tym cytaty z *Apokalipsy* oraz postać św. Maksyma Wyznawcy współbrzmia z kontekstem myślowym¹³, w który zostały wtopione, ujawniając raz jeszcze Miłoszową interpretację Blake’a jako poety *Apokalipsy*¹⁴. Rozum, o którym tutaj mowa – podobnie jak *reason* Blake’a (w odróżnieniu od intelektu, czyli wyobraźni Blake’a) – jest władzą poślednią, która na podstawie danych zmysłowych tworzy fałszującą obraz świata sieć powiązań przyczynowo-skutkowych o coraz większym stopniu uogólnienia, tak że ostatecznie w owej ogólności nie ma już miejsca na wypadki poszczególne, podobne dwoistej naturze Chrystusa – negowanej przez rozumowe herezje, z którymi walczył św. Maksym. Ograniczoność, pycha i tyrania tak pojętego rozumu skłaniały Blake’a do uznania go za synonim Szatana i zła szerzącego się w świecie, według następującego równania: rozum = Ego = Urizen = Szatan = Tyran Świata, tożsamy z Jehową Starego Testamentu. Natomiast zdolna do bezpośredniego pojmowania rzeczywistości duchowej jest: Wyobraźnia = *Intellect* = *Urthona* = Chrystus, miłujący Bóg-człowiek Nowego Testamentu. W *Annotations to Berkeley’s „Siris”* pisał Blake:

They also consider’d God as abstracted or distinct from the Imaginative World, but Jesus, as also Abraham & David, consider’d God as a Man in the Spiritual or Imaginative Vision. Jesus consider’d Imagination to be the Real Man & says I will not leave you Ophans and I will manifest myself to you; he says also, the Spiritual Body or Angel as little Children always behold the Face of the Heavenly Father. [...] Knowledge is not by deduction, but Immediate by Perception or Sense at once. Christ addresses himself to the Man, not to his Reason, Plato did not bring Life & Immortality to Light. Jesus only did this.

Oni również [tj. Egipcjanie, podobnie jak Platon i Arystoteles – J. D.] uważali, że Bóg jest wyabstrahowany lub odmienny od świata wyobraźni, lecz Jezus, tak jak Abraham oraz Dawid, kontemplował Boga jako człowieka w duchowej lub wyobraźniowej wizji. Jezus uważał, że rzeczywisty człowiek to wyobraźnia i mówi: nie zostawię was sierotami, ale objawię się wam; mówi także, że ciało duchowe, czyli anioł oraz małe dzieci widzą zawsze twarz Ojca [...] Wiedzy nie osiąga się za pośrednictwem dedukcji, lecz bezpośrednio i od razu poprzez percepcję lub zmysł [tj. wewnętrzne „oko wyobraźni” – J. D.]. Chrystus zwraca się do człowieka, a nie do jego rozumu. Platon nie wyjaśnił życia i nieśmiertelności. Uczynił to Jezus¹⁵.

Odpowiednikiem diabelskiej pokusy z wiersza Miłosza tożsamej z prawdą rozumu jest więc u Blake’a abstrakcyjna wiedza ogólna, adresowana do rozumu naturalnego, a wroga rzeczywistemu człowiekowi (tj. wyobraźni), unicestwiająca szczegóły, które – zgodnie z zasadą teorii korespondencji (czy prawa analogii) – są według Blake’a najbardziej świętą osnową rzeczywistości widzialnej, a zarazem znakiem (analogonem) rzeczywistości niewidzialnej. Oto fragment *Wizji Sądu Ostatecznego*:

General Knowledge is Remote Knowledge; it is in Particulars that Wisdom consists & Happiness too. Both in Art & in Life, General Masses are as Much Art as a Pasteboard

13 Podobnie jak Blake’a koncepcja zła współbrzmi z nauką św. Tomasza z Akwinu oraz ideami Dantego. Por. „hold dla własnego ja” [w:] C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 84.

14 Zgodnie z interpretacją N. Frye’a (*Fearful Symmetry*, op. cit.).

15 W. Blake, *Complete Writings*, op. cit., s. 774. Przekład mój – J. D.

Man is Human. Every Man has Eyes, Nose & Mouth; this Every Idiot knows, but he who enters into & discriminates most minutely the Manners & Intentions, the [Expression *del.*] Characters in all their branches, is the alone Wise or Sensible Man, & on this discrimination All Art is founded. [...] As Poetry admits not a Letter that is Insignificant, so Painting admits not a Grain of Sand or a Blade of Grass Insignificant – much less an Insignificant Blur or Mark.

Wiedza ogólna jest wiedzą odległą; mądrość i szczęście wynikają ze szczegółów. Zarówno w sztuce jak i w życiu, ogólnikowe zbiorowości tak się mają do sztuki jak tekturowy człowiek do istoty ludzkiej. Każdy człowiek ma oczy i nos i usta; wie to każdy głupiec, lecz jedynie ten, kto wnika w charaktery, w całej ich różnorodności oraz różnicuje najbardziej drobiazgowo zachowania się i intencje, ten jedynie jest mądrym, czyli roztropnym człowiekiem; różnicowanie stanowi podstawę wszelkiej sztuki [...] Tak jak poeta nie dopuszcza ani jednej litery pozbawionej znaczenia, podobnie i malarstwo nie uznaje ani jednego nic nie znaczącego ziarenka piasku czy źdźbła trawy - a tym bardziej pozbawionej znaczenia plamki czy kreski¹⁶.

Według Blake'a formy ogólne (tj. abstrakcyjne) istnieją tylko dzięki szczegółom, a każdy szczegół ma tak wielką wartość jak człowiek, czyli „jest człowiekiem, Boskim członkiem Boskiego Jezusa” („But General Forms have their vitality in Particulars, & every / Particular is a Man, a Divine Member of the Divine Jesus”)¹⁷ – i dlatego „każdy uśmiech i każda łza, każdy włos i każde ziarenko piasku” ocaleje dzięki twórczej pracy Losa:

For every thing exists & not one sigh nor smile nor tear,
One hair nor particle of dust, not one can pass away¹⁸.

Dlatego też „ten, kto pragnie ujrzeć wizję prawdziwej rzeczywistości, musi zobaczyć ją najpierw jako harmonijną całość, zorganizowaną w najdrobniejszych szczegółach” – a nie jako zdeorganizowaną i rozproszkowaną „śnieżną chmurę”, którą widzi Szatan¹⁹.

Zgodnie z apokaliptycznym i blake'owskim kontekstem, drugi fragment *Nad miastami* kończy się wizją, pożerających to, co jednostkowe (i nieustannie odradzających się), cywilizacji totalitarnych, symbolizowanych, podobnie jak w Piśmie Św. i jak u Blake'a, przez Egipt starożytny i związanych z abstrakcyjną ideą państw. Owe państwa, odpowiedniki apokaliptycznych Bestii i abstrakcji Blake'a, wyparły całkowicie ojczyzny, pojęte przez Miłosza jako Blake'owskie drobne szczegóły. Toteż o Blake'owskie przeciwieństwo masy i jednostki oraz o Mickiewiczowskie przeciwstawienie państwa (tworu szatańskiego i legislacyjno-biurokratycznego) i ojczyzny (narodu – tworu bożego obdarzonego własną osobowością) opierają się dwa kolejne fragmenty: litewski (3) i amerykański. Ilustrują one temat ogółu i szczegółu rozumiany na kanwie myśli Mickiewicza, Blake'a i *Apokalipsy* (gdzie ogół = abstrakcja poddana władzy Bestii, a szczegół = jednostka poddana Bogu, pełna wiary, wytrwałości i świętości):

3

Żyli, byli. Rok dzielił się według wysokiego i niskiego słońca.
W dymach i mgłach po świętym Michale, kiedy anioł ziarnu zwiastuje,
Przez cztery niedziele Adwentu i suchedni,

16 Ibidem, s. 611. Przekład mój – J. D.

17 Ibidem (*Jerusalem*), s. 738.

18 Ibidem, s. 634.

19 Ibidem, s. 738.

Aż ślepi, chromi, garbaci radują się, moc truchleje,
Mędrzy świata brną w śniegu chroniąc myrrę, kadzidło i złoto,
Drzewo w lasach pęka od mrozu, wiozą z parafii gromnice.
On wędruje nad Genezaret, czas na niedźwiedzie ich tańce.
Basetla i bęben w Mięsopust do Popielcowej Środy.
A tu i słońeczko znów//przemarzłą ziemię ogrzewa,
Przez ruń zieloną// z palmami// Król wjeżdża do Jeruzalem.

4

Jest to okręt w kształcie triremy czy też egipskiego żaglowca.
W każdym razie jak wówczas kiedy bogowie przekrzykiwali się z wyspy
do wyspy, przykładając do ust dłonie.
Pchany małym motorkiem zbliża się na dziewiątej fali Pacyfiku.
I w szumie kładącej się piany osiada wysoko na plaży.
Biegną a mnóstwo ich. Na burtach, na maszcie ich wzorzysta nagość.
Aż cały okręt pokryty rojem który otwiera i zamyka skrzydła,
Mężczyznami i kobietami z końca dwudziestego wieku.
Budząc się, rozumiałem jaki w tym sens, czy prawie.

We fragmencie trzecim, litewskim – przenikniętym rytmem dostojnego heksametru (o wyraźnych klauzulach adonicznych, które powtarzają się aż sześciokrotnie na przestrzeni dziesięciu wersów) – jawi się ponownie ojczyzna bohatera. Jakby zgodnie z teorią Frye’a, rytm życia prowincji litewskiej zespała się z cyklem przyrodniczym i rytmem roku liturgicznego. Związane z pozycją słońca na niebie pory roku i święta religijne wyznaczają rytm pracy i odpoczynku mieszkańców prowincji. Ciągłe uobecnianie sceny z życia Chrystusa rozgrywają się tu na nowo w lokalnej scenerii i z udziałem miejscowej społeczności. Społeczność tę tworzą nie uczeni w Piśmie – fałszywi mędrzy z Ewangelii, pism Blake’a i Mickiewicza – lecz ubodzy rolnicy otwarci na świat ducha. Przypominają oni wspomniane przez Blake’a ewangeliczne dzieci, które zawsze oglądają Boga. Wjeżdżający do owego prowincjonalnego Jeruzalem w Niedzielę Palmową Chrystus jawi się w kontekście *Nad miastami* jako Pan dwóch światów: ducha i materii – władca słońca i całej przyrody, a równocześnie jako król harmonijnie zestrojonych szczegółów.

Przeciwieństwem fragmentu trzeciego jest fragment czwarty. Przedstawia on podobną owadom (rój) pozbawioną osobowości niewolniczą masę ludzką spragnioną jedynie rozrywek. Rzesza ta wbiega z piaszczystej plaży na okręt „w kształcie triremy czy też egipskiego żaglowca”, a więc – jak można się domyślać – uformowany i pomalowany na podobieństwo stworzenia morskiego. Okręt ten wraz ze swymi pasażerami przypomina jakby ową wyłaniającą się z morza wielu języków (tj. ludów) bestię z trzynastego rozdziału *Apokalipsy*, istotnego łał poematu. Końcowy motyw przebudzenia symbolizujący zrozumienie owej sennej wizji okrętu przepełnionego ludźmi-owadami (por. *Postuchanie*) sugeruje właśnie, jak się zdaje, uchwycenie przez bohatera owej znaczącej analogii między własnym snem a symbolicznym obrazem bestii u św. Jana.

Kolejny (piąty) fragment *Nad miastami* odnosi się ponownie na zasadzie kontrastu do litewskiej prowincji. Jest to nieregularny wiersz zdaniowy, nawiązujący zarówno do mickiewiczowskiego 13-zgłoskowca (średniówka po siódmej sylabie) jak i do mickiewiczowskiego heksametru (adoniczne klauzule). Nasuwa się przypuszczenie, że metrum tego piątego fragmentu może być reminiscencją z 13-zgłoskowca *Pana Tadeusza*, ze świadomym podkreśleniem przez Miłosza funkcji owego 13-zgłoskowca jako jednego z polskich ekwiwalentów heksametru. Przypuszczenie to potwierdzają początkowe mo-

tywy tego fragmentu, aluzyjne być może wobec początku księgi XI *Pana Tadeusza* – choć o ironicznie przeciwstawnym sensie wobec Mickiewiczowskiego tekstu przesyconego kultem Napoleona:

O roku ów! kto ciebie widział w naszym kraju!
Ciebie lud zowie dotąd rokiem urodzaju,
A żołnierz rokiem wojny; dotąd lubią starzy
O tobie bajać, dotąd pieśń o tobie marzy.
Z dawna byłeś niebieskim oznajmiony cudem
I poprzedzony głuchą wieścią między ludem;
Ogarnęło Litwinów serca z wiosny słońcem
Jakieś dziwne przeczucie, jak przed świata końcem,
Jakieś oczekiwanie tęskne i radosne.

Kiedy pierwszy raz bydło wygnano na wiosnę,
Uważano, że chociaż zgłodniałe i chude,
Nie biegło na ruń, co już umaiła grudę,
Lecz kładło się na rolę i schyliwszy głowy
Ryczało albo żuło swój pokarm zimowy.

I wieśniacy ciągnący na jarzynę pługi
Nie cieszą się, jak zwykle, z końca zimy długiej,
Nie śpiewają piosenek, pracują leniwo,
Jakby nie pamiętali na zasiew i żniwo.
Co krok wstrzymują woły i podjezdki w bronie
I pogładają z trwogą ku zachodniej stronie,
Jakby z tej strony miał się objawić cud jaki²⁰
[...]

Tak u Mickiewicza. Natomiast według sugestii zawartych w poemacie Miłosza, cesarz Francuzów to przeciwieństwo zarówno św. Maksyma, jak i samego Chrystusa – to fałszywy Mesjasz, tj. ziemski władca spod znaku bestii, dysponujący potęgą materialną, który – dążąc przemocą do panowania nad innymi – nie szanuje tego, co szczegółowe, a tym samym tego, co duchowe. Toteż ironia Miłoszowego utworu polega na tym, że jakby odsyłający do XI księgi *Pana Tadeusza* fragment piąty *Nad miastami* kreśli zupełnie inną od mickiewiczowskiej – polemiczną – wizję wybawienia z niewoli bestii (por. poprzedzające fragmenty 2 i 4). Ma ono polegać na harmonijnym zespoleniu tego, co ogólne, z tym, co szczególne – tego, co materialne, z tym, co duchowe. Toteż nie wojsko cesarza Francuzów, lecz trzech wędrownych pastuchów (obraz Polski, Litwy i Rusi?) pokazało się niegdyś we wspólnej z Mickiewiczem ojczyźnie bohatera, jakiejś wiosny, równie brzemiennej nadzieją na wielorako rozumiane wyzwolenie jak wiosna 1812 roku:

Życie niemożliwe ale było znoszone.
Pierwszy wypęd była na wiosnę. Teraz mnie język zawodzi
I nie wiem jak nazwać miedzę grodzoną zerdziami
Od ostatnich domów wioski po sam las.
(Zawsze tych słów brakowało i nie byłem właściwie poetą
Jeżeli jest poetą komu słowo sprawia przyjemność).
Więc starszy pastuch, skierdź, i torby jego

20 A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, op. cit., s. 448. Por. A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. IV. *Pan Tadeusz*, Warszawa, 1955, s. 303–304..

I chodaki z rzemieniem i najdłuższe biczysko.
Jak też dwóch niedorostków. Jeden ma trąbę brzożową,
Drugi skądś wywlókł sznurkiem związany pistolet.
Rzeczywiście widziani. Koło Szyrwint albo Grynkiszek.
Zanim jeszcze wstąpiłem do mego klasztoru,
W światło nad zawsze jasną kolumną z piaskowca
Takie same dotychczas jak za frankońskich królów,
Bo chciałem zapracować na dzień zrozumienia
Czy choćby na sekundę, kiedy objawia się
Również ci trzej w jedyności swojej.

Motywy światła i klasztoru odsyłają do przenikniętego światłem wiary życia pierwszych francuskich wspólnot monastycznych oraz ich oddziaływanie na resztę Europy. Wspomnienie zaś frankońskich królów przywodzi na myśl zasługi dla obrony wiary chrześcijańskiej pierwszych władców Francji (por. Francja – najstarsza córka Kościoła), których przeciwieństwem był walczący z Kościołem Napoleon. Pojawiający się w tym kontekście trzej ubodzy wędrowcy zdają się więc być (w mniemaniu bohatera Miłosza) nie oznaką zapowiadającą ważne wydarzenie, lecz figuratywną zapowiedzią zawierającą w sobie sugestię spełnienia. Słowo jedynść (które znaczy tu zarówno jedność, jak i niepowtarzalność – autonomię szczegółu w obrębie całości) wskazuje na jakość tego spełnienia. Kontekst wiersza oraz zakończenie fragmentu piątego sugerują więc prawdopodobne znaczenie, jakie autor wiersza przypisuje motywowi trzech wędrowców. Otóż zgodnie z cytowanym już fragmentem *Jerusalem Blake'a*, bohater *Nad miastami* – który w myśl prawa korespondencji lub raczej analogii odczytuje z tego, co szczególne, historyczne i materialne to, co wieczne, ponadczasowe i duchowe i który „widzi Boga w jego dzieciach” (tj. idąc za Ewangelią i Blake’iem: zarówno w ubogich, cichych i małych, jak i w drobnych szczegółach rzeczywistości widzialnej, które razem wzięte tworzą według Blake’a boską rodzinę i są członkami Jezusa); bohater, który systematycznie odrzuca fałsz i przyjmuje prawdę i który pragnie czcić Boga (podobnie jak św. Maksym) w tajemnicy wcielenia i odkupienia (por. fragment 3 oraz przewijający się przez poemat motyw Bożego Narodzenia, Męki i Wielkanocy) – otóż bohater ten czeka nieustannie na ponowne przyjście wybawiciela, który w miejsce rozłamów i tyranii zaprowadzi wolność, pokój, jedność i miłość w skali ogólnoludzkiej.

Kończące fragment piąty słowa: „Bo chciałem zapracować na dzień zrozumienia / Czy choćby na sekundę, kiedy objawia się / Również ci trzej w jedyności swojej”, sugerują, że początkowy obraz trzech wędrowców to swoista zapowiedź owego oczekiwanego objawienia się rzeczywistego wybawcy, którym – zgodnie z kontekstem (światło / wiary / klasztor, frankońscy królowie) – byłby sam Bóg w Trójcy Jedyny, Bóg Nicejskiego *Credo*, pierwowzór doskonałej jedności myśli, woli i działania trzech tożsamyh co do natury autonomicznych Osób, z którego drugi – Logos-Chrystus – pozostaje w unii hipostatycznej z ludzką naturą. Hipoteza ta znajduje oparcie w wyrażonym w esejach Miłosza przekonaniu o fundamentalnym znaczeniu dogmatów Trójcy Świętej i Wcielenia, dla wszelkich późniejszych herezji, rozłamów, apostazji i wojen²¹. Racjonalistyczne próby wytłumaczenia tajemnicy Wcielenia doprowadziły do herezji monofizyków i monoteletów; zaś racjonalistyczne próby wytłumaczenia dogmatu Trójcy Świętej do antytry-

21 Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., par. 28, 31. Por. C. Miłosz, *Dostoevsky and Swedenborg [w:] Emperor of the Earth*, Berkeley, 1977, s. 120–143. Por. C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 48–49.

nitarnych koncepcji Arian²², do tryteizmu lub gnostycko-manichejskich prób obarczenia za zło istniejące w świecie którejś z Boskich Osób, traktowanych też jako aspekt Bóstwa (nieobce Blake'owi), a w końcu do deizmu. Teologia – usiłując przybliżyć rozumowi ludzkiemu niepojęte tajemnice Boże – wyszkoliła umysły Europejczyków w abstrakcyjnym rozumowaniu, które w okresie przesilenia (tj. odwrócenia się od świata duchowego) zastosowano wyłącznie do rzeczywistości widzialnej. W ten sposób z upadłej teologii powstała unifikująca ludzkość cywilizacja naukowo-techniczna, która – jak można wnosić z esejów Miłosza – sama z siebie nie uczyni z ludzi naszej planety boskiej rodziny szczegółów Blake'a, tak jak, wbrew obietnicom, nie zbuduje ona raju na ziemi. Toteż w świadomej akceptacji nieuchronności cierpienia oraz w świadomym powrocie do wyrosłej ze światła wiary przeszłości kulturalnej i historycznej widzi Miłosz (podobnie jak Blake) źródło odnowy i wzbogacenia (przez uszczegółowienie) cywilizacji współczesnej. W zakończeniu *Ziemi Ulro* czytamy:

Jaki ustrój polityczny wtedy będzie wybrany, nie staram się odgadywać. Gdyby była to teokracja idąca w parze z daleko posuniętą decentralizacją, wcale bym się nie zdziwił. A i to przyjazne współzawodnictwo narodów z których każdy, nawet najmniejszy, jest potrzebny, bo razem są niby barwy tęczy – jak to rozumieli polscy romantycy – musi przecie kiedyś wyjść poza fazę dzisiejszej parodii. Nie będzie więc nam poczytane za błąd, że umieliśmy czy też chcieliśmy umieć pisać tylko po polsku, węgiersku albo czesku, i niespodziewane bogactwa będą w każdej z tych literatur odnalezione²³.

Zasługą Blake'a i Swedenborga było według Miłosza schrystianizowanie humanistycznej idei człowieka-Boga przez przeciwstawienie jej idei Boga-człowieka²⁴. Była to próba podobna (według Miłosza) do chrystianizacji Arystotelesa dokonanej przez św. Tomasza. Jednakże w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Bóg w Trójcy Jedynej, na którego ponowne objawienie we własnym życiu i w historii czeka bohater Miłosza, nie jest całkowicie tożsamy z Chrystusem Blake'a²⁵. Dla Blake'a bowiem osoby Chrystusa i Ducha Świętego są niemal tożsame: Chrystus jest przede wszystkim Odkupicielem świata, nieustannie działającym w historii przez siły miłości i poświęcenia, natomiast Bóg Ojciec to okrutny Stwórca, który dopuścił zło, i prawodawca tożsamy z Urizenem, abstrakcyjnym rozumem, oraz Jehową Starego Testamentu, dążący do tyrańskiej władzy zarówno nad światem i ludźmi, jak i nad pozostałymi osobami (a raczej aspektami) Boga. Jest on pośrednio odpowiedzialny za rozpadnięcie się boskiej czwórjedni (rozum-uczucie-wyobraźnia-zmysły) oraz za zło, które naprawi dopiero Chrystus (uosiobienie Urthony = wyobraźni), przywracając pierwotną harmonię w życiu wewnętrznym Boga, a tym samym unicestwiając zło płynące z dezintegracji wewnętrznej zarówno Osoby Bożej, jak i człowieka stworzonego na obraz i podobieństwo Boga.

Bóg, na którego objawienie się (= widzenie) czeka bohater Miłosza to – wbrew racjonalistycznym herezjom, nieobcym samemu Blake'owi (por. ową gnostycko-manichejską ideę upadku aspektu bóstwa) – Bóg w Trójcy Jedynej: Bóg Abrahama, a także Nowego Testamentu, apostołów, *Credo* Nicejskiego, Ojców i Doktorów Kościoła (w tym także i św. Tomasza z Akwinu, do którego często odwołuje się Miłosz). Jest to Bóg-tajemnica, dostępny jedynie światłem wiary, tj. dzięki oświeceniu rozumu przez łaskę – Bóg

22 Por. C. Miłosz, *The History of Polish Literature*, op. cit., s. 31–35.

23 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 210.

24 Ibidem, par. 28, 31.

25 Ibidem, par. 30.

Ojciec, Stwórca świata i człowieka, dopuszczający zło dla pomnożenia dobra, Syn Boży-Christus-Odkupiciel świata i człowieka oraz Duch Święty, Odnowiciel i Pocieszyciel. Oto jak na temat aktu wiary, motywów wiary i światła wiary oraz widzenia Boga pisze wybitny współczesny teolog katolicki:

Do innych tematów teologii aktu wiary zalicza się: to, w co się wierzy (przedmiot materialny), i dlaczego się wierzy (przedmiot formalny, motyw). Przed jakimkolwiek podziałem na poszczególne prawdy radykalny akt wiary implikuje zaangażowanie człowieka w udzielającą samą siebie, niepojętą tajemnicę Bożą, która objawia się jako trój-jedyny i wcielony Bóg, doprowadzający wierzących przez swoją łaskę do widzenia Boga, którego początkiem jest – według Tomasza z Akwinu – wiara. [...] W kwestii, dlaczego się w coś wierzy, należy rozróżnić między motywem wiarygodności (powody, że świadek jest dostatecznie wiarygodny i coś poświadcza) a właściwym motywem wiary, mianowicie wyłącznym autorytetem Boga jako prawdziwego i wiernego, który – gdy objawia samego siebie – nikogo nie może wprowadzić w błąd [...] Istotowymi przymiotami aktu wiary są – według teologii katolickiej – jego nadprzyrodzoność, rozumność i wolność. Wiara jest nadprzyrodzona, ponieważ jest możliwa tylko dzięki nadprzyrodzonej, wewnętrznej łasce. Łaskę tę nazywa się w tradycji katolickiej „*światłem wiary*” [podkr. J. D.], za pomocą którego materialny przedmiot objawienia ujmujemy w horyzoncie naszego nadprzyrodzonego (nie-refleksyjnie) świadomego dynamizmu skierowanego na posiadanie Boga w bezpośrednim widzeniu (przedmiot formalny, nadprzyrodzony), a znaki wiarygodności interpretujemy, odrzucając wszelki obywatelski sceptycyzm, jako znaki nadprzyrodzonej wiarygodności objawienia Bożego. Wiara, jak wykazała teologia fundamentalna, jest rozumna, ponieważ angażuje właśnie człowieka jako ducha i żąda spełnienia się ludzkiego ducha w pełni, a *praeambula fidei* [tj. przesłanki wiary – J. D.], mogą być poznane z dostateczną pewnością; nie jest zaś rozumny w tym sensie, jakby był przeniknięciem i racjonalnym przeanalizowaniem absolutnej tajemnicy. Z wiary jako osobowego aktu wynika jej wolność, która jest wolnością do wiary wyzwoloną w łasce Bożej²⁶.

Na temat zaś widzenia Boga (por. objawienie u Miłosza) czytamy tamże, co następuje:

Widzenie Boga to w rozumieniu Pisma Świętego totalne spełnienie osobowego stworzenia; ściślej: widzenie Boga, które jest obiecane ludziom czystego serca (Mt 5, 8) i które zostało przyznane w łasce Bożej jako widzenie bezpośrednie (1 Kor 13, 12; 1 J 3, 2), i tak doskonałe, jak to jest możliwe w odniesieniu do stworzenia. W rozumieniu Pisma Świętego jest to nie tylko intelektualne poznanie Boga, lecz także doświadczenie Jego bliskości i włączenia w Jego chwałę (doxa), którego podstawą jest posiadanie przez nas Ducha (pneuma) i nasze podobieństwo do Jezusa Chrystusa²⁷.

Prowadzony światłem wiary i mężnie poddający siebie Sądowi Ostatecznemu, bohater Miłosza oczekuje objawienia się (= widzenia) Boga w Trójcy Świętej Jedyne go ponieważ Trójca Święta stanowi najdoskonalszy wzór respektującej autonomię szczegółu (ludzka natura Chrystusa): jedności tego, co duchowe i tego, co materialne – tego, co boskie, i tego, co ludzkie. Troista jedność / jedyność zdaje się bowiem przenikać zarówno życie wewnętrzne człowieka jak i historię. Jest stopniowo odkrywanym przez bohatera (por. *Lauda*) obiektywnym symbolem (analogią)²⁸ wszczepionym przez Boga w strukturę

26 Por. hasło wiara [w:] K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, przeł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1987, s. 537–538.

27 Por. hasło *widzenie Boga* [w:] ibidem, s. 540–541.

28 Por. *Dostoevsky and Swedenborg* [w:] C. Miłosz, *Emperor of the Earth*, op. cit. Por. C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 48–49.

świata. Jedność / jedyność trzech ubogich pastuchów byłaby więc zarówno analogią jedności Trzech Osób Bożych jak i zintegrowanych władz duchowych człowieka – a także obrazem zespolonych unią Polski, Litwy i Rusi oraz epok historii przenikniętych Bożą ekonomią zbawienia (zwracali na to uwagę również i romantycy polscy).

Być może obraz ten nawiązuje też pośrednio do Abrahamowego spotkania z Bogiem ukrytym pod postacią trzech młodzieńców / aniołów oraz do tradycji ewangelicznej, według której Bóg objawia się w maluczkich tego świata. Obraz ten przypomina nadto pierwsze przyjscie na świat Chrystusa witanego przez pasterzy i zapowiada Jego powtórne przyjscie jako Sędziego Sprawiedliwego (por. *Apokalipsa*), który wybawi ubogich, cierpiących i prześladowanych, a ukarze ich ciemniejszych. Z drugiej jednak strony to, że bohaterowi Miłosza nie udało się jak dotąd dostąpić objawienia „tych trzech w jedyności swojej”, może oznaczać zarówno konieczność dalszego wysiłku duchowego, jak i nurtującą bohatera pokusę racjonalnej herezji, dostarczającą wytłumaczenia owego niespełnienia przez odwołanie się do tematu upadku (także i Boga). Atrybuty bowiem trzech symbolicznych wędrowców (biczysko, pistolet i trąba) nie wykluczają ani możliwości wzajemnych krwawych porachunków między nimi, ani też tyranizowania poprzez cierpienia i śmierć innych ludzi.

Jeśli więc owe postacie, których jedność / jedyność nie objawiła się jeszcze bohaterowi symbolizowały zaszyfrowaną antytrynitarną pokusę rozumu – analogiczną do koncepcji upadłego aspektu Boga u Blake’a – to najstarszy pastuch (atrybut: najdłuższe biczysko) byłby tyranem podobnym Urizenowi (Rozum), zaś dwaj młodszy odpowiedzialiby kolejno: buntowniczo Luvahowi – Orcowi – Uczuciu (atrybut: pistolet) oraz godzącemu dwóch poprzednich (w obliczu nadchodzącego sądu) Urthonie – wyobraźni (atrybut: trąba). Pozostawałoby jednak do rozstrzygnięcia, kto stanowi analogię Tharmasa (ciała).

Tak więc w piątej części poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* celem Sądu Ostatecznego nad bohaterem jest m. in. oczyszczenie jego umysłu z błędnych pojęć dotyczących kwestii zła w świecie oraz odpowiedzialności za nie Boga. Podczas owego sądu nad samym sobą bohater Miłosza nawet wówczas, gdy odwołuje się do poglądów heretyckich w istocie mierzy siebie kryteriami, które nie pozostają w sprzeczności ani z Ewangelią, ani z nauką św. Augustyna, św. Tomasza z Akwinu, św. Katarzyny ze Sieny, mistyków karmelitańskich, a także ze współczesną teologią katolicką. Kontekst, do którego trzeba się więc odwołać, aby zrozumieć poemat, jest tak dobrany, że poszczególne jego elementy nie przeczą sobie, lecz raczej współbrzmiają ze sobą i uzupełniają się wzajemnie lub ilustrują. Potwierdza to znana z *Ziemi Ulro* interpretacja Blake’a jako poety Apokalipsy i rycerza chrześcijańskiego, do której to interpretacji nawiązywał Miłosz bezpośrednio w *Posłuchaniu*. W *Ziemi Ulro* spotkamy też próbę nie tyle jungowskiej, ile raczej trynitarniej interpretacji boskiej czwórki Blake’a:

Być może Tharmas, Urthona i Luvah są obrazem Trójcy Świętej w człowieku (ludzkie ciało – obraz Ojca, miłość – obraz Syna, Wyobraźnia – obraz Ducha). W takim razie Urizen byłby, jak przypuszczają niektórzy z komentatorów, upadłym aspektem Bóstwa, czyli Szatanem²⁹.

Wydaje się jednak, że najbardziej oświetla zachowanie się bohatera poematu Miłosza nauka św. Tomasza z Akwinu (która według Miłosza jest „najbardziej zwartym i przekonującym teologicznym systemem”): o źle, którego przejawem jest pycha (*sum proprium*) i które jest zaprzeczeniem dobra; o prawdach dostępnych i niedostępnych

29 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 133.

rozumowi naturalnemu (tj. tych znanych z doświadczenia i tych znanych wyłącznie na podstawie objawienia); o relacji rozumu i wiary – wiedzy i mądrości nabytej do wiedzy i mądrości wlanej (tj. nadprzyrodzonej); o sprawności poznawczej rozumu; o cnotach moralnych i teologicznych – nabytych i „wlanych”, potrzebnych do poznania spraw Bożych; a zwłaszcza o powołaniu chrześcijańskiego doktora (por. nauczyciel u Miłosza), który naucza z miłosierdzia dla ludzi i miłości do prawdy ostatecznej. Tą właśnie miarą zdaje się mierzyć siebie przede wszystkim bohater *Nad miastami*.

Wytrwałość i wiara świętych, o których mówi rozdział 13 *Apokalipsy* – a których żywym przykładem jest w wierszu Miłosza postać św. Maksyma Wyznawcy – wyjaśnia więc początek fragmentu 5 wiersza *Nad miastami* („Życie niemożliwe ale było znoszone”) oraz końcowy motyw światła (wiary). Otóż owa wytrwałość i wiara pozwalające znosić wszelkie cierpienia byle nie utracić łaski Bożej i nie zaniechać niczego, co odnosi się do służby Bożej (por. „spełniam do czego zostałem w prowincjach wezwany”) to – z kolei według nauki św. Tomasza o współzależności cnot kardynalnych i teologicznych, naturalnych i nadnaturalnych w życiu wewnętrznym chrześcijanina – komponenty chrześcijańskiej cnoty męstwa, koniecznej do zdobycia intelektualnej cnoty nadprzyrodzonej, jaką jest mądrość „włana”, tj. dar bezpośredniego uczestnictwa (widzenia) w rzeczach Bożych, którego spragniony jest bohater Miłosza³⁰. Otóż według św. Tomasza ów dar kontemplacji czystej i mądrości nadprzyrodzonej umożliwiającą uczestniczenie w wewnętrznym życiu Boga dany jest tylko nielicznym ludziom, i to podążającym drogą mistyczną. Większość ludzi natomiast dochodzi do poznania świata i w pewnej ograniczonej mierze także spraw boskich drogą rozumowania oświeconego przez wiarę – przy dodatkowej pomocy chrześcijańskich doktorów (tj. nauczycieli). Prawdy objawione (a więc na przykład tajemnica Trójcy Św.), jakkolwiek pozornie sprzeczne z rozumem naturalnym z powodu ograniczoności ludzkiego naturalnego poznania rozumowego do sfery zmysłowej, nie mogą podlegać dowodzeniu. Mogą one jednakże być zrozumiane i objaśnione w pewnym stopniu przez rozum oświecony wiarą za pośrednictwem analogii. Poznanie rozumowe wiedzie bowiem od szczegółu zmysłowego do ogółu pojęciowego. Pojęcia powszechne muszą więc być zakorzenione w zmysłowo uchwytnych szczegółach (por. szczególność Miłosza). Natomiast rzeczywistość poznawalna wyłącznie umysłowo (tj. Bóg) może być uchwycona tylko na drodze analogii ze światem zmysłowym (por. symbole obiektywne Miłosza). Toteż wszelkie abstrahujące od sfery zmysłowo uchwytej czysto formalne spekulacje rozumu dotyczące świata, człowieka i Boga jako sprzeczne z samą naturą rozumu i rozumowania prowadzą do niebezpiecznych w skutkach iluzji poznawczych, które – według św. Tomasza – wiedą ludzi na manowce poznania zarówno Boga i świata jak i człowieka. Tak w skrócie ujmuje to stanowisko poznawcze św. Tomasza znany jego interpretator Étienne Gilson w książce *Tomizm*. Oto fragment rozdziału poświęconego temu zagadnieniu:

Aby określić sposób, w jaki dusza ludzka poznaje to, co odkrywa ponad sobą, wystarczy sięgnąć po wyniki poprzednich analiz. Gdy chodzi o substancje całkowicie niematerialne jak aniołowie, lub też nieskończoną i niestworzoną istotę, którą nazywamy Bogiem – bezpośrednio ujęcie umysłowo-poznawalnego jako takiego jest dla nas całkowicie niedostępne. Możemy zatem dążyć jedynie do wytworzenia sobie pewnego, bardzo niedoskonałego obrazu tego, co poznawalne umysłowo, obierając za punkt wyjścia naturę, czyli istotę bytów zmysłowo poznawalnych. Dlatego to pierwszym przedmiotem, jaki dusza poznaje, nie jest Bóg, tak samo jak nie jest nim dusza sama w sobie. Punktem wyjścia

30 Opieram się tu na książce E. Gilsona pt. *Tomizm*, przeł. J. Rybałt, Warszawa 1960.

poznania duszy musi być zatem rozważanie rzeczy materialnych i osiąga ona poznanie tego, co umysłowo poznawalne w tej tylko mierze, w jakiej pozwoli jej na to rzeczywistość poznawalna zmysłowo. Znajdujemy tu więc ostateczne uzasadnienie metody, jaką przyjęliśmy dowodząc istnienia Boga i rozważając Jego istotę. *Cognitio Dei quae ex mente humana accipit potest, non excedit illud genus cognitionis quod ex sensibilibus sumitur, cum et ipsa de seipsa cognoscat quid est, per hoc quod naturas sensibilibus intellegit.*

Prawdę tę powinniśmy zawsze podkreślać, rządzi ona bowiem całą filozofią. Wskutek jej niezrozumienia przypisuje się intelektowi ludzkiemu przedmioty poznania, których z natury swej nie może on pojąć, i ocenia się mylnie właściwą treść i granice naszego poznania. Najgroźniejszą postacią tego złudzenia jest przekonanie, że tym lepiej znamy rzeczywistość, im bardziej jest sama w sobie poznawalna i to poznawalna umysłowo. Wiemy już jednak, że intelekt nasz jest tak właśnie skonstruowany, że potrafi wydobyć to, co umysłowo poznawalne z rzeczy postrzegalnych zmysłowo, a z tego, że może on z ujednostkowującej materii wydobyć tkwiącą w niej formę ogólną, niepodobną, bez popadnięcia w sofizmat, wnioskować, iż jest on zdolny *a fortiori* do poznawania tego, co czysto umysłowe. Intelekt można by porównać do oka, które posiadałoby zdolność odbierania barw, a zarazem świecenia umożliwiającego aktualne widzenie tych barw. Gdyby takie oko miało być zdolne do postrzegania światła o średniej mocy, byłoby ono całkowicie nieprzystosowane do postrzegania światła bardziej natężonego. Istnieją rzeczywiście zwierzęta, których oczy wytwarzają, jakoby światło wystarczające do oświetlenia widzianych przez nie przedmiotów. Otóż zwierzęta te widzą lepiej w nocy niż we dnie; mają słabe oczy: niewielka ilość światła pozwala im widzieć, duże światło je oślepia. Tak samo jest z naszym intelektem. W obliczu najdoskonalszych przedmiotów poznania umysłowego przestaje widzieć i złącza się, jak oko sowy, nie widzące słońca, które ma przed sobą. Powinniśmy więc zadowolnić się tym słabym światłem poznawczym, które mamy z natury i które musi wystarczyć potrzebom naszego poznania. Musimy się jednak wystrzegać tego, by nie żądać od niego więcej, niż może dać. Rzeczy bezcielesne znamy jedynie przez porównanie z tym, co cielesne, i ilekroć chcemy osiąść jakąś wiedzę o przedmiotach poznawalnych umysłowo, musimy zwracać się do wyobrażeń, które pozostawiają nam rzeczy cielesne, skoro nie ma wyobrażeń rzeczywistości umysłowo poznawalnych. Jest to jedyna droga odpowiednia dla tych najmniej doskonałych intelektów, jakimi są nasze intelekty; musimy bowiem uznać granice, jakie wyznacza naszej władzy poznania miejsce przypadające nam w hierarchii bytów stworzonych³¹.

W świetle tomizmu dostępną człowiekowi naturalna droga prowadząca do poznania Boga przez analogie rozpoczyna się od poznania rzeczy zmysłowych i wiedzy przez poznanie samego siebie. Warunkiem zaś dostępnego człowiekowi poznania jest pamięć (por. „niewierna pamięć” Miłozsa) przechowująca formy poznawcze rzeczy, które stanowią punkt oparcia dla dalszej pracy rozumu. Przy czym ze względu na niezdolność naturalnego rozumu do bezpośredniego pojmowania rzeczy wyłącznie umysłowych – a więc przede wszystkim Boga – konieczne jest jeszcze w poznawaniu najwyższej istoty oraz tak skomplikowanego zagadnienia jak np. problem zła pomoc wiary i objawienia, do których odwołuje się nieustannie bohater Miłozsa. Bohater ten przyczynę własnych niepowodzeń poznawczych upatruje – zgodnie z tomizmem – w nieznaności samego siebie jako obrazu Boga (por. „Innych osądzający / O sobie nic nie wiedzący”. – *Lauda*), w niewierności pamięci wobec szczegółów rzeczywistości widzialnej (por. *Pamiętnik naturalisty*), w niedoskonałości rozumu (*Nad miastami*) i zmysłów (por. „Lustra, na płótnach cienie. / Całe moje widzenie”. – *Lauda*), w niedowładzie miłującej woli, dla której brak łaski wezwania (*Pamiętnik naturalisty*), a także w ciągle, jak się zdaje, niedo-

31 Ibidem, s. 311–312.

skonałym, udawanym męstwem (por. *Posłuchanie*). Wszystkie te niedoskonałości świadczą o tym, że bohater – mimo że prowadzony światłem wiary – musi włożyć jeszcze sporo wysiłku duchowego, aby wznieść się na poziom oświeconego łaską intelektu św. Tomasza (której to władzy odpowiednikiem poetyckim zdaje się być wyobraźnia Blake'a), by poprzez szczegóły dostępnej mu rzeczywistości materialnej i duchowej dotrzeć do Boga.

We fragmencie szóstym okazuje się jednak, że dla bohatera poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* droga ta, tak bliska bohaterowi *Poematu naiwnego*. Świat, jest niemożliwa. Zgodne bowiem z nauką św. Tomasza „patrzenie na promień odbity od ziemi” (zamiast alternatywnego „patrzenia prosto w słońce”, przed którym raczej przestrzegał św. Tomasz zwykłych śmiertelników) okazuje się utrudnione snem zmysłów, rozumu, pamięci i woli:

6

Długo uczyłem się mówić, teraz milcząc daję dniom upływać.
Bez ustanku zdumiony dniem moich narodzin, raz tylko jeden od początku do końca czasu.
Z lekkomyślnej kobiety, która jest jedno ze mną, litość nad nią snię, stary człowiek.
Jej śmieszne suknie, jej tańce, tak przepadłe a znowu tak blisko.
I nazwać ją innym imieniem niż dawniej, dziecinnie jedynym
Jest to i siebie samego zmierzyć, zapomnieć, policzyć.
O, co się stało i kiedy z *principium individuationis*?
Gdzie zapach ajeru nad rzeką, mój tylko i dla nikogo?
Przez jakie spalone łąki biegnie ona ze mną na rękach
Żeby od zębów zwierza synka obronić?
Zatrzaśnięta jest moja pamięć, kim byłem nie wiem na jawie.
Czy wypełniłem cokolwiek, czy usłużyłem komu.
I ona, mnie Ostrobramskiej Pannie ofiarująca
Jak i dlaczego wysłuchana została?
Bezręki sztukmistrz ze swoją kolekcją motyli,
Chłop nad jeziorem dumny z najlepszych w tej stronie sieci,
Ogrodnik co wyhodował zamorskie owoce.
Odjęte jest. Przekreślone jest. Wszystkie skarby nasze.
Abyśmy tylko siebie w ciemności na sądzie mieli
I kroki jej tuż obok, znak że przebaczyła.

Fragment szósty *Nad miastami* przynosi dwie aluzje literackie, które w znaczący sposób nakładają się na siebie. Pierwsza z nich odsyła do *Inwokacji do Pana Tadeusza* i sceny ofiarowania chorego dziecka przez zrozpaczoną matkę „Pannie Świętej, co Jasnej broni Częstochowy i w Ostrej świeci Bramie”. Aluzja druga natomiast odsyła do dwunastego rozdziału *Apokalipsy* św. Jana i sceny walki Smoka (Szatana) z Niewiastą (Kościół Chrystusowy / Matka Boża) obleczoną w słońce i mającą księżyc pod stopami. Niewiasta ta ma porodzić syna, na którego właśnie czyha smok. Dziecię jej zostało jednak porwane do Boga, a ona sama zbiegła na pustynię. Smok zaś, po przegranej bitwie ze św. Michałem i zastępami anielskimi został strącony z nieba na ziemię i świadom, że mało ma czasu, począł ścigać niewiastę, ocaloną przez ziemię i wodę. Rozgniewawszy się więc „odszedł rozpocząć walkę z resztą jej potomstwa / z tymi co strzegą przykazań Boga / i mają świadectwo Jezusa. / I staną na piasku morza”³². Obecny w tekście Miłosza analogiczny wobec tekstu *Apokalipsy* i *Inwokacji* motyw ocalenia bohatera przez matkę dzięki ofiaro-

32 *Biblia Tysiąclecia*, op. cit., s. 1406.

waniu go Ostrobramskiej Pannie sugeruje symboliczne znaczenie tego aktu, który z jednej strony pozbawił bohatera wszystkiego, co drogie zmysłom i pamięci, powodując utratę ziemskiej indywidualności i pogrążając go w ciemnościach wewnętrznych i udręce – z drugiej zaś strony akt ten stał się dla niego źródłem ocalenia od zębów zwierza, odpowiednika smoka z *Apokalipsy* (który na swoich usługach miał bestię wychodzącą z morza oraz fałszywego proroka).

Nawiązujący do rozdziału dwunastego *Apokalipsy* fragment szósty *Nad miastami* łączy się więc z odsyłającymi do trzynastego rozdziału *Objawienia św. Jana* fragmentami drugim i czwartym (a związek ten uwypukla dodatkowo także i wersyfikacja). Wydaje się bowiem, że rozważany w kontekście *Apokalipsy* sąd bohatera poematu nad samym sobą ma ujawnić, czy bohater ten jest sługą symbolicznej Niewiasty i jej Syna – tj. natchnionym prorokiem jak Blake i Mickiewicz (por. chrześcijańskiego doktora św. Tomasza) – czy też jest on raczej będadym na usługach smoka i bestii fałszywym prorokiem. Przeżyciom osamotnienia oraz pustki wewnętrznej (spowodowanej odjęciem i przekreśleniem wszystkiego co na ziemi drogie było zmysłom, woli i pamięci bohatera), doświadczeniu wyrzucia bohatera z naturalnego sposobu myślenia i odczuwania (które polega na swoistym uśpieniu wszystkich jego władz zmysłowych i duchowych) towarzyszy mglista świadomość utraty ziemskiej indywidualności³³ – jakby śmierć za życia – oraz poczucie ciemności wewnętrznych, które są jakby światłem dla ducha, widzącego lepiej własną niedoskonałość.

Nieobca jest też bohaterowi obawa przed odtrąceniem przez Boga, stąd pytanie o stopień miłości („Czy wypełniłem cokolwiek, czy usłużyłem komu?”), bowiem wiara bez uczynków martwa jest. Toteż odwołuje się on ostatecznie do miłosierdzia owej symbolicznej Niewiasty (która ma rysy naturalnej matki bohatera [animy] Junga, Kościoła-Ecclesii i Matki Kościoła, pośredniczki i orędowniczki (por. *Posłuchanie* i *Pamiętnik naturalisty*). Wszystko to zdaje się wskazywać, że bohater poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* przeżywa ową bierną (w odróżnieniu od czynnej), bo bezpośrednio daną od Boga „ciemną noc zmysłów i ducha” opisywaną przez św. Jana od Krzyża w *Nocy ciemnej*. Jest to trudna droga dana według św. Tomasza tylko nielicznym, pełna cierpień wewnętrznych i udręk zewnętrznych, lecz wiodąca do pełnego zjednoczenia z Bogiem. Oto jak charakteryzuje właściwości ciemnej nocy św. Jan od Krzyża w *Drodze na górę Karmel*, stanowiącej integralną część pierwszą *Nocy ciemnej*:

Z trzech przyczyn nazywa się nocą ta droga, którą przechodzi dusza do zjednoczenia z Bogiem. Po pierwsze ze względu na stanowisko, z którego dusza wychodzi; musi bowiem umartwić wszystkie pożądliwości odnośnie do tych rzeczy, które miała na świecie i wyzbyć się ich. Takie wyzbycie się i brak tych rzeczy jest nocą dla zmysłów... Po wtóre zowie się nocą ze względu na drogę czyli środki, jakimi musi posługiwać się dusza by dojść do zjednoczenia. *Środkiem jest tu wiara, będąca taką ciemnością dla umysłu jak mroki nocy...*

Po trzecie nazywa się nocą ze względu na cel, do którego dusza chce dojść. Celem tym jest Bóg. W życiu doczesnym jest On dla duszy również nocą ciemną. Te trzy noce muszą przejść przez duszę albo, by się lepiej wyrazić, dusza musi przejść przez nie, aby dojść do zjednoczenia z Bogiem... Te trzy rodzaje nocy są właściwie jedną nocą, która ma trzy części jak każda noc. *Pierwszą noc zmysłów* można porównać do początku nocy, gdy w mroku rozpyływają się wszystkie podmioty. *Druga noc wiary* jest podobna do północy, zupełnie ciemnej. *Trzecia noc, będąca udzielaniem się Boga, jest jakby zaranie bliskie już światła dziennego*³⁴ (podkr. moje – J. D.)

33 Tj. „principium individuationis” – Schopenhauerowskie źródło zła: por. J. Garewicz, *Rozdroża pesymizmu*, Warszawa 1965, rozdz. III.

34 Św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, przeł. O. Bernard od Matki Bożej, Kraków 1948, t. I (*Droga na*

Podczas tej tajemniczej nocy dochodzi według św. Jana do śmierci naturalnego człowieka, tj. do całkowitego oczyszczenia zmysłów i władz duchowych człowieka z naturalnego sposobu odczuwania oraz do narodzin człowieka duchowego. Droga ta polega na uwolnieniu człowieka od konieczności rozumowania i przygotowaniu go do kontemplacji czystej, która polega na udzieleniu mu „miłosnej wiedzy Bożej”, tj. daru rozpatrywania wszystkiego z Bożego punktu widzenia (daru mądrości wlanej). Zanim jednak dojdzie do tego, „dusza na drodze kontemplacji nic nie rozumie ani po ludzku, ani po Bożemu”³⁵. Podczas tej ciemnej nocy dusza (porównywana przez św. Jana do Hioba) przechodzi wszystkie cierpienia, o których mówi bohater poematu Miłosza i podobnie jak ów bohater nie rozumie swych korzyści i sądzi, że ponosi szkodę³⁶. Korzyścią zaś duszy jest poznanie Boga i poznanie samej siebie – co prowadzi do doskonałej miłości Boga i wzgardy siebie³⁷.

Droga mistyczna niewiele ma wspólnego z wizjami szczegółowymi³⁸. Wiedza wewnętrzna jest prosta, ogólna i duchowa³⁹. Zmysły wewnętrzne – w tym wyobraźnia – nie widzą bowiem prawdziwej mądrości. Jedynym przewodnikiem wewnętrznym człowieka na owej drodze kontemplacji wlanej – tj. wewnętrznego ubóstwa i ciemności, które są światłem duszy – jest niczym Matka sama Miłość i Mądrość Boża⁴⁰. Pośredniczką zaś między bohaterem a ową Miłością / Mądrością Bożą jest u Miłosza symboliczna postać kobiety-matki / Panny Ostrobramskiej / Matki Bożej:

Odjęte jest. Przekreślone jest. Wszystkie skarby nasze.
Abyśmy tylko siebie w ciemności na sądzie mieli
I kroki jej tuż tuż obok, znak że przebaczyła.

Jedynym zaś odzieniem duszy na tej drodze bezpośrednio wiodącej do zjednoczenia z Bogiem są cnoty teologiczne: wiara, do której odwołuje się bohater poematu w *Nad miastami*; nadzieja, której poświęcona jest spora część *Posłuchania* i *Pamiętnika naturalisty*; wreszcie miłość – najważniejsza, mierzona czynionym dobrem – której poświęcona jest *Lauda* i o którą zapytuje siebie ponownie bohater Miłosza w *Nad miastami* (por. „Czy wypełniłem cokolwiek, czy usłużyłem komu”). Według św. Jana od Krzyża, wiara bowiem chroni duszę „przed szatanem zaciekłym jej nieprzyjacielem”⁴¹; przez nadzieję zaś „uwalnia się dusza i zabezpiecza przed drugim swym nieprzyjacielem, tj. światem”⁴² (por. *Posłuchanie*); miłość natomiast nie tylko chroni i zabezpiecza duszę „przed trzecim nieprzyjacielem, którym jest ciało, (gdzie bowiem jest prawdziwa miłość Boga, tam nie ma miłości własnej), lecz również umacnia inne cnoty dając im wzrost i siłę, by strzegły duszę, [...] bez miłości bowiem żadna cnota nie jest miła Bogu”⁴³ Toteż poucza św. Jan od Krzyża:

Górze Karmel), ks. I, rozdz. II, 1 oraz 5, s. 46, 47.

35 Por. Św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, Kraków 1949, t. II (*Noc ciemna*), s. 157. Por: wyd. IV, Kraków 1986.

36 *Ibidem*, s. 148.

37 *Ibidem*, s. 160.

38 *Ibidem*, s. 156.

39 *Ibidem*, s. 154.

40 *Ibidem*, s. 31, 131, 189.

41 *Ibidem*, s. 172.

42 *Ibidem*, s. 174.

43 *Ibidem*, s. 175.

Cnoty teologiczne to najlepsze przygotowanie do złączenia się duszy z Bogiem według jej trzech władz: rozumu, pamięci i woli. Wiara bowiem zaciemnia i opróżnia rozum ze wszelkiego pojmowania naturalnego i tym samym przygotowuje go do złączenia z Mądrością Boską. Nadzieja zaś opróżnia i uwalnia pamięć od wszelkiego posiadania stworzeń, dotyczy bowiem, wedle słów św. Pawła, tego, czego się nie posiada. Ogołaca ją zatem z tego, co by mogła posiadać, a wprowadza ją w to, czego oczekuje. Zatem jedynie nadzieja w Bogu przygotowuje prawdziwie pamięć do złączenia jej z Bogiem. Miłość wreszcie opróżnia i umarza wszystkie przywiązania i pożądania woli dotyczące tego wszystkiego, co nie jest Bogiem. Wszystkie te uczucia zwraca do samego Boga. Tak więc ta cnota przygotowuje wolę i łączy ją z Bogiem przez miłość. Cnoty te zatem przez oderwanie duszy od tego, co nie jest Bogiem, tym samym łączą ją z Bogiem⁴⁴.

Tajemnicza ta droga, której wcale nie muszą towarzyszyć wizje, a która wiedzie do bezpośredniego uczestniczenia w życiu wewnętrznym Boga – czystego ducha – porównywana bywa przez św. Jana do „ścieżki na wodzie”, „drogi na morzu”⁴⁵ lub do wspinania się na szczyt wysokiej fortecy lub schodów, gdzie ukryte są skarby kontemplacji⁴⁶(por. *Posłuchanie*), do drogi na górę Karmel (por. *Pamiętnik naturalisty*) lub do pobytu w próżni lub na pustyni (por. *Lauda*). Podczas tego bolesnego oczyszczenia – porównywanego także przez św. Jana do „doli wygnania”, a także do stanu uśpienia (por. *Nad miastami*), „zaklęcia czy odurzenia”⁴⁷ (które to stany przeżywa nieustannie bohater *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*) – człowiek potrzebuje wielkiego męstwa (por. *Posłuchanie*), by znieść owo wewnętrzne zamieszanie pełne bolesnych przywidzeń i zmagañ, „udręki i bólu”, rozjaśniane tylko w rzadka bezpośrednim udzielaniem się Boga:

Aby wytrwać w tym głębokim i bolesnym oczyszczeniu, potrzeba tak wielkiego męstwa, że gdyby niższa część duszy nie była już udoskonalona, umocniona w swej słabości i podtrzymywana mocą Bożą za pośrednictwem tych pociech, jakich w nim doznaje, nie miałaby siły ani możności do zniesienia tego oczyszczenia⁴⁸.

Męstwo to jest tak bardzo potrzebne także i dlatego, że – jak wynika z tekstu *Nocy ciemnej* – jedną z wielu udręk duszy jest podczas ciemnej nocy kuszenie przez Szatana, oddziaływającego zarówno na zmysły (fałszywe wizje), jak i na rozum⁴⁹ – przy czym to drugie oddziaływanie polegające na próbie „zniszczenia rzeczy duchowych duchowym sposobem” wywołuje w duszy niebывałe przerażenie i zamęt⁵⁰. Otóż wydaje się, że tytuł tej części poematu (*Nad miastami*) sugeruje także i ów szczytowy punkt dokonującej się w poemacie perspektywicznej oceny własnego życia / wygnania, które stopniowo jawi się świadomości bohatera jako Sąd Ostateczny Blake’a i jako noc ciemna mistyków karmelitańskich (por. „Abyśmy tylko siebie w ciemności na sądzie mieli”) – noc biernego oczyszczenia zmysłów, pamięci, rozumu i woli, zesłana jako forma łaski, która wybawia od „zębów zwierza” na skutek uprzedniego ofiarowania bohatera przez troiście rozumianą matkę. Podczas tego sądu / oczyszczenia / nocy ciemnej bohater nie tylko utracił: ziemską matkę i ziemską ojczyznę (por. *Posłuchanie*), sprawność zmysłów (*Lauda*),

44 Ibidem, s. 176.

45 Ibidem, s. 158.

46 Ibidem, s. 159.

47 Ibidem, s. 117.

48 Ibidem, s. 90. Por. s. 152.

49 Ibidem, s. 88

50 Ibidem, s. 182.

pamięć (por. *Pamiętnik naturalisty*: niewierna pamięć i *Nad miastami*: „Zatrzaśnięta jest moja pamięć, kim byłem nie wiem na jawie”), ziemską indywidualność pojętą za Schopenhauerem jako samowiedza oraz odkrycie cierpienia i zła (por. „O, co się stało i kiedy z principium individuationis?” z *Nad miastami*, oraz *Pamiętnik naturalisty*) – nie tylko stracił zdolność rozumienia własnego życia, świata i Boga (por. „Bo chciałem zapracować na dzień zrozumienia / Czy choćby na sekundę, kiedy objawią się / Również ci trzej w jedyności swojej”) oraz poczucie ukierunkowania pasji (por. *Pamiętnik naturalisty*: „Pasja ta sama choć wezwania znikąd”), lecz także był kuszony (prawie uległ „diabelskiej pokusie rozumu” – por. *Pamiętnik naturalisty* i *Nad miastami*) i nadal opierać się musi pokusom:

Pan Hieronim wziął mnie pod ramię i do parku prowadził
Skąd na zakręcie alei, tam gdzie mchem porośnięta Ceres,
Był widok na łąki, rzekę i całą dolinę
Aż po wieże kościelne w miasteczku za borem.
A trząskając tabakierką i nieśpiesznie powiadał
Przypadki w Petersburgu albo Neapolu.
Dowcipnie różne kraje opisując,
A najdłuższą prowincję bagien, Polésine,
Którą z Wenecji jechał do Rawenny
Sklonny myśleć, że rodem stamtąd Jezuita
Nazwę północnym bagnetom nadali: Polesia.
To znów hrabiego de Saint-Germain wspominał
I zagubioną Księżę Hieroglificznych Figur.
Słońce nad naszą ziemią właśnie zachodziło.
Ale za ledwie chustkę do kieszeni schował
Odezwały się ptaki tak jak wcześniej rano
I w pełnym brzasku buchnęło południe.
Coraz prędzej i prędzej. W pół godziny, wiek.
I gdzie jest pan Hieronim? Gdzie ja? Tu nikogo.

Fragment siódmy ewokuje zagadkową postać pana Hieronima, zapowiedzianą diaboliczno-balladowymi motywami z *Posłuchania* i *Laudy*. Kontynuacją tej postaci jest tytułowy *Oskarżyciel* z VI części poematu. Toteż pan Hieronim z IV części poematu nieprzypadkowo, jak się zdaje, został ucharakteryzowany (podobnie jak Mickiewiczowski diabeł z *Pani Twardowskiej*) na osiemnastowiecznego oświeconego światowca (tabakierka, park angielski, aluzje do skasowanego wówczas zakonu Jezuitów oraz do hr. de Saint-Germain, który przebywał na dworze Ludwika XV). Istotne, jak się zdaje, jest też to, że ów pan Hieronim z *Nad miastami* nosi imię m. in. bohatera *Irydiona* oraz wielu świętych i doktorów Kościoła. Pan Hieronim z *Nad miastami* swym zachowaniem przypomina zarówno posługującego się wieloznacznymi (i fałszywymi etymologiami) w celu zyskania poklasku nauczyciela-sofistę z tekstów św. Tomasza z Akwinu, jak i wyznającego naturalną religię (por. posąg bogini Cerery) fałszywego mędrca z pism Blake’a. Spełnia on, jak się zdaje, u boku bohatera *Nad miastami* – którego „wziął pod ramię i do parku prowadził”, ukazując mu roztaczający się spod posągu Cerery, bogini ziemi i materii, widok „na łąki, rzekę i całą dolinę / Aż po wieże kościelne w miasteczku za borem” – funkcję analogiczną do roli Szatana ze sceny ewangelicznej kuszenia Chrystusa wizją władzy i potęgi materialnej (por. ilustrację Blake’a do *Raju odzyskanego* pt. *The Second Temptation*) oraz do roli Massynissy u boku Irydiona / Hieronima, fałszywego chrześcijanina pokładającego ufność w potęgę, władzy i sile materialnej, a zbawionego tylko

dzięki miłości do ojczystej Grecji. Pan Hieronim z *Nad miastami*, który w planie całego poematu poprzedza jakby *Oskarżyciela*, jest również postacią pokrewną tytułowemu bohaterowi zbioru esejów Miłosza pt. *The Emperor of the Earth (Władca ziemi)*, zbioru poświęconego m. in. postaci antychrysta, który według literackiej fantazji Władimira Sołowiowa był doktorem teologii Uniwersytetu w Tübingen (por. *Pamiętnik naturalisty* : „D-r honoris causa / Heidelbergu i Jeny”) oraz autorem książki pt. *Szeroka droga do powszechnego pokoju i dobrobytu (The Open Road to Universal Peace and Well-Being)* – która to książka (por. Księgę Hieroglificznych Figur) umożliwiła mu zdobycie władzy nad całą ziemią⁵¹.

Stolicą swoją ogłosił zaś ów Antychryst z książki Sołowiowa Jeruzolimę. Przypuszczając więc można, że końcowa symboliczna scena zamykająca *Nad miastami* rozgrywająca się o zachodzie słońca – po którym zamiast ciemności następuje nieoczekiwany świt i południe, równoznaczne z nagłym zniknięciem pana Hieronima – jest zarówno udaremnioną próbą fałszywego cudu kusiciela, jak też oznacza ona dostąpienie przez opierającego się pokusie bohatera wynagradzającego wiarę i wytrwałość krótkiego (por. „sekundę zrozumienia”) rozjaśniającego mroki duszy podczas ciemnej nocy nagłego dotknięcia Bożego, o którym mówią mistycy i które św. Jan od Krzyża porównuje do światła słonecznego. Owa mistyczna, pochodząca od Boga iluminacja przeciwstawiona więc zostaje oświeceniu, jakiego dostąpił pan Hieronim. Wydaje się, że w zakończeniu, opatrzonego symboliczną cyfrą, siódmego fragmentu *Nad miastami* (w siódmej komnacie *Twierdzy Wewnętrznej* św. Teresy mieszka Bóg) Miłosz nawiązuje też do księgi X, 5 *Wyznań* św. Augustyna, które to dzieło jest pierwowzorem wszelkich duchowych autobiografii i szczególnie istotnym źródłem inspiracji dla twórców okresu romantycznego przesilenia. Z tym, że duchowa autobiografia Miłoszowego rozdwojonego w sobie bohatera poprzez swój sens duchowy i mistyczny bliższa jest swemu augustiańskiemu pierwowzorowi niż utwory większości nadnaturalnych naturalistów romantycznych (by użyć sławnego sformułowania M. Abramsa):

To Ty mnie osądzasz, Panie. To prawda, że nikt z ludzi nie wie, co jest w człowieku, prócz ducha człowieczego, który w nim jest. Ale jest też w człowieku coś, czego nie zna nawet sam duch człowieczy, który w nim jest. Ty zaś, który stworzyłeś człowieka, wiesz o nim wszystko. A ja, stojąc przed Tobą, chociaż odczuwam dla siebie pogardę, chociaż uważam siebie za pył i popiół, jednak wiem o Tobie coś, czego nawet o sobie samym nie wiem. Na pewno jest tak, że teraz widzimy zagadkowo, jak w zwierciadle, a jeszcze nie twarzą w twarz; dopóki w mej pielgrzymce jestem jeszcze daleko od Ciebie, bardziej jestem siebie samego niżeli Ciebie świadomy. Lecz jedno wiem na pewno: że nie można Ci wyrządzić żadnej szkody. Ja zaś jakim pokusom zdołam się oprzeć, a jakim nie zdołam – nie wiem.

Lecz nadzieję pokładam w tym, że jesteś wierny i nie pozwolisz kusić nas ponad nasze siły, ale razem z pokusą dasz też i wyjście z niej, abyśmy ją przetrzymać mogli. Wyznam, co o sobie wiem, jak też wyznam, czego o sobie nie wiem. Bo to, co wiem, wiem dzięki temu, że Ty na moją drogę siejesz światło. Czego zaś nie wiem, to dopóki będzie mi nie znane, aż moje ciemności staną się przed Twoim obliczem jak południe⁵².

51 Por. C. Miłosz, *Science fiction and the coming of the Antichrist* [w:] *Emperor of the Earth*, op. cit. oraz polską wersję tego tekstu [w:] C. Miłosz, *Metafizyczna pauza*, wybór J. Gromek, Kraków 1989, s. 97–113.

52 Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 222–223.

MAŁA PAUZA

W kontekście zarówno poprzedzającego (*Nad miastami*), jak i następującego utworu (*Oskarżyciel*) tytuł wiersza *Mała pauza* kolejnej – piątej – części poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* można interpretować trojako:

1. Jako chwilową przerwę w Sądzie Ostatecznym bohatera nad samym sobą, podczas której zbiera on dotychczasowe wątki samooceny (sens dosłowny);

2. Jako krótką przerwę między kuszeniem i oskarżeniem przez tego, którego *Apokalipsa* (rozdział 12) i Blake nazywają zgodnie oskarżycielem człowieka przed obliczem Boga (sens duchowy / moralny)¹;

3. Jako metaforę sugerującą krótkotrwałość i kruchość ziemskiego życia bohatera, który wkrótce stanie wobec tajemnicy śmierci, zmartwychwstania i Boga (sens mistyczny).

Pierwsza sekcja *Małej pauzy* jest jakby dalszym ciągiem podejmowanych w poprzednich częściach poematu prób zrozumienia sensu własnego życia, widzianego z krzyżujących się perspektyw: naturalnej i nadnaturalnej, wewnętrznej i zewnętrznej, jednostkowej i zbiorowej. Powtórzone na wstępie jako refren słowa: „życie niemożliwe, ale było znoszone”, dotyczą naturalnego męstwa i rozumu bohatera, które w dalszym ciągu zdają się być jedynie słabym odbłaskiem „wytrwałości i wiary świętych”. Częściowego usprawiedliwienia „podrzędności” rozumu i cnót bohatera ma tutaj dostarczyć epoka historyczna – swoisty odpowiednik średniowiecza.

Na samym początku piątej części poematu powracają znane już z *Postuchania* motywy upadającego cesarstwa rzymskiego, wojen, wędrówek ludów, rozłamów wśród chrześcijan, najazdów ariańskich Ostrogotów oraz usilnie podejmowanych na płaszczyźnie świeckiej (poselstwo) i duchowej (sobór Ferraryjski) daremnych prób pojednania (motyw miłości niespełnionej).

Powracają także przewodnie tematy *Apokalipsy* św. Jana, *De Civitate Dei* św. Augustyna oraz *Boskiej Komedii* Dantego. Dotyczą one nieustannego zmagania się dobra i zła, światła i ciemności („W ciemnych pokojach pisarkowie liczyli na szczotach”), pogańskich potęg doczesnych (*civitas terrena*) z objawionym ludzkości odwiecznym planem Bożym zbawienia człowieka i świata (*civitas Dei*) przypieczętowanym obietnicą zmartwychwstania. Terenem tej walki jest zarówno świat duchowy człowieka, jak i rzeczywistość dziejowo-społeczna oraz uwikłana w nią *civitas Dei* reprezentowana przez Kościół Chrystusowy.

1 Por. *Apokalipsa* św. Jana, XII, 10 oraz W. Blake, *A Vision of the Last Judgment* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 615.

Mała pauza

1

Życie niemożliwe ale było znoszone.
Czyje życie? Moje, a co to znaczy?
Na małej pauzie, podjadając butersznyt z papierka,
Stoję pod ścianą w pucułowatej zadumie.

I byłbym był, kim nigdy nie byłem.
I dostałbym był, czego nie dostałem.
Kawki za oknem w śniegu wspomniałbyrn inny ja
Nie w tych moich słowach myślący.

A jeżeli powiedzą, że słyszałem tylko szum heraklitejskiej rzeki
To i dosyć, bo utrudziłem się samym słuchaniem.
W ciemnych pokojach pisarkowie liczyli na szczotach.
Albo może gnano stada z dymem pożarów.
Ubrania porzucone formę rąk i pleców jeszcze chwilę zachowywały.
Na pluszowego niedźwiadka sypnęło igliwiem.
A już nowe ludy z mnóstwem swoich wozów i armatą.
Czym zajmować się mogłem w ostrogockich obozach?

Gdyby wczesne kochanie spełniło się było.
Gdybym szedł był szczęśliwy ulicą Portową².
(Która zresztą do żadnego portu nie prowadziła,
Tylko do mokrych bierwion za tartakami)³.
Gdybym był jechał w poselstwie liczony do ojców miasta.
Gdybyśmy byli zawarli z Ferrarą przymierze.

Kto raz jedyny rodzi się na ziemi
Mógłby być tym, którego we śnie nawiedziła Isis.
I poddać się obrzędowi wtajemniczenia,
I później mówić: widziałem.
Widziałem słońce promienne o północy.
Przestąpiłem próg Prozerpiny.
Wszystkie elementy przebiegłem i wróciłem.
Bogów podziemnych i bogów na niebie.
Adorowałem twarzą w twarz.

Albo gladiator, niewolnik
Pod napisem na gładkim kamieniu:
„nie było mnie. byłem. nie ma mnie. nie dbam o nic⁴”

W przytoczonym powyżej pierwszym fragmencie *Małej pauzy*, niczym w fantastycznej opowieści historycznej mieszają się osoby, daty, wydarzenia, epoki, to co było, i to co mogłoby być. Liczy się bowiem tylko duchowy sens owych wydarzeń. Miłosz

2 Ulica Portowa w śródmieściu Wilna biegła naprzeciwko Bouffałowej Góry. Na Bouffałowej Górze zaś znajdowało się I Państwowe Gimnazjum Męskie im. Króla Zygmunta Augusta. Do szkoły tej uczęszczał m. in. Czesław Miłosz. Ulica Bouffałowa Góra była przedłużeniem ul. Słowackiego.

3 Kontynuacją ul. Portowej była ulica Jakuba Jasińskiego (równoległa do ul. Mickiewicza). Ulicą Jasińskiego (bądź Mickiewicza) dotrzeć można było do biegnącej wzdłuż Willii ulicy Tartaki (por. *Plan Miasta Wilna*, nakładem księgarni Józefa Zawadzkiego, Wilno 1937).

4 Tekst *Małej pauzy* podaję według: C. Miłosz, *Utwory poetyckie*, op. cit., ss. 386–390.

kreśli tu utkaną z przemieszanych w czasie i przestrzeni elementów, paralełę biograficzną między życiem swego bohatera a burzliwymi losami Dantego. W tym celu m. in. przywołuje motyw niespełnionego „wczesnego kochania” oraz przypominającą ojczysty pejzaż znaną z Wilii nadmorską scenę ostatniej, okupionej śmiercią podróży Dantego (z r. 1321) w nieudanym poselstwie z miasta swego wygnania Rawenny (niegdyś stolicy arikańskich Ostrogotów) do Wenecji⁵. Poselstwo to widzi Miłosz także w kontekście podejmowanych od czasów Dantego prób pojednania z kościołem wschodnim, uwięzionych soborem ferraryjsko-florenckim (1437–1439). Na soborze tym doszło bowiem – na wniosek zagrożonego inwazją turecką cesarza bizantyjskiego Jana VIII Paleologa – do ponownienia unii liońskiej z dnia 6 lipca 1274 r., kiedy to florentyńczyk Dante był, podobnie jak zakochany i puciołowaty / pyszny bohater *Małej pauzy*, dumnym i zakochanym w Beatrycze Portinari dziesięcioletnim chłopcem.

Dyskutowaną w Lyonie sporną kwestią teologiczną było pochodzenie Ducha św. od Ojca i Syna (*Filioque*). Sobór lioński i florencki łączą się ze sobą w kontekście poematu Miłosza m. in. dlatego, że na soborze w Ferrarze / Florencji podjęto ponownie interesujące Miłosza kwestie trynitarne i chrystologiczne oraz zagadnienie łaski. Omówiono tam także związaną z głównym tematem poematu Miłosza kwestię sądu indywidualnego i problem widzenia Boga przez usprawiedliwionych zaraz po śmierci. Wynikłe z obu soborów formalne unie między kościołem rzymskim i konstantynopolitańskim (liońska i florencko-ferraryjska) nie urzeczywistniły się, jak wiadomo, z powodu sprzeciwu niższego kleru i ludu bizantyjskiego, a także książąt moskiewskich⁶. Natomiast całą problematykę teologiczną wraz z ideą pojednawczej unii z kościołem greckim przejęła – by odwołać się do przywołanego przez Miłosza kontekstu historycznego poematu – polsko-litewsko-ruska wspólnota narodów, gdy w roku 1596 doszło wreszcie w Brześciu Litewskim do rzeczywistej – a nie tylko formalnej – unii z częścią Kościoła greckiego i utworzenia na wschodnich ziemiach Rzeczypospolitej tak zwanego Kościoła unickiego, który wedle słów Miłosza „stał się wkrótce kościołem męczenników”⁷. Unia brzeska stanowi więc urzeczywistniony – sugerowany przez poemat Miłosza – rodzimy odpowiednik unii liońskiej i ferraryjsko-florenckiej, podobnie jak rodzimi arianie litewscy z Kiejdan stanowią pokojowy odpowiednik Ostrogotów⁸.

Ironiczne przypomnienie sięgających spustoszenie wojowniczych arikańskich Ostrogotów, przybyłych do Europy zachodniej z czarnomorskich stepów, odnosi się więc ponownie do kluczowego dla historiiologii Miłosza – bo brzemiennej w konsekwencji dziejowej i moralnej – problemu interpretacji postaci Chrystusa albo jako Boga-człowieka o dwoistej naturze boskiej i ludzkiej, albo jak w racjonalnych herezjach, tj. w gnozie i arianizmie (bliskim dworowi bizantyjskiemu) – jako człowieka-Boga, tj. jako stworzenia wyniesionego do godności Boga, w którym stworzony przez Boga-Ojca Logos zajął miejsce duszy ludzkiej. Ta ostatnia interpretacja, ześwieczczona i wsparta wywodzącą się z gnozy ideą samobawienia się człowieka bez pomocy nadprzyrodzonej łaski Bożej, zaciążyła tragicznie według Miłosza na losach nowoczesnej Europy, gdy zgodnie z zapowiedzią Nietzschego miejsce Boga-człowieka zajęli przypisujący sobie samym boską

5 D. Sayers, *Introduction* [w:] Dante, *The Divine Comedy*, transl. D. Sayers, Penguin Books 1980, vol. I, (*Hell*) p. 52.

6 Por. D. Knowles, D. Obolensky, *Historia Kościoła (600–1500)*, przeł. R. Turzyński, Warszawa 1988.

7 C. Miłosz, *Rodzina Europa*, Paryż 1980, s. 16.

8 Ibidem.

moc i autorytet fałszywi prorocy głoszący ideę człowieka-boga i możliwość całkowitego szczęścia na ziemi, a wkrótce potem moralność panów i niewolników⁹. Toteż dwudziestowieczne totalitarne imperia to zgodnie z kontekstem poematu udoskonalone, bo podporządkowujące sobie ducha i ciało, kontynuacje rzymskiego niewolnictwa, a obiecująca duchowe wyzwolenie religia Izdy i Persefony – to jakby zapowiedź chrześcijańskiego misterium oczyszczenia i zmartwychwstania. Rzymskiemu niewolnikowi odpowiada natomiast, głównie na poziomie znaczeń moralnych, sam bohater poematu, skażony racjonalną herezją, współczesny spadkobierca ariańskich Ostrogotów. (Por. „Czym zajmować się mogłem w ostrogockich obozach?”).

Między biegunem misterium eleuzyjskiego jako ostatecznym punktem dojścia naturalnego rozumu a niewolnictwem w stylu romantyczno-nietzscheańskim, równoznacznym z uwięzieniem człowieka przez własne ego, przebiegała bowiem, jak się zdaje, wczesna młodość bohatera Miłosza, egotycznego poety, któremu nie udało się spełnić o własnych siłach dziecięcych marzeń o sławie i który zamiast litewskim niedźwiedziem (do którego niegdyś porównywano Mickiewicza) stał się podobną pluszowemu niedźwiadkowi, igraszką historii. Odwołanie się więc w tym kontekście m. in. do biografii Dantego rozgrywającej się w tej samej scenerii co wędrówka ludów i w równie niespokojnych czasach zmagania papieżstwa i cesarstwa neguje pośrednio usprawiedliwiająca życie Miłoszowego bohatera wartość argumentu niespokojnych czasów. Toteż w dalszym ciągu pierwszego fragmentu *Małej pauzy* mowa jest o niepowtarzalności ludzkiego życia i odpowiedzialności za nie. Poeta wskazuje, że życie każdego człowieka, a tym bardziej artysty, może stać się albo trudną i niezwykłą przygodą dźwigającego się ku Bogu z niewoli cielesnej i duchowej (tj. obszaru wygnania, ciemności, piekieł, podziemia, Ulro) wolnego ducha ludzkiego, lub też życie to może być zmarnowaną i pełną udręki egzystencją niewolnika (ciasno pojętego rozumu, ciemności, piekła, podziemia, Ulro), któremu obca jest sfera ponadmaterialnych wartości.

W drugiej oraz trzeciej części *Małej pauzy* Miłosz proponuje więc odczytanie antynomicznej pary: mistycznej wizji (która jak u Blake’a wiąże się z wyobraźnią, wiarą, nadzieją, łaską i wolnością) oraz niewolnictwa (które kojarzy się z uciskiem duchowym, ciasno pojętym rozumem, materią i zmysłami) nie tylko przez pryzmat starożytnego i dziewiętnastowiecznego mitu, lecz także poprzez pryzmat chrześcijański w ujęciu Dantego, tj. poprzez pryzmat wspomaganego łaską stopniowego wznoszenia się ludzkiego ducha z piekła upadku, rozdarcia i osamotnienia do czystcowego pojednania z bliskimi i dalej do raju ostatecznego przymierza z samym sobą, bliźnimi i Bogiem¹⁰. W poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Miłosz (podobnie jak m. in. M. Abrams) ukazuje ciągłą obecność w myśli i dziejach Europy zasadniczych dylematów chrześcijaństwa, odkrywając zarazem ich zakorzenienie w uniwersalnych dążeniach natury ludzkiej (stąd kontekst mitu eleuzyjskiego)¹¹.

Dominująca rola czasu teraźniejszego w retrospektywnym monologu wewnętrznym Miłoszowego *porte-parole* obdarzonego więcej niż tysiącletnią pamięcią kulturową uwypukla ciągłą aktualność duchowej spuścizny bohatera, który trwa w postawie nieustannego dialogu z tymi, którzy dawno temu odeszli i szuka z nimi porozumienia. Toteż w kolejnych, drugim i trzecim fragmencie *Małej pauzy* wydaje się, jakby bohater poemata

9 Por. przypisy 21 i 51 do rozdz. IV.

10 Por. D. Sayers, *Introduction* [w:] Dante, *The Divine Comedy*, op. cit., vol. II (*Purgatory*).

11 M. Abrams, *Natural Supernaturalism*, New York 1973.

tu był przybywającym do czyścica duchem, który – niczym Dante: poeta, intelektualista, polityk i wizjoner przed całą zaświatową wspólnotą duchów swego miasta (obrazu wspólnoty ogólnoludzkiej: fragmenty 2 i 3) – spowiada się (fragmenty 2, 4, 5) ze swojego nie w pełni zrozumianego choć krytycznie ocenianego podrzędnego życia, które miało być przygodą równą przygodzie Dantego, Blake'a, Mickiewicza lub co najmniej Wergiliusza („Podrzędny był mój wiek i rozum podrzędny”), a nie było (por. „Próbowałem zgadnąć inną ziemię i nie mogłem. / Próbowałem zgadnąć inne niebo i nie mogłem”)¹²:

2

– Dostojny wędrowcze, skąd przybywasz do nas?

– Moja stolica w kotlinie wśród pagórków leśnych,
Z warownym zamkiem u zbiegu dwóch rzek,
Ze swoich świątyń ozdobnych słynęła:
Kościołów, cerkwii, synagog, meczetów.
Kraj nasz uprawiał żyto i len, jak też spławiał drzewo.
Armia nasza składała się
Z pułku ułanów, z pułku tatarskiej jazdy i z pułku dragonów.
Znaczkę pocztową naszego państwa
Przedstawiały fantazmata
Wyrzeźbione niegdyś przez dwóch artystów,
Przyjaciół albo wrogów, Pietro i Giovanni¹³.
W szkołach naszych uczono dogmatyki,
Apologetyki, sentencji z Talmudu i z Tytusa Liwiusza.
Arystoteles był ceniony
Choć bardziej wyścigi w workach i skakanie przez ogień
W wieczór świętego Jana¹⁴.

– Dostojny wędrowcze, z którego jesteś eonu?

– Z komicznego. Zapomniana jest bowiem groza.
Tylko śmieszność zostaje dla zbudowania potomnych.
Śmierć od rany, z uduszenia, z głodu jest jedną śmiercią
Ale błazeństwo sute i co roku nowe.
Brałem udział, wiązałem krawaty
Nie wiem czemu, i tańczyłem tańce nie wiem czemu.
Klient, nabywca swetrów i pomady do włosów,
Naśladowca, nieśmiały bywalec,
Frant przejęty swoim odbiciem w witrynie.
Podrzędny był mój wiek i rozum podrzędny.
Kora nieświadomości zarastała mnie.
Próbowałem zgadnąć inną ziemię i nie mogłem.
Próbowałem zgadnąć inne niebo i nie mogłem.

3

Jest porozumienie i jest przymierze
Między wszystkimi których pobił i uwolnił czas.
Młotkiem stukają, upinają papiloty,

12 Wergiliusz u Dantego uosabia rozum naturalny a boginie Persefona i Cerera – naturę pozbawioną łaski (D. Sayers).

13 Prace Piotra Peretti (Miłosz w przypisie podaje „Perucci”) i Jana Marii Galliego znajdowały się w kościele św. Piotra i Pawła (1668) na Antokolu (ponad 2 tysiące artystycznych gipsatur: figury i głowy rzeźbił Peretti, kwiaty i ornamenty – Galli).

14 W rejonie uniwersytetu między ulicami Dominikańską i Świętojańską znajdowała się ulica Żydowska i dzielnica żydowska.

Krzywymi chodnikami idą w pilnej sprawie,
Kuternogi, jawnogrzesznice, oszuści, władcyki.
I trwaniu ich miasta nie ma kresu
Choć kupować ni sprzedawać już nie będą
Ani za mąż wychodzić ni pojmować za żonę,
W lustrach niewidzialni dla siebie, dla nikogo.
Ich płótno, wełna, perkal i satyna
Trochę później im, jak trzeba, odesłane
Zwijają się i mieniają się i szeleszczą
Pod niewzruszonym światłem latarń albo słońca.
Przebaczający wzajem, przebaczeni,
Współposłannicy moi, mrukliwa asysta,
Choć nie ustają w zajęciach na swoich ulicach i placach,
Równocześnie (jak przywykliśmy mówić) tam i tu.

Pierwsza część spowiedzi bohatera (fragment 2) jest jakby dwuczłonową odpowiedzią na zadane przez duchy dwa pytania: „skąd przybywasz?” oraz „z jakiego jesteś eonu?”. Odpowiedź na pytanie pierwsze wyraża Miłoszowe pojęcie ojczyzny jako miniaturowego *commonwealthu*¹⁵, tj. zrealizowaną w skali jednego powiatu (Lauda) lub jednego miasta wraz z okręgiem (Wilno, Jeruzalem Północy¹⁶, a zarazem odpowiednik Florencji Dantego) ideę z czasów Pierwszej Rzeczypospolitej (por. *Lauda*): doskonałej wspólnoty opartej o zgodną koegzystencję ludzi różnych stanów, narodowości i wyznań. W czasach dzieciństwa Miłosza podstawą owej wspólnoty była – jak czytamy w *Rodzinnej Europie* – już tylko lojalność terytorialna. Otóż można sądzić, że w *Małej pauzie* manifestacją owej czysto zewnętrznej więzi wspólnotowej jest ludowa zabawa sobótkowa w wieczór św. Jana Chrzciciela (tj. 24 czerwca, w czas letniego przesilenia dnia i nocy). Być może, że motyw wyścigów w workach sugeruje tutaj ślepotę duchową owej wspólnoty. Natomiast złożony motyw skakania przez ogień w wieczór św. Jana (patrona baptysterium dawnej katedry Florencji i jednego z kościołów wileńskich) może – w kontekście całego poematu – oznaczać nie tylko zabawę ludową, czy też przysłowiowe igranie z ogniem (sens dosłowny), lecz motyw ten zdaje się także wprowadzać sens moralny (duchowy) utworu i stanowić ironiczny odpowiednik biblijnego i dantejskiego przejścia przez ogień oczyszczenia zarówno indywidualnego jak i zbiorowego, równoznacznego u Miłosza z sądem ostatecznym, czyścieniem za życia i z nocą ciemną (por. *Pamiętnik naturalisty, Nad miastami*). Motyw ten w kontekście całego poematu może także stawiać pod znakiem zapytania ideę odnowienia całego stworzenia poprzez charyzmatyczny ogień miłości społecznej, który wspólnotę czasowo-terytorialną przekształci we wspólnotę duchową (por. *Lauda*), przygotowując ją na ostateczne spotkanie z Bogiem twarzą w twarz (sens mistyczny / niebiański¹⁷). Tak pojętą „epokę św. Jana” zapowiadał niegdyś Adam Mickiewicz.

Tym trzem potencjalnym sensom skakania przez ogień w wieczór św. Jana odpowiadają trzy znaczenia nieustannie przywołanego w poemacie imienia Jan. I tak „głupi Jaś” (por. *Oskarżyciel*) patronowałby sensowi dosłownemu („błazeństwo sute i co roku nowe”), a nawołujący do pokuty i nawrócenia św. Jan Chrzciciel – sensowi duchowemu / moralnemu (por. motyw siekiery przyłożonej do korzenia z kazania św. Jana Chrzciciela

15 Por. *Miejsce urodzenia* [w:] C. Miłosz, *Rodzinną Europą*, op. cit.

16 Por. *Narodowości* [w:] ibidem, s. 78.

17 W pobliżu kościoła św. Jana w Wilnie znajdują się kościoły św. Trójcy i św. Ducha. Por. przypisy 13 i 14.

(Mt. 3, 10, Łk. 3, 9). Natomiast obecny pośrednio umiłowany uczeń Chrystusa, autor *Apokalipsy* i *Ewangelii* miłości patronowałyby – wraz ze św. Janem od Krzyża i mistykami – sensowi niebiańskiemu / mistycznemu. Ironia Miłoszowego tekstu polega tu m.in. na tym, że poszczególnym sensom słów przypisuje on odpowiednie wartości emocjonalne – wysokie lub niskie. Następnie zaś przeciwstawia sobie wszystkie trzy sensory oraz przypisane im walory emocjonalne tak, że sugerują one postępującą degrengoladę duchową. Tej nieustannej, ironicznej konfrontacji wysokiego i niskiego kontekstu znaczeniowego towarzyszy w utworze Miłosza humor lub szyderstwo. Tak dzieje się też w kulminacyjnym momencie drugiego fragmentu *Małej pauzy*, gdy na wysokie w tonie i treści pytanie zaświatowej wspólnoty duchów („Dostojny wędrowcze, z którego jesteś eonu?”) bohater odpowiada: „Z komicznego. Zapomniana jest bowiem groza. / Tylko śmieszność zostaje dla budowania potomnych”.

Niski walor emocjonalny słowa *eon* z odpowiedzi bohatera (*eon* komiczny) jest przeciwieństwem dostojnego zabarwienia, jakie słowo to ma zarówno w pytaniu zaświatowej wspólnoty duchów, jak i w nieustannie przeciwstawianym niskiemu – wysokim kontekście poematu. W wysokim kontekście poematu słowo *eon* znaczy bowiem nie tylko wiek (αιων) – zgodnie z greckim źródłosłowem – lecz także – zgodnie z tekstami św. Jana i św. Pawła – oznacza ono ten i tamten świat (tj. u Miłosza tam i tu), a więc *eon* ziemski lub *eon* niebieski (tj. duchowy, dostępny już w ziemskiej egzystencji człowieka)¹⁸. Nadto słowo to przywołuje pośrednio nieustannie obecny w poemacie rozrachunek z gnozą¹⁹, a w tym wypadku z próbą pseudoracjonalnego wytłumaczenia dziejów indywidualnych i zbiorowych jako np. powtarzającego się cyklu rządzonego fatalistycznie przez hipostazowane moce / planety (*eony*)²⁰. Tej pogańskiej, fatalistycznej wizji Pismo Św. (św. Jan) i św. Augustyn, a także Dante i Mickiewicz przeciwstawiali obraz życia ludzkiego i historii jako nieustannego metafizycznego zmagania się sił dobra i zła – Kościoła Chrystusowego i Bestii (*Apokalipsa* św. Jana) lub *civitas Dei* i *civitas terrena* św. Augustyna (*De civitate Dei*), tj. chrześcijańskiego ducha i materialnej potęgi (*De monarchia* Dantego). Teologowie zaś mówili o boskiej ekonomii zbawienia dopuszczającej zło dla pomnożenia dobra.

Obie natomiast wizje historii (racjonalną – gnostyczną i metafizyczną – chrześcijańską) starał się pogodzić William Blake, którego podobnie jak Miłosza nękał problem „boskości i historii”, będący Miłoszową mistyczną „nocą duszy”. Boskość oznacza w tym sformułowaniu Miłosza prawdopodobnie samoudzielanie się Boga człowiekowi na przestrzeni dziejów jako ostatecznego celu i sensu zarówno dziejów człowieka jak i świata. Historia zaś bywa oglądana przez pryzmat różnych mitologizujących ją pojęć, np. cyklu, postępu, ducha dziejów. Toteż wzmianka o *eonach* z drugiego fragmentu *Małej pauzy* – podobnie jak przypomnienie ostrogockich obozów i jazdy w poselstwie do Ferrari w celu zawarcia przymierza z pierwszego fragmentu – kontynuują wysoki temat całego poematu, tj. oczyszczający rozrachunek bohatera z brzemieniami w konsekwencje dziejowe błędnymi pojęciami dotyczącymi Trójcy Świętej, osoby Chrystusa, wzajemnych relacji Boga i człowieka, łaski i natury, boskości i historii, jednostki i społeczności, narodów i państw (w tym Polski, Litwy i Rusi oraz diaspory żydowskiej), wreszcie

18 Por. hasło *eon* [w:] K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, op. cit.

19 Por. *The onslaught of philosophy and of gnosticism* [w:] Dostoevsky and Swedenborg [w:] C. Miłosz, *Emperor of the Earth*, op. cit. *O motywach gnostycznych w romantyzmie*. Por. H. G. Schenk, *The Mind of the European Romantics*, Oxford 1979.

20 Por. *Traktat poetycki*, cz. III: *Duch dziejów* [w:] C. Miłosz, *Utwory poetyckie*, op. cit.

wiedzy i mądrości, rozumu i wiary. Odległe w czasie paralele historyczne ukazują nieustanną aktualność problemu wspólnoty terytorialnej i duchowej jako wyrazu integracji bądź dezintegracji wewnętrznej współtworzących ją ludzi.

Przybyli do Rawenny znad Morza Czarnego arianscy Ostrogoci, nie uznający równej Bogu Ojcu boskiej natury Chrystusa, stają się jakby kulturowym łącznikiem między średniowieczem a XX wiekiem oraz między Wschodem i Zachodem Europy. Ich domyślnym, rodzinnym odpowiednikiem są, żyjący na styku dwóch europejskich formacji kulturowych duchowi przodkowie bohatera, tj. szesnastowieczni Arianie litewscy, których centrum stanowiły Kiejdany²¹. Dzieje Polski, Litwy i Rusi jawią się w świetle ostrogockich obozów, walki papieżstwa i cesarstwa oraz ponawianych prób przymierza między różnymi wyznaniem i narodami jako kontynuacja duchowych zmagani chrześcijańskiej Europy, a zarazem rdzeń życia duchowego zarówno polsko-litewsko-ruskiej wspólnoty narodów, jak i jej późnego spadkobiercy – tj. bohatera poematu, który we własnym umyśle odnajduje różne heretyckie skłonności i który stopniowo dochodzi do wiary Nicejskiego Credo poprzez przewyżnianie wielorakich herezji wewnętrznych. Nie obca jest mu bowiem ani bliska gnostykom arianska idea człowieka-boga, ani też protestanckie (kalwińskie) uzależnienie wszystkiego od łaski aż po negację wolnej woli i ideę predestynacji, ani pyszałkowane zadufanie w potęgę rozumu (gnoza) i nie wspomaganej łaską pracy nad sobą (pelagianizm).

W Rodzinnej Europie czytamy:

...Łapczywie czytając w podręczniku o sporze między tymi, którzy wszystko uzależniali od Łaski i tymi, którzy zostawiali pewien zakres ludzkiej woli, hodowałem w sobie upodobania protestanckie²².... [...] Przez swoje heretyckie skłonności pozostałem do głębi katolikiem, w tym sensie, że przechowywałem w sobie całą historię Kościoła, i na przykład sobór nicejski 325 roku, który potępił gnozę i arianizm, nie był dla mnie wcale datą abstrakcyjną²³.

Toteż w *Małej pauzie* także i sobory lyoński oraz florencko-ferraryjski jako zapowiedzi unii nie tylko brzeskiej, nie są wydarzeniami abstrakcyjnymi. Stanowisko Miłosza wobec zmagani duchowych jego bohatera przypomina więc post soborową (Vaticanum II) dwudziestowieczną teologię herezji w ujęciu Karla Rahnera, który zwraca uwagę na „możliwość wirtualnego zachowania w herezji mimo wszystko całego chrześcijaństwa”, odróżniając zarazem herezję materialną („Gdy ktoś należy do jakiejś obiektywnej herezji, nie będąc świadom swego błędu”) i herezję formalną („gdy ktoś uporczywie i ze złej woli należy do jakiejś obiektywnej herezji”) ²⁴.

W ujęciu Rahnera: Teologia herezji musi wyjść z faktu, że pojęcie herezji można odnieść tylko do odrzuconych, którzy nadal chcą pozostać chrześcijanami. Następnie ma ona obowiązek interpretować nauki innych z miłością i chęcią zrozumienia.

Rahner nie wyklucza też pozytywnego wkładu herezji w proces świadomego formułowania przez kościół rzymsko-katolicki podstaw swej wiary i twierdzi, że boski plan zbawienia ludzkości dopuszcza błąd dla tym lepszego ukazania prawdy. Dlatego też w *Małej pauzie* zasadniczy dla całego poematu Miłosza temat stopniowego oczyszczania

21 Por. C. Miłosz, *Rodzinna Europa*, op. cit., s. 16.

22 Ibidem, s. 69.

23 Ibidem, s. 100.

24 Por. hasło *herezja* [w:] K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, op. cit., s. 137–139.

rozumu, zmysłów i woli bohatera z błędnych pojęć i wyobrażeń religijnych, których konsekwencją stają się poglądy polityczne, społeczne i artystyczne, jest darem łaski i nosi cechy zarówno indywidualnego jak i zbiorowego Sądu Ostatecznego Blake'a i Swedenborga, ciemnej nocy duszy św. Jana od Krzyża i św. Teresy z Avila, a także Dantejskiej „drogi samowiedzy i oczyszczenia, która wiedzie do szczęścia Bożej obecności” (Dorothy Sayers). A oto fragment z *Ogródu nauk*:

Dante, „w życiu wędrowca, na połowie czasu” zabłądził w ciemnym lesie gdzie spotkał trzy zwierzęta: panterę czy też rysicę (una lonza) cielesnej żądz, lwa okrucieństwa, wilczycę chciwości. Zdarzyło się to w Wielkim Tygodniu, ściśle w Wielki Piątek. Pomocy udzielił mu duch Wergilego przysłany przez Beatrycze, duch poety, którego Dante uważał za swego mistrza (Beatrycze jest także łaską a Wergili także Rozumem). Pod jego przewodnictwem Dante zaczął zstępować w głąb, zwiedzając kolejno wszystkie kręgi piekielne, aż do samego dna gdzie jest już tylko lód i w lód wmarznięty stoi nieruchomo Lucyfer, upadły anioł pychy. Zstępowanie trwało dwadzieścia cztery godziny, do nocy z Wielkiej Soboty na Wielkanocną Niedzielę. Dopiero sięgnąwszy dna i dotknąwszy Szatana, Dante, który by zginął wśród okropności, gdyby nie jego przewodnik, przedostał się na drugą stronę, poza Piekło, i zaczął wspinać się na górę Oczyszczenia.

Naumyślnie zacząłem od sensu alegorycznego, co wolno, bo był on przez Dantego zamierzony. Kiedy zbliża się Wielkanoc, chrześcijanin pamiętając słowa *Credo*: „zstąpił do piekieł, trzeciego dnia zmartwychwstał”, robi rachunek sumienia i ma obowiązek zobaczyć całe swoje zło, aż do najgłębszej jego przyczyny, miłości własnej, bo on sam, upadły Adam, jest współodpowiedzialny za ukrzyżowanie Jezusa i tylko wyznawszy swoje winy może spotkać się z Jezusem zmartwychwstałym²⁵.

W kontekście tego fragmentu z *Ogródu nauk* nie dziwi więc fakt, że w *Małej pauzie* – piątej części poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* – przewodni temat całego utworu (tj. temat duchowego oczyszczenia) widziany jest przede wszystkim przez pryzmat Dantejski. Oczyszczenie bohatera-poety i chrześcijanina dokonuje się tu w okresie poprzedzającym bezpośrednio Wielkanoc (fragment 6) i w łączności duchowej z tymi, „których pobił i uwolnił czas” (fragment 3). Oczyszczenie to polega na opłakiwaniu i ponownym uświadomieniu sobie wewnętrznego źródła zła, tj. egocentrycznej miłości własnej (por. Megalopolis), która także i według nauki Jacques'a Maritaina uniemożliwia bohaterowi Miłosza pełny rozwój własnej osoby poprzez miłość do Boga i ludzi. Przejawami owej znieprawionej, bo skierowanej ku sobie, miłości są też według Katarzyny Sieneńskiej następujące uczucia negatywne: pycha, pogarda dla innych, chciwość, żądza bogactw, zaszczytów, władzy; a skutkiem: niezdolność do miłości / miłosierdzia pojętej jako wierność temu, co się kocha. Wszystko to nieobce jest bohaterowi poematu:

4

Chciałem być wielki, sławny i potężny
Ale nie w jednym, skromnej chwały, mieście.
Uciekłem więc do krajów których stolice
Miały bulwary lśniące pod jarzeniem lamp
I gdzieniegdzie podobieństwo kolumn jońskich.
Pochwał tam rozdzielanych nie nauczyłem się cenić.
Z każdej formy przezierała piaszczysta równina.
Więc uciekałem dalej, do środka Megalopolis,
Wierząc, że jest tam środek, choć żadnego nie było.
Zapłakałbym nad moim poznanym złudzeniem

25 C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 84–85.

Gdyby zachował się zwyczaj opłakiwania win.
Najwyżej o posadzkę mogłem uderzyć czołem
I zwrócić się do mojej milczącej asysty:
Powiedzcie, czemu ja, dlaczego właśnie ja?
Gdzież inni, którzy mocno, prawdziwie kochali?
Czyż ten ma zostać wierny, kto nie chciał być wierny?

We fragmencie tym obecny jest i Dante, i Mickiewicz, i cała – sięgająca Biblii, św. Augustyna oraz mistycznych pism św. Katarzyny ze Sieny²⁶ – tradycja literatury, której tematem przewodnim jest oczyszczająca moc żalu za popełnione winy i *via purgativa* jako warunek *via illuminativa*²⁷. Oczyszczenie duchowe bohatera poematu dokonuje się przez stopniowe poznanie i opłakiwanie własnych złudzeń jako istotnych przyczyn wewnętrznej zła, tj. pustki spowodowanej brakiem dobra (czyli wiernej miłości – *caritas*): „Zapłakałbym nad moim poznanym złudzeniem / Gdyby zachował się zwyczaj opłakiwania win”. Oczyszczenie to dokonuje się w przymierzu ze wszystkimi, „których pobił i uwolnił czas”, tj. z całą pokutującą wspólnotą duchów, której nie obca jest rzeczywista skrucha jako warunek wstępny zarówno wzajemnego, jak i Bożego przebaczenia i pojednania. Toteż we fragmencie 3 wszystkich cierpiących i pokutujących tu i tam oświetla symboliczny blask światła latarni lub czyścowego słońca łaski, które przyświecało też mieszkańcom Dantejskiego czyścca. Jest to zaczątek odrodzenia i *via illuminativa* oraz niedoskonała zapowiedź niebieskiego *lumen gloriae*. Mrukliwa / milcząca asysta bohatera (fragmenty 3 i 4) złożona z duchów jego miasta reprezentujących różne warstwy, stany społeczne, zawody i narodowości to rzeczywista wspólnota duchowa zakorzeniona we wspólnocie terytorialnej miniaturowego *commonwealth*’u. Jej ostateczną spójnią okazuje się być niewymieniona tu *explicite* „miłość, co słońce porusza i gwiazdy”. Jej przejawem jest owo wzajemne darowanie win i zrozumienie niepowtarzalności powołania (posłania) każdego człowieka, o którym mowa w tekście poematu: „Przebaczący wzajem, przebaczeni / Współposłannicy moi, mrukliwa asysta”.

W poemacie Miłosza, podobnie jak w *Boskiej Komedii* w interpretacji Dorothy Sayers, dopiero na etapie czyścca pojętego jako przeżycie wspólnotowej więzi z bliźnimi znika spowodowana pychą i próżnością²⁸ (Schopenhauerowski motyw życia jako nieustannej maskarady) kolektywna samotność i osobność poszczególnych jednostek. Toteż związek opłakującego własne złudzenia / winy Miłoszewego bohatera z całą pokutującą wspólnotą czyśccową przypomina i Mickiewiczowskie *Dziady* i romantyczne kolumny duchów i chrześcijańskie świętych obcowanie. Ta wspólnota duchowa przebaczających sobie wzajemnie winy jest jakby narzędziem łaski nadprzyrodzonej. Kieruje ona bowiem losem bohatera niejako wbrew jego własnej woli. Strzeże go przed pychą i jej intelektualnymi oraz emocjonalnymi konsekwencjami. Ostatecznie zaś pomaga mu w oczyszczającym poznawaniu własnych win oraz nakłania bohatera do wierności wspólnym wartościom etyczno-moralnym, a przede wszystkim chrześcijańskiemu ideałowi miłości społecznej:

Powiedzcie, czemu ja, dlaczego właśnie ja?
Gdzież inni, którzy mocno, prawdziwie kochali?
Czyż ten ma zostać wierny, kto nie chciał być wierny?

– zapyta swojej „milczącej asysty” bohater poematu.

26 Por. *Nauka o łzach* [w:] Św. Katarzyna ze Sieny, *Dialog...*, przeł. L. Staff. Poznań 1987.

27 Por. *Dante* [w:] ks. K. Michalski, *Spotkanie z prawdą*, Kraków 1982.

28 Por. D. Sayers, *Introduction* [w:] *Dante, The Divine Comedy*, op. cit., vol. II (*Purgatory*).

Metaforycznym odpowiednikiem owej milczącej asysty bohatera są w piątym fragmencie *Małej pauzy* „leniwe duchy ziemne spod korzeni drzew”. One to sprawiły ostatecznie, że bohater Miłosza nie związał się trwale z żadną z historycznych pseudo-wspólnot ideologicznych skażonych pychą, żądzą władzy i doczesnej potęgi, wniecających nienawiść i podziały, siejących gwałt i terror:

5

Składałem przyrzeczenie, jakie, nie pamiętam,
Srebrną lilijkę nosiłem, później złotą.
Przysięgałem w lożach mistycznych, w klubach konspiratorów
Na wolność ludu, może na braterstwo.
Nie ten cnotliwy będzie, kto sobie zamarzył.
Nie miałem być posłuszny hasłu ni starszyźnie.
Leniwe duchy ziemne spod korzeni drzew
Widocznie to inaczej urządziły,
Śmiejąc się cicho z mojej moralności.
Zajęci ważną rozmową o pożytecznym zabójstwie
Druhowie jasnoocy patrzyli z roztargnieniem
Kiedy mijalem ich stół, naiwny lutnista.
A kiedy grali w szachy o to, kto wyrok wykona,
Myślałem, że dla rozrywki wdali się w turnieje.
Jakże im zazdrościłem. Tak wspaniali.
Tak wolni od wstydlivej tajemnicy
Której ja wyznać nie mogłem nikomu:
Że jak morska dziewczyna z baśni Andersena
Staram się stapać poprawnie ale cienki ból
Przypomina co robię naśladowając ludzi.

Nie wierzące w przyspieszenie historii za sprawą pożytecznego zabójstwa, a więc – jak mówi ironicznie bohater – „leniwe duchy ziemne spod korzeni drzew” to przede wszystkim swoisty *genius loci*.

Natomiast srebrne i złote lilijki odnoszą się do stopni harcerskich: wywiadowcy i ćwika. Łoże mistyczne i kluby konspiratorów, szernujące hasłami wolności ludu przy równoczesnym żądaniu ślepego, niewolniczego wykonywania rozkazów (hasła i wyroków) starszych obrazują natomiast wszystkie niemal utopijne koncepcje polityczno-społeczne, które nekwały umysły Europejczyków od średniowiecza poprzez wiek XVIII aż po czasy współczesne. Ich wspólna ideą przewodnią była zła wiara w uzdrawiającą moc wojen, krwawych przewrotów i terroru (tj. w pożyteczne zabójstwo). Konsekwencją filozoficzno-moralną tej złej wiary, która godziła w chrześcijańską zasadę miłości społecznej, stał się w wieku XX zapowiedziany przez Schopenhauera i Nietzchego nihilizm; konsekwencją polityczno-społeczną – nacjonalizm, rasizm i totalitaryzm (por. „druhowie jasnoocy”); a konsekwencją psychologiczną – nobilitacja przemocy w stosunkach międzyludzkich, pogarda dla słabszych i wrażliwszych moralnie, cynizm oraz zanik poczucia odpowiedzialności za własne czyny (por. posłuszeństwo hasłu i starszyźnie) – czyli owo wieloaspektowe skażenie duchowe, które Miłosz nieustannie analizuje w swej twórczości.

Postępującą deprecjację moralną jako efekt zeświecczenia człowieka wyraża także zgodna zarówno z *curriculum vitae* bohatera, jak i z biegiem historii europejskiej kolejność wyrażań: srebrna i złota lilijka, loże mistyczne, kluby konspiratorów. Lilijkę srebrną i złotą można odczytywać także w świetle biografii Dantego i symbolicznej wymowy dziejów lili – herbu Florencji – którego koloryt biało-czerwony zmieniały dochodzące

kolejno do władzy partie papieska i cesarska. Otóż Dante, jak wiadomo, przynależąc do partii Gwelfów Białych odnosił się z sympatią także i do osoby cesarza oraz do idei światowej monarchii świeckiej wzniesionej na chrześcijańskich zasadach współżycia społecznego. Srebrna i złota lilijka z piątego fragmentu *Małej pauzy* mogą mieć nadto podtekst alchemiczny. Stanowiły on ironiczny, świecki wariant sensu mistycznego, zgodny ze wspólną (według Miłosza) mistykom i alchemikom wiarą w możliwość transmutacji materii. Srebrna lilijka mogłaby więc oznaczać także i w tekście Miłosza zdegradowaną mądrość Bożą (srebro alchemików), a złota lilijka zdegradowaną miłość Bożą dla ludzi oraz mistyczne poddanie się łasce Bożej²⁹, bowiem mądrość i miłość to – jak wiadomo – przeciwstawione sobie przez gnozę, deistów i romantyków (*Dziady* Mickiewicza) istotowe przymioty Boga chrześcijan – ostatecznego gwaranta ładu moralnego zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym.

Bóg ten, jako przedwieczne Miłość, Mądrość i Wola, nieustannie czuwa nad światem. Stanowi on więc przeciwieństwo zarówno Wielkiego Zegarmistrza deistów, jak i Blake'owskiego Urizena czy Mickiewiczowskiego cara, reprezentujących jedynie upadłą, bo odłączoną od wyobraźni i uczuć, pozbawioną łaski racjonalność. Tego właśnie Boga jako źródła i prawzoru doskonałej harmonii wszystkich władz duchowych człowieka próbuje odnaleźć żyjący w epoce postromantycznej bohater poematu, dysponujący już tylko – podobnie jak bohaterowie i adresaci *Ziemi jałowej* – „stosem potrzaskanych obrazów”³⁰ i pozbawionych istotnego znaczenia symboli.

Z kolei łoże mistyczne i kluby konspiratorów to na poziomie znaczeń dosłownych odwołania autobiograficzne. Dotyczą one, jak się wydaje, lewicujących i rewolucyjnych sympatii młodego Miłosza i jego uniwersyteckich przyjaciół. Sympatie te współbrzmiały niejako z historyczną przeszłością tak Europy jak i Wilna, które zwłaszcza w wieku XIX było miastem zarówno konspiratorów, jak i łóż masońskich propagujących ideę Boga-budowniczego świata oraz świecki (tj. pozbawiony treści religijno-moralnej) rodzaj ezoterycznego mistycyzmu, np. okultyzm, spirytyzm, iluminizm – swoiste odpowiedniki średniowiecznej alchemii³¹. Taki pseudomistycyzm zwalniał oczywiście jednostkę z obowiązku doskonalenia się moralnego i poddania się działaniu łaski Bożej. Przeczył też istnieniu Bożej Opatrzności.

Motywy srebrnej i złotej lilijki, masońskich łoż mistycznych i ściśle z nimi związanych klubów konspiratorów, do których przynależał bohater Miłosza, także podtrzymują pieczołowicie konstruowaną analogię między życiem Miłoszowego *porte-parole* a biografiami Dantego oraz innych wielkich poetów przeszłości: Blake'a i Mickiewicza. Im także nie obca była ani sympatia dla ezoterycznej myśli³², ani rewolucyjne lub autorytarne (procesarskie) sympatie, ani marzenia o uniwersalnej monarchii paneuropejskiej³³ i braterstwie ludów oraz o charyzmatycznych wodzach³⁴, mimo że na gwałt i nienawiść

29 Por. J. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., t. II, s. 127, 137.

30 Por. T. S. Eliot, *Ziemia jałowa*, przeł. C. Miłosz [w:] *Poeci języka angielskiego*, op. cit., t. III, s. 262.

31 Por. *Wilno i mistyka* [w:] W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982.

32 Według sugestii niektórych badaczy (i Miłosza) – odrzuconych przez D. Sayers – Dante sprzyjał Templariuszom i należał do tajnego bractwa Santa Fede. Por. C. Miłosz, *Ógród nauk*, s. 85.

33 Por. hasło *lis (lilia)* [w:] J. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., t. III, s. 135–137.

34 Por. komentarz D. Sayers do pieśni XVIII [w:] Dante, *The Divine Comedy*, op. cit., vol. III (*Paradise*), s. 133, 221–222. Dotyczy on znaczących transformacji motywu lilii.

odpowiedzieli oni zrodzoną z bólu naiwną pieśnią o potędze miłości. Widziany bowiem z perspektywy historii XX wieku Dantejski model państwa budzi u Miłosza szereg wątpliwości, podobnie jak Mickiewiczowski kult Napoleona. W *Ogrodzie nauk o De monarchia* Daniego pisze Miłosz, że zarządza ta jest

...nieco – wyrażając się ogólnie – przesadna w uzasadnieniu praw cesarskiego Rzymu do władzy nad światem, z podziałem narodów na te, które powinny rządzić i na te które powinny być rządzone; a zważywszy, Dante ma na myśli Rzym pogański jako Państwo-wzór, wzór także na przeszłość³⁵.

Mimo tych wątpliwości zasygnalizowanych także i w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Miłosz, podobnie jak wszyscy najwybitniejsi poeci XX wieku wraz z Eliotem, wyraża się o Dantem na ogół z admiracją. Obecny zaś w poemacie *Gdzie wschodzi słońce...* wątek dantejski zawiera cały wyodrębniony przez Dorothy Sayers dantejski blok tematyczny zapoczątkowany w *De monarchia*: a więc problem relacji między Objawieniem a rozumem, łaską i naturą, jednostką a społeczeństwem oraz zwierchnością duchową i świecką. Oto odnośny fragment ze wstępu Dorothy Sayers do *Boskiej Komedyi* poświęcony w dużej mierze interpretacji *De monarchia*:

Według jego wykładni władza doczesna (Cezar) podobnie jak władza duchowa (Piotr) czerpie swój mandat bezpośrednio od Boga, bez pośrednictwa Kościoła. Podobnie jak Żydzi byli ludem wybranym przeznaczonym na posiew Kościoła, tak samo Rzymianie byli ludem wybranym przeznaczonym na posiew Imperium. Właściwą siedzibą obu władz – doczesnej i duchowej – jest Rzym. Jednakże władze te spełniają swe funkcje równolegle i niezależnie od siebie. Autorytet Cesarstwa opiera się nie na sile, lecz na prawie; prawa zaś zostały ustanowione dla dobra określonych ludzi, a nie ludzie dla praw, zatem królów i rządy należy uznać za służbę, a nie panów ludzi. Niemniej jednak (mówi Dante, bardziej w tym realistyczny niż autorzy Karty Ligi Narodów) monarcha musi dysponować siłą zbrojną, ponieważ prawo (jus znaczy po łacinie nie tylko prawo, ale i rację) nie ma mocy poza siłą (tj. niedobrze jest posiadać prawo, którego nie można urzeczywistnić). Toteż, aby monarchia powszechna nie przekształciła się w tyranie, konieczna jest kontrola nad Imperium. Kontrolę tę w schemacie Daniego sprawuje Kościół, który w każdym punkcie przenika i nakłada się na porządek świecki, nie poprzez bezpośrednie ingerowanie w politykę (ponieważ mogłoby to tylko zatruć duchową moc, światową ambicją i chciwością) lecz poprzez formowanie ludzi o takim charakterze, który przyczyni się do tego, że utworzą oni taką wspólnotę doczesną, w której można będzie żyć pełnią życia a zarazem po chrześcijańsku.

W tym właśnie miejscu napotyka u Daniego na wyraźne rozróżnienie między specyficzną rolą rozumu i Objawienia. Porządek świecki opiera się na rozumie, a jego zadaniem jest doprowadzić do szczęścia na tym świecie; porządek duchowy opiera się na Objawieniu, a jego zadanie polega na doprowadzeniu ludzi do wiecznej szczęśliwości [...] Robiąc to rozróżnienie Dante dodaje ostrożnie, że prawdy tej nie można pojmować w tak wąskim sensie jakoby książę Rzymu nie podlegał w niczym rzymskim papieżom, lecz na podobieństwo relacji między szczęściem wiecznym a doczesnym, które to ustanowione zostało w odniesieniu do szczęścia wiecznego.

Ten właśnie punkt rozwinię później Dante w ogromnym schemacie kompozycyjnym *Boskiej Komedyi*, gdzie Objawienie (Beatrycze) przedstawione jest jako kierujące wszystkim: prowadzące, a w końcu zastępujące Rozum (Wergiliusz) w miarę jak człowiek postępuje stopniowo na drodze samowiedzy w kierunku ziemskiego a następnie Niebieskiego Raju³⁶.

35 C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 85. Por. też uwagi z *Rodzinnej Europy* (s. 126) o nieustannym odradzaniu się idei cesarstwa (Rosja).

36 Ze wstępu do *Pieśni* pióra D. Sayers (przekład mój – J. D.). Por. Dante, *The Divine Comedy*, op. cit., vol. I (*Hell*), s. 45–46.

Dorothy Sayers podkreśla też mocno nowoczesność doktryny Dantego zgodnej w jej zasadniczym nurcie myślowym z tekstami Jacques'a Maritaina dotyczącymi relacji między władzą duchową a świecką. Według angielskiej komentatorki Dante nigdy nie uległ idei teokracji, którą Maritain nazwał „pokusą, złym duchem średniowiecznego chrześcijaństwa”. Źródłem owej idei jest bowiem

... usiłowanie ustanowienia Królestwa Bożego tutaj i teraz jako kościelno-politycznej struktury. Teoria w myśl której wszelka władza doczesna i duchowa należy do Papieża, który udziela jej Cesarzowi w celu doskonałego zjednoczenia świata pod władzą Chrystusa umieszcza „królestwo” nie w wieczności lecz w czasie i podobnie jak wiele nowoczesnych teorii socjalistycznych zatrzaskuje Boga wewnątrz historii, i czyni z Kościoła instrument do budowy doskonałego państwa świeckiego³⁷.

Zdaniem Dantego (według Sayers), jest to postępowanie sprzeczne z duchem nauki Chrystusa, który wyraźnie oddzielił od siebie władzę duchową i świecką ucząc: „Oddajcie co boskie Bogu, a co cesarskie Cesarzowi”.

W zakończeniu *Ziemi Ulro* Miłosz wypowiada się z sympatią o teokracji jako przyszłej formie ustrojowej. Rozumiał ją jednak w duchu opisanego przez Sayers ujęcia Dantejskiego z *De monarchia* i *Boskiej Komedii*. W *Ogrodzie nauk* (a pośrednio i w *Małej pauzie*) natomiast zarzucił Dantemu, że zbliżył się on do złowrogiego ekstremu totalitarnego państwa świeckiego.

Istotny problem bohatera Miłoszowego poematu polegałby więc na jego skłonności do rozwiązania ekstremalnych oraz na niemożności uchwycenia wzajemnych relacji i proporcji między tym, co ludzkie, a tym, co boskie – co doczesne, a co wieczne, materialne i duchowe, świeckie i religijne. Zachwianie owej z natury rzeźby chwiejnej równowagi prowadzi więc do nieustannej oscylacji wokół bieguna tyrańskiego Megalopolis, eskapizmu, negacji rzeczywistości świata i gnostycznego anielstwa potępionego przez Blake'a i Mickiewicza. Oto zakończenie piątego fragmentu *Małej pauzy*:

Że jak morska dziewczyna z baśni Andersena
Staram się stapać poprawnie ale cienki ból
Przypomina co robię naśladować ludzi.

Widziany w kontekście duchowych zmagani bohatera *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, Dante jawi się ostatecznie jako jeden z punktów odniesienia lub europejska i chrześcijańska miara / pryzmat, poprzez który widzi Miłosz nie tylko swego bohatera i główny temat poematu, lecz także nurtujący jego *porte-parole* problem boskości i historii, będący dla autora *Rodzinnej Europy* „ciemną nocą duszy”³⁸.

Z perspektywy *Małej pauzy* wydaje się więc, że kulminujący w wierszu tym wątek Dantejski zapowiedziany został już w *Posłuchaniu* motywami: poety-wygnaniec wypełniającego swe powołanie świeckie i duchowe w obliczu zarówno symbolicznego słońca (Bóg), jak i portretu króla; motywem nadziei, która towarzyszy oczyszczeniu duchowemu bohatera; łodzi pełnej duchów przewożonych na symboliczny drugi brzeg, skąd „wiadomo jak stało się i dlaczego”³⁹; góry czyścicowej, która wyłania się z morza⁴⁰ ukrytych na dnie oceanu mistycznych schodów wiodących do księżniczek – odpowiedni-

37 Ibidem, s. 46.

38 C. Miłosz, *Rodzinna Europa*, op. cit., s. 343.

39 Por. *Czyściec*, pieśń II.

40 Por. *Czyściec*, pieśń III.

ka schodów kontemplacji wiodących do Boga, które ujrzeni Dante i Beatrycze w niebie Saturna, tj. niebie kontemplacji⁴¹; wreszcie motyw wschodów i zachodów słońca, które odmierzają czas trwania *via purgativa* bohatera, a także postać kobiety, która nieustannie towarzyszy bohaterowi poematu i która podobnie jak Beatrycze Dantego jest nie tylko ukochaną kobietą, lecz także m. in. uosobieniem duszy, łaski i objawienia. Ona to podobnie jak Beatrycze, która wyzwoliła Dantego od wilczycy chciwości, pantery zmysłowości i lwa pychy, uratowała bohatera Miłosza w *Nad miastami* od „zębów” symbolicznego „zwierza”. Jej przeciwieństwem jest w poemacie Miłosza, zgodnie z Dantejskim ujęciem mitu eleuzyjskiego, Cerera – bogini natury upadłej, pozbawionej łaski (*Nad miastami*).

Do Dantejskiego wątku przynależy też motyw walki potęgi duchowej i materialnej, lasu Błędu (*Żegnaj przyrodę*) i Miasta Błędu (*Nad miastami*, *Mała pauza*), a także przewodni temat poematu przyjmujący postać wielkanocnych rozważań o pysze, zmysłowości i gniewie (trzech głównych słabościach duchowych Dantego) oraz cnotach męstwa i mądrości nadprzyrodzonej dwóch głównych cnotach Dantego, który w niebie męźnych, tj. w niebie Marsa, spotkał swojego rycerskiego przodka i dowiedział się od niego o swych przyszłych wygnańczych losach, a w niebie ówczesnych intelektualistów / doktorów Kościoła / – tj. w niebie Słońca – został pouczony przez św. Tomasza z Akwinu, Dominikanina i przedstawiciela zakonu nauczającego, o miłości św. Franciszka z Asyżu dla Pani Biedy i o związku ideału ubóstwa (także duchowego) z ideałem prawdziwej mądrości.

Z pouczeń św. Tomasza z Akwinu wyciągnął Dante paradoksalny wniosek. oczywisty również i dla bohatera poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, a mianowicie, że wiedza o Bogu warunkuje wprowadzenie miłości do Boga, jednakże wiedza ta jest praktycznie nieosiągalna bez wiary, nadziei i miłości. Toteż ci, którzy poświęcają się wiedzy w poszukiwaniu materialnych korzyści (majątku, sławy, zaszczytów), nie zbliżą się nigdy do swego celu; osiągną go natomiast ci, którzy nie cofną się przed oczyszczającym doświadczeniem ubóstwa – odpowiednika owego opisanego przez Miłosza odjęcia, przekreślenia skarbów, równoznacznego w poemacie *Gdzie wschodzi słońce...* z biernym oczyszczeniem zmysłów, wyobraźni, rozumu i woli (noc ciemna) za przyczyną łaski Bożej. Podobnie Dante, zanim został dopuszczony do najwyższego nieba (Primum Mobile) przed oblicze Boga w Trójcy Św. Jedyne (który pojawia się pod postacią trzech różnych w obwodzie wzajemnie się przecinających gorejących obręczy, z których środkowa zawiera zarys twarzy człowieka)⁴² musiał przejść przez czyścicową wodę łaski⁴³ i oczyszczający ogień (por. zakończenie *Żegnaj przyrodę*). Musiał też wysłuchać w niebie Słońca hymnu uczonych Kościoła na cześć Trójcy Św. (por. *Nad miastami*, *Mała pauza*)⁴⁴, a także zdać egzamin przed św. Piotrem z zasad wiary⁴⁵, przed św. Jakubem z nadziei (*Posłuchanie*, *Żegnaj przyrodę*)⁴⁶, a przed św. Janem Ewangelistą z miłości (*Lauda*, *Mała pauza*)⁴⁷.

41 Por. *Raj*, pieśń XXI.

42 Por. *Raj*, pieśń XXXIII.

43 Por. *Czyściec*, pieśń XXVIII.

44 Por. *Raj*, pieśń XIII.

45 Por. *Raj*, pieśń XXIV.

46 Por. *Raj*, pieśń XXV.

47 Por. *Raj*, pieśń XXVI.

W czwartej części *Małej pauzy* Dantejski wątek tematu sądu ostatecznego splata się ponownie z wątkiem Blake'a, znakomitego ilustratora *Boskiej Komedii*. Klamrą spinającą oba wątki jest motyw pychy, czyli skierowanej ku sobie miłości własnej (Dante), tj. miłości znieprawionej, zwanej przez Blake'a Samosobnością. Okazuje się bowiem, że bohater poematu, grzeszący nadmierną miłością własną, żąda sławy, dóbr materialnych i potęgi, świadomie zamienił swą duchową prowincjonalną ojczyznę (odpowiednik dawnej Florencji Dantego, duchowego Londynu Blake'a czy Litwy Mickiewicza) obraz doskonałej wspólnoty – na egotyczne, pogańskie Megalopolis, stolicę potęgi materialnej i centrum władzy światowej (sens dosłowny), które okazało się, według słów Miłoszowego *porte-parole* fałszywym centrum świata, alegorią pychy i pustki duchowej:

Więc uciekałem dalej, do środka Megalopolis,
Wierząc, że jest tam środek, choć żadnego nie było.

Tylko nadzwyczajnej opiece duchów swego miasta lub raczej nadzwyczajnej łasce Bożej zawdzięcza ów egotyczny bohater nie tylko przymusowe dochowanie wierności wartościom duchowym reprezentowanym przez jego wielonarodowościową ojczyznę (zapowiedź / obraz duchowego *commonwealth'u*), ale też stopniowe wewnętrzne oczyszczenie (dziecko nieświadome) i dar proroczy nie dający się wszakże sprowadzić wyłącznie do właściwości mediumicznych Eliotowskiego poety. Dar ten w kontekście *Posłuchania* jawi się w *Małej pauzie* jako wyraz drzemiącej w bohaterze osobowości twórczej pozostającej w kontakcie z nienazwanym Bogiem:

Jeżeli dzieckiem byłem nieświadomym
I głosy tylko przeze mnie mówiły?

Kończąca *Małą pauzę* monumentalna alegoria zła współistniejącego w bohaterze i w świecie przypomina biblijną wieżę Babel, Apokalipsę oraz obraz chyłącego się do upadku Rzymu z *Irydiona* Zygmunta Krasińskiego (bałwochwalcze procesje i rytuały), a także Ulro Blake'a poddane wyłącznie prawom i wartościom dostosowanym do możliwości duchowych przeciętnego członka zmaterializowanego i zlaicyzowanego społeczeństwa (por. *Żegnaj przyrodo*).

Megalopolis Miłosza, którego sens dosłowny nawiązuje do despotycznego starożytnego miasta-państwa greckiego oraz do wykorzystującego stare *topoi* filmu Fritza Langa *Metropolis* (1932)⁴⁸, jawi się w zakończeniu *Małej pauzy* jako monstrualne przeciwieństwo zarówno bliskiego sercu poety obrazu miniaturowego *commonwealth'u*, jak i paneuropejskiej monarchii Dantego opartej o zasady religii chrześcijańskiej. Poddane bezduśnym, racjonalnym, tj. statystycznym i laickim (dostosowanym do przeciętnych możliwości) prawom Megalopolis (Metropolis) Miłosza, jako centrum orgiastycznego kultu materii i fizjologicznej, egoistycznej miłości (znieprawionej), jawi się więc jako betonowo-szklana pustynia całkowicie wyjałowiona z istotnych wartości religijno-moralnych. Panujący w Megalopolis, pozbawiony podstaw etycznych instytucjonalny demokratyzm, który preferuje statystyczną przeciętność, to ukryta forma przemocy duchowej. Godzi ona w samą podstawę Kościoła jako *lumen gentium*. Zatrzaśnięty w doczesnej strukturze społeczno-politycznej Kościoła Chrystusowy elementarne prawdy wiary (zmarłychwstanie) rozstrzyga więc przez głosowanie. Toteż kres tego symbolicznego miasta-

48 Por. greckie Megalopolis („Wielkie miasto”) założone w roku 370 p.n.e. na Peloponezie; w roku 222 p.n.e. zdobyte i zniszczone przez króla Sparty. Uwagę o filmie Langa zawdzięczam p. prof. Marianowi Tatarze.

pustyni (w sensie dosłownym, moralnym i mistycznym) – naznaczonego piętnem znieprawionej miłości – odczytuje z symbolicznych znaków (czerwony zachód słońca) bohater Miłosza, ucharakteryzowany ostatecznie na naznaczone Bożą pieczęcią nieświadome i prorocze dziecko, a zarazem medium wsłuchane niewolniczo w głosy swego czasu, które za sprawą łaski z trudem w sobie samym rozpoznaje i zwalcza różnorakie zło swej epoki.

OSKARŻYCIEL

Tematem przewodnim także i tej, szóstej z kolei części poematu Miłosza jest Sąd Ostateczny, który podobnie jak w *Wizji Sądu Ostatecznego* W. Blake'a polega na „odrzućciu błędu i przyjmowaniu prawdy”, czyli na stopniowym duchowym oczyszczeniu się bohatera z błędnych pojęć o sobie, świecie, Bogu i sztuce. Oczyszczenie to jest u Miłosza łaską i ma charakter mistyczny. Prowadzi poprzez ciemność ku światłu (*Posłuchanie*); jest drogą „w dół, która wiedzie w górę” (*Oskarżyciel*); polega na odjęciu i przekreśleniu „wszelkich skarbów naszych” (*Nad miastami*) oraz poznaniu pełnej prawdy o sobie samym jako o najmniejszym obszarze, na którym rozgrywa się walka dobra i zła.

Ostatecznym celem owej nieustannie ponawianej w poemacie Dantejskiej drogi przez piekło i czyściec wewnętrzny jest raj – możliwy do osiągnięcia już tu na ziemi. Istotny sens owego raju polega zaś na mistycznych zaślubinach duszy z Bogiem i wizji świata z Bożego punktu widzenia. W anachronicznej – z perspektywy współczesności (co nieustannie podkreśla ironiczny dystans) – potrzebie kreowania nowej ziemi i nowego nieba (*Mała pauza*) upatrywał swoje niespełnione powołanie bohater poematu – *porte-parole autora* – *porównujący się nieustannie z wielkimi poetami religijnymi: królem Dawidem, Dantem, Blake'iem, Mickiewiczem i Eliotem. Cały poemat Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* stanowi pośrednio próbę odpowiedzi na pytanie dlaczego owo wyjście ze skażonej niewolą ducha Ziemi Ulro jest dla nowoczesnego poety tak trudne.

Wspólny poetom religijnym biblijny obraz życia ludzkiego jako pełnego upadków pielgrzymowania od symbolicznego wschodu aż po zachód słońca kulminuje w tej części poematu i wspiera temat przewodni Sądu Ostatecznego. Temat ten w dotychczasowym przebiegu poematu Miłosza przyjmował kolejno stylistyczną postać: lirycznych wyznań (*Posłuchanie*); pamiętników (*Pamiętnik naturalisty*) połączonych z próbą obiektywnej (tj. dokonywanej z różnych punktów widzenia oraz z odległej perspektywy czasowo-przestrzennej) oceny bohatera (*Lauda*); *rachunku sumienia* (*Nad miastami*); oraz spowiedzi (*Mała pauza*). W *Oskarżycielu* natomiast temat główny poematu kulminuje w akcie oskarżenia sformułowanym przeciwko bohaterowi przez uwewnętrznionego tajemniczego adwersarza, który nie daje się utożsamić jedynie z głosem sumienia.

W planie kompozycyjnym całego poematu wiersz pt. *Oskarżyciel* następuje po spowiedzi bohatera, który bezskutecznie próbował zgadnąć „inną ziemię i inne niebo” (*Mała pauza*), a poprzedza zapowiedź spotkania z rzeczywistym Sędzią i Odkupicielem świata z ostatniej – siódmej – części poematu pt. *Dzwony w zimie*. Jeśli przyjmiemy, że siedmioczęściowa kompozycja poematu Miłosza nawiązuje m.in. do układu *Zamku wewnętrznego św. Teresy z Avila*, gdzie zamek symbolizuje zarówno kolejne etapy oczyszczenia wewnętrznego duszy na drodze do zjednoczenia z Bogiem, jak i dom Ojca niebieskiego, w którym jest mieszkań wiele, to *Oskarżyciel* na zasadzie analogii byłby

kolejnym etapem poznawania prawdy o sobie i świecie ducha w drodze ku Bogu i odpowiadałby szóstej komnacie owego zamku; poprzedza ona najbardziej wewnętrzną komnatę siódmą, tj. miejsce poświęcone Bożą obecnością. W owej szóstej komnacie według św. Teresy dokonuje się ostateczne oczyszczenie duszy. Oczyszczeniu temu towarzyszą niezwykle bolesne cierpienia wewnętrzne (m.in. odpowiadające wspomnianej przez bohatera zgrzyzocie), które św. Teresa porównuje do mąk czyścących:

O wielki Boże i Panie mój! jakże srogo udręczasz miłośników twoich! Ale jakże mało wszystkiego tego udręczenia, w porównaniu z tym, co później im dajesz! Rzeczy wielkie wielkim kosztem się nabywają; tego wymaga sprawiedliwość. A w gruncie, koszt to nie tak wielki: bo jeśli te cierpienia mają służyć do oczyszczenia duszy, aby zasłużyła wniknąć do Mieszkania siódmego – tak, jak kto ma wniknąć do nieba, pierwiej oczyszcza się w czyścisku – tedy wszystko ono cierpienie tyle znaczy, co kropla wody w porównaniu z morzem¹.

Istotną komponentą owych oczyszczających duszę cierpień duchowych mogą być według św. Teresy m.in. fałszywe oskarżenia, prześladowania, obmowy, wszelkiego rodzaju oszczerstwa, a także cierpienia cielesne i ciągle jeszcze ponawiane próby kuszenia przez szatana występującego podobnie jak u św. Pawła, Blake'a i Swedenborga jako anioł światłości. Szatanowi temu zależy na pogrążeniu duszy w wyrzutach sumienia, melancholii, apatii (zgrzyzota), by – zasmucając ją – powstrzymać na drodze ku ewentualnemu zjednoczeniu z Bogiem.

W *Oskarżycielu* uwidacznia się zwielokrotnione rozdwojenie podmiotu mówiącego. Utwór rozgrywa się jakby na dwóch piętrach świadomości, z których jedno odpowiada bohaterowi, drugie autorowi poematu. W *Ogrodzie nauk* czytamy bowiem:

Każda bardzo rozbudzona i ostra świadomość ucieka się do podobnych rozwiązań i rozdwarzając się na podmiot i przedmiot, popuszcza niejako przedmiotowi, a nawet czerpie satysfakcję z jego zachowań się nieprzystojnych, jak w wypadku dandyzmu, błazenady i tzw. mentalnego okrucieństwa².

To nie bohater poematu Miłosza nazywa przemawiający doń tajemniczy głos wewnętrzny oskarżycielem, lecz autor wewnętrzny poematu, który sklasyfikował już treść, formę i cel oskarżeń oraz rozpoznał przeciwnika.

Poziomowi podmiotu odpowiada więc w *Oskarżycielu* autor wewnętrzny, a poziomowi przedmiotu wewnętrznie rozdwojony na oskarżyciela i obrońcę bohater. W świetle późniejszego utworu pt. *Odstęp ode mnie* z tomu *Hymn o perle* wnosić można, że owym tytułowym oskarżycielem z szóstej części poematu *Gdzie wschodzi słońce...* jest duch ciemny kusiciel, który wbrew woli bohatera dotyka go i wbrew jego woli przemawia przez jego usta dowodząc, że „całe jego życie było jedynie ukrywaniem zła”³. Użyta przez Miłosza nazwa oskarżyciel ma rodowód biblijny. W *Apokalipsie* św. Jana (XII, 10), do której odwołuje się Miłosz w poemacie, słowo oskarżyciel odnosi się do szatana. Nazwa szatan znaczy bowiem po hebrajsku tyle, co przeciwnik, oskarżyciel. Także w *Wizji Sądu Ostatecznego* Blake zgodnie z tą tradycją nazwie szatana Oskarżycielem człowieka przed obliczem Boga (*The Accuser of man*). Od jego oskarżeń uwolnić może człowieka jedynie Chrystus. Powtórnego przyjścia Chrystusa oczekuje więc oskarżony bohater Miłosza w finałowej, siódmej części poematu *Dzwony w zimie*. Wedle bowiem słów Blake'a:

1 Św. Teresa, op. cit., s. 288.

2 C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 24.

3 Por. C. Miłosz, *Hymn o Perle*, Kraków 1983, s. 44.

„Christ comes, as he came at first, to deliver those who were bound under the Knave, not to deliver the Knave. He Comes to deliver Man, the Accused, & not Satan, the Accuser. We do not find any where that Satan is Accused of Sin; he is only accused of Unbelief & thereby drawing Man into Sin that he may accuse him. Such is the Last Judgment – a deliverance from Satan’s Accusation. Satan thinks that Sin is displeasing to God; he ought to know that Nothing is displeasing to God but Unbelief & Eating of the Tree of Knowledge of Good & Evil”.

Chrystus przychodzi, tak jak przyszedł po raz pierwszy, po to, by uwolnić tych, którzy znajdowali się w pętach Nikczemnika, a nie po to, by uwolnić Nikczemnika. Chrystus przychodzi, by oswobodzić człowieka, czyli oskarżonego, a nie Szatana, czyli oskarżyciela. Nigdzie nie ma mowy o tym, że Szatana oskarża się o grzech – on jest jedynie oskarżony o niewiarę za której pośrednictwem popycha człowieka do grzechu po to, by móc go potem oskarżać. Sąd Ostateczny polega na uwolnieniu od oskarżeń Szatana. Szatan myśli, że grzech jest niemiły Bogu, a powinien wiedzieć, że nic nie jest niemiłe Bogu oprócz niewiary i spożywania z drzewa wiadomości dobra i zła⁴.

Znamienne jest to, że w *Oskarżycielu* głównym, przesyconym szyderstwem punktem aktu oskarżenia przeciwko bohaterowi jest jego „naiwna” psalmiczna wizja życia człowieka jako pielgrzymowania do domu ojca, a zarazem jako dramatycznej walki światła z ciemnością, dobra ze złem, sprawiedliwego z nieprawym. We wstępie do Miłoszowego tłumaczenia psalmów tak opisuje tę walkę ks. Sadzik:

Dramat psalmów jest odbiciem dramatu świata. Albowiem świat nie jest obojętny: jest rozłamany, rozbity, rozdarty na dwoje. Jest światłem i ciemnością, dobrem i złem. To zasadnicza teza psalmów. Przed każdym człowiekiem staje konieczność wyboru: jest to wymóg i ryzyko owego rozdarcia. Człowiek ma do wyboru dwie drogi: światła i ciemności, prawdy i fałszu, chociaż niejednokrotnie usiłuje wybór ten od siebie odsunąć, kosztując po trosze z jednej i drugiej. Owo „pomiędzy” nie może się na dłuższą metę ostać, ponieważ drogi są sobie wrogie, chociaż współlistnieją w czasie, określając granice walki jednostki i zmagania się historii [...]⁵.

Biblijny Nieprawy, który oskarżając wyśmiewa, dręczy i parodiuje bohatera poematu, nazywany bywa w psalmach (według słów ks. Sadzika) bezbożnym, kłamcą, naśmiewcą, złoczyńcą, wydziercą, głupim, podłym, przestępcą, winowajcą. Jest on oskarżycielem, przeciwnikiem. Jego odpowiednikami są więc w poemacie Miłosza zarówno owi niezbożni⁶ z *Postuchania*, jak i tytułowy Oskarżyciel z analizowanej, szóstej części poematu. Sprawiedliwego Biblia nazywa natomiast ubogim oddanym Panu, stróżem wierności, świadkiem prawdy, głosicielem zmiłowania Jahwe, wybranym, przyjacielem, natchnionym, synem pierworodnym, namaszczoneym przez Pana, Mesjaszem:

Między wieloma określeniami Sprawiedliwego występuje jedno, na którym pragnę się zatrzymać. Sprawiedliwy jest często nazywany „ubogim”, „biednym”, owszem – „nędzarzem” [...]

„Ubogi” występuje w całej Biblii, ubóstwo należy do zasadniczych wątków Pisma. Trzeba więc wniknąć w te określenia.

4 W. Blake, *Complete Writings*, s. 615. Przekład mój – J. D.

5 C. Miłosz, *Księga Psalmów*, op. cit., s. 17.

6 Por. *Przedmowa tłumacza* [w:] ibidem, s. 50–51.

„Ubogi”, anaw, to niekoniecznie biedny w dosłownym znaczeniu słowa, w odniesieniu do dóbr ziemskich. W Biblii, a zwłaszcza w psalmach, termin ten nabiera znaczenia przenośnego. Ubogi może należeć do każdej warstwy społecznej – może być królem (Dawid), ale i „Małym” oraz „wzgardzonym” przez społeczeństwo (por. Ps. 119, 141). To człowiek doświadczony przez cierpienia. Sprawily one, że stał się człowiekiem dojrzałym, który wie, iż nie może liczyć na własne siły. Nie czuje się wkorzeniony w ziemię, osadzony w bogactwach doczesnych, nie posiada tutaj stałego domu, nie jest zadufany w sobie. Jego postawę życiową charakteryzuje otwarcie, „wyjście z siebie”. Jest pokorny, to znaczy rozpoznaje prawdę ludzkiej kondycji.

Jest pielgrzymem. Całe Pismo stawia za wzór Abrahama, „który wbrew nadziei uwierzył nadziei” (Rz. 4, 18) to znaczy wyruszył w ciemność pielgrzymowania [...] Abraham jest doskonałym Ubogim, to znaczy człowiekiem, który poza Bogiem nie ma niczego. Biblijne pojęcie ubóstwa jest bliskie pojęciu pustyni. Bo właśnie na pustyni nie można zbudować domu, „trwałego miasta” [...] Biblia wskazuje, żeby tak rzec na „przywilej ubóstwa”. Ubogi jest w lepszej sytuacji, ponieważ pomaga mu sam Bóg. To Jahwe Pan „podniósł ubogiego z nędzy i rozmnożył jak trzodę rodziny,” dlatego „wszelka niegodziwość ma zamknięte usta” (por. Ps. 107, 41–42). Nie można wyobrazić sobie pełniejszej opieki: „któż jest jak Pan, Bóg nasz, który mieszka na wysokości? [...] Podnosi z prochu słabego, z gnoju dźwiga ubogiego”. (Ps. 113, 57)⁷.

Otóż takim pokornym ubogim staje się stopniowo niegdyś pyszny, a obecnie od dawna pielgrzymujący poprzez ciemną noc ogołocenia z wszelkich dóbr materialnych i duchowych bohater *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, prześladowany przez niezbożnych (*Postuchanie*), odrzucony przez ludzi, nieświadome dziecko żyjące nie w swojej epoce historycznej. Jako ubogi, podróżny i pielgrzym znany z psalmów, oczekuje on owego obiecanego w przywołanym w tytule poematu Psalmie 113 podniesienia z prochu. W kulminacyjnym punkcie poematu – w *Oskarżycielu* – podobnie jak psalmiczny sprawiedliwy, tj. król Dawid, staje on przed nieprawym uzbrojony jedynie w swoją harfę i nadzieję (*Postuchanie*):

Toczy walkę z Nieprawym. Przedziwna to walka! Sile i podstępowi Nieprawego przeciwstawia puste ręce [...] Sprawiedliwy staje przed złym grając na harfie!”Pieśniami stały się dla mnie ustawy Twoje w domu pielgrzymowania mego” (Ps. 119, 54) [...] Psalmi rozpoznają rzeczywistość, mówią o tym jak jest naprawdę. Wybór należy do człowieka, Psalterz jest dramatem wolności. A wszystko – od chwili stworzenia do końca czasów – rozwija się pod suwerennym spojrzeniem Boga⁸.

W *Oskarżycielu* walka Sprawiedliwego (ewangelicznego przechodnia) z Nieprawym przenika zgodnie z tradycją biblijną i dantejską także i duchowe wnętrze bohatera, który ze wszystkich sił swoich usiłuje wyzwolić się z mocy wewnętrznego diabła. O tej wewnętrznej psychomachii tak pisze w *Ziemi Ulro* Miłosz:

Kiedy mój anioł stróż (który przebywa w uwewnętrznionej zewnętrznej przestrzeni) odnosi zwycięstwo, ziemia wydaje mi się tak piękna, że żyję w ekstazie, i o nic się nie martwię, bo otoczony jestem boską opieką, zdrowie moje dobre, czuję w sobie prąd wielkiego rytmu, w snach ukazują mi się magicznie barwne krajobrazy, nie myślę o śmierci, bo czy ona nastąpi za miesiąc czy za pięć lat spełni się tylko co zasądził dla mnie Bóg Abrahama, Izaaka i Jakuba, nie Bóg filozofów. Kiedy zwycięża diabeł, z obrzydzeniem patrzę na kwitnące drzewa, które co wiosny powtarzają mechanicznie to, co im nakazało prawo naturalnej selekcji gatunków, morze kojarzy mi się z pobojuwiskiem monstualnych

7 Ibidem, s. 21.

8 Ibidem, s. 20.

skorupiaków gdzieś sprzed miliarda lat, przypadkowość i bezsens mego jednostkowego istnienia przygnębiają mnie, jestem wyłączony z rytmu świata, który pędzi zostawiając mnie, szczętek, na boku, no i straszno, bo życie przeżyłem, nie dostanę innego, a śmierć tuż⁹.

W *Oskarżycielu* ów wewnętrzny diabeł, który występuje jako anioł światłości, odsłania to co diabelskie w duszy bohatera, a mianowicie ciemne źródło jego poetyckiego trudu: przewrotną miłość wyłącznie ku sobie skierowaną, tj. pychę, której towarzyszy nienawiść i pogarda dla całego materialnego świata („Nienawidziłeś, przyznaj, swego ciała”) oraz chęć wywyższenia się za sprawą sztuki – następczyni religii, zgodnie z ujęciem romantyczno-symbolicznym (dwuznaczny motyw polubienicy¹⁰). Jeśli przypomnieć, że w *Ogrodzie nauk* hołd dla własnego ja uznał Miłosz – na podstawie nauki św. Tomasza z Akwinu, Dantego i Blake’a – za istotną cechę diabła, a w nienawiści do materii widział za Swedenborgiem cechę potencjalnych potępieńców¹¹, to można uznać, że cały akt oskarżenia z VI części poematu odsłania lucyferyczne cechy natury bohatera. Ów akt oskarżenia przygotowany został w skali całego poematu motywami: rydzego konia apokaliptycznej pychy, podziemnego państwa ciemności, udawanego męstwa, upadku z mostu Golden Gate, gwiazdy spadającej, niespełnionych zaślubin, kuszenia i kusiciela, wreszcie gnostyczej wzdargy wobec materii („duch czysty i wzgardliwie obojętny”).

Szatan, który mieszka w „uwewnętrznionej zewnętrznej przestrzeni” i który nęka bohatera przez cały poemat, tutaj, w *Oskarżycielu*, przypuszcza nań atak frontalny. Zachowuje się przy tym tak jak zły duch kuszący mistyków, tj. według słów św. Jana od Krzyża: pragnie on zniszczyć rzeczy duchowe duchowym sposobem. Kusi więc ofiarę odporną na kłamstwa i aspirującą do roli poety-nauczyciela i proroka gnostyczną złudą samowiedzy – alternatywy łaski, która jednakże ma prowadzić bohatera nie do realizacji gnostycznego ideału samozbawienia, lecz do zniechęcenia i przekonania, że nic nie warto, czyli do owej niebezpiecznej zgryzoty, która zabija nadzieję i hamuje rozwój duchowy:

- Nauczyłem się jednak żyć z moją zgryzotą.
- Jak gdyby coś pomogło układanie słów.

Postawę tę następująco charakteryzował Miłosz w *Ogrodzie nauk*:

Lenistwo zamiast *acedia*. Polski język nie jest tutaj odpowiedzialny za śmieszne nieporozumienie. Wyraz nie jest łaciński tylko wprost przez łacinę z greki pożyczony: *akedia*, i dałby się przełożyć jako obojętność. Ale dla eremitów IV wieku *akedia* była głównym niebezpieczeństwem, pokusą demona najbardziej dotkliwą w południe, kiedy pod wysokim słońcem cała natura odpoczywa w ciszy i bezruchu. Wtedy mnicha nawiedzały smutek i nuda. Próbował z tym walczyć modlitwą ale dręczyło go poczucie bezsensu wszystkich jego starań i umartwień. Jeżeli dał się pokonać porzucał swoją grotę i biegł chociażby do grotty sąsiedniej, żeby nie być sam ze sobą. Jeżeli ulegał takim atakom często, musiał wrócić pomiędzy ludzi, do miast. *Akedia* była więc groźną przeszkodą dla ludzi oddanych intensywnemu życiu duchowemu. Niemało miejsca udzielały jej i później, w średniowieczu, instrukcje zakonne. Łączono ją często z *tristitia*, czyli *lupe*, czyli smutkiem, jako że najłatwiej ją wyrazić słowami: „nic nie warto”. Tylko stopniowo nastąpiło przekształcenie *akedia* w wadę (fizycznej?) ospałości i gnuśności. Pierwotnego znaczenia nie

9 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 190.

10 „Symbolizm” według Miłosza „sfałszował pojęcie symbolów [...], czyli rzeczy, które zarówno są sobą w całej pełni, jak znaczą coś innego”. Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 102.

11 Por. Swedenborg [w:] C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit.

przekazuje ani francuskie *paresse*, ani angielskie *sloth*, ani niemieckie *Trägheit*. Doskonale przekazuje tylko staro-cerkiewno-słowiańskie *unynje*¹².

Uczucie smutku, nudy, apatii, a nawet w dalszej prespektywie rozpacz (por. zakończenie *Dzwonów w zimie*) mają wywołać już pierwsze dwa obrazy, które rozpoczynają monolog oskarżyciela: nieziszczonej sławy (wspomnienie zapomnianych pisarzy i wizja umieszczonej w groteskowym kontekście małej wzmianki w encyklopedii amerykańskiej) oraz biologicznej i społecznej degradacji bohatera. Kontrastują one z obrazem wiecznie odradzającego się życia, przy czym ten ostatni obraz jawi się – zgodnie z tradycją symboliczno-romantyczną (i Schopenhauerem) – jako pełne przepychu alegoryczne dworskie widowisko (orszaki). Poprzez to kontrastowe zestawienie biblijny Nieprawy ukazuje bohaterowi poematu – biblijnemu Ubogiemu (doświadczonemu przez cierpienie) – jego własne życie jako bezsensowną pielgrzymkę do nikąd poprzez Schopenhauerowską świątynię sztuki. Kres tej pielgrzymki a zarazem kres czasu łaski wyznacza zachodzące słońce. Sugerowana przez oskarżyciela interpretacja pielgrzymowania czy też podróżowania bohatera poematu stanowi zaprzeczenie zarówno psalmicznego pielgrzymowania do domu ojca jak i Mickiewiczowskiego ideału duchowej pielgrzymki, która polega na oczyszczeniu i „poszerzeniu własnej duszy” w oczekiwaniu epoki Ducha Św. lub św. Jana (motywy „wariata słowiańskiego”, „gołębia... nad Bouffałową Górą” i głupiego Jasia).

W szyderym ujęciu oskarżyciela podróżowanie bohatera jest także przeciwieństwem zarówno wspomaganej łaską wędrówki Dantego do znajdującej się po przeciwnej stronie góry czyścicowej duchowej Jeruzalem (motywy polubienicy i Bouffałowej Góry), jak i Blake’owskiej siedemdziesięcioletniej pielgrzymki człowieka („Man’s pilgrimage of seventy years”)¹³ do bram duchowego Edenu (por. ironiczny motyw starego wędrowca w przydrożnym rowie) – jak wreszcie Eliotowskiej powrotnej podróży do przenikniętej niegdyś ogniem nadprzyrodzonej miłości siedemnastowiecznej familijnej wspólnoty Nicholasa Ferrar *Little Gidding* na ziemi angielskiej (por. przeciwstawny motyw niszczycielskiego ognia gnostyków nad ojczystą górą¹⁴ i parafrazę pierwszych słów hymnu *Veni Creator Spiritus*):

VI. Oskarżyciel

Wymawiasz nazwisko, ale nie jest znane nikomu.
Albo dlatego że ten człowiek umarł, albo że
Znakomitością był nad inną rzeką.

Chiaromonte
Miomandre
Petöfi
Mickiewicz

Młode pokolenia nie interesują się tym co było gdzieś i kiedyś.
I cóż twoi nauczyciele, którzy powtarzali:
 Ars longa, vita brevis?

Właśnie kończą się wasze laurowe oszustwa.

Czy dalej mówisz sobie: *non omnis moriar?*

12 Ibidem, s. 65. Por. też s. 75–77.

13 por. W. Blake, *Jerusalem* [w:] *Complete Writings*, op. cit., s. 638.

14 por. G. Quispel, *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988.

O tak, nie cały zginę, zostanie po mnie
Wzmianka w czternastym tomie encyklopedii
W pobliżu setki Millerów i Mickey Mouse.

Podróżny. Daleko. Niskie słońce.
Siedzisz w rowie i kozikiem ukrajaną kromkę chleba
Podnosisz do ust zarosłych. A tam przepych.
Orszaki. Pojazdy. Młodość w kwiatkach.
Tak niedawno byłeś jednym z nich. Teraz patrzysz.
Jadą synowie i nie znają ciebie.

Nie lubisz tego tematu. Dobrze. O czym innym.
O średniowiecznych dialogach ledwo dzień zaświta.
Wielce łaskawe i szanowne ciało,
Ja, dusza twoja, prawisz, rozkazuję.
Już pora, wstań i sprawdź jaka data.
Do wykonania dzisiaj dużo prac.
Usłuż mi jeszcze trochę, odrobinę.

W twoich ciemnych tunelach co dzieje się nie wiem.
Nie wiem kiedy odmówisz i obalisz mnie,
Kiedy zastygnie i runie twój kosmos.

I słyszysz w odpowiedzi: trzaśnie kość,
Mulista krew zamruczy w prędszym tętnie,
Ból znakami na migi odezwie się blisko,
Megalityczny gulgot, szept, wyroki.

Nienawidziłeś, przyznaj, swego ciała,
Niewzajemnie w nim zakochany. Ono nie spełniło
Wysokich oczekiwań. To jakbyś był skuty
Z niezbyt dużym zwierzęciem w ciągłym niepokoju,
Albo gorzej, z wariatem, i nawet słowiańskim.

Jakie piękno. Jakie światło. Echo.
Wychylasz się z okna pociągu, za domkiem dróżnika
Dziewci powiewają chustkami, lasy płyną. Echo.
Czy też ona, w długiej sukni haftowanej złotem
Schodzi i schodzi po schodach, twoja polubienica.

Tak zwane widoki ziemi. Ale mało ich.
Wyruszyłeś i nie jesteś nasycony.
Wiosenne tańce trwają a nie ma tancerza.

Naprawdę może ciebie tam nigdy nie było.
Duch czysty i wzgardliwie obojętny
Chciałeś widzieć, smakować, doznać i nic więcej.
Dla żadnych ludzkich celów. Ty byłeś przechodzień,
Który używa rąk i nóg i oczu
Jak astrofizyk świetlistych ekranów,
Świadomy że co pozna, już dawno minęło.
„Czułe zwierzęta wierne”. Jakże tu być z nimi,
Jeżeli biegną, dążą, a to już minęło?

Pamiętasz swój podręcznik Historii Kościoła?
Nawet kolor stronicy, zapach korytarzy.
Zaiste, wcześniej byłeś gnostyk, marcjonita,

Sekretny zjadacz trucizn manichejskich.
Z jasnej naszej ojczyzny strąceni na ziemię,
Jeńcy na zgubę cielesną wydani
Archontowi Ciemności. Jego dom i prawo.
I gołąb tu, nad Bouffałową Górą,
Jest jego i ty sam. Przybądź, ogniu.
Błysk – i stargana jest osnowa świata.

Ten grzech i wina. A skarżyć się komu?
Znam twoje mikroskopy, twoje dzieła,
I twoje tajemnice i życie strawione
Na swojej woli nie po swojej woli¹⁵.

Wyrażający duchową psychomachię monolog wewnętrzny sprawia, że w szóstej części poematu dominuje sens moralny (duchowy). Początkowe refleksje snute przez oskarżyciela wymierzone są w biegnącą od starożytności aż po romantyków naturalną wiarę w nieśmiertelność za sprawą piękna i poezji, a ukazany z perspektywy oskarżyciela początkowy obraz siedzącego w rowie, zapomnianego przez Boga i ludzi ubożego podróżnego godzi w zakorzenioną w Biblii nadzieję bohatera, że jego losy potoczą się zgodnie z przywołanym w tytule poematu Psalmem 113, gdzie Bóg, który czuwa nad całym światem „Podnosi z prochu słabego, z gnoju dźwiga ubożego.

Abby posadzić go między księżętami, między księżętami ludu swego”¹⁶.

Już w pierwszych słowach VI części poematu tytułowy oskarżyciel jawi się przeto jako niwelator wszelkich nieprzemijalnych wartości powstałych w czasie. W swej walce z wartościami odwartościowuje on czas i ukazuje jego niszczycielski aspekt: nieubłagane przemijanie ludzi, (Petöfi, Mickiewicz, Miomandre, Chiaromonte¹⁷), wytworów ich rąk i myśli, a także kruchość ludzkiej pamięci. *Oskarżyciel* jest więc nie tylko diabłem pustki, nudy i apatii, kusicielem eremitów i mistyków, lecz także uosobieniem europejskiego nihilizmu w ujęciu Miłosza z *Ogrodu nauk*. Za istotę nihilizmu uznał tam bowiem poeta całkowite odwartościowanie czasu, powołując się zresztą na dwoje krańcowo różnych myślicieli: Simone Weil oraz Fryderyka Nietzsche:

Kiedy czytałem Coopera, już spełniały się dokładnie przepowiednie Fryderyka Nietzsche i odtąd musiałem albo ulegać albo opierać się działaniu „nihilizmu europejskiego”. Czas nihilistyczny, jeżeli sądzić po nam współczesnej literaturze i sztuce, jest całkowicie odwartościowany, nie ma żadnego sensu ani w jego poszczególnych momentach ani w ich ciągu. Ukazuje się jako niszcząca absurdalna siła, ale Horacy tu już nie pomoże, bo zgubiono nawet pogański szacunek dla Wielkiego Rytmu. Stąd też wobec upływu czasu postawa „omdlewająca” (było, minęło, nie ma) albo nienawistna (przeklęty absurd istnienia)¹⁸.

To odwartościowanie czasu, które łączy się z zakwestionowaniem wiarygodności wspomnień wiedzie w konsekwencji do negacji istnienia prawdziwego świata. Oto Miłoszowa interpretacja aforyzmu Nietzschego z tomu pt. *Wola mocy*:

15 Tekst według: C. Miłosz, *Utwory poetyckie*, op. cit.

16 C. Miłosz, *Księga Psalmów*, op. cit., s. 257.

17 N. Chiaromonte, eseista i pisarz włoski, autor studium pt. *Credere e non credere*. F. de Miomandre, autor powieści pt. *Ecrit sur de l'eau*. por. C. Miłosz, *Rodzinną Europą*, op. cit., s. 146. Początkowe litery obu nazwisk dają inicjały C. M.

18 C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 25.

Doznały nihilista. *Oko nihilisty idealizuje w kierunku brzydoty i jest niewierne wobec wspomnień: pozwala im obnażyć się stracić liście; nie chroni ich przed trupią bladością, jaka, wtedy kiedy jesteśmy słabi, okrywa wszystko co dalekie i minione. A czego nihilista nie umie zrobić dla siebie, nie umie też zrobić dla całej przeszłości ludzkiego gatunku: pozwala jej przepaść.*

Nietzsche, Nota z roku 1887, w zbiorze *Wola mocy*¹⁹.

[...] Cóż Nietzsche miał na myśli, przewidując, że „trupia bladość” okryje sprawy minione? Wyjaśnia to inny jego aforyzm, z tego samego roku, 1887: „Skrajną formą nihilizmu byłby pogląd, że jakiegokolwiek przekonanie, jakiegokolwiek uznanie-czegoś-za-prawdziwe, jest z konieczności fałszem, bo po prostu nie ma prawdziwego świata”²⁰.

Toteż oskarżyciel z szóstej części poematu Miłosza po mistrzowsku żongluje religijno-literackimi poglądami, przekonaniem i symbolami. Chce bowiem pozabawić je w oczach bohatera jakiegokolwiek pozytywnego sensu. Posługuje się w tym celu nie tylko nihilistycznym argumentem przemijania wszystkiego, lecz nadto stosuje nihilistyczną metodę walki z wartościami, opisaną przez angielskiego komentatora Nietzschego, Richarda J. Hollingdale’a²¹. Polega ona na ujawnianiu „nieszlachetnych korzeni szlachetnych skądinąd działań i myśli” w celu zakwestionowania jakichkolwiek pozytywnych wartości i przekonań.

Wymierzony w bohatera poematu Miłosza akt oskarżenia, sformułowany przez diabła europejskiego nihilizmu, sprowadzałyby się więc do zarzutu, że bohater ten z nieczystych pobudek służył pozornym wartościom duchowym, takim jak np. poezja, i dlatego poniósł klęskę życiową, a ponadto stał się niewolnikiem duchowego zła; pychy, pogardy i nienawiści. Toteż biblijny przeciwnik, podobnie jak diabeł kuszący Hioba, w cierpieniu bohatera (samotność, poczucie odrzucenia, starość) widzi jedynie karę za jego wewnętrzne zło moralne.

Dlatego też pod koniec szóstej części poematu tytułowy oskarżyciel będzie usiłował zniszczyć ostatecznie własny obraz bohatera poematu jako biblijnego ubogiego, który wypełnia swe powołanie religijne poety-proroka. Uzna go więc za dokładne przeciwieństwo owego sprawiedliwego, tj. za reprezentanta wszystkich możnych i tyranów (z Psalmu 113).

Obarczy go też współodpowiedzialnością za wszelkie zło zrodzone z pychy, nienawiści, pogardy i złej wiary: bestialskie morderstwa, wojny, prześladowania, tyranie:

Na fryzjerskim fotelu gdzieś w mieście południa.
Kiedy upał, brzękadełka, tamburino,
I pytonissa pośrodku ulicy
Smagłym brzuchem faluje w kole gapiów.
A tutaj strzygą twoje bokobrody siwe.
Cesarzu.
Franciszku Józefie.
Mikołaju.
Ego.

19 Ibidem, s. 25.

20 Ibidem, s. 27.

21 Na R. J. Hollingdale’a powołuje się też i Miłosz. por. C. Miłosz, *Świadectwo poezji*, Warszawa 1987, s. 49. Por. znakomity wstęp Hollingdale’a do: F. Nietzsche, *Thus spoke Zarathustra*, transl. R. J. Hollingdale, Penguin Books 1961. We wstępie tym mowa jest m.in. o (charakterystycznym i dla *Oskarżyciela*) Nietzscheańskim rozdwojeniu.

W szóstej części poematu *Gdzie wschodzi słońce...* dzieje się też tak, że diabeł nihilizmu, nudy i apatii przybiera zarazem postać kreowanego przez Blake'a diabła-pryncypialisty, który zakłada wszakże istnienie pewnej hierarchii jakości negatywnych, tj. grzechów. Nadto Oskarżycielowi z wiersza Miłosza, podobnie jak Szatanowi Blake'a (pryncypialiście i biurokracie) brak jest poczucia stopnia, odmian i ewentualnych dobrych skutków przewinienia, które rozpatrywane w kontekście sytuacji może okazać się pozorne lub może służyć dobru, tak jak to ma miejsce nawet w przypadku pychy-superbii – ciemnego źródła twórczości z Miłoszowego rachunku sumienia według siedmiu grzechów głównych z *Ogrodu nauk*:

Superbia. Jeżeli jesteś jednym z, dajmy na to, tysiąca działających w twoim czasie poetów, myślisz o tym co stanie się z waszymi utworami za lat sto lub dwieście. Albo wszystkie wasze nazwiska będą wymieniane tylko w przypisach do intelektualnej historii okresu. Albo jeden z was wzniesie się ponad mody i zbiorowe nawyki, natomiast reszta, choć zdawała się tzw. indywidualnościami, złoży się na chór posłuszny dyrygentowi, który wycisza jakiegokolwiek zbyt niezależne głosy, tj. stylowi epoki. Ten jeden poeta to ty – bo ty jeden masz rację. Ależ co poezja ma wspólnego z mieniem racji? Bardzo dużo. Układ słów oznacza wybór, oznacza sąd, i poza twoimi słowami ukrywa się milczący osąd mnóstwa spraw ludzkich z jakimi miałeś do czynienia. Jeżeli w twoim osądzie (świadomym, półświadomym, nieświadomym) masz rację, przebijesz się przez kokon opinii powszechnie w twojej epoce przyjętych, inni natomiast w nim ugrzęzną. Racje bowiem nie są sobie równe i błąd na krótko tylko korzysta z tego samego przywileju co prawda [...] Wszystko co zalicza się do dzieł ludzkiego ducha podlega ścisłej hierarchii. Nasze sądy o współczesnych nam dziełach są chwiejne i niepewne, bo tylko czas prawdziwą hierarchię obnaża spod zasłon i stosów pozłacanego rupiecia [...] Niewykluczone, że tak działo się dotychczas dlatego, że nielicznych wielkich zwykła była wieńczyć „sława wiekopomna”. Czytałem gdzieś przepowiednię, że nastąpi czas kiedy człowiek będzie sławny – raz w życiu, na piętnaście minut. Zważywszy że czynność (pisania, malowania, rzeźbienia etc.) wysuwa się na plan pierwszy, a nie wyniki, przepowiednia rychło może się spełnić. Wielomilionowe masy twórców o sławie ulotnej zastąpiłyby wówczas nielicznych wybranych. Ja jednak wychowałem się jeszcze na tradycyjnych wierzeniach i dlatego skłonny jestem grzech *superbii* uznać za chorobę zawodową. Ograniczając jego sens do pychy, pominielibyśmy całą wieloznaczność jego skutków, bo duma i pewność siebie są niezbędne dla poety, który chce czegoś dokonać i nie ustąpić ze swego”²².

W dalszym ciągu rozważań na temat *superbii* z *Ogrodu nauk* Miłosz utożsamia własne poczucie dumy i pewności siebie, które składa się na pojęcie *superbii*, z wewnętrzną potrzebą ładu w życiu biologicznym, społecznym i duchowym. Uzna też, że to właśnie *superbia* rozumiana jako owo wewnętrzne poczucie ładu pozwoliła mu, już w zaraniu twórczości, przewidzieć tragiczny bieg dziejów świata. W osamotnieniu zaś uchroniła go przed załamaniem, a współpracując z bardziej szlachetnymi uczuciami sprawiła, że kontynuował on swój pozornie bezsensowny trud poetycki:

[...] Żeby być uczciwym: uchylałam tutaj zaledwie rąbka, świadomy mnóstwa powikłań, które pomijam, bo jestem posłuszny dyscyplinie języka. Ograniczam się do *superbii* w jej dwojakich ujemnych i dodatnich skutkach. Czyż często nie zastępuje moralności? Jak wtedy kiedy zabrania nam pewnych czynów, bo one są poniżej tego co o sobie, godnym tylko czynów najwyższych, myślimy? I czyż bez *superbii* obywa się ktoś, kto stawia tylko na swój upór? Samotność wcześniej czy później wpędza nas w kryzysy, które nie mogą być rozwiązane inaczej niż jako ponowne narodziny, zrzucenie skóry węża, tak że co nas

22 C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 68–69.

dotychczas męczyło przestaje nas obchodzić. Co prawda wolę wierzyć, że moja *superbia* speniała przy owych narodzinach funkcję położonej, ale że, niezależnie od niej, bardziej szlachetne działały tutaj postacie²³.

Z dwudziestowiecznych poetów europejskich podobnie rozumował William Butler Yeats. W tłumaczonej przez Miłosza *The Tower (Wieża)*²⁴ uznał dumę (*self-pride*) za przejaw mocy twórczej, umożliwiający jego bohaterowi, wplątanemu w nieustanny dialog duszy i ciała oraz ego (*Dialogue of Self and Soul*), pojednanie z samym sobą i wyzwolenie duchowe²⁵. Tak myślał i Dante widząc w pysze (=superbii) znieprawioną odmianę tej samej miłości co słońce porusza i gwiazdy²⁶ oraz Blake, gdy pisał, że pasje (tj. uczucia) same z siebie nie są ani dobre, ani złe. Stanowią one natomiast jakby pewien potencjał energii duchowej, którego wykorzystanie zależy od człowieka. Ważne jest więc rozumienie pasji i wykorzystanie twórczej mocy zarówno złych jak i dobrych pasji w celu służenia za przyczyną sztuki ewangelicznemu przesłaniu Chrystusa, które mówi o potrzebie miłości, przebaczenia, miłosierdzia i pokoju zarówno w wymiarze jednostkowym jak i społecznym. Stąd przypomniany przez Miłosza w esejach postulat Blake'a, by Widmo samosobności i pychy zaprząć do pracy twórczej i podporządkować wyobraźni. W zgodnym z myślą Blake'a ujęciu autora *Ogródu nauk* nawet przewrotna miłość własna czy też nienawiść do ciała i materii mogą – zaprzężone przez twórczą wyobraźnię do pracy – stać się źródłem moralnego dobra i służyć potrzebie ładu (w życiu biologicznym, duchowym i społecznym).

Tego wszystkiego zdaje się nie rozumieć Oskarżyciel z wiersza Miłosza, biblijny Nieprawy, podobny w swej schematyczności szatanowi Blake'a, a zarazem nihilście doskonałemu, który zręcznie manipulując myślami i uczuciami bohatera „idealizuje w kierunku brzydoty i zła moralnego”. Jako wielki burzyciel ładu świata pragnie on poniżyć i zniszczyć bohatera i jako człowieka, i jako poetę. Toteż wyszydza i parodiuje jego naiwny obraz własnego życia, jego wiarę, nadzieję i miłość oraz jego męstwo i wskazuje na miłość własną jako na zatrute źródło życia duchowego, z którego wypływają zarówno pozorne męstwo, jak i pozorna miłość do idealnego piękna, jak wreszcie gnostyczo-manichejska, heretycka nienawiść do ciała i materii.

Chcąc zniszczyć jakikolwiek załączek duchowego dobra kwestionuje więc Oskarżyciel wszelkie pozytywne autoportrety bohatera oraz odpowiadające im obrazy życia (a więc zarówno obraz biblijnego ubogiego, podróżnego-pielgrzyma oczekującego Bożego zmiłowania, jak i poety natchnionego, wezwanego przez Boga i pokrewnego prorokom). Podważa też wizję życia bohatera jako kierowanej Bożą łaską mistycznej drogi biernego oczyszczenia zmysłów, wyobraźni, pamięci, rozumu i woli, z wszelkich ziemskich doznań, uczuć i wyobrażeń, które mogłyby powstrzymać duszę na drodze do zjednoczenia z dobrem najwyższym. W ujęciu Oskarżyciela takie obrazy własnego życia są jedynie iluzorycznymi wytworami manichejskiej pychy bohatera-gnostyka, który wzgardził ciałem i odrzucił Bożą łaskę i któremu obca jest chrześcijańska pokora. Toteż oskarżeniu o gnostycyzm, marcjonizm i manicheizm²⁷ towarzyszą aluzje do heretyckiej sekty pro-

23 Ibidem, s. 70.

24 Por. W. B. Yeats, *Wieża*, przeł. C. Miłosz [w:] Ed. H. Krzeczkowski et al., *Poeci języka angielskiego*, op. cit., t. III.

25 Por. W. B. Yeats, *Rozmowa pomiędzy mną a moją duszą*, przeł. J. M. Rymkiewicz [w:] ibidem.

26 Por. u Dorothy Sayers: „perverted love”. Por. u Miłosza: „znieprawienie umysłów” (*Ogród nauk*, op. cit., s. 76).

27 Por. *Wychowanie katolickie* [w:] C. Miłosz, *Rodzina Europa*, op. cit., s. 68. Por. też s. 100.

wansalskich czystych, tj. katarów (= Albigensów)²⁸, oraz szydercze kpiny z pseudomistycznego, według insynuacji Oskarżyciela, *curriculum vitae* protagonisty poematu. Stąd ironiczne motywy „ducha czystego i wzgardliwie obojętnego”, „życia strawionego na swojej woli nie po swojej woli” oraz motyw wiarołomnego związku Tristana i Izoldy.

W przypominającej duchową walkę Konrada psychomachii z VI części poematu Miłosza słychać też pastiszowe, ironiczne nawiązania i do akcentujących dualizm duszy i ciała dialogów średniowiecznych oraz barokowych, i do skrajnie dualistycznych koncepcji gnostyczo-manichejskich (motywy elitarności, czystości, jeńców, archonta ciemności i niszczycielskiego ognia) i do przewyżających skrajny dualizm duszy i ciała idei św. Franciszka, patrona ramowej sytuacji lirycznej poematu, a zwłaszcza do jego pełnego humoru i akceptacji określenia ciała jako brata-osiołka („To jakbyś był skuty / Z niezbyt dużym zwierzęciem w ciągłym niepokoju”) kierowanego przez rozumną duszę („Wielce łaskawe i szanowne ciało, / Ja, dusza twoja, prawisz, rozkazuję”). W kontekście tym pojawia się też odwołanie do bliskiej św. Augustynowi, św. Tomaszowi z Akwinu i Dante’mu wizji przyrody i natury ludzkiej jako drabiny Jakubowej, po której przechadza się łącząc symboliczną górę i dół Boża łaska. Jej uosobieniem jest w *Boskiej Komedii* Beatrycze, a reminiscencją tej postaci jest w poemacie Miłosza „schodząca po schodach w sukni haftowanej złotem” – polubienica. Mistyczny aspekt tej postaci odpowiadający mistycznemu sensowi Miłoszowego poematu zaszyfrowany został w archaizmie, który przełożony na język współczesny znaczy oblubienicę, ulubienicę i bliski jest polubienicy z piętnastowiecznej *Książeczki Nawojki*, gdzie odnosi się do Matki Bożej szafarki łask („O dziewice boża, o polubienica Jezu Krystowa”)²⁹. Polubienica, w kontekście całego poematu Miłosza to także literacki odpowiednik duszy – księżniczki modernistów (*Posłuchanie*) wyidealizowanej ukochanej Muzy trubadorów; Madonny – dzieła sztuki – źródła przeżyć estetycznych z *Pamiętnika naturalisty* oraz matki a zarazem żeńskiej połowy duszy bohatera z *Nad miastami*. Z punktu widzenia Oskarżyciela postać ta mogłaby także odpowiadać mitycznej *Sophii-fantazji* gnostyków³⁰, upadłej stworzycielce i odkupicielce człowieka – czysto gnostycznemu odpowiednikowi zchrystianizowanej wyobraźni Blake’a. W dalszych partiach *Oskarżyciela* upadłym odpowiednikiem polubienicy na płaszczyźnie znaczeń duchowych będzie Izolda z celtyckiej legendy, a odpowiednikiem cielesnym i zdegradowanym opętana brzuchomówczyni, pytonissa³¹, zadufana w magię sztuki, a skoncentrowana na fizjologii i procesie mówienia. Jej to występowi przygląda się, ucharakteryzowany na przystrzygiwanego tyrana, bohater *Gdzie wschodzi słońce...*

W VI części poematu wewnętrzny Oskarżyciel, podobnie jak ów wspomniany przez Miłosza w esejach Nietzsche’a nihilista, stara się udowodnić bohaterowi, że „jakikolwiek przekonanie, jakiegokolwiek uznanie czegoś za prawdziwe, jest z konieczności fałszem, bo po prostu nie ma prawdziwego świata”. Toteż pokpiwa on także i z manichejskich skłonności bohatera, archetypalnego poety, pokrewnego Losowi Blake’a.

28 Porównanie Prowansji i Litwy Środkowej, *ibidem*, s. 23.

29 Por. hasła *polubienica* i *ulubienica* [w:] S. Reczek, *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*. Wrocław 1968.

30 Por. G. Quispel, *op. cit.*

31 Św. Augustyn (*De doctrina christiana*, II: XXIII, 35) posługuje się określeniem *ventriloqua femina* w odniesieniu do opętanej *puellam habentem spiritum pythoem* z Dz. Ap. 16, 16. Por. polskie brzmienie rozprawy św. Grzegorza z Nyssy *De Pythonissa* (*O brzuchomówczyni*).

Stąd mające cechy autoparodii przytoczenie w formie liryki chóralnej, które zawiera obrazowe odwołanie do znanej rzeźby noeplatońskiej Michała Anioła³²

Z jasnej naszej ojczyzny strąceni na ziemię,
Jeńcy na zgubę cielesną wydani
Archontowi Ciemności. Jego dom i prawo.
I gołąb tu, nad Buffałową Górą,
Jest jego i ty sam. Przybądź, ogniu.
Błysk – i stargana jest osnowa świata.

Oskarżyciel, drugi negatywny głos wewnętrzny bohatera, który przemawia doń wbrew jego woli imitując i parodiując zarazem myśli bohatera, nie uznaje też dokonanej niegdyś przez św. Pawła i św. Augustyna, na bazie wiary chrześcijańskiej, syntezy elementów dualistycznych i neoplatonickich obecnych także i w gnozie. Nadto jest on szczególnie niechętny całościowej i dwuwymiarowej wizji człowieka, której odblaskiem mogą być motywy: polubienicy (łaski), gołębia (Ducha św.), ognia (miłości) i alegorycznego zamku na wyniosłym wzgórzu otoczonego czterema basztami i ozdobionego posadzką w biało-czarne gryfy³³ – odpowiednika zamku wewnętrznego św. Teresy, a zarazem stworzonej przez Blake'a wizji człowieka zintegrowanego wewnątrznie za przyczyną boskiej wyobraźni, źródła łaski. Obrazy te wyrażają bowiem potencjalnie chrześcijański, bo zakotwiczony w tekstach Pisma św. oraz w tajemnicy odkupienia stosunek do Stwórcy i do stworzenia. Ta integralna wizja człowieka odnowionego za przyczyną łaski zaprzeczałaby więc kierunkowi diabelskich oskarżeń – stąd próba Oskarżyciela włączenia obrazów polubienicy (Sophia), gołębia, ognia oraz zamku (komnata nowożeńców)³⁴ w kontekst romantyczno-nietzscheańsko-gnostyczny, (zgodnie zresztą ze stanowiskiem niektórych współczesnych znawców gnozy śledzących jej historyczną ewolucję).

Dlatego też w dalszym ciągu aktu oskarżenia kusiciel ponownie drażnić będzie czysto manichejską (z pryncypialnego punktu widzenia) skłonność bohatera do postrzegania wszystkiego przez pryzmat walki ducha i materii, dobra i zła, światła i ciemności. Przy czym punkt widzenia samego przeciwnika staje się coraz bardziej skrajnie materialistyczny, bo diabeł Miłozsa – podobnie jak diabeł Blake'a i Swedenborga oraz nadczłowiek Nietzschego – „jest materialistą, nienawidzącym materii”. Podobnie więc jak bohater *Tako rzecze Zaratustra* wyśmiewa on i zwalcza wszelkie formy dualizmu. Toteż szydzi także i z idei neoplatonicko-gnostycznej, tak przejmująco wyrażonej przez Michała Anioła w postaciach niewolników z niedokończonego nagrobka papieża Juliusza II³⁵, by negując istnienie „jasnej ojczyzny” tym bardziej podsycić nękającą bohatera gnostyczną wizję – wykluczającą zmartwychwstanie ciała – nieuchronnej śmierci i biologicznej zagłady oraz sztuki jako „pustki, która siebie do gwiazd podnosiła”³⁶, by złudnym pięknem przesłonić lęk przed nicością:

32 Por. „A jednak myślą się oskarżyciele Ubolewając nad złem tej epoki, Jeżeli widzą w nas tylko aniołów Strąconych w otchłani i stamtąd, z otchłani, Wygrających pięścią pracom Boga”. (C. Miłozs, *Traktat poetycki*, cz. IV: *Natura* [w:] *Utwory poetyckie*, op. cit., s. 202).

33 Gryf to Dantowski symbol dwoistej natury Chrystusa. por. D. Sayers, op. cit.

34 Por. G. Quispel, op. cit.

35 Por. *Ruch neoplatonicki i Michał Anioł*, przeł. S. Amsterdamski [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Ed. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 235–236 (interpretacje postaci Jeńców i Niewolników).

36 Por. R. J. Hollingdale, op. cit.

[...] trzaśnie kość,
Mulista krew zamruczy w pędzszym tętnie,
Ból znakami na migi odezwie się blisko,
Megalityczny gulgot, szept, wyroki.

Materialista nienawidzący materii, schematyczny doktryner, nie uznający żadnych wartości nihilista, faktycznie więc formułuje swe zarzuty z Nietzscheańskiego punktu widzenia spoza dobra i zła. Z tego zaś punktu widzenia bliskie bohaterowi Miłosza pytanie o duchowy sens nawiedzających go obrazów zastąpione zostaje demystyfikatorskim pytaniem o źródła i potencjalną przynależność ideową owych symboli. Oskarżyciel maluje więc stopniowo przewrotny portret bohatera jako nowoczesnego gnostyka, manichejczyka, a zarazem nadczłowieka wyznającego romantyczno-modernistyczną religię sztuki³⁷, któremu wszystko co ludzkie jest obce i który jako poeta nie tylko nie rezygnuje z woli mocy, ale nadto realizuje swe dążenie do przewodzenia ludowi za cenę podobnej mnichom, eremitom i mistykom fałszywej ascezy:

Duch czysty i wzgardliwie obojętny
Chciałeś widzieć, smakować, doznać i nic więcej.
Dla żadnych ludzkich celów. [...]

Świadczy o tym po części Nietzscheańska stylizacja zarówno scenarii jak i bohatera oraz jego poczynań. Począwszy od wstępnego motywu wiecznie odradzającego się życia jako dionizyjskiego tańca i korowodu:

Orszaki. Pojazdy. Młodość w kwiatach.
[...]
Wiosenne tańce trwają a nie ma tancerza.

– aż po kreację autora jako postaci, która zespala w sobie cechy zarówno zwalczanego przez Nietzschego Zaratustrę-Zoroastra, twórcy pierwszej dualistycznej religii, odpowiedzialnego (według niemieckiego filozofa) za dualistyczne zło w kulturze i historii Europy (w tym także i za wojny religijne, których widownią stały się wspomniane w tekście Miłosza Ekbatana, Edessa, a potem Prowansja) – jak i cechy Nietzscheańskiego Zaratustry, głosiciela antydualistycznej moralności, odpowiedzialnego pośrednio (jak wynika z kontekstu) za o wiele gorsze zbrodnie popełnione w wieku XX. Zbrodnie te uznał ironiczny autor *Kronik* za dosłowny odpowiednik Nietzscheańskiej wersji dionizyjskiego rytuału życia i śmierci³⁸. Podobną sugestią zawiera również VI część poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Jeśli teraz przypomnieć polskie podobno pochodzenie Nietzschego oraz jego obłąd, to także cytowane już słowa z początkowej części psychomachii odnieść można do gnostyczo-nietzscheańskiego wątku poematu:

Nienawidziłeś, przyznaj, swego ciała,
Niewzajemnie w nim zakochany. Ono nie spełniło
Wysokich oczekiwań. To jakbyś był skuty
Z niezbyt dużym zwierzęciem w ciągłym niepokoju,
Albo gorzej, z wariatem, i nawet słowiańskim.

W kontekście całości aktu oskarżenia również mistyczna pielgrzymka bohatera do symbolicznego zamku – odpowiednika twierdzy wewnętrznej św. Teresy – ma więc sens wieloznaczny. Po pierwsze, jest to droga życiowego i poetycko-mistycznego wtajemni-

37 Por. antymodernistyczne wątki w esejach i wykładach: C. Miłosz, *Świadectwo poezji*, op. cit.

38 Por. *Wstęp* [w:] C. Miłosz, *Kroniki*, Kraków 1988, s. 32.

czenia. Po drugie, jest to droga wtajemniczenia moralnego w duchu chrześcijańsko-dualistycznym (biało-czarne gryfy). Po trzecie, jest to (jak sugeruje Oskarżyciel) droga stołpniowego urzeczywistnienia jednostkowej woli mocy i odpowiada wędrówce Zaratustry na górę odosobnienia i antyobjawienia (pokrewnej gnostycznej drodze samowiedzy i samozbawienia nieczulej na problematykę etyczno-moralną czynów popełnianych w ciele i na ciałach innych ludzi).

Podobnie, ulryjska brzuchomówczyni zabawiająca bezmyślny tłum odpowiada zarówno wzniosłej polubienicy-łascie, jak i *Sophii-fantazji* gnostyków oraz węzowi Zaratustry. Ujawnia to kalamburowy żart językowy ukryty w motywie pytonissy. Zaś powrót do społeczeństwa w celu nauczania nowej, egotycznej pseudoreligii oczyszczonego z dualistycznej ideologii Zaratustry Nietzschego odpowiada obrazowi odświeżonego we fryzjerskim salonie bohatera poematu (wiarołomnego Tristana), który po tych odpowiadających z kolei pseudooczyszczeniu Zaratustry postrzyżynach sposobi się do przewodzenia (ironicznie potraktowanemu) rytuałowi oczyszczenia ludu zgromadzonego jakby na misteryjny obrząd w stylu *Wyzwolenia* Wyspiańskiego.

Źródłem ironii jest tu ponownie zestawienie mistyczno-moralnego, pozytywnego znaczenia rytuału oczyszczenia, odpowiednika także i w skali całego poematu Sądu Ostatecznego i drogi mistycznej – z negatywnym znaczeniem dosłownym owego oczyszczenia sugerowanym przez kontekst poematu. Negatywny aspekt rytuału ujawnia bowiem w części VI poematu poprzedzający ten motyw ciąg obrazów, który rozpoczyna zakorzeniona w przemilczanej tragedii Prowansji wizja krwawych walk religijnych w Ektabanie i Edessie, wywołanych gnostycznym w istocie sporem o naturę Chrystusa. Po czym następuje współczesny obraz zmywania krwi i urządzania w miejscu niedawnych zbrodni – poetyckich gospodarstw przez lekceważących cielesny aspekt człowieczeństwa współczesnych gnostyków, tj. elitarnych poetów. W końcu zaś pojawia się portret faktycznie odpowiedzialnego za owe zbrodnie: archetypalnego, tyrańskiego ego nadczłowieka zapowiedzianego w proroczych wizjach „wariata słowiańskiego”, tj. Fryderyka Nietzsche. Nieprzypadkowo też owo tyrańskie ego – odpowiednik widmowej samosobności Blake’a i samozbawiającej się jaźni gnostyków – tytułuje Oskarżyciel imionami trzech tyranów Polski: cesarza Fryderyka, Franciszka Józefa i Mikołaja. Imiona ich w zestawieniu z czynami, podobnie jak w Mickiewiczowskich *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*, zaprzeczają bluźnierczo cnotom wiary, pokory i miłości ich świętych patronów.

Toteż końcowy, dialogowy fragment przedstawia z jednej strony pozornie bezsilnego wobec ogromu zła wewnętrznego i zewnętrznego bohatera, który widmowemu Ego przeciwstawia obraz biblijnego ubogiego, pokrewnego królowi Dawidowi, reprezentanta wszystkich poetów, który oskarżeniom i pokusom Nieprawego przeciwstawia swoją lirę i broni jej słowami, które stanowią potrójne zaprzeczenie negatywnego sensu trzech wymienionych przez Oskarżyciela imion. Słowa: Inni, łaska i uroda wyrażają bowiem miłość, wiarę i nadzieję, a także pokorę, ofiarność i zachwyt („Pokłoniłem się im, uwielbiłem ich, / Dary przyniosłem”) – ideały obce zapatrzonym we własną jaźń gnostykom. VI część poematu kończy się jednakże ponownym oskarżeniem i pokusą *acedii*, zgodnie z ideą Blake’a, że od oskarżeń Oskarżyciela uwolnić może człowieka jedynie Chrystus:

W czerwcowy dzień, w czerwcowy dzień
Na foteliku przybranym girlandą z piwonii, jaśminu.
Krótkie nóżki dyndają. Wszyscy klaszczą.
Chór włościan i włościanek śpiewa pioszeczkę.
Aż zajdziesz na rozstaje. Tam będą dwie drogi.

Jedna trudna i w dół, druga łatwa i w górę.
Idź trudną, głupi Jasiu. Znów będą dwie drogi.
Jedna trudna i w górę, druga łatwa i w dół.
Idź w górę, a do zamku ciebie zaprowadzi.

Wznosi się droga pod wtór bębena i fletu
Zakosami, tam gdzie zapach coraz bardziej miodny.
Koszowe ule, słoma ich mosiężna,
Słoneczniki na grzędach, tymianek.
Cztery są baszty, na wschód, zachód, północ i południe.

Kiedy wchodzisz w bramę to jak gdyby na ciebie czekali.
Cisza zupełna w różanym ogrodzie.
Kraj naokoło zielonych wzgórz, rozległy,
Błękitno-zielonych wzgórz, pod same obłoki.

Kamyk chrupnie na ścieżce. I zaraz już lot jak we śnie.
Na marmurowych posadzkach białe i czarne gryfy,
Parkiety przyćmionych sal. Naprawdę czekali.
Nie musisz mówić kim jesteś. Tu każdy zna ciebie i kocha.
Spojrzenia, uściski rąk. Jakież obcowanie,
Jaka muzyka wieczna uratowanych pokoleń.

A ktokolwiek jest tamten, Prowansalczyk sądząc po stroju,
Słowa jęgo, kiedy zwraca się do dam pięknych, starców i młodzieńców,

Są i twoje, jakbyście dawno ty i on byli jedno:
„Oto miecz który w łożu Izoldę i Tristana rozdziela,
Pomiędzy życiem i prawdą wyjawiono nam przeciwieństwo,
W lat ziemskich zapomnieniu nasz ruch i spoczynek,
W prośbie o dzień ostateczny nasze pocieszenie”.

Nie było żadnego zamku. Po prostu słuchałeś płyty.
Ięła, kołysząc się lekko na czarnym zamarzłym stawie
Głosy umarłych poetów pod słońce wyprowadzała.
Ty wtedy krzywiłeś usta:

- Bestiality
- Bestialité
- Bestialitá

Któż z nich mnie oswobodzi
Od wszystkiego co po mnie zostawi mój wiek?
Od nieskończoności plus. Od nieskończoności minus.
Od pustki, która siebie do gwiazd podnosiła?

Gardła.
Krzyszujące się.
Palce wczepione.
W mięso
Które za chwilę przestanie być żywe.
Kłęb nagi.
W drgawkach.
Bez dźwięku.
Za grubym szkłem.

Jeżeli to ty, obserwator za grubym szkłem?

Zresztą to było dawno, w Ekbatanie.

W Edessie, jeżeli wolisz. Tak czy owak, kronika
W której nic nie jest pewne i żadnego świadectwa
Przeciwko wam. Ani przeciwko tobie.

Śpieszyliście urządzić wasze gospodarstwa.

Thuc pamiątki. Wywozić. Krew

Zmywać ze ściany mydłem, piaskiem, chlorem.

Na fryzjerskim fotelu gdzieś w mieście południa.

Kiedy upał, brzękadełka, tamburino,

I pytonissa pośrodku ulicy

Smagłym brzuchem faluje w kole gapiów.

A tutaj strzygą twoje bokobrody siwe.

Cesarzu.

Franciszku Józefie.

Mikołaju.

Ego.

– Nauczyłem się jednak żyć z moją zgryzotą.

– Jak gdyby coś pomogło, układanie słów.

– Nieprawda, byli inni, łaska i uroda,

Pokłoniłem się im, uwielbiłem ich,

Dary przyniosłem.

– I nic tylko powtarzasz:

Ale dopóki zdążę.

Ale dopóki zdążę.

Ty chciałbyś na rytuał oczyszczenia

Lud zgromadzony prowadzić między kolumny świątyni.

Rytuał oczyszczenia! Gdzie? Kiedy? Dla kogo?

W tym miejscu warto ponownie odwołać się do interpretacji *Tako rzecze Zaratustra* dokonanej przez angielskiego tłumacza dzieła Nietzschego, Davida Hollingdale'a. Otóż według angielskiego autora Nietzscheańska metoda walki z wartościami chrześcijańskimi polega na ujawnianiu "nieszlachetnych korzeni szlachetnych idei i przekonań" oraz na ustanawianiu świeckich alternatyw dla tradycyjnych pojęć i postaw religijnych. I tak Nietzscheańska wola mocy stanowi świecki (i naturalny) odpowiednik łaski, ponieważ podobnie jak łaska, czyni ona człowieka wybranym i daje mu nadzwyczajną moc ducha. Zaś nadczłowiek jest według Hollingdale'a świeckim odpowiednikiem świętego, ponieważ swoją wolę mocy realizuje za cenę równie surowej ascezy. W kontekście tych ustaleń, jak również w kontekście całego poematu, w którym dokonuje się Sąd Ostateczny nad bohaterem, można więc zrozumieć dlaczego w wyrażającym wewnętrzną psychomachię akcie oskarżenia z VI części poematu pojawiają się nie tylko dwa przeciwstawne sobie ciągi obrazów, ale nadto te same wątki i motywy mogą reprezentować zarówno chrześcijańską wizję człowieka, świata i poezji (oraz jej neoplatonisko-manichejsko-chrześcijańską wersję) jak i jej współczesną gnostyczo-nietzscheańską, obcą chrześcijaństwu alternatywę. Beatrycze (polubienicy) Łasce (na poziomie Edenu), ale też psyche, neoplatonickiej duszy świata, Venus-Uranii i upadłej Sophii gnostyków, Izoldzie (na po-

ziomie Beulah – polubienica schodzi przecież po schodach) odpowiada więc na poziomie Ulro: brzuchomówczyń (pythonissa); ubogiemu podróżnemu oczekującemu zmiłowania Bożego – „Duch czysty i wzdardliwie obojętny”; głupiemu Jasiowi, naiwnemu następcy autora *Apokalipsy* i św. Jana od Krzyża – egotyczny tyran; mistycznej drodze na górę Karmel, która jest drogą w dół i w górę i wiedzie do zamku wewnętrznego usytuowanego w Prowansji – droga w głąb kolumnady, wiodącej do przybytku sztuki, lub droga do pracowni biologicznej; czarno-białej dwoistej wizji natury ludzkiej i boskiej Chrystusa (uwzględnionej przez ucznia prowansalskich trubadurów, Dantego), której konsekwencją jest wiara w Sąd Ostateczny i zmartwychwstanie ciał oraz „miłość ocalonych pokoleń” – odpowiada skrajna i pogardliwa wobec ciała wizja zwierzęcego aspektu natury ludzkiej (*bestiality*) oraz wywołane nią uczucie pustki, apatii, bezsensu, obrzydzenia, których konsekwencją jest obojętność na cierpienie, gwałt i śmierć zadawane zwierzęcym przecież ciałom innych ludzi.

Sądowi Ostatecznemu i zmartwychwstaniu ciał, którego oczekują Tristan i Izolda częściowo zchrystianizowani przez Miłosa (być może za przykładem innego ucznia trubadurów – Gottfrieda ze Strasburga) odpowiada natomiast Nietzscheańsko-dionizejski rytuał życia i śmierci – dwudziestowieczna wersja misteryjnej przymieszki gnozy. Oczyszczająca funkcja tego rytuału wyładowuje się w krwawych rzeziach i mordach.

Wieczności i osobowemu Bogu odpowiada pustka, a pokucie i oczyszczeniu wewnętrznemu – zewnętrzne zabiegi porządkowo-pielęgnacyjne i higieniczne: zmywanie śladów krwi oraz strzyżenie bokobrodów, któremu poddaje się bohater poematu w momencie oskarżenia. Jest to kolejny ironiczny element sytuacji lirycznej z VI części poematu Miłosa.

Wszystkie wymienione alternatywy ukazują zarówno otaczający bohatera świat zewnętrzny jak i jego własne wnętrze duchowe w stanie zachwianej równowagi. Wydaje się więc, że z perspektywy autora wewnętrznego poematu dwie historyczne wersje gnozy walczą o duszę bohatera. Gnoza prawdziwa, która...

...w autentycznie chrześcijańskim sensie oznacza charyzmatyczne, przepojone miłością (*agapa*) poznanie (jako element wiary, nie jej nadużycie), które św. Paweł przypisuje doskonałemu „duchowemu” człowiekowi (będącemu w duchu – *pneuma*)

i gnoza fałszywa, którą cechuje wedle Karla Rahnera

...zaprzeczenie konkretnie danej terażniejszości; „ucieczka” w sferę boskości, możliwą do osiągnięcia na drodze poznania filozoficznego i ascezy (i przedstawianą w spekulacjach na temat duchów i aniołów); absolutny albo względny (ograniczony końcem świata) dualizm; odrzucenie norm prawnych (antynomizm).

Dlatego też [...] – jak pisze Rahner – Kościół broniąc się przed gnozą, całą uwagę skupia na afirmacji prawdziwego człowieczeństwa Jezusa i [...] na afirmacji godności ciała (zmartwychwstanie ciała)³⁹.

W świetle powyższych cytatów można więc przypuszczać, że ostrze polemiczne nieustannie powracających w poemacie Miłosa rozważań na temat łaski, miłości, wiary, dwoistej natury Chrystusa, tajemnicy Odkupienia, Sądu Ostatecznego i zmartwychwstania oraz tajemnicy Trójcy św., faktycznie skierowane jest przeciwko współczesnym przejawom gnozy. Przyniesiony fragment rozważań Karla Rahnera na temat gnozy w pewien sposób potwierdza też problem dotychczas tylko sygnalizowany, a mianowicie to, że Oskarżyciel zarzucający bohaterowi herezję gnostyczną wykorzystuje celowo history-

³⁹ Por. hasło *gnoza* [w:] K. Rahner..., *Mały słownik teologiczny*, op. cit., s. 130–132.

czną dwuznaczność słowa gnoza. Nie odróżnia też gnozy od jej przymieszek: neoplatonickiej, manichejskiej, misteryjnej⁴⁰. Tymczasem wiadomo, że teologia chrześcijańska sporo zawdzięcza np. platonizmowi (św. Augustyn).

W VI części poematu Oskarżyciel spełnia jednakże wobec bohatera (wprawdzie mimo woli) także i funkcję pozytywną. Uświadamia mu mianowicie nurtujące go sprzeczności wewnętrzne, które są zarazem sprzecznościami jego czasu i jego kręgu kulturowego. Przystrzyga także zbyt wybujale „Ego” bohatera. I w tym czynieniu dobra, niejako wbrew własnej woli, Oskarżyciel z poematu Miłosza przypomina diabła teologów, wkomponowanego w Boską ekonomię zbawienia. Diabeł z poematu Miłosza dysponuje też doskonałą znajomością natury człowieka i pod tym kątem ocenia wyniki swej kusicielskiej działalności.

Zgodnie z tradycją ewangeliczną i uwagami często cytowanego przez Miłosza w esejach Władimira Sołowjowa, oskarżenie opiera się o analizę trzech aspektów skłanianej do nadużycia (tj. do grzechu) ludzkiej natury człowieka duchowego (w tym wypadku poety): duszy zmysłowej (czyli pożądlivosti), umysłu i ducha. Przytoczone poniżej słowa Sołowjowa mogą stanowić swoisty komentarz do VI części poematu Miłosza:

Znany trzy główne rodzaje grzechu: grzech duszy zmysłowej, czyli pożądlivość (grzech ciała): pożądlivość gdy pocznie, rodzi grzech, a skoro grzech dojrzeje, przynosi śmierć; następnie grzech umysłu – pychę, czyli zarozumiałość, która prowadzi do błędnych mniemań, zaś upór w błędzie rodzi kłamstwo i oszustwo; i wreszcie grzech właściwego ducha – żądzę władzy, która doprowadza do gwałtu, gwałt zaś kończy się morderstwem. Tak więc rzeczą pokusy jest przedstawić te grzechy człowiekowi duchowemu jako niegrzechy⁴¹.

Rzeczą Kusiciela-Oskarżyciela jest też, jak wiemy z *Księgi Hioba*, przedstawić niegrzechy jako grzechy. Toteż w tekście Miłosza oskarżenie o manicheizm, jeśli usunąć zeń prześmiewcze, szydercze akcenty, osłania w rzeczywistości przyćmione ze wszech stron przez wyolbrzymione zło – dobro duchowe bohatera, które nie podoba się Oskarżycielowi, a mianowicie: tłącą się w nim wiarę w poezję jako rzeczniczkę religijnej prawdy o cielesno-duchowej naturze człowieka, o Odkupieniu, Sądzie Ostatecznym i zmartwychwstaniu ciał oraz o współwystępowaniu w sferze duchowej dobra i zła. To ostatnie przekonanie rozmaicie interpretowane stanowi jak wiadomo wspólną podstawę wszystkich wielkich religii, a nie tylko manicheizmu.

Szczególnie jądliwą ironię Oskarżyciela wywołuje też kołącząca się w bohaterze nadzieja, że życie jego jest powołaniem danym od Boga oraz ufność w opiekę i łaskę Bożą, która kierującego się wyłącznie swoją wolą nadczłowieka, sojusznika rewolucyjnych romantyków (por. „gwałt niech się gwałtem odciska”) oraz terrorysty Naphty z *Czrodziejskiej Góry* (*Lauda, Mała pauza*) przemienia w biblijnego ubogiego pielgrzyma, a jego drogę życia czyni poddaną Bożej woli Dantejską wędrówkę przez piekło (w dół) do raju (w górę). Tę właśnie drogę i raj wyśmiewa Oskarżyciel („Znam twoje życie strawione na swojej woli nie po swojej woli”). Nazywa też bohatera głupim Jasiem i ewokuje scenierię prowansalską (przypomnianą przez Ezrę Pounda) duchową ojczyznę Dantego i liryki europejskiej, a zarazem – według Miłosza – ojczyznę zchrystianizowanej wersji manicheizmu, tj. herezji katarów (tj. czystych, albigenów), krwawo stłumionej przez innych czystych, a usprawiedliwianej m.in. przez Simone Weil, Miłosza i Herberta.

40 Por. G. Quispel, op. cit., rozdz. III: *Gnoza, neoplatonizm, chrześcijaństwo*. Por. także wprowadzenie ks. W. Myszora do książki Quispela.

41 W. Sołowjow, *Wybór pism*, przeł. J. Zychowicz, A. Hauke-Ligowski, Poznań 1988, t. I, s. 36.

W ten sposób tytułowy Oskarżyciel ujawnia pośrednio swój wrogi stosunek wobec wszelkich odmian miłości niesamolubnej. W VI części poematu ów duch pustki, apatii, nudy i rozpaczy – wrogi wszelkim wartościom – jawi się ostatecznie jako pełne uosobienie romantycznej choroby duszy, której epilog według opinii autora *The Mind of the European Romantics* – H. G. Schenka – dopisał i przewidział F. Nietzsche⁴². Oskarżyciel z poematu Miłosza jest też pokrewny zarówno kusicielowi z *Miłosnego wtajemniczenia* Oskara Miłosza⁴³, jak i kusicielowi z utworu C. Miłosza pt. *Pokusa* z tomu *Hymn o Perle*. W poemacie *Gdzie wschodzi słońce...* zwalcza on metodą wmówień, uproszczeń, insynuacji i fałszywych oskarżeń miłość, ponieważ jest ona największym z darów / cnót nadprzyrodzonych (św. Paweł) i stanowi zasadę ładu świata (Dante, Oskar Miłosz) oraz ponieważ w imię tak pojętej miłości dokonuje się w poemacie *Gdzie wschodzi słońce...* „odrzućcie przez bohatera błąd i przyjmowanie prawdy” tożsame z Sądem Ostatecznym i rytuałem oczyszczenia – zgodnie z tym, co dużo wcześniej pisał Miłosz w poemacie *Świat. Poema naiwne* oraz w *Rodzinnej Europie*:

Kiedy ambicja doradza nam wznieść się ponad proste zasady moralne, strzeżone przez ubogich duchem, zamiast obrać je wśród zmienności za igłę kompasu, niszczy to, co jedynie może okupić nasze szaleństwa i błędy, miłość⁴⁴.

Walce z mistycznym sensem poematu i miłością (stąd nieustanne odwołania do świętych: Jana, Franciszka i Pawła) służy więc zarówno bezpośrednio oskarżenie bohatera o herezję manichejsko-marcjońsko-gnostyczną, jak i oskarżenie pośrednie. Jego trzon stanowi ewokacja źródłowej dla aktu oskarżenia scenarii romantyczno-prowansalsko-mistycznej, tj. zamku w górzystej okolicy, otoczonego czterema basztami, przenikniętego muzyką ocalonych pokoleń i ozdobionego posadzką w biało-czarne gryfy. W zamku tym znajduje się komnata pogrążonych we śnie Tristana i Izoldy. Otóż trzon tej fantasmagorii kreowanej przez Oskarżyciela stanowi związana pośrednio z Prowansją – poprzez osobę Gottfrieda ze Strasburga, ucznia trubadurów – średniowieczna opowieść o Tristanie i Izoldzie. Temat ten jak wiadomo wykorzystał w znanej operze ulubiony romantyczny kompozytor Nietzschego i nazistowskich nadludzi Richard Wagner, wyznawca idei odkupienia poprzez muzykę oraz pseudomistycznej idei miłości, gdzie unię duszy z Bogiem zastąpiła pośmiertna unia dusz kochanków⁴⁵. (Por. motyw „muzyki ocalonych pokoleń”, dwuznaczny motyw zamku znany też z ikonografii i literatury romantycznej oraz motyw igły przesuwającej się po płycie gramofonu, wreszcie motyw upadku w nicość i zwierzęcość, a także Nietzscheańską oprawę centralnej sceny prowansalskiej).

Z kontekstu, w jakim przywołana została przez Oskarżyciela średniowieczna legenda, wynika więc, że stanowi ona wygodny (z punktu widzenia aktu oskarżenia) pomost między pozornie chrześcijańską, a w istocie heretycką spuścizną duchową bohatera (prowansalscy katarzy, tj. czyści), a jego zakotwiczona w nadnaturalnym naturalizmie⁴⁶ i nihilizmie późnych romantyków⁴⁷ terażniejszością. Z nakładającego się nato-

42 H. G. Schenk, *The Mind of the European Romantics*, Oxford 1979, *Epilogue*.

43 Por. O. V. Miłosz, *Miłosne wtajemniczenie*, op. cit.

44 C. Miłosz, *Rodzinną Europą*, op. cit., s. 246.

45 Por. H. G. Schenk, op. cit., rozdz. 21: *Redemption through music*.

46 Por. M. Abrams, op. cit.

47 Por. H. C. Schenk, op. cit., rozdz. 6: *The Romantic Malady of the Soul* oraz rozdz. 7: *The Lure of Nothingness* (poświęcony Schopenhauerowi). Por. także końcowy rozdział (*Epilogue*) poświęcony Nietzschemu.

miast na akt oskarżenia punktu widzenia autora wewnętrznego (m.in. kompozycyjny kontrast) średniowieczna legenda przeciwstawia się współczesności oraz wspiera mistyczny i chrześcijański sens poematu, bliski poniekąd *Miłosnemu wtajemniczeniu* Oskara Miłosza. Przywołany bowiem przez Oskarżyciela obraz snu rozdzielonych mieczem Tristana i Izoldy, którzy z nadzieją oczekują Sądu Ostatecznego w wymiarze powszechnym, wyraża psychomachie bohatera, który w imię miłości do piękna tożsamego z prawdą absolutną i światłem („Jakie piękno. Jakie światło. Echo. /... / Schodzi i schodzi po schodach, twoja polubienica”) próbuje uwolnić się od wszelkich dóbr pozornych oraz błędów własnego życia i epoki. Tak pojęta centralna scena średniowiecznej legendy bliska jest wersji Gottfrieda ze Strasburga, który pierwszy, jak się przypuszcza, zasugerował jej mistyczną wykładnię.

Zdaniem bowiem współczesnych komentatorów, według tej potencjalnie mistycznej, zakorzenionej w Biblii, a jednocześnie platonizującej wykładni strasburskiego „trubadura” Tristan i Izolda stanowią prefigurację Chrystusa i duszy, podobnie jak główni bohaterowie *Pieśni nad pieśniami* z dwunastowiecznego ujęcia św. Bernarda⁴⁸, a grota pustelnika, w której się ukrywali, odpowiada komnacie nowożeńców z *Pieśni nad pieśniami*⁴⁹. Nieprzypadkowo więc miejsce oczyszczającego snu Tristana i Izoldy znajduje się w poemacie w zamku, który może być także odpowiednikiem *Twierdzy wewnętrznej* św. Teresy z Avila. Motywy porzucenia świata, żywienia się jedynie miłością oraz motyw snu odpowiadają u Gottfrieda stanowi ekstazy mistycznej, a rozdzielający bohaterów miecz sugeruje niewinność ich miłości. Wiadomo też, że po scenie tej następuje zakończona pomyślnie scena rzeczywistego i duchowego sądu nad Izoldą. Współcześni komentatorzy Gottfriedowego *Tristana* zwracają też uwagę na skrajnie dualistyczną (bliską prowansalskim *albigensom*) wizję zarówno duchowego wnętrza człowieka, jak i życia ludzkiego, w którym pragnienie (pasja) prawdy i miłości zmagają się z wielopostaciowym złem i fałszem oraz zmysłowością.

Historia Tristana i Izoldy, jak wskazują komentatorzy, pełna jest przecież fatalistycznie rozumianej fascynacji zmysłowej, wiarołomstwa, kłamstwa i okrucieństwa, a także zbrodni i zdrad. Toteż właśnie w oparciu o tę odwrotną stronę ulubionej legendy europejskich artystów Oskarżyciel z poematu Miłosza stara się skompromitować bohatera jako chrześcijanina. Przeto usiłuje podważyć zasadność chrześcijańskiej wykładni tej kontrowersyjnej przecież legendy, która wspiera moralno-mistyczny sens poematu. Miłoszowa parafraza kulminacyjnego momentu historii Tristana i Izoldy – tj. snu w grocie pustelnika, w okolicznościach, które uniewinniają bohaterów w oczach króla Marka (kochanków rozdziela bowiem miecz) – jawi się w kontekście całego poematu, podobnie jak u Gottfrieda, jako typologiczny obraz zmagania się w imię miłości prawdziwej z życiem naznaczonym błędem („Pomiędzy życiem i prawdą wyjawiono nam przeciwieństwo”). Zmaganie to stanowi główny temat całego utworu i tożsame jest z nieustannym odrzucaniem błędu i przyjmowaniem prawdy, co w życiu każdego człowieka oznacza początek Sądu Ostatecznego, a zarazem stanowi zapowiedź „dnia ostatecznego” w wymiarze powszechnym, którego oczekują Tristan i Izolda, pragnący zapomnieć o swym naznaczonym błędem życiu ziemskim, jak twierdzi prowansalski komentator ich losu:

48 Por. Gottfried von Strassburg, *Tristan*, transl. A. T. Hatto, Penguin Books 1960.

49 Ibidem, s. 15.

A ktokolwiek jest tamten, Prowansalczyk sądząc po stroju,
Słowa jego, kiedy zwraca się do dam pięknych, starców i młodzieńców,
Są i twoje, jakbyście dawno ty i on byli jedno:
„Oto miecz który w łożu Izoldę i Tristana rozdziela,
Pomiędzy życiem i prawdą wyjawiono nam przeciwieństwo,
W lat ziemskich zapominaniu nasz ruch i spoczynek,
W prośbie o dzień ostateczny nasze pocieszenie”.

W scenerii prowansalskiej, ewokowanej jako koronny argument przeciwko bohaterowi-odstępcy, także i sam Oskarżyciel nabiera cech tropiącego herezję pierwszego Inkwizytora⁵⁰, któremu obce było współczesne przekonanie Kościoła Katolickiego, wyrażone przez Karla Rahnera, o możliwości „wirtualnego zachowania w herezji mimo wszystko całego chrześcijaństwa”⁵¹. Obce jest mu także bliskie Miłoszowi stanowisko myślicielki religijnej Simone Weil, która z sympatią odnosiła się do prowansalskich heretyków, a okrucich prawdy szukała m.in. u Platona, w gnozie i pismach buddyjskich.

Oskarżyciel z VI części poematu Miłosza jako bezwzględny inkwizytor a zarazem przewrotny anioł światłości (z listów św. Pawła oraz pism Blake’a i Swedenborga) świadomy jest natomiast – gdy przygotowuje akt oskarżenia – także i innej wykładni zarówno legendy o Tristanie i Izoldzie, jak i całej poezji trubadurów prowansalskich jako obcej chrześcijaństwu, a pokrewnej niektórym pogańskim, misteryjnym kultom płodności oraz gnozie – gloryfikacji pseudomistycznych aspektów miłości zmysłowej, która broni od śmierci⁵², apoteozy tak charakterystycznej dla romantycznego symbolizmu, a zwłaszcza dla przywołanej w tekście Miłosza wspartej filozofią Schopenhauera (pseudomistycznej) koncepcji miłości R. Wagnera⁵³. Idea ta bliska była też polskim pisarzom przełomu wieków, np. Tadeuszowi Micińskiemu, Stefanowi Żeromskiemu – stąd być może motywowi muzyki (prawdopodobnie Wagnera) reprodukowanej przez płytę gramofonową towarzyszą motyw upadku, pustki, zwierzęcości oraz tatrzański motyw zamarzłego stawu.

Insynuatorska technika Oskarżyciela polega więc na sugestii (Nietzscheańskognoścystycko-romantyczne ramy oraz implikacje sceny prowansalskiej), że mistyczna i chrześcijańska droga życia pomieszała się bohaterowi poematu – podobnie jak platonizującym (a więc gnoścystycznym według upraszczającego rozumowania Oskarżyciela) trubadurów prowansalskim oraz ich romantyczno-symbolicznym następcom inspirowanym przez Schopenhauera i Nietzschego – z drogą poetycką. Podobnie też łaska powołania pomieszała mu się z uzurpatorskimi roszczeniami Ego (woli mocy, *superbii*), a zwykła pożądliwość (Venus Pandemos) z platońską miłością duchową (Venus Urania) i chrześcijańskim miłosierdziem (*caritas*) jako z Boga płynącym źródłem prawdziwej twórczości (św. Tomasz z Akwinu).

Także wspólna bohaterowi z cytowanym przez Oskarżyciela Prowansalczykiem wiara w Boże miłosierdzie nad (notabene umieszczonym przez Dantego w piekle) Tristaniem – z insynuującego punktu widzenia Oskarżyciela stanowi przejaw gnoścystycznego antynomizmu, który cechował oskarżonych m.in. o wybujałą zmysłowość prowansalskich albigenów oraz lucyferycznych poetów romantycznych i modernistycznych, przerażonych – podobnie jak bohater poematu – zarówno naturą jak i historią i miotających

50 Por. D. Knowles, D. Obolensky, *Historia Kościoła (600–1500)*, op. cit., rozdz. XXXII: *Herezja*.

51 Por. hasło *herezja* [w:] K. Rahner..., *Mały słownik teologiczny*, op. cit.

52 Por. *Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzecz gówną...* [w:] J. Lechoń, *Srebrne i czarne*.

53 Por. H. G. Schenk, op. cit. Por. *Tristan* Ed. A. T. Hatto, op. cit., przypis do s. 17.

się między biegunem wiary i niewiary, ducha i materii, łaski i natury, historii i Opatrzności, bytu i nicości.

Przypisane zaś bohaterowi dualistyczne przeciwieństwo życia i prawdy przypominać może z punktu widzenia Oskarżyciela gnostyczną w istocie parę przeciwieństw: rozumu i wiary lub w ujęciu Fryderyka Nietzschego: wiecznego życia biologicznego i nieistniejącej prawdy absolutnej. Wszystkie te sugestie i insynuacje podobnie jak bezpośrednie oskarżenia mają więc ostatecznie podważyć iluzoryczną wiarę bohatera, że tzw. wyższym potrzebom duchowym odpowiada jakaś inna niż wyłącznie zmysłowa lub sztuczna rzeczywistość. Przy czym ta ostatnia jest tylko projekcją ludzkich nienasyconych pragnień, lub pokrewną fantazjom gnostyków, spekulatywną próbą przesłonięcia lęku i przerażenia, jakie ogarnia człowieka wobec wielopostaciowego zła: nienawiści, zbrodni, nicości, śmierci, zwierzęcości bądź kreacją żadnej biologicznego życia i przetrwania Nietzscheańskiej woli mocy. Stąd ze sceną prowansalską kontrastuje wizja nicości i drgającego mięsa⁵⁴.

Nie było żadnego zamku. Po prostu słuchałeś płyty.
Igła, kołysząc się lekko na czarnym zamrażalnym stawie
Głosy umarłych poetów pod słońce wyprowadzała.
Ty wtedy krzywiłeś usta:

- Bestiality
- Bestialité
- Bestialitá

Któż z nich mnie oswobodzi
Od wszystkiego co po mnie zostawi mój wiek?
Od nieskończoności plus. Od nieskończoności minus.
Od pustki, która siebie do gwiazd podnosiła?

Gardła.
Krzyszujące się.
Palce wczepione.
W mięso
Które za chwilę przestanie być żywe.
Kłęb nagi.
W drgawkach.
Bez dźwięku.
Za grubym szkłem.

Jeżeli to ty, obserwator za grubym szkłem?

Tymczasem z nakładającego się na punkt widzenia Oskarżyciela punktu widzenia autora wewnętrznego (tj. całości poematu) obraz oddzielonych od siebie Tristana i Izoldy, którzy dla wzajemnej miłości porzucili życie światowe, a nawet zaakceptowali cierpienie i śmierć, odzyskuje ponownie zaprzepaszczone przez epokę Wagnera sens mistyczny i stanowi, podobną pozornemu i efemerycznemu związkowi Annaleny i Piomonte z książki Oskara Miłosza, figuratywną zapowiedź przyszłej doskonałej unii miłości (tożsamej z życiem) i prawdy (rozumianej w kategoriach osobowych i religijnych).

Tożsamy z zapominaniem lat ziemskich stan pośmiertnego stopniowego oczyszczania w jakim znajdują się w poemacie Miłosza bohaterowie średniowiecznej legendy,

54 Por. H. G. Schenk, op. cit. Por. M. Abrams, op. cit. Por. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974.

odpowiada więc zarówno czyścicowej kondycji trubadura Arnaulta Daniela, mistrza Dantego, jak i stopniowemu oczyszczeniu duchowemu jakiego dostępuje (za sprawą łaski Bożej) niewierny Beatrycze, bohater *Boskiej Komedii* – również winny *luxurii* (rozwiązłości), najlżejszej z punktu widzenia etyki Dantego, bo nie skierowanej wyłącznie ku sobie, odmianie znieprawionej miłości. Pośmiertna sytuacja kornwalijskich kochanków odpowiada też sytuacji duchowej Piomonte z powieści Oskara Miłozza oraz sytuacji korynckiego młodzieńca, senniejszej zjawy z VII części poematu pt. *Dzwony w zimie*, któremu litujący się „nad wszystkim ciałem” Chrystus okazał swoje miłosierdzie.

Toteż pełne nadziei oczekiwanie na dzień ostateczny dusz Tristana i Izoldy, oddzielonych (zarówno od własnych ciał jak i nawzajem od siebie) mieczem cierpienia, śmierci, ale i sprawiedliwości Bożej, wyraża chrześcijańską nadzieję autora poematu na przyszłe pogodzenie duchowego i cielesnego, wiecznego i czasowego, prawdziwego i zjawiskowego aspektu istnienia za przyczyną miłości do życia, prawdy i drogi, tożsamej z niewymienianym w poemacie przez szacunek dla tajemnicy najwyższego imienia miłosiernym Bogiem-Chrytusem – kompozycyjną alfą i omegą poematu (*Posłuchanie, Dzwony w zimie*), źródłem natchnienia (*Posłuchanie*) i odrodzenia duchowego. Toteż wypowiedziane w konwencji liryki maski i przypisane bohaterowi, pokrewnemu trubaduirom, potencjalnemu piewcy miłości oczyszczonej, słowa:

„Pomiędzy życiem i prawdą wyjawiono nam przeciwieństwo,
W lat ziemskich zapominaniu nasz ruch i spoczynek,
W prośbie o dzień ostateczny nasze pocieszenie”.

– zdają się współbrzmieć ze słynną formułą: „Uwierz, abyś zrozumiał, zrozumiej byś uwierzył” oraz „Niespokojne jest serce moje, póki nie spocznie w Tobie, o Panie” św. Augustyna, który przeszedłszy przez neoplatonizm, gnozę i manicheizm osiągnął to, czego poszukuje bohater Miłozza, tj.: „doskonałą syntezę *visio spiritus* i *visio mentis* na fundamentach wiary chrześcijańskiej”⁵⁵.

Wydaje się więc, że centralna dla VI części poematu scena prowansalska także i w skali całego utworu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* skupia wszystkie dotychczasowe zmagania bohatera z gnozą fałszywą w imię gnozy prawdziwej, która poprzez wiarę, nadzieję i miłość wiedzie do prawdy i dobra osobowo pojętych. Na romantyczne korzenie ideowe tych zmagani wskazuje otwierające część VI, wymienione od końca ciągu chronologicznego, nazwiska autorów: Chiaromonte, Miomandre, Petöfi, Mickiewicz, oraz obecne w poemacie odwołanie pośrednie do Richarda Wagnera, Artura Schopenhauera i Fryderyka Nietzschego. Toteż centralny dla poematu fragment prowansalski koresponduje w skali całego utworu z obrazami niższego raju Blake’a (Beulah, tj. krainy snu, poetyckiego natchnienia i miłości zmysłowej) z *Pamiętnika naturalisty*, przeciwstawionym naturalistycznym i spekulatywnym wizjom natury jawiącym się Schopenhauerskiemu doktorowi *honoris causa* Heidelbergu i Jeny.

Łagodna sceneria prowansalska, w której centrum wznosi się ukrywający komnatę oczyszczenia, zwieńczony czterema basztami zamek (który może być też zamkiem z obrazów romantycznych), ozdobiony posadzką w biało-czarne gryfy (Dantejski symbol dwoistej natury Chrystusa) kontrastuje więc w *Oskarżycielu* z obrazem czarnego zamrażonego stawu – odpowiednika zamrażniętego jeziora z *Piekle* Dantego, w którym uwięziony został strącony z jasnej ojczyzny duch sprzeciwu, pustki, rozpacz i pychy: Lucyfer. Znamienne, że obrazowi temu towarzyszy motyw upadku oraz przytoczone po

55 G. Quispel, op. cit.

angielsku, francusku i włosku słowo bestialstwo – przeciwieństwo wspomnianej w *Apokalipsie* św. Jana heroicznej „miłości, wytrwałości i wiary świętych” – zapowiedziany przez Nietzschego epilog romantycznej choroby duszy⁵⁶, która – jak wynika z tekstu Miłosza – jest stara jak dzieje ludzkości.

Tak więc kontekst zarówno części VI, jak i całego poematu zdaje się *de facto* potwierdzać wykpiwany przez Oskarżyciela mistyczny sens życia „spędzonego na swojej woli nie po swojej woli”. Zarysowujący się powoli od czasu *Rodzinnej Europy* sens tego życia polega bowiem na stopniowym odkrywaniu przez bohatera, *porte-parole* autora – głównie za sprawą łaski – miłości-*caritas*, która przewycięża wszelkie skrajności i przeciwieństwa. Tak pojęta miłość jawi się jako duchowe (choć chwilowo zamarłe i pociemniałe) źródło nowożytnej poezji europejskiej. Prowansja zaś, pierwsza niegdyś *provincia* (stąd nazwa) imperium rzymskiego, a potem – aż do krwawej krucjaty Szymona de Monfort partnerka Słodkiej Francji i ojczyzna Dantejskiego *il dolce stil nuovo* – staje się w VI części poematu Miłosza jawnym odpowiednikiem ojczystej Litwy, niegdysiejszej partnerki unii z Rzeczpospolitą Polską (*Lauda*), zdegradowanej w dobie romantycznego przesilenia do roli pierwszej europejskiej prowincji cesarstwa rosyjskiego. Miłości do tej ojczystej Litwy – Litwy mistycznej, która przechowwała pamięć o Rzeczypospolitej Obojga Narodów (*Lauda*), która jest podobnie jak u Mickiewicza i Skargi typologicznie pojętym ekumenicznym fenomenem duchowym, przeciwstawionym przez Miłosza Wagnerowskiej, nacjonalistycznej, rasistowskiej i pseudomistycznej idei ojczyzny – bohater poematu *Gdzie wschodzi słońce...* zawdzięcza „religijną połowę swej duszy”: źródło poetyckiego natchnienia. Stąd na początku VI części poematu polubienica – polski piętnastowieczny odpowiednik madonny trubadurów – zstępuje w litewski pejzaż zespalaając symboliczną górę i dół. Stąd zarzucana bohaterowi cecha czystości duchowej tożsama z miłością dóbr duchowych odniesiona być może do postulatów prowansalskich chrześcijańskich manichejczyków i neoplatonczyków (tj. katarów – od greckiej nazwy *kataros* / *czysty*).

W schrystianizowanym prowansalskim kontekście deprecjacji ulega więc wszelki gwałt i przemoc, a Schopenhauerowski rytuał oczyszczenia przez sztukę zyskuje status nie tylko świata zastępczego (odpowiednika fantastycznych spekulacji gnostyków), lecz także, nabiera on optymistycznego, Dantejskiego i Blake’owskiego zabarwienia. Zgodnie bowiem z koncepcją Schopenhauera kres gwałtom położyć może jedynie sztuka, która, jak pisał w eseju o Schopenhauerze Stanisław Ignacy Witkiewicz, jest drugim obok samobójstwa sposobem zrzeczenia się woli mocy. Przeto artysta, gdy w akcie kontemplacji skoncentruje się wyłącznie na rzeczywistym przedmiocie może – w myśl platonizującej Miłoszowej interpretacji niemieckiego romantyka – przebić się, poza sferę realnych przedmiotów oraz ich czysto językowych odpowiedników, ku prawdzie obiektywnej. Taka sztuka ocalając i utrwalając okruchy efemerycznego piękna, które jest odbłaskiem dobra i prawdy absolutnej służy, *de facto* innym i stanowi dar ofiarowany ludziom przez boską wyobraźnię artysty – pośredniczkę łaski, jak powiedziałyby Blake, porównywany przecież (pod tym względem) z Schopenhauerem.

Otóż właśnie to, że tak pojęty dar bohater Miłosza nieustannie ofiarowuje innym „dopóki zdąży” nie podoba się Oskarżycielowi i autor doskonale zdaje sobie z tego sprawę. Świadczy o tym dobitnie zakończenie, w którym kilkoma lapidarnymi słowami

56 Por. H. G. Schenk, op. cit.

à rebours nawiązującymi do *Traktatu poetyckiego* przeciwstawia się on spreparowanemu przez Oskarżyciela aktowi oskarżenia o manichejsko-gnostycko-romantyczną herezję⁵⁷:

– Nieprawda, byli inni, łaska i uroda,
Pokłoniłem się im, uwielbiłem ich,
Dary przyniosłem.

Widziane więc także i z perspektywy zakończenia części VI poematu oskarżenie o manicheizm jest równie pryncypialne i fałszywe (nieprawda), jak oskarżenie o diaboliczną pychę-superbię, samosobność, egotyzm, wołę mocy. Demaskuje ono natomiast wrogi wszelkiej religii punkt widzenia Wielkiego Inkwizytora, stróża racji nihilistycznej, który *de facto* oskarża bohatera o religijną i chrześcijańską wizję świata „nieufną wprawdzie wobec natury”, lecz wrażliwą na jej piękno, tak samo jak obecną w niej przymieszkę zła. Tę właśnie wrażliwość na zło i nieufność wobec natury uznał Miłosz w późniejszym od poematu *Ogrodzie nauk* za rys konstytutywny „temperamentu manichejskiego”, który cechował m.in. obecnych nieustannie w kontekście poematu: króla Dawida, św. Augustyna, Dantego, Blake’a, Mickiewicza i Simone Weil. Toteż oskarżenie o manicheizm rozważane z ironicznego punktu widzenia autora wewnętrznego jest oskarżeniem pozornym. *De facto* sytuuje ono bowiem bohatera w znakomitym i różnorodnym towarzystwie chrześcijańskich poetów, myślicieli, uczonych i świętych. W *Ogrodzie nauk* czytamy bowiem:

Co ważne, to to, że istnieje niewątpliwie temperament manichejski, uzdolniony do udręk obolałej ambicji i zarazem do wrogiego ich osądu, niewykluczone przy tym, że czerpie niejaką ulgę z rozciągnięcia zasady zła na istnienie w ogóle. Ten to temperament, bardziej niż wpływ Indii i Persji, przyczynił się do powstawania w chrześcijaństwie herezji pewnego typu i do ich trwałości, co zresztą nie znaczy, że wszyscy tym temperamentem obdarzeni byli zaliczani do heretyków. Święty Augustyn był tym samym człowiekiem i kiedy należał do Kościoła Manichejskiego i później, jako prawowierny chrześcijanin. Wspólną cechą takich ludzi jest nieufność do Natury, i natury ludzkiej i przyrody. Wyodrębniając ich, kieruję się po prostu doświadczeniem, bo kolejno odkrywałem pisarzy mających wiele ze sobą wspólnego. Byli to: Święty Augustyn (*Wyznania*); Pascal (Jansenistów o przyjazny stosunek do Natury trudno posądzić); Simone Weil (bliższa w wielu swoich myślach, i to otwarcie, Katarom czyli Albigenom); William Blake (nazywany przez niektórych, i nie bez pewnej słuszności, gnostykiem); Lew Szestow (którego cała filozofia opiera się na proteście przeciwko Prawu Natury – choć ten gnozy nie lubił). [...] Im dalej w las – las życia, jak u Dantego – im więcej aktów wyboru naznaczonych złośliwym triumfem naszego Ja – tym pewniej rozsiada się wina jako udzielny władca. Jedyne co można, to próbować ją czymś okupić⁵⁸.

We wcześniejszej zaś *Ziemi Ulro* czytamy:

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że mam w sobie dużo nienawiści do życia za to, że jest tak a nie inaczej urządzone i poddane takim a nie innym prawom. A to było zawsze samym rdzeniem manicheizmu. Dzisiaj ilość ludzi, którzy nie wierzą w Boga ale uwierzyli, zwłaszcza wskutek historycznych doświadczeń, w diabła, jest wcale znaczna. Osobiście znałem takich, którzy wyciągnęli z tego konsekwencje, postanawiając z nim pracować, bo tylko on zwycięża czyli powtarzając wybór zrobiony przez Wielkiego Inkwizytora Dostojewskiego. To nie jest jednak wybór dla poety. W samych „boskich sztukach wyobraźni”

57 Por. „Dwa ostre brzegi we śnie zwiedza umysł... „ [w:] C. Miłosz, *Traktat poetycki (Duch dziejów)*.

58 C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 20.

jest coś, co nas chroni, ponieważ są one anty-Naturą⁵⁹[...]. Co nie znaczy, że chcę się tutaj przedstawić jako zwolennik manicheizmu w jego formach znanych nam z historii. Myślę tylko, że pewien komponent manichejski jest nam i potrzebny i trudny do uniknięcia⁶⁰.

Manicheizm Miłosza pojęty w kategoriach fenomenu psychicznego jako wyraz postawy duchowej „nieufnej wobec Natury i natury ludzkiej i przyrody” niewiele ma więc wspólnego z historyczną herezją manichejską. Ów specyficzny Miłoszowski manicheizm zdaje się natomiast odpowiadać ideowo Yeatsowskiej wizji zła (*vision of Evil*), którą platonizujący gnostyk i jeden z ostatnich romantyków uznał w *A Vision* za przejaw antytetycznego sposobu widzenia świata właściwy dajmonicznemu poecie (*daimonic poet*)⁶¹. Wzorem był tu Dante. Tej wizji zła brakowało według Yeatsa dziewiętnastowiecznym (Shelley) i dwudziestowiecznym wyznawcom idei postępu. Wiarę w postęp Yeats – podobnie zresztą jak Miłosz (koncepcja Antychrysta) – interpretował jako ostatnią wielką herezję zachodu.

Daimon w ujęciu Yeatsa (tożsamy z *ultimate self*) to jakby transcendentalne ja poety, które ma świadomość wielu żywotów – podobnie jak bohater poematu Miłosza, dysponujący tysiącletnią pamięcią. Istotą życia wewnętrznego dajmonicznego poety jest niezwykła intensywność i napięcie – wyraz wewnętrznego rozdarcia i rozdwojenia, które panuje zarówno w obrębie jak i pomiędzy jego poszczególnymi władzami wewnętrznymi (wola, maską, wyobraźnią-intelektem) związanymi z ciałem i pośrednio uwikłanymi w naturę, historię i społeczeństwo (*Body of Fate*). Antytetyczna wola dajmonicznego poety oscyluje nieustannie między prawdą i fałszem, dobrem i złem, zmuszając niejako romantycznie pojętą wyobraźnię-intelekt poety do poszukiwania takich wzorcowych postaw (masek) i obrazów pożądania, które umożliwiłyby wewnętrzną integrację osobowości znajdującej się na skraju rozproszenia i miotanej przeciwstawnymi myślami, uczuciami i dążeniami. Z kolei również i sama wyobraźnia, podminowana rozdwojoną wolą, musi nieustannie dokonywać wyboru między fałszywymi i prawdziwymi maskami i obrazami. Fałszywe maski wyrażają dążenie do egotycznej samorealizacji (Por. u Miłosza tyrańskie Ego). Prawdziwe – dążenie do uproszczenia, równowagi wewnętrznej i przezwyciężenia sprzeczności poprzez intensyfikację pasji (*simplicity through intensity* – np. u Miłosza ubogi pielgrzym). Taką prawdziwą maską (tj. autokreacją autora) jest u Dantego nieatrakcyjny, podstarzały (*gaunt*) bohater *Boskiej komedii*, zaś odpowiadającym mu obrazem (tj. obiektem pożądania zintensyfikowanej i pełnej pasji woli) jest wielowymiarowa znaczeniowo postać Beatrycze, której odpowiednikiem jest polubienica z poematu Miłosza.

Z kolei biografia dajmonicznego poety (*Body of Fate*) podobnie jak biografia Dantego naznaczona jest przymusową utratą przedmiotu pasji / miłości (Por. wydziedzicznie bohatera Miłosza). Dajmoniczny poeta, którego wzorcowym przykładem jest według Yeatsa Dante, zdolny jest do kreowania zarówno monumentalnej wizji zła i chaosu, jak i wizji dobra pojętego jako wieloaspektowy ład istnienia (*Unity of Being* – odpowiednik duchowego piękna *Intellectual Beauty* Shelley'a). Nadto jest on w całym znaczeniu tego słowa osobą, tj. podejmuje i wypełnia podjętą w duchu *Ennead* Plotyna uniwersalną rolę poety-bohatera-proroka / świętego przewidzianą przez Najwyższego Artystę (tj. Boga) jako głos instrumentu w kosmicznej symfonii archetypalnych zachowań. Takim

59 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 197 i 199.

60 Ibidem, s. 199.

61 Por. W. B. Yeats, *A Vision*, London 1978, s. 140–145.

właśnie poetą był Dante i Los Blake'a. Takim też poetą, który swoją sztuką służy Stwórcy i stworzeniu pragnie być bohater poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*.

Wydaje się więc, że Oskarżyciel jest najbardziej Yeatsowską częścią Miłoszowego poematu, w którym panuje atmosfera nieporównywalna z żadnym polskim dwudziestowiecznym utworem lirycznym – może z wyjątkiem późnych wierszy i *Piątej pory roku* Wierzyńskiego oraz utworów Herberta – a przypominająca dwudziestowieczną lirykę angielską, i to zarówno religijne poematy Eliota (*Ziemia jałowa*, *Cztery kwartety*, *Środa Popielcowa*) jak i utwory późnego Yeatsa, szczególnie zaś nieprzypadkowo przetłumaczony przez Miłosza *Odjazd do Byzantium*⁶², *Powtórne Przyjście*⁶³ oraz *Wieżę*⁶⁴. Ten ostatni poemat zwłaszcza (szczegółowo analizowany przeze mnie gdzie indziej) posiada wspólną z Oskarżycielem problematykę autobiograficzną rozważaną na trzech płaszczyznach znaczeniowych (biograficznej, metaforycznej i mitycznej)⁶⁵, podobnie dualistyczną wizję świata, podobnie ciemną tonację emocjonalną, podobny kontekst ideowo-literacki: Dante, Blake, wielcy romantycy angielscy, Schopenhauer, Nietzsche, platońsko-plotyński renesansowy dualizm pokrewny gnozie, podobną topikę opozycyjną: młodzieniec / starzec, tryumf / upadek, Venus Pandemos / Venus Urania, wspinaczka na górę doskonałości moralnej i poznania / upadek, wieża / zamek, okrucieństwo i bestialstwo przeciwstawione duchowemu pięknu (*Intellectual Beauty*), a rozgoryczenie (*bitterness*) dumie (*pride*). Także narrator *The Tower* (*Wieża*) ucharakteryzowany jest na ducha w trakcie oczyszczającej spowiedzi, który zamknięty w wieży wyobraźni / pamięci i kontemplacji odpamiętuje wstecz swoje życie (*dreaming back*) i przewiduje wiszącą nad światem apokalipsę (Por. *Powtórne przyjście*).

Pod względem gatunkowym sławny utwór Yeatsa oscyluje między fantasmagorią, medytacją, spowiedzią i poetyckim manifestem. Podobnie jak bohater Miłosza, także i bohater Yeatsa pragnie się wznieść na poziom błogosławionej wizji (*beatific vision*), lecz żyje pod presją antynomii między perfekcją życia a perfekcją sztuki i odwrotnie niż religijnie zorientowany bohater Miłosza odrzuca łaskę, świat oraz bliźnich, a zamykając się w neoplatońskiej wieży kontemplacji wybiera tym samym gnostyczny ideał symbolistów – samozbawienie przez sztukę – co słusznie wytknął mu Harold Bloom⁶⁶. Od tej właśnie postawy pragnie uwolnić się bohater Miłosza. Toteż ostatecznie mimo niewątpliwego pokrewieństwa ideowego z wyrażonym w twórczości Yeatsa świadectwem, Miłosz bliższy jest Eliotowi, i to zarówno artystycznie (muzyczna kompozycja i zagęszczona superintertekstualna, aluzyjna stylistyka posługująca się parodią, pastiszem, cytatem i pseudocytatem, parafrazą, piosenką, monologiem wewnętrznym, wieloznaczną topiką i symboliką) jak i ideowo-postulatywnie.

Toteż końcowa mowa obrończa bohatera z IV części poematu Miłosza – sparodiowana przez Oskarżyciela jako kwintesencja wykpiwanego rytuału oczyszczenia, któremu poeta pragnie poddać siebie i swoich współczesnych – przywodzi na myśl zarówno *Ewangelię*, *Dziady* i *Irydioną*, jak i kończące *Ziemię jałową* Eliota *Wezwanie gromu*. Zwrócone do Oskarżyciela słowa bohatera poematu Miłosza „Nieprawda, byli inni, łaska i uroda” odpowiadają bowiem słowom: *dawaj, współczuj i kontroluj* z poematu Eliota.

62 [w:] *Czas niepokoju* (antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej), oprac. P. Mayewski, Nowy Jork 1958, s. 8–11.

63 Przekład P. Mayewskiego [w:] ibidem, s. 11.

64 Przekład C. Miłosza [w:] ibidem, s. 16–29.

65 J. Dudek, *The poetics of W. B. Yeats and K. Wierzyński. A parallel*, Kraków 1993.

66 Por. H. Bloom, *Yeats*, Oxford 1972.

Słowa te wyrażają tam pokrewne chrześcijaństwu buddyjskie postulaty etyczne. To religijne przesłanie gromu przywróciło jak wiadomo życie spustoszonej krainie Króla-Rybaka, zgodnie z nadzieją żywioną przez romantyków, a także zgodnie z przewidywaniami Fryderyka Nietzschego. *Ziemia jałowa* zapoczątkowała też wewnętrzne zmagania Eliotowskiego bohatera, który w *Środzie Popielcowej* również zmierzył się z „diabłem schodów, noszącym oszukańczą maskę nadziei i rozpaczy”, który chciał przeszkodzić Eliotowskiemu bohaterowi w wewnętrznym oczyszczeniu. Zmaganiom tym towarzyszyła nieustanna modlitwa do *Naszego Pana* i prośby o wstawiennictwo u *Naszej Matki* i Pani. Tę modlitewną funkcję pełni w poemacie Miłosza tytułowy Psalm 113 oraz odwołania do liturgii Kościoła katolickiego (Nieszpory, Msza św. z *Dzwonów w zimie*).

DZWONY W ZIMIE

Dzwony w zimie – siódma część poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* – to próba ostatecznego podsumowania drogi życia bohatera-poety, *porte-parole* autora poematu, a zarazem „świadka swojego czasu”. Jest to synteza tej reprezentatywnej dla epoki *summy* autobiograficznej, jaką według słów Tomasza Burka stanowi cały poemat¹. Widziany przez podwójny pryzmat wyobraźni i racjonalnego rozumowania, stosunek do siebie, do natury, do innych ludzi, do Boga, wreszcie do własnej sztuki związanej z określoną (romantyczno-symboliczną) tradycją ideowo-literacką zostaje w części VII po raz ostatni poddany oczyszczającemu Sądowi Ostatecznemu znanemu z pism Blake’a i Swedenborga.

Myślowy kontekst poematu jest tak dobrany, że ukazuje zasadniczą wspólnotę duchową wszystkich przywołanych w poemacie bezpośrednio i pośrednio poetów, myślicieli i świętych. Wszyscy oni tworzą widzianą podobnie jak u Eliota – tj. symultanicznie – żywą tradycję. W takiej perspektywie historycznej ich formalna przynależność do któregośkolwiek z wyznań chrześcijańskich czy prądów ideowo-literackich staje się sprawą drugorzędną. Istotne jest bowiem to, co łączy, a nie to co dzieli. Ten wspólnotowy wymiar poematu podkreśla liturgia mszalna. Źródłem zaś duchowej jedności owej ustanowionej przez autora poematu wspólnoty jest zakorzeniony w tekstach Starego i Nowego Testamentu sposób widzenia Boga, człowieka i świata. Toteż wszyscy wprowadzeni do utworu prorocy, myśliciele, artyści i święci mówią na te same tematy, albo wzajemnie się uzupełniają, albo w różny sposób wyrażając niemal to samo, bowiem emanujące ze wspólnego źródła okrucy prawdy rozrzucone są wszędzie, a ujawnienie tego faktu należy do zadań poety i krytyka (T. S. Eliot).

Wszystkich tych ludzi cechuje postawa otwarta wobec innych. Łączy ich też ponadwyznaniowa wiara w dwuwymiarowość świata, w podwójne trwanie rzeczy „w czasie i kiedy czasu już nie będzie”. Widziani w szerokiej perspektywie historycznej tworzą oni *Civitas Dei*, które stanowi znaczącą przeciwwagę dla tytułowego Oskarżyciela z części VI poematu. W *Dzwonach w zimie* Miłosz sugeruje więc pośrednio, że w wielkim dialogu postaw duchowych i wartości, jakim jest europejska kultura, sztucznymi bądź pozornymi są wszelkie bariery, szufladki, przedziały i etykiety dzielące ludzi. Toteż podziały te traktowane są w VII części z ironicznym dystansem, a chrześcijanie heretycy, tj. Blake, Swedenborg i Eriugena, na równi z prorokami biblijnymi, mistykami, świętymi kościoła zachodniego i wschodniego, królem Dawidem, św. Pawłem, św. Augustynem, Ruysbroeckiem, św. Grzegorzem z Nyssy oraz wybitnymi poetami Mickiewiczem i Eliotem tworzą układ zróżnicowany i dynamiczny, lecz zasadniczo niesprzeczny. Wspierają

1 T. Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4, s. 125.

się oni wzajemnie, często na zasadzie pozornych jedynie różnic, by wspomagać bohatera w wewnętrznym oczyszczeniu z romantycznej choroby duszy i przywróceniu do łaski, tożsamej z łaudem wewnętrznym (tj. jednością wyobraźni i rozumu, wiary i rozumienia, a także jednością postawy religijnej i naukowej).

Tytuł ostatniej, siódmej części poematu Miłosza – *Dzwony w zimie* – zdaje się ponownie nawiązywać do poematu Eliota pt. *Four Quartets (Cztery kwartety)*. Kreował tam Eliot podobną do Miłoszowej wizję życia człowieka jako objęty umykającym horyzontem przeszłości i przyszłości obszar nocy ciemnej, w której to, co wieczne przenika się z tym, co doczesne. Symboliczny motyw dzwonów (i zimy) sugeruje tam oczekiwanie na ostatni w życiu akt łaski i zrozumienia. Łaska zaś tożsama jest dla Eliota ze zwiastowaniem, które pozwala człowiekowi wyrwać się z niewoli czasu historycznego (przeszłość – przyszłość) i jeszcze na ziemi doświadczyć owej wiecznej teraźniejszości, która także i wedle często cytowanej przez Miłosza formuły Blake’a „wieczność zakochana jest w wytworach czasu” stanowi niezmienną osnowę czasu ziemskiego: „Tylko przez czas można zwyciężyć czas” – czytamy w poemacie Eliota.

Na tę wieczną teraźniejszość składają się właśnie owe wspólne Eliotowi z Miłoszem nagłe momenty łaski, tożsame z inspiracją, które przecinają kolisty lub linearny bieg czasu i nadają mu twórczy rytm nieustannego odradzania się duchowego. Rytm ten Miłosz za Blake’iem określa w esejach mianem Wielkiego Rytmu. W poemacie *Gdzie wschodzi słońce...* odmierzają go figuratywnie rozumiane wschody i zachody słońca, którym odpowiadają momenty przebudzenia i snu, wewnętrznej iluminacji i ciemności, zachwyty i rozpacz, wiary i zwątpienia. I tak część VI poematu pt. *Oskarżyciel* to dramatyczna konfrontacja z ciemnością rozgrywająca się o zachodzie słońca. Część siódmą natomiast – *Dzwony w zimie* – rozpoczyna przypominający życiorysy św. Pawła i św. Augustyna akt spektakularnego nawrócenia i miłosierdzia Bożego względem bohatera przebranego w kostium grecko-ariańsko-protestancko-romantyczny (odwołania za pośrednictwem wielopoziomowej stylizacji do poematu *W Szwajcarii, Przedświt* oraz *Irydiona*). Po tej umieszczonej na fikcyjnej i hipotetycznej płaszczyźnie poematu scenie nawrócenia następuje rzeczywiste (choć dokonujące się w wymiarze duchowym) *apokatastasis*, tj. przywrócenie bohaterowi jego ziemskiej i duchowej zarazem ojczyzny, tj. miasta Wilna. Poprzedza to scenę Sądu Bożego nad bohaterem. Píše bowiem Eliot w tłumaczonej przez Miłosza I kwartecie pt. *Burnt Norton*:

[...]

What might have been and what has been

Point to one end, which is always present.

(Co mogło być być i to, co było, / Jeden ma kres, teraźniejszy wiecznie)².

Tym ostatecznym, aczkolwiek do końca hipotetycznym „kresem teraźniejszym wiecznie” jest na początku *Dzwonów w zimie* nieznanym korynckiemu młodzieńcowi zmartwychwstały Chrystus, o którym młody Grek mówi słowami św. Tomasza, z Ewangelii (J. 20, 28): „Pan mój i Bóg mój, którego nie znałem”. Zmartwychwstały Chrystus przywoływany jest ponownie także i w zakończeniu VII części poematu – tym razem słowami Blake’a. Tenże Pan na samym początku VII części poematu przebacza winy korynckiemu młodzieńcowi-sennej zjawie, którego niegdyś św. Paweł za kazirodztwo i obłudę wykluczył wprawdzie ze wspólnoty wiernych, jednak ostateczny sąd nad nim pozostawił Bogu (Kor. I, 5 - 13).

2 Por. *Czas niepokoju*, op. cit., s. 193.

Kiedy jechałem z za gór Siedmiogrodu
Przez bory, puszcze, karpatne zwaliska,
I raz pod wieczór, stanąwszy u brodu
(Żem był wysłany sam od towarzystwa
Dla dróg szukania), puściłem na trawę
Konia mojego i dobyłem z troków
Księgę Przymierza, to tak mi łaskawe
Zdały się zorze i szumy potoków,
Że schylonemu nad Listy Pawłowe
I pierwszą gwiazdę w niebie widzącemu
Sen mocny z wolna ukołysał głowę.
Młodzieniec w greckiej bogatej odzieży
Ramienia mego dotknął i powiedział:
„Czas dla śmiertelnych jako woda bieży,
Jam jego otchłań aż do dna przebadał.
Mnie to w Koryncie srogi Paweł gromił
Za to że ojcu memu żonę wziąłem.
Mnie to na zawsze wieczerzać zabronił
Pospólnie z nimi za braterskim stołem.
Odtąd nie byłem w świętych zgromadzeniu
I grzeszna miłość wiodła mnie przez lata
Do biednej łąki wydanej skuszeniu
Aby się wieczna spełniła zatrała.
Ale mnie wyrwał z prochu błyskawicą
Pan mój i Bóg mój, którego nie znałem.
Za nic się jemu wasze prawdy liczą.
On miłosierdzie ma nad wszystkiem ciałem”.

Pod wielkim niebem gwiazdzistym ockniony,
Niespodziewanej doznawszy pomocy,
Zbывая troski o żywot nasz płony,
Chustką wytarłem zwilgłe od łez oczy³

Ten przeżyty we śnie akt Bożego miłosierdzia oznacza dla bohatera poematu uwolnienie od oskarżeń Oskarżyciela. Zgodnie z przekonaniem Blake’a, że w dniu Sądu Ostatecznego miłosierny Chrystus uwolni wszystkich bez wyjątku od oskarżeń pryncypialnego stróża kodeksów moralnych, który mniema „że to sam grzech jest niemili Bogu”. Tymczasem to nie grzech, lecz niewiara, deprawowanie innych oraz „spożywanie z drzewa wiadomości złego i dobrego” (tożsame z hipokrytycznym osądzeniem innych rzekomo w imię Boga) są niemile Bogu – pisał nie pozostający w sprzeczności ze św. Pawłem (co podkreśla właśnie Miłosz), lecz walczący z martwą literą purytańskiej moralności i substancjalnym pojmowaniem zła William Blake, dla którego zło było tożsame z błędem i stanem, który może zostać unicestwiony, tj. przewyciężony. W *Wizji Sądu Ostatecznego* (*A Vision of the Last Judgment*) czytamy więc:

The Combats of Good & Evil [& of Truth & Error which are the same thing *del.*] is Eating of the Tree of Knowledge. The Combats of Truth & Error is Eating of the Tree of Life; these are not only Universal, but Particular. Each are Personified. [...] Good & Evil are Qualities in Every Man, whether a Good or Evil Man. These are Enemies & destroy one another by every Means in their power, both of deceit & of open Violence. The deist & the Christian are but the Results of these Opposing Natures. Many are deists who would in

3 Tekst według: C. Miłosz, *Utwory poetyckie*, op. cit., s. 397–401..

certain Circumstances have been Christians in outward appearance. [...] We do not find any where that Satan is Accused of Sin; he is only accused of Unbelief & thereby drawing Man into Sin that he may accuse him. Such is the Last Judgment – a deliverance from Satan's Accusation. Satan thinks that Sin is displeasing to God; he ought to know that Nothing is displeasing to God but Unbelief & Eating of the Tree of Knowledge of Good & Evil.

Zmaganie się dobra i zła [oraz prawdy i błędu, które są tą samą rzeczą – skreślone] są spożywaniem z drzewa wiadomości. Zmagania się prawdy i błędu są spożywaniem z drzewa życia; są one nie tylko uniwersalne, lecz także i jednostkowe. Każde z nich podlega uosobieniu. [...] Dobro i zło to cechy każdego człowieka, zarówno dobrego, jak złego. Są to wrogowie, którzy niszczą się nawzajem wszelkimi dostępnymi sobie środkami, zarówno kłamstwem jak i jawnym gwałtem. Deiści i chrześcijanie są jedynie wynikiem owych zwalczających się natur. Wielu deistów w pewnych sytuacjach mogłoby uchodzić za chrześcijan. [...] Nigdzie nie ma mowy o tym, że szatana oskarża się o grzech; on jest jedynie oskarżony o niewiarę, za której pośrednictwem popycha człowieka do grzechu po to, by móc go oskarżać. Sąd Ostateczny polega na uwolnieniu od oskarżeń Szatana. Szatan myśli, że grzech jest niemiły Bogu a powinien wiedzieć, że nic nie jest niemiłe Bogu oprócz niewiary i spożywania z drzewa wiadomości dobra i zła⁴.

Nie ci bowiem według Blake'a idą do nieba, którzy powściągali swoje namiętności, lecz ci, którzy zrozumieli owe namiętności, to jest pojęli ich twórczą moc i wykorzystali je dla twórczości. Przy czym owo zrozumienie pasji możliwe jest dzięki intelektowi-wyobraźni (*Understanding*); która w ujęciu Blake'a odpowiada rozumiejącemu intelektowi Swedenborga, tak jak pasje Blake'a odpowiadają woli Swedenborga:

Men are admitted into Heaven not because they have curbed & govern'd their Passions or have No Passions, but because they have Cultivated their Understandings. The Treasures of Heaven are not Negations of Passion, but Realities of Intellect, from which all the Passions Emanate Uncurbed in their Eternal Glory. The Fool shall not enter into Heaven let him be ever so Holy. Holiness is not The Price of Entrance into Heaven.

„Ludzie dostają się do Nieba nie dlatego, że powściągali i opanowywali swoje pasje lub że nie mieli żadnych pasji, lecz dlatego, że doskonalili rozumienie pasji. Skarby Nieba to nie negacje pasji, lecz realności intelektu, z którego wszystkie pasje emanują niepohamowane w swojej wiecznej chwale. Głupiec nie wejdzie do Nieba, choćby nie wiedzieć, jak bardzo był święty. Świętość nie jest ceną za wejście do Nieba.”⁵

Niebo – jak pisze Blake – nie zostało przeznaczone dla ludzi świętych, jeśli świętość oznacza brak intelektu (tj. wyobraźni), a tym samym pasji, ponieważ intelekt jest właśnie źródłem pasji. Toteż:

Those who are cast out are All Those who, having no Passions of their own because No Intellect, Have spent their lives in Curbing & Governing other People's by the Various arts of Poverty & Cruelty of all kinds. Wo, Wo, Wo to you Hypocrites. Even Murder, the Courts of Justice, more merciful than the Church, are compell'd to allow is not done in Passion, but in Cool Blooded design & Intention.

Odrącenie to ci, którzy nie posiadając żadnego intelektu, a tym samym żadnych własnych pasji, poświęcają swe życie na poskramianie i opanowywanie innych ludzi poprzez różne formy okrucieństwa i nędzy. Po trzykroć biada wam hipokryci! Nawet morderstwo (jak mówi prawo karne, bardziej miłosierne niż kościół) musi być popełnione z zimną krwią i świadomą intencją, a nie pod wpływem afektu [pasji]⁶.

4 W. Blake, *Complete Writings*, op. cit., s. 615. Przekład mój – J. D.

5 Ibidem. Przekład mój – J. D.

Źródłem zaś wszelkich błędów jest zdaniem Blake'a moralna hipokryzja. Cechuje ona według niego wielu współczesnych mu siedemnastowiecznych uczonych i deistów, którzy mają ludzi ideą postępu, obiecując raj na ziemi skażonej cierpieniem. Hipokryzja jest też zdaniem Blake'a głównym prawem piekła. W *Wizji Sądu Ostatecznego* czytamy, że tylko sprawiedliwego dręczą diabły z zazdrości, natomiast siebie nawzajem dręczą z powodu hipokryzji:

They torment a Hypocrite when he is discover'd; they punish a Failure in the tormentor who has suffer'd the Subject of his torture to Escape. In Hell all is Self Righteousness; there is no such thing there as Forgiveness of Sin; he who does Forgive Sin is Crucified as an Abettor of Criminals, & he who performs Works of Mercy in Any shape whatever is punish'd &, if possible, destroy'd, not thro' envy or Hatred or Malice, but thro' Self Righteousness that thinks it does God service, which God is Satan. They do not Envy one another: They contemn & despise one another: Forgiveness of Sin is only at the Judgment Seat of Jesus the Saviour, where the Accuser is cast out, not because he Sins, but because he torments the Just & makes them do what he condemns as Sin & what he knows is opposite to their own Identity.

Dręczą hipokrytę, gdy tylko go wykryją i karzą dręczyciela, któremu uciekł przedmiot jego tortur. W piekle wszystko polega na hipokryzji, a taka rzecz jak odpuszczenie grzechów nie istnieje. Ten, kto przebacza grzech, zostaje ukrzyżowany jako pomocnik zbrodniarzy, a ten, kto spełnia uczynki miłosierne w jakiegokolwiek bądź postaci jest karany i – jeśli to możliwe – niszczony, nie poprzez zazdrość, nienawiść lub złość, ale poprzez hipokryzję (self-righteousness), która myśli, że oddaje przysługę Bogu, którym to bogiem jest Szatan. Oni (w piekle – J. D.) nie zazdroszczą sobie nawzajem: oni poniżają się wzajemnie i gardzą sobą. Przebaczenie grzechów znaleźć można jedynie przy sędziowskim tronie Jezusa Zbawiciela, gdzie Oskarżyciel zostaje odrzucony nie z powodu swoich grzechów, lecz ponieważ dręczy sprawiedliwych i sprawia, że czynią to, o czym wie, że jest przeciwne ich własnej tożsamości⁷.

Natomiast opisywana przez Blake'a prawdziwa świętość – pojęta jako rozumiejąca swój kierunek i cel pasja (tj. twórcza wyobraźnia) – jest darem Boga. Toteż anioły Blake'a „nie są aniołami dlatego, że są świętsze od ludzi i diabłów, lecz dlatego, że nie spodziewają się świętości nawzajem od siebie, lecz jedynie od Boga”:

It is not because Angels are Holier than Men or Devils that makes them Angels, but because they do not Expect Holiness from one another, but from God only⁸.

Człowiek bowiem, według Blake'a, może odstąpić od błędnych przekonań tylko dzięki dobrej radzie przyjaciela lub dzięki bezpośredniej inspiracji Bożej. Pomagają mu w tym także dwa sakramenty: Chrztu i Wieczerzy Pańskiej, jak czytamy w *A Vision of The Last Judgment*:

[...] for a Man Can only Reject Error by the Advice of a Friend or by the Immediate Inspiration of God [...]⁹.

6 Ibidem. Przekład mój – J. D.

7 Ibidem, s. 616. Przekład mój – J. D.

8 Ibidem. Przekład mój – J. D.

9 Ibidem, s. 614. Przekład mój – J. D.

W centralnej partii *Wizji Sądu Ostatecznego* pisze Blake:

Around the Throne Heaven is open'd & the Nature of Eternal Things Display'd, All Springing from the Divine Humanity. All beams from him [...] as he himself has said, All dwells in him. He is the Bread & the Wine; he is the Water of Life; accordingly on Each Side of the opening Heaven appears an Apostle; [...] that on the Right Represents Baptism [...] that on the Left Represents the Lord's Supper. All Life consists of these Two, Throwing off Error & Knaves from our company continually & Receiving Truth or Wise Men into our Company continually. He who is out of the Church & opposes it is no less an Agent of Religion than he who is in it; to be an Error & to be Cast out is a part of God's design.

W centrum niebios wznosi się tron Chrystusa. Wokół jego tronu niebo otwiera się i wszystkie nieprzemijalne rzeczy ukazują się jako wytryskujące z Niego [...] On jest chlebem i winem i wodą życia, przeto po obu stronach otwierających się niebios stoją apostołowie: jeden z nich symbolizuje Chrystusa, a drugi Wieczere Pańską. Życie człowieka polega bowiem na nieustannym odrzucaniu błędu i złoczyńców ze swego towarzystwa i przyjmowaniu prawdy lub mądrych ludzi do swego towarzystwa. Ten, kto znajduje się poza Kościołem i sprzeciwia się mu, wspomaga religię nie mniej niż członek Kościoła. Być w błędzie i być odrzuconym to część Boskiego planu¹⁰.

Podobnie jak srogi Paweł, który gromił korynckiego młodzieńca za hipokryzję i kazirodztwo, Blake – równie bezwzględnie zwalczający hipokryzję – radził wykluczać łotrów (tj. hipokrytów) ze wspólnoty ludzi kierujących się wyobraźnią, tj. wolnością, wiarą, nadzieją i miłością. On też najpełniej z poetów przywołanych w poemacie Miłosza wyraził ideę przywrócenia (tj. *apokatastasis*)¹¹ jako istotną część Bożego planu zbawienia świata. Idea ta jako wieloaspektowa konsekwencja Sądu Ostatecznego i forma mistycznych zaślubin rozważana jest w VII części poematu (odpowiedniku siódmej komnaty twierdzy duchowej), a *expressis verbis* sformułowana w partii środkowej:

Należę jednak do tych którzy wierzą w apokatastasis.
Słowo to przyobiecuje ruch odwrotny,
Nie ten co zastygł w katastasis,
I pojawia się w Aktach Apostolskich, 3, 21.

Znaczy: przywrócenie. Tak wierzyli święty Grzegorz z Nyssy,
Johannes Scotus Erigena, Ruysbroeck i William Blake.

Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie.
I w czasie i kiedy czasu już nie będzie.

Cały poemat Miłosza okalają natomiast wspomniane w *Wizji Sądu Ostatecznego* Blake'a sakramentalne ramy Chrztu (symboliczne czołno z *Posłuchania*) i Wieczery Pańskiej (z *Dzwonów w zimie*). Stanowią one, podobnie jak otwierające VII część poematu spektakularne odpuszczenie grzechów korynckiemu młodzieńcowi (i jak bezpośrednie akty łaski Bożej względem św. Pawła i św. Augustyna), pośrednie formy *apokatastasis*, rozumianej też w poemacie Miłosza jako św. Piotrowe odnowienie i jako św. Pawłowe, przywrócenie do łaski jednostek, społeczności i narodów w wymiarze duchowym i materialnym. Stąd zwieńczające poemat rozważania dotyczą tajemnicy zmartwychwstania ciała.

Znamienne też, że sakrament Wieczery Pańskiej nie zostaje spełniony na żadnej z płaszczyzn znaczeniowych poematu. Koryncki młodzieniec został z niego wykluczony,

10 Ibidem, s. 612–613. Przekład mój – J. D.

11 Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 136.

a ukazana pod koniec części VII Msza św., w której uczestniczy bohater poematu, pozbawiona jest istotnej w Kościele katolickim części, tj. komunii św. wiernych – wyrazu rzeczywistego zjednoczenia z Chrystusem. Toteż rozważana w poemacie Miłosza *apokatastasis* na płaszczyźnie znaczeń duchowych oznacza przede wszystkim warunkujące odnowę przywrócenie do łaski na mocy wspomnianej przez Blake'a bezpośredniej inspiracji Bożej, której nieustannie spodziewa się ucharakteryzowany częściowo na protestanta bohater. Idea ta tożsama jest też najogólniej rzecz biorąc z dwoiście (duchowo i cieleśnie) rozumianym przez wspólnego teologa katolików i protestantów św. Pawła zmartwychwstaniem (*I List do Koryntian*).

Otóż to związanie idei *apokatastasis* z ideą odrodzenia duchowego za sprawą bezpośredniej łaski Bożej i zmartwychwstania ciał – a Blake'a (i Swedenborga) ze św. Pawłem i św. Augustynem (o czym będzie jeszcze mowa) – zaprzecza aktowi oskarżenia o gnozę i manicheizm z VI części poematu i staje się dla bohatera wyznającego w VII części poematu wiarę w *apokatastasis*, źródłem nadziei na przyszłe wydobyć się ze Stanu Ulro i przeciwwagę rozpaczy. Wymienieni bowiem w porządku historycznym chrześcijańscy myśliciele, teologowie i poeci rozumeli też ideę *apokatastasis*¹² – zgodnie z sugestią aleksandryjskiej szkoły neoplatońskiej – jako przywrócenie przez Boga całego stworzenia przy końcu czasów do stanu pierwotnej doskonałości sprzed upadku Aniołów. Jednak tylko dla niektórych z nich – jak np. dla Blake'a – idea *apokatastasis* oznaczała także możliwość nawrócenia po śmierci, zakwestionowanie i negację wiecznego istnienia piekła oraz taką hierarchię przymiotów Bożych, w której nieskończone Miłosierdzie Boże przewyższa, a nawet niweluje Bożą Sprawiedliwość. Tak pojętą ideę *apokatastasis* wyraził (jak już była o tym mowa) Blake w wersach bezpośrednio poprzedzających cytowany częściowo przez Miłosza w zakończeniu *Dzwonów w zimie* fragment 32 (miedzioryt 32) poematu pt. *Milton*.

Podstawą wiary Blake'a w *apokatastasis* jest przekonanie, że błąd jest częścią Bożego planu. Jest to stan, z którego może wydobyć człowieka lub anioła łaska Boża. Istota bowiem człowieka lub anioła znajdującego się w stanie błędu nie ulega ostatecznemu skażeniu. Toteż cytowany przez Miłosza w zakończeniu *Dzwonów w zimie* fragment 32 *Miltona* Blake'a poprzedza u angielskiego poety wykład siedmiu ułaskawionych przez Boga-człowieka aniołów, które pomagają się oczyścić poddanemu Sądowi Ostatecznemu Miltonowi. Instruuja go więc, że nawet Szatan (podobnie jak „śmierć”) jest stanem, przez który może przejść każdy anioł, zanim dzięki Miłosierdziu Bożemu nie odzyska swej pełnej tożsamości:

And Milton oft sat upon the Couch of Death & oft conversed
In vision & dream beatific with the Seven Angels of the Presence.
[...]
Then Hillel, who is Lucifer, replied over the Couch of Death,
And thus the Seven Angels instructed him, & thus they converse:
„We are not Individuals but States, Combinations of Individuals.
„We were Angels of the Divine Presence, & were Druids in Annandale,

„Compell'd to combine into Form by Satan, the Spectre of Albion,
„Who made himself a God & destroyed the Human Form Divine.
„But the Divine Humanity & Mercy gave us a Human Form
[...]

12 Por. hasło *apokatastaza* [w:] K. Rahner..., *Mały słownik teologiczny*, op. cit., s. 19–20.

„Distinguish therefore States from Individuals in those States,
 „States Change, but Individual Identities never change nor cease.
 „You cannot go to Eternal Death in that which can never Die.
 „Satan & Adam are States Created into Twenty-seven Churches,
 „And thou, O Milton, art a State about to be Created,
 „Called Eternal Annihilation, that none but the Living shall
 „Dare to enter,& they shall enter triumphant over Death
 „And Hell & the Grave: States that are not, but ah! Seem to be.

I Milton często siadywał na Łożu Śmierci i często rozmawiał / W widzeniu i błogosławionym śnie z siedmioma aniołami / [...] Wówczas Hillel, który jest Lucyferem, odpowiedział poprzez Łoże Śmierci, / I w ten sposób siedmiu aniołów pouczyło go, tak mówiąc: / „Nie jesteśmy jednostkami, lecz stanami złożonymi z jednostek. / Byliśmy aniołami Bożej obecności i byliśmy Druidami w Annandale. / Zostaliśmy przymusowo połączeni w formę przez Szatana, Widmo Albionu, / Który sam siebie uczynił bogiem i zniszczył Człowieczą Formę Bożą. / Lecz owo Boże Człowieczeństwo i Miłosierdzie dało nam formę ludzką / [...] Odróżniaj więc stany od jednostek w tych stanach. / Stany zmieniają się, lecz jednostkowe tożsamości nie ulegają zmianie ani nie ustają. / Nie możesz umrzeć na wieki w tym, co nigdy umrzeć nie może. / Szatan i Adam są stanami ukształtowanymi w trzydzieści siedem Kościołów, / I ty, Miltonie, jesteś stanem o krok od urzeczywistnienia / Zwanym wiecznym unicestwieniem, którego nikt oprócz żyjących / Nie ośmieli się dostąpić, lecz żywi dostępują go tryumfując nad śmiercią / I piekłem i grobem: stanami, które nie istnieją, lecz ach! wydają się istnieć”¹³.

Otóż ten właśnie po części „heretycki” passus 32 „miedziorytu” *Miltona* opuścił Miłosz w swoim poemacie, cytując jedynie część dotyczącą *apokatastasis* rozumianej w zakończeniu poematu jako zmartwychwstanie ciał. Jest to więc opuszczenie znaczące. Odstania ono jeden z mechanizmów Miłoszowej ironii. Jej źródłem jest tu ekumeniczne posługiwanie się pojęciami i terminami (np. gnoza, *apokatastasis*), które w świadomości potocznej mogą kojarzyć się z herezją. Towarzyszy temu przekorne epatowanie czytelnika własną heretyckością. Takim ironicznym zabiegiem jest też (z perspektywy całości) subtelne wykorzystywanie drugorzędnych różnic (hierarchia pychy, obłudy i rozwiązłości) w celu pozornego przeciwstawienia sobie np. srogiego Pawła (na początku VII części poematu) bardziej miłosiernemu Blake’owi (na końcu VII części), wyznawcy *apokatastasis*. Jest to przeciwstawienie pozorne, bowiem w zakończeniu poematu ilustracją idei *apokatastasis* staje się wspólna Blake’owi ze św. Pawłem idea zmartwychwstania ciał, a wędrowny w skali poematu motyw ziarna, który powraca w zakończeniu w metaforycznym wyrażeniu: „I forma pojedynczego ziarna wróci w chwale”, wskazuje w sposób pośredni na owo zgodne współistnienie obu proroków, ujawniające zarazem chrześcijański biegun tzw. gnostycyzmu Blake’a.

To pozorne przeciwstawienie sobie św. Pawła i Blake’a – w efekcie powierzchownej lektury – odstania też kolejny mechanizm ironii Miłoszowej. Jej źródłem jest zamierzona eliptyczna kompozycja. Sam zaś mechanizm polega na jawnej konfrontacji dwóch racji częściowych i na ukrytym pogodzeniu obu tych racji za sprawą założonego przez utwór kontekstu myślowego. Toteż ujawniony następnie w tekście głównym efekt owego nagłego pogodzenia dwóch pozornie sprzecznych stanowisk zaskakuje czytelnika tym bardziej, że często ma postać metaforycznej zagadki. Zadanie, jakie stawia więc poeta czytelnikowi polega w tym wypadku na zrekonstruowaniu założonej przez autora motywacji, tj. owego kontekstu intelektualno-etyczno-uczuciowego zespalającego zarówno

13 W. Blake, *Complete Writings*, op. cit., s. 521. Przekład mój – J. D

poszczególne znaczenia cząstkowe, jak i całe płaszczyzny znaczeniowe świata przedstawionego. Kontekst ten warunkuje bowiem owo charakterystyczne współbrzmienie różnych pozornie sprzecznych racji. By podważyć więc np. hipotezę o przeciwstawieniu sobie na serio Blake'a i św. Pawła czytelnik *Dzwonów w zimie* musiałby poznać sugerowane pośrednio i bezpośrednio (aluzje, cytaty, parafrazy) przez tekst główny teksty poboczne poematu, czyli primo: zarówno cytowany fragment 32 miedziorytu *Milтона Blake'a* jak i cały miedzioryt 32, a także cały poemat pt. *Milton*; secundo: *Wizję Sądu Ostatecznego Blake'a*, ponieważ do tekstu tego Miłosz odwołuje się w całym poemacie, co *explicite* ujawnia i podsumowuje użyte w zakończeniu poematu słowo sąd włącznie z nazwiskiem i cytatami z Blake'a i datą jego urodzenia (rok 1757), która przypadkowo zbiegła się ze Swedenborgiańskim początkiem Sądu Ostatecznego; tertio: cały *I List do Koryntian*, a nie tylko rozdział 5, w którym św. Paweł pisze:

Słyszysz się powszechnie o rozpuszczeniu między wami, i to o takiej rozpuszczeniu, jaka się nie zdarza nawet wśród pogan; mianowicie, że ktoś żyje z żoną swego ojca. A wy unieśliście się pychą, zamiast z ubolewaniem żądać, by usunięto spośród was tego, który się dopuścił wspomnianego czynu¹⁴. [...] Napisałem wam w liście, żebyście nie obcowali z rozpustnikami. Nie chodzi o rozpustników tego świata w ogóle ani o chciwców i zdzierców lub bałwochwalców; musielibyście bowiem całkowicie opuścić ten świat. Dlatego pisałem wam wówczas, byście nie przestawali z takim, który nazywając się bratem, w rzeczywistości jest rozpustnikiem, chciwcem, bałwochwalcą, oszczercą, pijakiem lub zdziercą. Z takim nawet nie siadajcie wspólnie do posiłków. Jakże bowiem mogą sądzić tych, którzy są na zewnątrz (chodzi o pogan)? Czyż i wy nie sądzicie tych, którzy są wewnątrz? Tych, którzy są na zewnątrz osądzi Bóg. Usunięcie złego spośród was samych¹⁵.

Dopiero bowiem znajomość całego założonego przez VII część poematu kontekstu zdaje się ujawniać intencję autorską, tj. przekorną niekiedy chęć ukazania zasadniczego współbrzmienia Blake'a – „ostaniego rycerza chrześcijańskiej Europy” – ze stanowiskiem św. Pawła wyrażonym w *I Liście do Koryntian*. List ten pełni funkcję źródłowej interpretacji wszystkich zagadnień poruszanych w poemacie Miłosza, które w *Dzwonach w zimie* dadzą się już ująć w ramy wyraźnie paulińskiego wątku tematycznego. Toteż odwołanie się do tego listu jest równoznaczne z sięgnięciem do tekstu podstawowego, a zarazem natchnionego (Por. początkową aluzję sytuacyjną do okoliczności nawrócenia się św. Augustyna pod wpływem lektury *Listów św. Pawła*).

We wstępie *Listu św. Pawła* mowa jest więc o powtórny przyjsciu Chrystusa i Sądzie Ostatecznym, którego w każdym momencie spodziewali się pierwsi chrześcijanie, podobnie jak wymienieni przez Miłosza Swedenborg i Blake. Część właściwa *I Listu do Koryntian* zaczyna się upomnieniem i wezwaniem do zgody wszystkich chrześcijan koryntkich:

A przeto upominam was, bracia, w imię Pana naszego Jezusa Chrystusa, abyście byli zgodni i by nie było wśród was rozłamów; byście byli jednego ducha i jednej myśli. Doniesiono mi bowiem o was, bracia moi, przez ludzi Chloe, że zdarzają się między wami spory¹⁶.

14 Teksty św. Pawła cytuję według *Biblii Tysiąclecia*, Poznań – Warszawa 1971. Por. I. Korynt. 5, 1–2.

15 I. Korynt. 5, 9–12.

16 I. Korynt. 1, 10–11.

Wezwanie to stanowi odpowiednik ekumenicznego przesłania poematu Miłosza. Rozdział trzeci listu zawiera natomiast wyraźną aluzję do ognia czyszcowego:

Ten, którego dzieło wzniesione na fundamencie (tj. na Jezusie Chrystusie – J. D.) przetrwa, otrzyma zapłatę; ten zaś, którego dzieło spłonie, poniesie szkodę; sam wprawdzie ocaleje, lecz tak, jakby przez ogień¹⁷.

Jednym z głównych problemów poruszonych w liście św. Pawła jest też pycha – problem, który nurtuje zarówno Miłosza, jak i wszystkich wprowadzonych przezeń w kontekst myślowy poematu myślicieli i poetów chrześcijańskich, w tym także Blake’a i Swedenborga. Otóż św. Paweł w *I Liście do Koryntian* przeciwstawia pychę płynącą z wiedzy, która dzieli ludzi miłości do Boga, która buduje i łączy ludzi; wiedzę światową, opartą o zmysły i rozum, mądrości będącej łaską Chrystusa; człowieka cielesnego, żyjącego według świata, człowiekowi duchowemu przyobleczonemu w Chrystusa, puste słowa pysznych mocy ducha wyznawców Chrystusa, która przejawia się w działaniu. Działanie zaś według św. Pawła oznacza nieustanne wierne przekazywanie słowa Bożego, czyli apostołstwo, do którego powołał go sam Chrystus na drodze do Damaszku. Apostołstwo to swym powołaniem uczynił Blake, a bohater poematu swą miarą etyczną. O sobie samym powie zaś św. Paweł z pokorą, że jest „śmieciem w oczach świata”, a jego mądrość jest głupstwem w oczach świata. Nazwie też siebie najmniejszym z apostołów, ponieważ prześladował Kościół. Takim nic nie wartym śmieciem w oczach encyklopedystów widzi siebie bohater poematu Miłosza (Por. część VI).

W rozdziale czwartym *I Listu do Koryntian* św. Paweł wskazuje na niewystarczalność sądzenia samego siebie przez samego siebie i ludzi, przypominając, że ostatecznym sędzią – sędzią obiektywnym – człowieka będzie sam Bóg. Tym właśnie zewnętrznym aktem Bożego Sądu Ostatecznego rozpocznie i zakończy *Dzwony w zimie* Miłosz („Sądzony byłem za rozpacz”).

Lekarstwem na pychę jako stan ducha, w którym człowiek samemu sobie pragnie wszystko zawdzięczać, jest według św. Pawła – podobnie jak dla bohatera poematu Miłosza – świadomość, że cokolwiek się posiada jest darem Bożym. Do sprawy tej powraca św. Paweł ponownie w rozdziałach 12, 13 i 14, gdy mówi o charyzmatkach Ducha Świętego, a więc darach duchowych łaski Bożej, które ich posiadacze nie powinny wbijać w pychę i wynosić nad innych ponieważ dary te dane są indywidualnym ludziom dla dobra całego Kościoła, który jest nadprzyrodzonym ciałem Chrystusa, a poszczególni wierni są częściami tego mistycznego ciała. Pisze więc św. Paweł w rozdziale 12:

I tak ustanowił Bóg w Kościele najprzód apostołów, po wtóre proroków, po trzecie nauczycieli, a następnie tych, co mają dar czynienia cudów, wspierania pomocą, rządzenia oraz przemawiania rozmaitymi językami. Czy wszyscy są apostołami? Czy wszyscy prorokują? Czy wszyscy są nauczycielami? Czy wszyscy mają dar czynienia cudów? Czy wszyscy posiadają łaskę uzdrawiania? Czy wszyscy przemawiają językami? Czy wszyscy potrafią je tłumaczyć? Lecz wy starajcie się o większe dary: a ja wam wskażę drogę doskonalszą¹⁸.

Tą doskonalszą drogą jest miłość – największa z trzech cnót nadprzyrodzonych. Toteż wezwanie do jedności chrześcijan w kontekście rozważań o mądrości prawdziwej i fałszywej, a także o charyzmatkach Ducha Św. i ich hierarchii – a w dalszym ciągu listu

17 I. Korynt. 3, 14–15.

18 I. Korynt. 12, 28–31.

o sakramencie Wieczerzy Pańskiej i powołaniu do świętości, wreszcie o prawdzie zmar-
twychwstania – oświetla umieszczony w rozdziale 13 słynny *Hymn o miłości* św. Pawła.
W hymnie tym św. Paweł mówi wyraźnie, że wszelkie umiejętności ludzkie, w tym także
najwyższe z charyzmatów – dar apostołstwa (nauczania) i prorokowania – podobnie jak
wszelka wiedza i wiara, niczym są bez miłości, która jest zaprzeczeniem pychy i która
doprowadza człowieka do poznania Boga twarzą w twarz:

Gdy byłem dzieckiem,
mówiłem jak dziecko,
czułem jak dziecko,
myślałem jak dziecko.
Kiedy zaś stałem się mężem,
wyzbyłem się tego, co dziecięce.
Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno;
wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz.
Teraz poznaje po części,
wtedy zaś poznam tak, jak i zostałem poznany.
Tak więc trwają wiara, nadzieja, miłość – te trzy;
z nich zaś największa jest miłość¹⁹.

Toteż w całym poemacie, a zwłaszcza w *Laudzie*, która stanowi wewnętrzny obszar
miłości bezinteresownej (i zaprzeczenie Swedenborgiańskiego Armageddon), oraz
w części VII poematu bohater Miłosza – ucharakteryzowany m.in. na nieświadome
dziecko – sprawdza swoją miłość. Oczekuje zalecanego przez Blake'a otwarcia pięciu
zmysłów w celu uzyskania podobnego mistykom i dzieciom bezpośredniego widzenia
prawdy. Warunkiem tego jest podziw – dziecinna cecha bohatera. Koncepcja ta współ-
brzmi w poemacie z ideą radykalnej niewinności Blake'a, Ewangelią, pomysłami roman-
tyków i Schopehauera (pokrewieństwo duchowe filozofa, artysty, geniusza i dziecka)²⁰.
Zarazem jednak pojęcie dziecka oznacza u Miłosza także i wyrażoną w *I Liście do
Koryntian* niedoskonałość widzenia świata (jak w zwierciadle, jak dziecko), ograniczo-
ność zmysłów i rozumu, czego skutkiem jest niedostateczność miłości, wiary i rozumie-
nia, a także i samego podziwu jako przeciwwagi rozpaczy i zwątpienia. Oto zakończenie
poematu:

Jaki dziś mamy rok? Zapamiętać łatwo.
Jest to rok kiedy eukaliptusowe lasy wymarły na naszych górach
I każdy mógł darmo zaopatrzyć się w drzewo do kominka
Na sezon deszczów i sztormów od morza.

Rano ciężsiśmy kłody łańcuchową piłą,
Silny, drapieźny to karzeł, rwący w trzasku i smrodzie spalin.
Nisko pod nami zatoka, igrające słońce,
I wieże San Francisco za rdzawym oparem.

Ze mną nieskłonna przebaczać, ta sama świadomość.

Może tylko podziw uratuje mnie.

Gdyby nie on, nie odważyłbym się wymawiać zaklęcia proroków:

19 I. Korynt. 13, 11–13.

20 Por. hasło *child* [w:] Abrams, op. cit., index.

„Cokolwiek może być Stworzone, może być Unicestwione; nigdy Formy.
Dąb pada od siekiery, Baranek ginie od Noża,
Ale formy ich Wieczne Istnieją na zawsze. Amen. Alleluja”.

„Gdyż Bóg sam zawsze wchodzi w Bramę Śmierci z tymi co tam wchodzi
I kładzie się w Grobie z nimi, razem z Wizjami Wieczności,
Aż przebudzą się & Zobaczą Jezusa & Lniane Szaty leżące
Które utkały dla nich Kobiety & Bramę do Domu Ojca”.

A gdyby miasto, tam w dole, zgorzało
I zgorzały miasta wszystkich kontynentów
Nie powiedziałabym, ustami popiołu, że niesprawiedliwie.

Bo żyliśmy pod Sądem, nic nie wiedząc o tym.

Który to Sąd zaczął się w roku tysiąc siedemset pięćdziesiątym siódmym,

Choć nie na pewno, może w którymś innym.
Dopełni się w szóstym millenium albo w następnym wtorek.
Nagle umilknie warsztat demiurga. Nie do wyobrażenia cisza.
I forma pojedynczego ziarna wróci w chwale.
Sądzony byłem za rozpacz, bo nie mogłem tego zrozumieć.

Dla często przytaczanego przez krytyków 32 fragmentu poematu Blake’a pt. *Milton Miłosz* – zgodnie ze swoją wyrażoną w esejach dezaprobatą dla platonizujących interpretacji Blake’a – proponuje więc w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* kontekst *I Listu do Koryntian* św. Pawła. Tam bowiem znaleźć można wyjaśnienie wykazanej przez George’a Harpera zasadniczej różnicy między blake’owskim a neoplatońskim pojęciem formy²¹. Różnica ta polega na tym, że według Blake’a to nie ogólne formy gatunkowe są owymi prawzorami materialnych przedmiotów, które istnieją odwiecznie w umyśle Bożym, lecz przeciwnie: to właśnie formy indywidualne przedmiotów materialnych stanowią według Blake’a świat boskich archetypów, tożsamy z boską wizją, według której odbudowana zostanie Nowa Ziemia i Nowe Niebo po Sądzie Ostatecznym i pożarze obecnego, upadłego świata. W tak pojęty świat boskich archetypów określany jako Boska wizja ma wgląd poeta-prorok. Do tego właśnie kontekstu nawiązuje więc częściowo metafora „I forma pojedynczego ziarna wróci w chwale” z zakończenia utworu, która również przynależy do ramy kompozycyjnej utworu, wraz z metaforycznym motywem „płodu roślinnego zwinętego w ziarnie” (*Posłuchanie*), z którego miał rozwinąć się pokrewny Losowi Blake’a poeta-prorok, tożsamy z bohaterem poematu. Wszystkie konteksty i warianty motywu ziarna wskazują konsekwentnie ku VII części poematu, gdzie ujrzane oczyma Blake’a zmartwychwstanie sąsiaduje²² i wspiera dwupoziomową znaczeniowo paulińską analogię między ziarnem, które musi uprzednio obumrzeć, by wydać nowe życie, a człowiekiem ziemskim, z którego po śmierci (która zwraca go ziemi) narodzi się nowy człowiek niebieski:

Są ciała niebieskie i ziemskie, lecz inne jest piękno ciał niebieskich, inne – ziemskich. Inny jest blask słońca, a inny – księżyca i gwiazd. Jedna gwiazda różni się jasnością od drugiej. Podobnie rzecz się ma ze zmartwychwstaniem. Zasiewa się zniszczalne – powstaje zaś niezniszczalne; sieje się niechwalebne – powstaje chwalebne; sieje się słabe – powstaje mocne; zasiewa się ciało zmysłowe – powstaje ciało duchowe. Jeżeli jest ciało zmysłowe,

21 Por. G. M. Harper, *The neoplatonism of William Blake*, op. cit.

22 G. M. Harper (op. cit.) łączy motyw ziarna u Blake’a z misteriami eleuzyjskimi.

powstanie też ciało duchowe. Tak też jest napisane: *Stał się pierwszy człowiek, Adam, duszą żyjącą*, a ostatni Adam duchem ożywiającym. Nie było jednak wpierv tego, co duchowe, ale to, co ziemskie; duchowe było potem. Pierwszy człowiek z ziemi – ziemski, drugi Człowiek – z nieba²³.

W poprzedzających wersach tegoż 15 rozdziału *I Listu do Koryntian* św. Paweł przypomina zaś Koryntianom – z których wielu wątpiło w Zmartwychwstanie – że doko-
na się ono na wzór Chrystusa – drugiego Adama:

Jeżeli zatem głosi się, że Chrystus zmartwychwstał, to dlaczego twierdzą niektórzy spośród was, że nie ma zmartwychwstania? Jeśli nie ma zmartwychwstania, to i Chrystus nie zmartwychwstał, daremne jest nasze nauczanie, próżna jest także wasza wiara²⁴. [...] Tymczasem jednak Chrystus zmartwychwstał jako pierwszy wśród tych, co pomarli. Ponieważ bowiem przez człowieka [przyszła] śmierć, przez człowieka też [dokona się] zmartwychwstanie. I jak w Adamie wszyscy umierają, tak też w Chrystusie wszyscy będą ożywieni. Lecz każdy według własnej kolejności. Chrystus jako pierwszy, potem ci, co należą do Chrystusa, w czasie jego przyjścia. Wreszcie nastąpi koniec, gdy przekaże królowanie Bogu i Ojcu i gdy pokona wszelką zwierzchność, władzę i moc²⁵. [...] Jako ostatni wróg zostanie pokonana śmierć²⁶. [...] A gdy już wszystko zostanie Mu poddane, wtedy i sam Syn zostanie poddany Temu, który Synowi poddał wszystko, aby Bóg był wszystkim we wszystkich²⁷.

Cytowane powyżej wersy z 15 rozdziału *I Listu do Koryntian* poprzedzają przytoczoną uprzednio analogię z ziarnem. Podobnie cytowany w tekście Miłosza fragment poematu Blake'a pt. *Milton* („Cokolwiek może być Stworzone... „) poprzedza końcową metaforę: „I forma pojedynczego ziarna wróci w chwale”. W kontekście paulińskim Blake oraz reprezentowana przez niego wizyjna poezja uzyskuje więc status proroczy, a jego współbrzmienie ze słowami św. Pawła zaklęcia zdają się być dla bohatera poematu – poety – podobnie jak *Listy Pawłowe* – darem łaski, miarą jego własnych doznań i potknięć oraz niedościgłym wzorem twórczości zdolnej pokonać pokusę sceptycyzmu i rozpacz, która obezwładnia bohatera – postać reprezentatywną dla epoki postromantycznego przełomu.

Ów skażony mentalnością swoich czasów bohater jest przecież mieszkańcem ulryjskiego miasta, „gdzie sprawę życia po śmierci rozstrzygano przez głosowanie” (*Mała pauza*). Toteż poemat zamyka się podsumowaniem wewnętrznego Sądu Ostatecznego bohatera nad samym sobą. Sąd ten wyjaśnia dlaczego bohater nie dostępuje mistycznych zaślubin z Bogiem, przewidzianych dla siódmej komnaty *Twierdzy wewnętrznej* św. Teresy. Okazuje się bowiem, że zbyt mało postąpił on na drodze miłości, nadziei i wiary (obrazy znieprawionej miłości i pychy, niezdolność do przebaczenia, skażenie nienawiścią – efekt złorzeczeństwa niezbożnych, zwątpienie i rozpacz). Wszystkie te niedoskonałości bohatera wyjaśniają dlaczego nie może on zrozumieć tajemnicy zmartwychwstania. W myśl bowiem sławnej augustiańskiej formuły wiara i rozumienie wzajemnie się warunkują. Toteż ostatnią część poematu otwiera przerażająca zapowiedź zewnętrznego Sądu Ostatecznego. Jest to wizja „wymarzniętych lasów eukaliptusowych” wycinanych

23 I. Korynt. 15, 40–46.

24 I. Korynt. 15, 12–13.

25 I. Korynt. 15, 20–25.

26 I. Korynt. 15, 26.

27 I. Korynt. 15, 28.

na opał – aluzja do znanej przypowieści ewangelicznej, a zarazem obrazowa zapowiedź przyszłego losu bohatera, sążonego ostatecznie za najcięższy w etyce katolickiej grzech przeciwko Duchowi św., tożsamy z rozpaczą i „wątpieniem o łasce Bożej” – efekt udawanego męstwa. Stąd obecne w poemacie nieustanne oczekiwanie na nadzwyczajny i spektakularny akt łaski Bożej – na umożliwiający całkowite nawrócenie cudowny znak Bożego istnienia i Bożego wybrania, którego dostąpił umieszczony wszakże tylko na fikcyjnej płaszczyźnie poematu koryncki młodzian. W zakończeniu poematu rozpacz, towarzysząca niegdysiejszej pychy, odnosi zwycięstwo i staje się główną winą (pokrewnego w tym Lucyferowi Milтона) bohatera, opornego na inspirujące słowa proroków, mieszkańca Ulro. W *Ziemi Ulro* pisze bowiem Miłosz:

Tragizm mojego życia został mi odsłonięty w młodym wieku jako napięcie dwóch równoważnych i przeciwstawnych sił – afirmacja, otwarcie się, dar, przeciwko negacji, wycofaniu się, samokontroli, co oczywiście tłumaczyłem sobie często fałszywie, to i owo próbując zatrzeć i sobie ułatwić, ale dostatecznie świadomy, żeby zdawać sobie sprawę, że zginę bez Boskiej pomocy. [...] Podobne przekonanie mego patrona, Mickiewicza, Gombrowicz potępiał jako „filozofię zabobonnego dziecka” i skłonny jestem przypuszczać, że w literaturze polskiej dwudziestego wieku wyróżnia i mnie „dziecinny zabobon”. Ładny spokój wiary! [...] Taki człowiek jak ja jest więc ciągle wystawiony na pokusę skrajnego sceptycyzmu, słyszy w sobie głos oskarżający go o niewystarczalność własnego istnienia jako prawdziwą przyczynę jego wewnętrznych manipulacji, czyli o zmuszanie się do wiary przy braku wiary prawdziwej. I słysząc stale ten głos, musi odpowiadać jakby mentalnym wzruszaniem ramion: no to co?²⁸.

Przeciwstawnym rozpaczcy biegunem afirmacji jest więc w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* dziecinny podziw – postawa ufności, zachwyty i afirmacji wobec świata, obca mieszkańcom Ulro / San Francisco, a zachowana przez bohatera od czasów wileńskiej młodości. Źródłem owego podziwu jest zdolność „podwójnego wchłaniania światła” – „w czasie i kiedy czasu już nie będzie”. Tak pojęty podziw jest odpowiednikiem stanu zwanego przez Blake’a Edenem, tj. wizją świata zmartwychwstałego / odkupionego / sprzed upadku. Wizję tę współtworzą wg Blake’a indywidualne formy wszelkich rzeczy stworzonych, istniejące w umyśle Bożym. Umożliwiający taką wizję świata podziw Miłosza zdaje się więc odpowiadać takim romantycznym pojęciom jak: entuzjazm, miłość, inspiracja, intuicja, lub stanom łaski opisywanym przez mistyków, np. zachwyty św. Pawła (Por. „Byłem zachwycony aż do siódmego nieba” oraz „Ani oko nie widziało ani ucho nie słyszało co Bóg zgotował tym, którzy go miłują”) lub św. Jana, gdy opisywał Nową Jerozolimę jako Oblubienicę, miasto święte „zstępujące od Boga”.

Podziw, który ma uratować bohatera w godzinie Sądu jest też przeciwieństwem pychy, pogardy, przerażenia, zgrzyoty i rozpaczcy (Ulro Blake’a). Umożliwia natomiast wizję / kontemplację świata w jego aspekcie wiecznym, nieprzemijalnym (formy).

Według George’a Millsa Harpera Blake, przyznający poecie zdolność docierania poprzez to, co widzialne i czasowe do tego, co niewidzialne i wieczne zbliżył się do historycznie późniejszej Schopenhauerowskiej koncepcji kontemplacji czystej. Otóż podobną koncepcję zdaje się sugerować Miłosz w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* – ukazując zarazem jej granice. Bohater jego poematu na początku rozpoczętej w młodości (Por. *Pamiętnik naturalisty*) Schopenhauerowskiej pielgrzymki do świątyni sztuki, kierowany nieprzepartą pasją, Erosem, (tj. miłością z dialogów Platona, twórczością z pism Blake’a oraz wolą poznania prawdy opisaną przez Schopenhauera) pragnie

28 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 202.

zatrzymać w pamięci jak najwierniej wszelkie szczegóły ojczystego krajobrazu „na jakiś ostatni moment / Kiedy z okrucichów ułoży świat już doskonały” (*Pamiętnik naturalisty*). Tenże sam bohater u kresu owej wędrówki (*Dzwony w zimie*) kreśli jakby przemienioną w Nową Jerozolimę a bogatą w realia i odwołania do Mickiewicza wizję miasta młodości: Wilna. Wizja ta wzbogaca rozumienie *apokatastasis* o sens dosłowny i duchowy w rozumieniu Mickiewicza. *Apokatastasis* oznacza w tym ujęciu zarówno „powrót cudem na ojczyznę łono” jak i ponowny (*Lauda*) powrót do jedności i łączności duchowej z całą wspólnotą żywych i umarłych, którzy tworzyli niegdyś duchowy *commonwealth* Wilna i I Rzeczypospolitej (Litwini, Rusini, Polacy Żydzi). Ten ekumeniczny i wspólnotowy wymiar przywrócenia podkreśla liturgia mszalna, w której dominuje modlitwa za zmarłych – swoisty odpowiednik obrzędu Dziadów. Przyrównany zaś do skarabeusza (symbolu zmartwychwstania) kapłan określany jest mianem przodownika chóru, ofiarnika, Lewity, a liturgia odprawiana jest w językach polskim, litewskim i łacińskim.

Wymiar zaś *apokatastasis* jako próby nawrócenia na wiarę poetów – proroków członka romantycznej sekty, która to sekta kojarzy się Miłoszowi za Słowackim, sugeruje odpowiadające nawróceniu przejście – na poziomie wersyfikacji – od 11-zgłoskowca poematu *W Szwajcarii* (opartego o „powierzchniowo zinterpretowanego Swedenborga”, gdzie miłość do Boga zastąpiona została miłością do łąki / kobiety)²⁹ poprzez stylizowany na wiersz Eliota fragment demistyfikacyjny, do heksametru Mickiewicza (*Konrad Wallenrod*) i bogatej w realistyczne szczegóły wizji kraju lat dziecińczych – zapowiedzi Nowej Jerozolimę. Wizja ta jest wrytym w pamięci bohatera (Mickiewiczowskim ekwiwalencie wyobraźni) efektem pokrewnej podziwowi kontemplacji czystej, przejawem całkowitego skupienia się na przedmiocie z pominięciem własnego ego. Spoza niej prześwieca już tylko świat form indywidualnych Blake’a oraz wizja zmartwychwstania i stworzenia przywróconego do pierwotnej doskonałości – odpowiednik Błogosławionej Wizji mistyków³⁰. W centralnej części *Dzwonów w zimie* Mickiewicz zostaje wkomponowany w rzeczywistą topografię Wilna oraz przywołany bezpośrednio słowami:

[...] Za drugą księgarnią
Zakręca się wzdłuż muru i mija się dom
W którym poeta, sławny w naszym mieście,
Pisał powieść o księżnej imieniem Grażyna.

Mickiewicz jest bowiem dla Miłozsa-eseisty i poety nie romantykiem, lecz pokrewnym Blake’owi poetą metafizycznym i symbolicznym³¹ wyrażającym ład istnienia. Toteż wątek Mickiewicza zajmuje w VII części poematu centralne miejsce. Jest to polski a zarazem europejski pryzmat, który umożliwił niepowierzchną recepcję Eliota, Blake’a, św. Pawła, Swedenborga i św. Augustyna – obszar „zgodnego współistnienia starego z nowym”.

29 Por. ibidem, s. 118.

30 J. Błoński użyłby w tym miejscu za J. Joyce’em określenia epifania. Por. J. Błoński, *Epifanie Miłozsa* [w:] *Poznanie Miłozsa*, op. cit.

31 Por. uwagi Miłozsa o Mickiewiczu [w:] *The History of Polish Literature* (op. cit.), *Ziemia Ulro* (op. cit.) oraz *Ogrodzie nauk* (op. cit.). Por. także: C. Miłozs, *The Enlightenment and Romanticism in Poland* [w:] *Literature and Western Civilization*.

Nie jeździłem do Siedmiogrodu.
Nie wiozłem stamtąd posłań mojemu zborowi.
Ale mógłbym być.
Jest to ćwiczenie stylistyczne.
Zaprzeszły czas
Krajów niedokonanych.

Natomiast co opowiem teraz nie będzie zmyślone.
Uliczka, prawie na wprost uniwersytetu
Rzeczywiście nazywała się tak: Zaułek Literacki.
Na rogu księgarnia, ale nie tomy, szpargały,
Ciasno, aż do sufitu. Nieoprawne, sznurkiem związane,
I druk i pismo, łacina, cyrylica,
Hebrajskie litery. Sprzed stu, trzystu lat.
Dzisiaj myślę, że to była nie lada fortuna.
Z tej księgarni widziało się tuż naprzeciwko
Trochę na ukos, drugą taką samą.
I właściciele podobni: wyblakłe brody,
Długie chałaty, zaczerwienione powieki.
Nie zmienili się od roku kiedy przejeżdżał tędy Napoleon.
Nic nie zmieniło się tutaj. Przywilej kamieni?
Zawsze są, bo tak lubią. Za drugą księgarnią
Zakręca się wzdłuż muru i mija się dom
W którym poeta, sławny w naszym mieście,
Pisał opowieść o księżnej imieniem Grażyna.
Tuż obok brama, drewniana, nabijana ćwiekami,
Ogromnymi, wielkości pięści. Pod sklepieniem na prawo
Schody pachnące farbą i tam mieszkam.
Nie żebym sam wybierał Zaułek Literacki.
Złożyło się, był pokój do wynajęcia,
Niski, z oknem w wykuszu, z szerokim dębowym łóżem,
I piec dobrze grzał tej surowej zimy
Trawiąc polana, które przynosiła z sieni
Stara służąca, Alżbieta.

Zdawałoby się, nie widać powodu,
Skoro odjechałem znacznie dalej
Niż jakiegokolwiek drogi przez góry i lasy,
Żeby tutaj przypominać tamten pokój.

Należę jednak do tych którzy wierzą w *apokatastasis*.
Słowo to przyobiecuje ruch odwrotny,
Nie ten co zstygnął w *katastasis*,
I pojawia się w Aktach Apostolskich, 3, 21.

Znaczy: przywrócenie. Tak wierzyli święty Grzegorz z Nyssy,
Johannes Scotus Erigena, Ruysbroeck i William Blake.

Pełna reminiscencji część centralna składa się jakby z dwóch fragmentów rozdzielonych wyznaniem wiary w *apokatastasis*. Pierwszy z nich (cytowany powyżej) rozgrywa się na dosłownej, tj. rzeczywistej płaszczyźnie poematu, w czasie przeszłym teraźniejszym (dzięki pamięci). We fragmencie tym odtworzony zostaje Zaułek Literacki, wileński adres Miłosza, nieopodal domu, w którym Mickiewicz napisał *Grażynę*, w pobliżu małych księgarni (m. in. żydowskich), gdzie znaleźć można było obok wielu

rzadkich ksiąg także i Pismo Św. drukowane we wszystkich językach i alfabetach I Rzeczypospolitej – wedle teorii korespondencji: ziemskiego odpowiednika Niebiańskiego Jeruzalem. O tym, że drogi Mickiewiczowi ideał wielonarodowościowej Rzeczypospolitej przetrwał na Litwie do czasów młodości Miłosza, dowiedzieć się można z jego esejów. W poemacie natomiast przypominają go przywodzące na myśl Jankiela i *Pana Tadeusza* słowa odnoszące się do księgarzy żydowskich, szafarzy Słowa Bożego w sensie dosłownym: „Nie zmienili się od roku kiedy przejeżdżał tędy Napoleon”.

Drugi Mickiewiczowski fragment jest – zgodnie z wykrytą przez egzegetów zasadą kompozycyjną tekstów biblijnych (zapowiedź – spełnienie) – wizją spełnienia owej zapowiedzi i rozgrywa się w sferze czasu przeszłego – przyszłego³². Jest to zimowy miraż Wilna, przypominający wizję Petersburga z *Ustępu* do III części *Dziadów*. Nad tym odmienionym przez purpurowe światło (miłość) wschodzącego słońca (obraz Boga) miastem (uprzednio spowitym w „sennej szarej mgle”) niewidzialne ręce dzwonników kościelnych – którzy w myśl teorii korespondencji odpowiadają aniołom poruszającym, niczym instrumenty, sfery niebieskie – wnoszą rozbrzmiewający muzyką „niewidzialny gmach”³³. Jest to jakby napowietrzna, zapowiadająca Jeruzalem Niebieską wizja rodzinnego miasta bohatera, odmieniona przez miłość. Na ogłaszaną dźwiękiem niedzielnych dzwonów rozbrzmiewających ze wszystkich kościołów Wilna, Mszę św., ma udać się stara służąca poety Alżbieta – typ wiernej służebnicy pańskiej (płaszczyzna znaczeń moralnych)³⁴. Otóż ta Msza św. z VII części poematu jest właściwie ekumenicznym nabożeństwem, możliwym do przyjęcia dla wszystkich wspólnot religijno-kulturowych zamieszkujących Wilno. Nabożeństwo to w swej najbardziej archaicznej warstwie nawiązuje do kultu zmarłych przodków, który osobom wychowanym na Mickiewiczuzi kojarzy się z II częścią *Dziadów* lub Litwą nawiedzaną (jak mówi Miłosz) przez bliskie Mickiewiczowskiemu duchy Swedenborga³⁵. To ekumeniczne nabożeństwo umieszczone w sferze życzeń („Żeby szła – na ranną mszę Alżbieta”) obejmuje tylko początkową część katolickiej liturgii mszalnej, tj. Wejście (Psalm 42: Przystąpię do ołtarza Bożego...) – która to część odpowiada modłom w synagogach – oraz część końcową, tj. modlitwę za zmarłych. Nie ma w niej natomiast – jak u protestantów – ani Przeistoczenia, ani Komunii Św. wiernych. Odpowiednikiem zaś wyznania wiary (tj. Credo) jest bliski Mickiewiczowi i Swedenborgowi motyw świętych obcowania. Stanowi on bowiem wspólny element wiary, który jednoczy wszystkich mieszkańców Wilna. Motyw świętych obcowania zespala też początkowy i końcowy fragment ekumenicznego nabożeństwa – swoistych Zaduszek ku czci wszystkich zmarłych sług i służebnic pańskich tworzących ponadwyznaniową wspólnotę ludu Bożego, która zamieszkiwała niegdyś Wilno.

O tym, że jest to rzeczywista wspólnota ludu Bożego, która stanowi wg św. Augustyna, duchowy odpowiednik Izraela, świadczy fakt, że tworzą ją – jak u Mickiewicza – małuczcy tej ziemi, tj. głównie pokrzywdzone kobiety polskie, litewskie (czarownice), żydowskie (list rozwodowy), które łakną i pragną Bożej sprawiedliwości (tożsamej z miłosierdziem) jako rekompensaty za krzywdzące sądy ludzkie, którym poddane zostały w imię fałszywych wyobrażeń o tym, co miłe lub niemile Bogu. Toteż obraz świętych

32 Por. J. Kelly, *Początki doktryny chrześcijańskiej*, przeł. J. Mrukówna, Warszawa 1988, rozdz. III, par. 5: *Typologia i alegoria*.

33 Por. uwagi o Swedenborgu z *Ziemi Ulro*.

34 Por. incipit Ps. 113 (112): *Laudate pueri / servi...* . Por. Ps. 113 [w:] C. Miłosz, *Księga Psalmów*, s. 257.

35 C. Miłosz, *Rodzina Europa*, s. 75.

obcowania, do którego przynależy z racji swego niskiego stanu także i służąca Alżbieta³⁶, utrzymany jest w tonie ironicznym i wystylizowany został na heretyckie, bo fałszujące istotę Boga barokowe malowidło. Wyraża ono groteskowo okrutną wizję piekła i osób w nim się znajdujących, któremu patronuje równie błędny i heretycki wizerunek nadobłocznej Trójcy św. nieczulej na cierpienie. Fakt, że oba te malowidła wiszą w kościele katolickim (łacińska liturgia) oraz że na początku i w zakończeniu poematu miejsce nadobłocznej Trójcy i potępionych kobiet zajmuje – podobnie jak w *Dziejach Apostolskich* (3, 21) i jak u (niepowierzchownie czytanego) św. Pawła, Blake’a, Swedenborga, Mickiewicza i św. Augustyna – miłosierny Chrystus, oraz to, że jedynym prawdziwym grzesznikiem jest w poemacie wąpiący o miłosierdziu Bożym, skłonny do rozpaczy bohater, dowodzi, że sąd bohatera nad samym sobą dotyczy w VII części poematu ponownie fałszywych wyobrażeń o Bogu wysnutych z błędnej interpretacji Pisma Św. Jest to Swedenborgiański aspekt głównego wątku poematu, tj. Sądu Ostatecznego:

Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie.
I w czasie i kiedy czasu już nie będzie.

Jeden zatem poranek. Bierze ostry mróz.
Mży chłodem. W tej sennej szarej mgle
Nasyca się obszar powietrza światłem purpurowym,
Różowieją zwały śniegu, jezdnie wyślizgane płożą,
Dymy, kłęby pary. Saneczki dzyń-dzyń
To bliżej, to dalej. Włochatym konikom
Szerść oszroniała, każdy włos osobno.
A wtedy dzwony. U Świętego Jana,
U Bernardynów, u Świętego Kazimierza,
I w Katedrze i u Misjonarzy,
U Świętego Jerzego, u Dominikanów,
U Świętego Mikołaja, u Świętego Jakuba.
Dużo dzwonów. Jakby ręce ciągnąc za sznury
Uroczyście gmach nad miastem budowały.

Żeby szła owinięta chustką na ranną mszę Alżbieta.
Długo pewnie myślałam o życiu Alżbiety.
Mógłbym policzyć lata. Ale wolę nie.
Cóż lata, jeżeli widzę śnieg i jej buciki,
Śmieszne, spiczaste, zapinane z boku.
A ja ten sam, choć zaczyna się i kończy się
Pycha ciała.

Znowu dmą w złote trąbki tłustawe anioły.
A przygarbionego księdza w ornacie
Porównałbym dzisiaj do skarabeusza
Z egipskiego działu w muzeum Luvre’u.

Siostra nasza Alżbieta w świętych obcowaniu –
Czarownic pławionych i łamanych kołem
Pod wizerunkiem nadobłocznej Trójcy
Aż przyznawały się, że co noc zmieniają się w sroki,
Dziewek służebnych ku pańskiej zabawie,
Żon którym posyłało list rozwodny,

36 Archaizm (XVI w.). Por. S. Reczek, op. cit., s. 7.

Matek z paczką pod murem –
Paznokciem z czarną obwódka wzdłuż liter prowadzi,
Kiedy przewodnik chóru, ofiarnik, lewita
Wchodząc na stopnie śpiewa: *Introibo ad altare Dei.*
Ad Deum qui laetificat juventutem meam.

Prie Dievo kurs linksmiina mano jaunystę.

Mano jaunystę.
Moja młodość.

Jak długo w obrzędzie
Chwieję kadzielnicą i wzbija się dym
Tych moich słów.

Jak długo podnoszę głos w prośbie;
Memento etiam, Domine, famulorum, famularumque tuarum
Qui nos praecesserunt.

Kurie prima musu nuėjo.

Ta umieszczona w sferze życzeń niedzielna, ekumeniczna Msza św. za zmarłych i nieobecnych (w której uczestniczy duchem, rozdwojony na młodzieńca i starca, bohater) ilustruje podstawowe dla utworu Miłosza rozumienie *apokatastasis* jako zapowiedzianej przez proroków Starego i Nowego Testamentu (Dz. Ap. 3, 21)³⁷ dwuwymiarowej odnowy wszystkich rzeczy, która poprzedzi przyjście pod koniec dziejów Mesjasza / Chrystusa – którego, wedle słów św. Piotra (*Dzieje Apostolskie* 3, 21) „niebo musi zatrzymać aż do czasu odnowienia wszystkich rzeczy, co od wieków przepowiedział Bóg przez usta swoich świętych proroków”.

Zgodnie z wykładnią biblijną, odnowa ta ma wymiar jednostkowy i wspólnotowy. W wymiarze jednostkowym oznacza ona pokutę, nawrócenie i przebaczenie – tożsame w poemacie Miłosza z wewnętrznym Sądem Ostatecznym, który polega na „odrzućeniu błędu i przyjęciu prawdy” oraz na pojednaniu człowieka z Bogiem prawdziwym i bliźnimi. W wymiarze wspólnotowym natomiast odnowa ta oznacza wzajemne przebaczenie i pojednanie ludzi różnych stanów, ras, narodów, religii i przekonań (część VII poematu). Tak pojętej odnowie odpowiadają więc w poemacie Miłosza obrazy pierwotnej, zgodnej koegzystencji narodów I Rzeczypospolitej: polskiego, litewskiego, ruskiego (*Lauda*) oraz żydowskiego (*Dzwony w zimie*) – zapowiadające ich przyszłe duchowe pojednanie (*Dzwony w zimie*) w oparciu o podobieństwo historycznego losu i o wspólne dziedzictwo religijne: Pismo św., wiarę w Jedyne Boga, Jego przymierze z ludźmi, w podwójne (duchowo-cielesne) trwanie świata, w świętych obcowanie, w przyjście Mesjasza pod koniec dziejów, w Sąd Ostateczny, zmartwychwstanie ciał i odnowienie wszechrzeczy oraz w wynikającą stąd konieczność nieustannego osobistego oczyszczenia i odnowy wewnętrznej tożsamej z duchowym zmartwychwstaniem – z odzyskaniem młodzieńczej radości, z zawierzeniem Bożym słowom i podziwem dla Stwórcy oraz Jego dzieła. Pierwowzorem tej właśnie postawy są w poemacie dwa psalmy: tytułowy Psalm 112 (113) oraz Psalm 43, do którego nawiązują początkowe słowa Mszy św.: „I przystąpię do ołtarza Bożego / do Boga, który jest weselem i radością moją”.

Centralny dla ostatniej części poematu odsyłacz do słów św. Piotra (*Dzieje Apostolskie* 3) pełni więc w skali całego utworu funkcję wykładni precyzującej duchowy sens

³⁷ Por. przypis 12.

poematu zakotwiczony w Piśmie Św. Słowa zapisane w rozdziale 3, 21 *Dziejów Apostolskich* wypowiedział bowiem św. Piotr po dokonaniu w Imię Jezusa Nazareńskiego cudownego uzdrowienia paralytyka, gdy wzywał lud zgromadzony przed świątynią jerozolimską do nawrócenia i pokuty równoznacznej z odzyskaniem zdrowia duchowego, tj. odnową, która winna poprzedzić zapowiedziane przez proroków przyjście Mesjasza (które dla chrześcijan będzie przyjściem powtórny).

Odsyłacz do *Dziejów Apostolskich* (a więc księgi kanonicznej Pisma Św. co najmniej od czasów *De doctrina christiana* św. Augustyna) pełni więc w poemacie także i funkcję zalecanej niegdyś przez św. Augustyna miary, jaką powinien być mierzony każdy chrześcijański nauczyciel opierający się o autorytet Pisma Św. Toteż przywołani w poemacie Miłosza Dante, Blake, Swedenborg i Mickiewicz, rangę proroków zawdzięczają w myśl zaleceń św. Augustyna jedynie niesprzecznym z Pismem Św. oraz panującym tam prawem miłości Boga i bliźniego elementom swych wizji, wyznań, refleksji i pouczeń. Pozostałe natomiast pomysły poetów-proroków potraktowane zostały z dystansem³⁸. Dotyczy to np. monarchicznych pomysłów Dantego, kultu Napoleona, mesjanizmu Mickiewicza, gnostycznego motywu demiurga, millenaryzmu i cyklicznej wizji dziejów Blake'a (zakończenie *Dzwonów w zimie*). Dotyczy to także Swedenborgiańskiego motywu roku 1757 uznanego przez szwedzkiego wizjonera za początek Sądu Ostatecznego rozumianego wyłącznie w kategoriach duchowych i wewnętrznych, a także jego idei Jedynego Boga tożsamesgo z Chrystusem, zmartwychwstania zinterpretowanego przezeń tylko w kategoriach duchowych oraz przekonania Swedenborga o wiecznym istnieniu świata materialnego. Wiele bowiem poglądów Swedenborga zakwestionował i reinterpretował Blake, wierzący w zewnętrzny wymiar Sądu Ostatecznego, w koniec (pożar) świata oraz w zmartwychwstanie ciał i odnowę wszechrzeczy. Z faktu bowiem, że urodził się właśnie w roku 1757, Blake wyciągnął daleko idące wnioski.

Także i Miłosz z przypadkowej zbieżności daty urodzin Blake'a i Sądu Ostatecznego Swedenborga wyciągnął w zakończeniu poematu maksimum konsekwencji i zde-rzył wątek³⁹ Blake'a z wątkiem Swedenborga, by na tle biblijnych tekstów podstawowych ukazać wzajemną komplementarność obu tych wątków. Dlatego dacie 1757 roku towarzyszą motywy i cytaty z Blake'a, zaś sam Blake – który śladem gnostyków odróżniał Stwórcę świata (stąd motyw demiurga) od jego Odkupiciela – doczekał się w *Dzwonach w zimie* korekty: Osobą Bożą szczególnie wyróżnioną w poemacie Miłosza jest bowiem miłosierny Chrystus, Jedyne Bóg Swedenborga a zarazem Bóg-człowiek Nowego Testamentu.

Na tej konfrontacji Blake'a i Swedenborga Miłosz jednak nie poprzestaje i zestawia wątek swedenborgiańsko-blake'owski także i z wątkiem paulińskim (zmartwychwstanie), augustiańskim (wiara i rozumienie) i karmelitańskim (ciemna noc rozumu) – a także z liturgią Kościoła katolickiego, która przenika kompozycję całego poematu. W ten sposób tworzy poeta ekumeniczną całość myślową, gdzie zbieżności, podobieństwa i współbrzmienia górują nad różnicami. Różnice zaś (o ile zostaną przez czytelnika w ogóle odkryte) stanowią potencjalne źródło łagodnej ironii ukazującej ograniczoność ludzkich prawd i sądów w obliczu niezmiernego Bożego Miłosierdzia:

Za nic się jemu wasze prawdy liczą.
On miłosierdzie ma nad wszystkim ciałem.

38 Podobnie rzecz się ma w esejach C. Miłosza.

39 Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 127.

Podobnym zasadom podlega też kompozycja całego poematu, który rozgrywa się jakby na tle tytułowego psalmu Dawidowego, śpiewanego podczas nieszporów. Pod względem gatunkowym poemat Miłosza nawiązuje więc do bliskiego romantykowi wzorca duchowej autobiografii (*Wyznania*). Jej główną oś kompozycyjną stanowi również symboliczna siódemka (*De doctrina christiana, De civitate Dei*) – liczba człowieka jako istoty duchowo-cieleśnej, obrazu Boga (3: liczba Trójcy Św.) i przyrody (4: liczba cyklu przyrodniczego)⁴⁰. Siódemka ta u św. Augustyna i w poemacie Miłosza oznacza również siedmiostopniową (odpowiadającą siedmiu dniom stworzenia) duchową drogę chrześcijanina (*De doctrina christiana*), która poprzez bojaźń Bożą, pobożność, męstwo, miłosierdzie i czystość serca (ale też wiedzę i edukację) wiedzie do prawdziwej mądrości, której źródłem są księgi święte, i dalej do Boga, jako kresu ludzkiego pielgrzymowania („dzień ósmy” z *De civitate Dei*)⁴¹.

Na tę klarowną nawiązującą do św. Augustyna oś kompozycyjną nakłada się w poemacie Miłosza obraz siedmioetapowej drogi, która wiedzie do Boga poprzez ciemną noc zmysłów i rozumu. Cała zaś duchowa pielgrzymka bohatera ku drugiemu brzegowi (*Posłuchanie*) symbolicznego oceanu (pamięci, czasu, materii) przebiega zgodnie z kalendarium roku liturgicznego ujętego w adwentowe ramy jesienno-zimowego oczekiwania na przyjście Pana, które w każdym momencie może okazać się przyjściem powtórnym. Stąd pojawiające się w I części poematu wspomnienie zmarłych żołnierzy i temat Sądu Ostatecznego zwieńczony w VII części poematu ekumeniczną Mszą św. za zmarłych oraz rozważaniem możliwości niespodziewanego dopełnienia się Sądu, zmartwychwstania ciał i końca / pożaru starego świata.

Druga część poematu (*Pamiętnik naturalisty*), którą przenika oczekiwanie na Boże wezwanie, to dalszy ciąg adwentu zakończony w *Laudzie* (część III poematu) Bożym Narodzeniem. Część IV poematu (*Nad miastami*) obejmuje okres od Trzech Króli do Środy Popielcowej. Część V (*Mała pauza*) – dalszy ciąg Wielkiego Postu aż po zmartwychwstanie (V, 6). Część VI wreszcie (*Oskarżyciel*) to zmaganie się z duchem ciemności, które odbywa się w scenerii nawiązującej do Zesłania Ducha Św. (motyw gołębia nad Bouffałową i aluzje do hymnu *Veni Creator*). Natomiast ostatnia, siódma część poematu rozpoczyna nowy cykl oczekiwania.

Kalendarium roku liturgicznego, które ogarnia cały poemat, stanowi więc przeciwieństwo cyklu Blake’a, marginalnie i z dystansem (ironia) wspomnianego w ostatnich wersach poematu. Schemat roku liturgicznego nakłada się natomiast na Augustiański schemat z *Wyznań, De doctrina christiana* oraz *De civitate Dei*, a także na schematy: Terecjański (*Twierdza wewnętrzna*); Blake’owski (upadek i utrata raju – odkupienie – Sąd – odzyskanie raju); Swedenborgiański (reformacja / oczyszczenie duchowe w oparciu o Słowo Boże właściwie pojęte – odrodzenie / zmartwychwstanie duchowe – uczestnictwo w niebiańskiej wspólnotcie duchów). Toteż do klamry kompozycyjnej spinającej cały poemat przynależą oprócz ogniw sakramentalnych (chrzest – Wieczerza Pańska) i liturgicznych (nieszpory – Msza św.) i dogmatycznych (zmartwychwstanie – motyw ziarna) także i cztery inne współbrzmiające ze sobą ogniwa związane z głównym tematem poema-

40 Trójka (życie) należy do Stwórcy jako liczba ogarniającego serce, duszę i umysł człowieka prawa / obowiązku miłości, Czwórka należy do ciała. Por. św. Augustyn, *De doctrina christiana*, op. cit., ks. druga, XVI, 25, s. 77.

41 Por. ibidem, s. XX, 57–58. Por. E. Gilson, *Wprowadzenie do nauki św. Augustyna*, op. cit., s. 161–162. Wokół m.in. rozważań na temat Augustiańskich siedmiu stopni ludzkiego wznoszenia się („pielgrzymowanie”, „żeglowanie”) do Boga osnuty jest poemat Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*.

tematem poematu, tj. Sądem Ostatecznym. Są to motywy: granatowej chmury z błyskiem konia rydzego i udawanego męstwa z *Posłuchania* oraz roku 1757 i rozpacz nieoświeconego wiarą rozumu naturalnego, niezdolnego do zawierzenia słowom Bożym przekazywanym za pośrednictwem proroków.

Te cztery motywy wywodzą się z dwu wykładni zawartej w Piśmie Św. nauki chrześcijańskiej, a mianowicie z bazującej w dużej mierze na *Listach* św. Pawła, *De doctrina christiana* św. Augustyna (gdzie męstwo stanowi antidotum na rozpacz, a rozpacz jest efektem braku wiary – wiara zaś warunkuje rozumienie i *vice versa*) oraz z *Vera christiana religio* (wyd. łac. Amsterdam 1771) Swedenborga⁴² – tekstu zakotwiczonego (m.in. motta) w prorocztwie Daniela i *Apokalipsie* św. Jana⁴³, a także głęboko powiązane go ze źródłowym wykładem dotyczącym lektury Pisma Św., św. Augustyna (*De doctrina christiana*), co właśnie pokazuje w poemacie naocznie (zestawienia motywów, przenikanie się wątków). Czesław Miłosz.

Przedstawiony przez Swedenborga Sąd Ostateczny rozpoczął się według niego w dwa lata po tragicznym trzęsieniu ziemi w Lizbonie, które było znakiem „przewrócenia się starego Kościoła” i zapowiedzią nowego Kościoła, Nowej Jeruzalem – godnej Oblubienicy Chrystusa. Sąd ten dokonywał się w wymiarze wyłącznie duchowym i polegał na ponownym przyjsciu Chrystusa w słowie. Sens tego Sądu sprowadzał się do ponownego i właściwego (tj. trójpoziomowego) odczytania Pisma Św. i przyjęciu umysłem i wolą (sercem) Słowa Bożego oraz zastosowania go we wszystkich dziedzinach ówczesnego życia jednostkowego i zbiorowego, Swedenborg stawia więc sobie cel analogiczny do tego, jaki założył sobie św. Augustyn w *De doctrina christiana*.

Otóż dla autora poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* augustiańsko-swedenborgiański wariant „Sądu Ostatecznego” stanowi istotny aspekt upragnionej odnowy / *apokatastasis*. Świadczy o tym m.in. to, że początkowe (hipotetyczne) nawrócenie bohatera *Dzwonów w zimie* dokonuje się (podobnie jak nawrócenie św. Augustyna) pod wpływem lektury *Księgi Przymierza* i *Listów* św. Pawła. Niemożność zaś zrozumienia zawartej w *Listach Pawłowych* (a zobrazowanej przez Blake’a) tajemnicy zmartwychwstania doprowadza bohatera do rozpacz. W zakończeniu *Dzwonów w zimie* motyw roku 1757 spełnia więc podwójną funkcję: ogniwa zespalającego wątek Blake’a i Swedenborga oraz odsyłacza, dzięki któremu czytelnik znający dzieło Swedenborga zidentyfikuje i zrekonstruuje zadany mu przez autora wątek, włączając weń następujące motywy: Duchowego Sądu Ostatecznego, duchowego zmartwychwstania, ekumenicznej wspólnoty duchów oraz słońca (obrazu Boga), rydzego / czerwonego konia pychy, stanu ducha zwanego Armageddon, upadku, udawanego męstwa, uschniętego drzewa, kazirodczej bądź niepełnej unii małżeńskiej (oraz paralelnej dysunii wiary i rozumienia), drugiego brzegu i symbolicznej siódemki.

Swedenborg jawi się więc w utworze Miłosza jako chrześcijański myśliciel, który wskazując swoim współczesnym na *Pismo Św.* jako dostępne wszystkim źródło łaski zinterioryzował w sposób jeszcze bardziej radykalny niż św. Paweł i św. Augustyn (i Dante) biblijną historię Upadku, Odkupienia i Sądu Ostatecznego – bowiem za jedyny warunek przemiany i odnowy świata uznał kierujące się właściwie rozumianym Słowem Bożym serce człowieka (tożsame z człowiekiem wewnętrznym św. Pawła, św. Augustyna

42 W tekście niniejszej pracy korzystam z anglojęzycznego wydania (z którego korzystał też Miłosz - Por. *Ogród nauk*, op. cit., s. 97): E. Swedenborg, *The True Christian Religion*, transl. J. C. Ager, New York 1970 (1853).

43 Por. Daniel VII, 13, 14; Apok. XXI, 1, 2.

i Mickiewicza)⁴⁴. Swedenborg bliski jest także Miłoszewi zapewne i z tego powodu, że nie traktował on ludzi w izolacji, lecz podkreślał wspólnotowy wymiar człowieka, ucząc, że każdy człowiek w zależności od wewnętrznego nastawienia – od tego, jaki jest – utrzymuje łączność duchową zarówno z określoną grupą ludzi tworzącą wspólnotę kościelną (która może odpowiadać jednemu z siedmiu kościołów wymienionych w *Apokalipsie*) jak też z jedną z dwóch wspólnot zaświatowych: niebiańską (w *Vera christiana religio...* jest to odpowiednik nieba) lub naturalną, tj. cielesną (odpowiednik piekła)⁴⁵.

Zarówno za życia, jak i po śmierci duchowa przynależność człowieka do owych wspólnot może ulegać zmianom (czego przykładem właśnie jest bohater poematu Miłosza). W związku z tym Swedenborg uznawał istnienie jeszcze trzeciej, przejściowej strefy zaświatów. Nie jest ona dokładnym odpowiednikiem katolickiego czyścica (którego istnienia Swedenborg nie uznawał)⁴⁶, lecz jakąś jego namiastką, bowiem z owej zaświatowej wspólnoty duchów, które nie mają świadomości własnej śmierci, można za pośrednictwem samego nastawienia wewnętrznego dołączyć do jednej z dwóch przeciwstawnych wspólnot duchowych: niebiańskiej lub piekielnej. Pierwsza z tych wspólnot kieruje się duchową i niebiańską wykładnią Pisma Św., druga cielesną, tj. materialistyczną, a zarazem pełną pogardy dla materii (wyznają ją mieszkańcy duchowego piekła). Ostateczny los człowieka zależy więc według Swedenborga od jego własnego wolnego wyboru. Jednakże bez łaski Bożej (*influx*) człowiek niewiele mógłby uczynić⁴⁷. Nieustannym zaś źródłem łaski jest Pismo Św. Bóg bowiem stworzył człowieka z miłości i powołał do miłości Boga i (równoznacznego z miłością) oświecenia bliźniego (stąd obowiązek nauczania i studiowania ksiąg świętych).

Zgodnie z zasadą Swedenborga: „Jaki jesteś tak i widzisz”⁴⁸, trzem sferom umysłu ludzkiego odpowiadają trzy typy ludzi, trzy znaczenia i trzy wykładnie Piśma Św. oraz trzy stopnie mądrości i miłości: cielesna, duchowa i niebiańska. Swedenborg, podobnie jak idący jego śladem Blake (co pośrednio podkreśla w poemacie Miłosza) bardzo wczesnie rozpoznał i określił przyczyny duchowej niemocy zwanej później romantyczną chorobą duszy: odłączenie od Boga, rozdarcie wewnętrzne (wiara – rozum) i projekcja przez człowieka jego własnego rozdarcia wewnętrznego na Boga (gnostyczo-manichejskie przeciwstawienie sobie Stwórcy i Odkupiciela / bogów dobrego i złego lub bożych przymiotów – sprawiedliwości / mądrości i miłosierdzia) – wreszcie wzniecającą wojny i właśnie chęć zdominowania innych ludzi za pośrednictwem fałszywej (tj. sfałszowanej) wiary. Listę tę Miłoszew – autor pojęcia schizofrenicznego rozdwójnienia – uzupełnia w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* i w esejach rozpaczą i acedią (zleniwieniem ducha, jakby powiedział Słowacki) – odpowiednikami Baudelaire’owskiego splinu. Nic więc dziwnego, że niedzisiejszy autor *Traktatu moralnego* dostrzegł teksty Swedenborga i potraktował je w poemacie *Gdzie wschodzi słońce...* jako wariantowe wersje istotnej dla jego kręgu kulturowego problematyki religijno-moralnej.

Teksty Swedenborga pełnią też w poemacie Miłosza funkcję transformatora i przekaznika owej zakorzenionej w tekstach biblijnych problematyki, którą przetwarzają (przeinterpretowują) zgodnie z klimatem duchowym przełomowej dla kultury europej-

44 C. Miłoszew, *Ziemia Ulro*, s. 117, 118.

45 Ibidem, s. 139.

46 Por. E. Swedenborg, op. cit., t. I, rozdz. VIII: *Freedom of choice*. Por. C. Miłoszew, *Ogród nauk*, op. cit., s. 97.

47 Por. Swedenborg, ibidem. Por. C. Miłoszew, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 120.

48 Por. C. Miłoszew, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 139.

skiej epoki romantycznego przesilenia. Ponieważ zaś okres „romantycznego przesilenia kultury europejskiej trwa nadal”, refleksje Swedenborga – zgodnie z sugestiami autora *Ziemi Ulro* oraz poematu *Gdzie wschodzi słońce...* – nie tracą, jak się zdaje, swej aktualności i stanowią pomost między osiemnastowiecznym początkiem, a dwudziestowieczną fazą owego przesilenia.

W rozdziale I *Vera christiana religio...* Swedenborga – słońce materialne – podobnie jak w *Wizji Sądu Ostatecznego* Blake’a, który widział w słońcu boski obraz Chrystusa, a nie płaską złotą tarczę przypominającą monetę – jest dla człowieka cielesnego tylko ognistą kulą, źródłem światła i ciepła, natomiast słońce, które oświetla świat duchów niebiańskich tożsame jest z Bogiem Jedynym Jehową (który tożsamy jest z Chrystusem). Podobnie w poemacie Miłosza „nienazwany” (Bóg) z *Postuchania*⁴⁹ – duchowy odpowiednik słońca – rodzi się (*Lauda*) i objawia w osobie Chrystusa (*Dzwony w ziemie*). Otóż Bóg, którego wizerunek przenika ognistą kulę słońca⁵⁰, jest dla Swedenborga źródłem i sprawiedliwym dawcą zarówno ciepła (miłości) jak i światła (mądrości), które stanowią w nim jedność (ogień)⁵¹.

W świecie widzialnym, w momencie oddzielenia się od ognistego słońca, wypromieniowane ciepło i światło przestają stanowić jedność, udzielając się nierównomiernie różnym istotom, z których jedne otrzymują więcej światła, inne więcej ciepła. Podobnie dzieje się z życiem duchowym człowieka, gdy oddziela się on od Boga, wówczas bowiem także i jego światło życia (czyli inteligencja) oraz ciepło życia (czyli miłość) ulegają rozłączeniu, a pozostawiona sama sobie wola (obraz Bożej Miłości / Miłosierdzia) „nie wie czego powinna pragnąć i co powinna kochać”. Dobrem bowiem zakotwiczonej w Bogu miłości (woli) jest miłosierdzie, a prawdą zakotwiczonej w Bogu mądrości jest wiara.

Gdy miłosierdzie i wiara za sprawą Bożej łaski ulegną w życiu duchowym człowieka zespoleniu, wówczas staje się on obrazem Bożym i zostaje podniesiony do rangi aniołów i przebywa duchem w niebie. Człowiek taki upodabnia się do drzewa, które rozkwita i przynosi owoc, gdy w równej mierze otrzymuje ciepło i światło. Jeśli zaś człowiek odłączy się od Boga, to także i jego mądrość, tożsama z wiarą prawdziwą (światło życia), oraz miłość, tożsama z miłosierdziem (energia / ciepło życia), oddzielają się od siebie, a człowiek staje się obrazem Lucyfera i smoka i zostaje strącony na ziemię – a ostatecznie poniżej ziemi: do piekła. Człowiek ów przypomina drzewo w zimie, które traci liście i zamiera, ponieważ nierównomiernie dociera do niego życiodajne ciepło i światło. Gdy wiara i miłosierdzie ulegają separacji człowiek upodabnia się do zepsutej, pełnej robactwa, jałowej gleby, która wydaje chore i na pół zjedzone rośliny: miłość nie kontrolowana przez inteligencję ulega złudnym powabom pożądliwości⁵².

Tak jak Bóg jest człowiekiem, który przyjętą przez siebie skażoną naturę ludzką przemienił i odrodził, tak samo człowiek jako obraz Boga jest potencjalnie aniołem, który już za życia może ze świata zmysłowego wznieść się do duchowego i do sfery niebiańskiej, jeżeli za sprawą inteligencji (obraz mądrości Bożej) zrozumie prawdy Boże i stosownie do tego zrozumienia zreformuje swoje życie, by za sprawą woli (obraz miłości Bożej) zjednoczonej z inteligencją odrodzić się w prawdziwej wierze i miłości / miłosier-

49 Por. „Mógłby nam wyjaśnić jak cenny jest respekt dla tajemnicy, który każe przemilczeć najwyższe imię”. (C. Miłosz, *Rodzinną Europą*, op. cit., s. 72).

50 Por. E. Swedenborg, op. cit., *Memorable Relation* [w:] rozdz. I: *God the Creator*, 35, 11–12.

51 Ibidem, t. I, 41; s. 63. Streszczenie moje – J. D. Por. C. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 89.

52 E. Swedenborg, op. cit., ibidem.

dziu jako członek Nowego Kościoła, czyli Nowej duchowej Jerozolimy, Oblubienicy (tj. małżonki) Boga. Małżeństwo jest więc dla Swedenborga, podobnie jak w *Pieśni nad pieśniami* i jak u św. Pawła (i Oskara Miłosza)⁵³ obrazem-analogią opartej na prawdziwej wierze (żona) i miłości (mąż) unii Kościoła i Chrystusa. Jest ono też obrazem wewnętrznego ładu człowieka, który to ład polega na jedności woli (obraz Bożej miłości) i inteligencji (obraz Bożej mądrości).

Jeśli natomiast miłość (wola) nie prowadzona przez inteligencję oświeconą wiarą obróci się ku dobrom pozornym lub jeśli człowiek sfałszuje obraz Boga, wyobrażając go sobie np. jako Mądrość bez Miłosierdzia, wówczas odpowiednikami przewrotnej miłości zła i sfałszowanej wiary stają się u Swedenborga cudzołóstwo i nierząd duchowy:

Konsekwencją oddzielenia od siebie miłości, czyli caritas (mąż) i wiary, czyli mądrości (żona) jest duchowe cudzołóstwo i nierząd. Pierwsze polega na znieprawieniu dobra, drugie na sfałszowaniu prawdy⁵⁴.

Toteż przez poemat Miłosza, gdzie wierze nie towarzyszy zrozumienie, a bohater cierpi na nadmiar miłości własnej, nieustannie przewijają się obrazy upadków oraz pościgów i pogoni za symbolicznym łowikiem (*Pamiętnik naturalisty*) i łątką (*Dzwony w zimie*). W *Oskarżycielu* zaś pojawia się obraz rozdzielonych mieczem Tristana i Izoldy (któremu towarzyszy komentarz: „pomiędzy życiem i prawdą wyjawiono nam przeciwieństwo”), a w *Dzwonach w zimie* obraz kazirodczej miłości oraz motyw dysunii między wiarą i zrozumieniem. Do listy tej przynależy także obraz samotnej Anusi (z *Pamiętnika naturalisty*) oraz polubienicy z *Oskarżyciela*.

Najprzewrotniejszą odmianą miłości jest według Swedenborga diaboliczna miłość samego siebie (odpowiednik samosobności Blake’a oraz pychy), która w rzeczywistości jest nienawiścią

...ponieważ nie kocha ona nikogo poza sobą, nie pragnie też łączności z innymi w celu świadczenia im dobra, lecz wyłącznie własnej korzyści. Z istoty swej natury dąży ona do rządzenia innymi, do posiadania wszelkich dóbr i do odbierania czci boskiej⁵⁵.

Konsekwencją tak znieprawionej miłości jest zamknięcie się na prawdę, sfałszowanie wiary i chęć opanowania innych za pośrednictwem sfałszowanej prawdy. Symbolicznym znakiem stanu umysłu naznaczonego żądzą panowania nad innymi i gotowością do walki po stronie sfałszowanej prawdy jest Armageddon⁵⁶ (wspomniana przez Miłosza w części III poematu: jedna z mitycznych krain wewnętrznych – przeciwieństwo obszaru miłości niesamolubnej, tj. Laudy) – apokaliptyczne pole bitewne wierzących i niewierzących w Boga. Symbolicznym natomiast znakiem sfałszowanego dobra (tj. przewrotnej miłości własnej) jest u Swedenborga czerwony koń z *Apokalipsy*, odpowiednik otwierającego poemat Miłosza rydzego konia. Towarzyszy mu również symboliczna granatowa chmura (błędnych mniemań). Píše bowiem Swedenborg:

53 Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, oip. cit.

54 Por. E. Swedenborg, op. cit., t. I, s. 64. Przekład mój – J. D.

55 Ibidem, rozdz. I, 45, s. 67. Przekład mój – J. D.

56 Ibidem, rozdz. III (*The Lord the Redeemer*), 113, 4, s. 169.

Ponieważ koń oznacza rozumienie Słowa [tj. Pisma Św. – J. D.] czerwony koń [oznacza] rozumienie opaczne pod względem dobra, czarny koń [rozumienie] opaczne pod względem prawdy [...] biały koń natomiast oznacza rozumienie Słowa zarówno pod względem prawdy, jak i dobra⁵⁷.

Doskonałość życia człowieka płynąca z jedności myślenia i działania w miłości i mądrości zależy według Swedenborga nie od doskonałości myśli, lecz od jej zdolności „percepcji prawdy ze światła prawdy”, tj. duchowego słońca – Boga:

Jedni ludzie, których odpowiednikiem w zmysłowym świecie są orły, w momencie, gdy usłyszą prawdę postrzegają natychmiast, że jest ona prawdą i przyjmują ją. Drudzy (ptaki śpiewające) nie uchwytyją wprawdzie prawdy bezpośrednio, ale dochodzą do niej poprzez wnioskowanie oparte na obserwacjach. Jeszcze inni wierzą, że coś jest prawdą, ponieważ zostało to stwierdzone przez autorytety (sroki). Są wreszcie i tacy, którzy ani tego nie pragną, ani też nie są zdolni dostrzec tego, co jest prawdziwe, lecz dostrzegają tylko to, co jest fałszywe, ponieważ znajdują się w mocy iluzorycznego światła, w którym fałsz wydaje się prawdą, a to, co jest prawdziwe wydaje się albo czymś ukrytym w górze poza gęstą chmurą, albo meteorem, albo czymś zgoła fałszywym. Myśli takich ludzi wyobrażają nocne ptaki, a ich mowę skrzeczenie sów. Do tej grupy należą ci, którzy utwierdziwszy się w fałszach, nie mogą znieść prawdy, i w momencie, gdy słyszą jakkolwiek prawdę, odwracają się od niej z odrazą, podobnie jak żołądek przepełniony żółcią wymiotuje pożywienie⁵⁸.

Do tej ostatniej grupy zaliczy Swedenborg (podobnie jak Blake) zamieszkujących duchowe piekło czcicieli zmysłów i bogini Natury. Przytacza nawet charakterystyczną wypowiedź jednego z szatanów, z którym zetknął się w czasie swoich podróży do piekła:

W stanie, w jakim się teraz znajdujemy, możemy wnosić w oparciu o to, co zasłyszeliśmy, że Bóg istnieje, jednakże gdy urok zła przepelnia nasze umysły, nie widzimy nic poza naturą⁵⁹.

Swedenborg rozróżniał szatanów i diabłów. Szatanami nazywał tych, „którzy tak długo utwierdzali się w fałszach, aż w nie uwierzyli”. Diabłami zaś nazywał tych, „którzy utwierdzali w sobie zło poprzez całe życie”⁶⁰. Dotyczy to więc ludzi przepelnionych miłością własną.

Motyw światła oraz pragnienie zrozumienia prawdy (która jest według Swedenborga dobrem wiary i synonimem mądrości) przenika poszczególne etapy duchowej biografii protagonisty *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, począwszy od *Posłuchania* poprzez *Nad miastami* (część V) aż po finał *Dzwonów w zimie*. Nawiedzają go też obrazy „czcicieli zmysłów i bogini Natury” (*Pamiętnik naturalisty* oraz *Nad miastami*, część VII). Obrazy te zespala wątek pielgrzymowania poprzez ciemną noc zmysłów i rozumu do symbolicznego drugiego brzegu. Momentem szczytowym tej pielgrzymki jest scena konfrontacji ze złym duchem oraz wewnętrzna psychomachia (*Oskarżyciel*).

W uporządkowanej, zhierarchizowanej i racjonalnej koncepcji Swedenborga trzem wyodrębnionym przezeń kategoriom ludzi odpowiadają trzy sfery umysłu człowieka. Otwierają się one stopniowo na kolejnych etapach życia, począwszy od dzieciństwa,

57 Ibidem, rozdz. III, 113, 3, s. 169.

58 Ibidem, rozdz. I, 42, s. 64.

59 Ibidem, rozdz. I, 77 (4), s. 112.

60 Ibidem, rozdz. I, 80(4), s. 122. Stąd też [I, 80 (1)] pochodzi cytowany przez Miłosza w *Ogrodzie nauk* (op. cit., s. 95–97) fragment o diable.

poprzez lata chłopięce, młodość, wiek męski itd. za przyczyną stopniowej „percepcji prawd moralnych i duchowych”⁶¹. Miara, jaką mierzy siebie bohater poematu Miłosza, odpowiada najwyższemu (według Swedenborga) regionowi umysłu człowieka, a zarazem dojrzałemu etapowi życia. Współtworzą ją otwarcie się na łaskę Bożą oraz zrozumienie przez intelekt (za sprawą Bożej iluminacji) prawdy i podążenie za nią woli (miłości). Końcowym etapem tej drogi (nawrócenia / przemiany i odrodzenia / odnowy) są zaślubiny duchowe z Bogiem. Odpowiednikiem tego etapu drogi duszy do Boga jest u Swedenborga siódmy dzień tygodnia, czyli Sabat. Ten siódmy dzień tygodnia (według dekalogu dzień święty) ma według Swedenborga sens troisty: naturalny (tj. dosłowny), duchowy i niebiański⁶² – zgodnie z troistą wykładnią Pisma Św., wspieraną teorią korespondencji (czyli współodpowiadania sobie zjawisk zmysłowych i duchowych, które wywodzą się z tego samego przyczynowego źródła, tj. Boga). W sensie literalnym (tj. naturalnym) siódmy dzień oznacza zarówno dzień Pański, jak i „odpoczynek (sabat) dany człowiekowi przez Pana” po sześciu dniach pracy. W sensie duchowym dzień ten oznacza nawrócenie i odnowę człowieka przez Pana, a sześć dni poprzedzających „walkę z ciałem i jego pożądliwościami oraz wewnętrznym fałszem, którego źródłem jest piekło”. Ostatecznie więc – w sensie duchowym – siódmy dzień oznacza „łączność z Panem, która jest źródłem odrodzenia / odnowy”⁶³.

Swedenborg daje też opis owego „odrodzenia”, pełen reminiscencji ze św. Pawła i św. Augustyna. Na początku tego opisu pojawia się analogia do dwukrotnie wymienionego w poemacie Miłosza motywu ziarna (św. Jan XII, 24; św. Paweł), który Swedenborg odnosi też do ostatecznej odnowy Kościoła. Czytamy więc, że:

1. Odrodzenie musi dokonać się w sposób analogiczny do tego, w jaki człowiek jest poczęty, noszony w łonie, narodzony i wykształcony.
2. Pierwszy akt nowych narodzin polega na nawróceniu (reformacji) i jest dziełem rozumienia; drugi nosi miano odrodzenia i jest dziełem woli, a poprzez nią także i rozumienia.
3. Nawrócenie człowieka wewnętrznego poprzedza nawrócenie człowieka zewnętrznego.
4. Następnie dochodzi do konfliktu między człowiekiem wewnętrznym i zewnętrznym a zwierzchność należy do zwycięzcy.
5. Odrodzony człowiek ma nową wolę i nowe rozumienie.
6. I pozostaje w łączności z aniołami⁶⁴.

Toteż trzecim, niebiańskim sensem siódmego dnia tygodnia jest „łączność z Bogiem, ochrona od piekła i pokój”. Siódmy dzień tygodnia oznacza więc w życiu człowieka kres zewnętrznych i wewnętrznych zmagani oraz bezpieczeństwo od napaści oskarżyciela, a w historii – zakończenie odkupicielskiej (za przyczyną słowa, tj. ksiąg objawionych) pracy Chrystusa.

Całość rozważań na temat Sabatu zamyka Swedenborg poetyckim opisem pokoju niebiańskiego, którego wyobrażeniem jest niedziela. Pokój ten polega na „uśmierzeniu i pokonaniu wszelkiego zła i fałszu” i przyrównany zostaje do „pokoju po wojnie, kiedy każdy wraca bezpiecznie do swego własnego miasta i domu i żyje wśród własnych pól

61 Ibidem, rozdz. I, 42, s. 64.

62 Tj. „natural”; „spiritual”; „celestial”.

63 E. Swedenborg, op. cit., t. I, rozdz. V (*The Decalogue*), s. 301, 302, 303, 388–391.

64 E. Swedenborg, op. cit., t. II, rozdz. X (*Reformation and Regeneration*), IV, 583–586; V, 597–590; VI, 591–595; VII, 596–600; VIII, 601–606; IX, 607–610, s. 116–138.

i ogrodu”, do „pokoju umysłu po ciężkiej pracy”, do „miłości rodzicielskiej (*storge*) ogarniającej matkę po urodzeniu dziecka”, do „rozpogodzenia, które następuje po gromach, czarnych chmurach i błyskawicach”, do „wiosny po okrutnej zimie”, do „świeżo wzeszłego zboża i kwitnących drzew” – wreszcie do „stanu umysłu znanego tym, którzy po sztormach i niebezpieczeństwach podróży morskiej docierają do portu i stawiają stopę na upragnionym lądzie”⁶⁵.

Takiego właśnie powrotu do domu, czy też przywrócenia domu w potrójnym znaczeniu tego słowa oczekuje bohater poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, znajdujący się na drugim brzegu oceanu i ciągle jeszcze złączony z wyobrażoną w sposób bliski Dantemu, Mickiewiczowi i Swedenborgowi cierpiącą i pokutującą wspólnotą duchów. Ucharakteryzowany jest on także na ducha, który „zza morza i ziemi” nawiedza swój kraj rodzinny (*Posłuchanie / Lauda*) i odpamiętując własne dzieje, doprasza się łaski Bożej dla pogrążonego w ciemnej nocy oczyszczenia i doprowadzonego do rozpaczki rozumu. Zakończenie poematu zdaje się – być może w sposób ironiczny – sugerować nieprzystawalność do tej konkretnej sytuacji, w jakiej znalazł się bohater również i nakreślonego przez św. Teresę z Avila obrazu ziemskiej pielgrzymki człowieka – oraz duchowych zaślubin z Bogiem w siódmej komnacie *Twierdzy Wewnętrznej*. Mimo to jednak przedstawiona w poemacie z wielu krzyżujących się punktów widzenia idea nieskończenie miłosiernego Boga stanowi z perspektywy autora potencjalne źródło nadziei dla bohatera i nie wyklucza jego przyszłego zjednoczenia z Bogiem we wspomnianym przez św. Augustyna dniu ósmym, który nastąpi po dniu szóstym (odpowiedniku szóstej epoki dziejów zapoczątkowanej narodzeniem Chrystusa) oraz po dniu siódmym (odpowiedniku nieba i wieczności oraz wiecznego spoczynku w Panu dusz, które przewyciężyły diabelską pokusę („Będziecie jako bogowie...”) i zostały przywrócone do łaski. Dzień ósmy – rzeczywiste spełnienie chrześcijańskiej niedzieli – rozpocznie powtórne przyjście Chrystusa i zmartwychwstanie ciał. Dzień ten będzie trwał wiecznie, a mieszkańcy królestwa niebieskiego będą mogli oglądać Boga twarzą w twarz⁶⁶

Jeśliby przyjąć, że modlitewną (duchową) zapowiedzią owego ósmego dnia, który ostatecznie zakończy siedmiodniowe zmaganie człowieka jest hymn *Magnificat* – ostatnia pieśń nieszpórów⁶⁷ – oraz że odpowiednikiem tego hymnu jest w poemacie Miłosza bliski mu tematycznie tytułowy psalm *Laudate pueri / servi*, wówczas okaże się, że swoiście przetworzone i poszerzone nieszpory – jako zapowiedź niedzieli i powtórnego przyjścia Pana – oraz śpiewane podczas tego nabożeństwa psalmy i hymny stanowią zasadniczy fundament kompozycyjny i znaczeniowy poematu Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Na tym fundamencie wzniesione zostały wszystkie pozostałe

65 E. Swedenborg, op. cit., t. I; V, 304, s. 391.

66 St. Augustine, *The City of God*, transl. H. Bettenson, Penguin Books 1972, part II, XXII, 30, p. 1091. O tym, że bohater poematu oczekuje dnia powtórnego przyjścia Pana, którego to dnia zapowiedzią jest każda niedziela (a zwłaszcza święto Bożego Narodzenia) świadczą także: – 1. wyrażająca jego uwięzienie w czasie cykliczna szóstka Blake’a; – 2. motyw zimy i świątecznej Mszy św.; – 3. tytułowy motyw nieszpórów (Psalm 113) – zapowiedź niedzieli lub świąt; – 4. rozważanie tajemnicy Zmartwychwstania i Miłosierdzia Bożego, Nieba i Piekła oraz Czyśćca; – 5. wpisany w poemat modlitewny „ósemkowy” – schemat brewiarza – gdzie śpiewany podczas niedzielnych nieszpórów pochwalny psalm *Laudate pueri / servi...* stanowi w poemacie Miłosza odpowiednik pierwszej porannej modlitwy brewiarzowej (*Laudes*). Por. siedmioczęściowy poemat Audena – oparty o (przestawiony!) schemat brewiarza – pt. *Horae Canonicae* [w:] W. H. Auden, *Selected Poems*, London 1968, s. 101–116 (wybrał sam autor)..

67 Por. *Nieszpory na niedzielę i święta* [w:] *Mszał. Modlitewnik*, Opole 1959, Wydawnictwo św. Krzyża, s. 431–436. Por. też: *Nieszpory w święta Maryjne* [w:] *Skarbiec modlitw i pieśni*, Katowice 1970.

wzajemnie się przenikające schematy konstrukcyjne oraz wzajemnie się dopełniające sensy poematu.

I tak, tytuł poematu zaczerpnięty z początkowych słów Psalmu 112 (113) odpowiadałby początkowi starej liturgii nieszpórów. Część I poematu (*Postuchanie*) – z motywami sądu, męstwa, fałszu, pychy, „złorzeczeństwa niezbożnych”, nienazanego (tj. Boga), „płodu roślinnego zwiniętego w ziarnie”, z którego narodzi się wezwany poeta-prorok – odpowiada otwierającemu zwykle nieszpory królewskiemu Psalmowi 109 (110) *Dixit Dominus*⁶⁸. Psalm ten zaczyna się od słów: „Rzekł Pan Panu memu: siądź po prawicy mojej, aż położę Twoich wrogów podnóżkiem nóg Twoich”⁶⁹; kończy się natomiast zapowiedzią zewnętrznego Sądu Ostatecznego oraz kary dla pysznych i tyranów.

Część II poematu (*Pamiętnik naturalisty*) – gdzie bohater rozlicza się z dziedzictwem intelektualnym i artystycznym swej epoki, a następnie udaje się na symboliczną pielgrzymkę do cudownej kaplicy Matki Bożej i nadaremnie oczekuje Bożego wezwania – łączy się tematycznie m.in. z często śpiewanym podczas nieszpórów Psalmem pochwalnym 110 (111) *Confitebor*, gdzie mowa jest o tym, że Pan „Wyzwolenie zesłał ludowi swojemu, ustanowił na wieki przymierze swoje” oraz że „Początkiem mądrości jest bojaźń Boża, roztropni są wszyscy, którzy wedle niej czynią”⁷⁰.

Część III poematu (*Lauda*) – którą przenika motyw dziękczynienia za dar trojście rozumianej ojczyzny – stanowi trzecią, centralną część owych Miłoszowych nieszpórów, która odpowiada tematycznie tytułowemu Psalmowi pochwalnemu *Laudate pueri / servi*⁷¹. Wystawia on Boga m.in. za dar ojczyzny duchowej, tj. Kościoła Powszechnego.

Część IV *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Miłosza (*Nad miastami*) – z tematem przewodnim mistycznej nocy ciemnej biernego oczyszczenia rozumu, którą rozświetla krótki błysk południowego światła – nawiązuje być może do (krótkiego jak błysk owego światła) śpiewanego podczas nieszpórów Psalmu pochwalnego 116 (117), który wzywa wszystkie narody i ludy, by wystawiały Pana „Albowiem można jest nad nami łaska Jego, a wierność Pańska trwa na wieki. Alleluja”⁷².

V część poematu (*Mała pauza*) – w której bohater podsumowuje swoje dotychczasowe refleksje nad własnym życiem zespolonym z życiem wszystkich pokoleń, jakie kiedyś zamieszkiwały Jeruzalem Północy (Wilno) – odpowiada piątej pieśni nieszpórów i np. syjońskiemu Psalmowi 121 (122) *Laetatus sum* z nieszpórów maryjnych.

Jest to „pieśń wstępowań Dawida”⁷³. Mowa jest tam o Jeruzalem: „Dokąd wstępują plemiona Pańskie, aby na świadectwo Izraela wystawiać Pańskie imię”. Psalm ten zawiera prośbę o pokój i bezpieczeństwo dla dwuwymiarowo rozumianej Jeruzalem i jej mieszkańców.

Rozgrywająca się o zachodzie słońca część VI poematu Miłosza (*Oskarżyciel*) – w której po oczyszczających zmaganiach z duchem pustki, rozpacz, zazdrości, nienawiści i sprzeciwu, bohater zaprzecza fałszywym oskarżeniom nieprawego i powołuje się na duchowe dary, które zaferował swym bliźnim – w równej mierze odpowiada np. hymnowi *Już słońce schodzi ogniste*, szóstej pieśni nieszpórów, jak i sapiencjalnemu Psalmowi

68 Por. przypis 46 do rozdz. III.

69 Por. Psalm 110 [w:] C. Miłosz, *Księga Psalmów*, op. cit., s. 254.

70 Ibidem, s. 255.

71 Por. *Psalterz czyli Księga Psalmów...* objaśnił X. F. Pawłowski, Kraków 1872, t. III, s. 344–347.

72 C. Miłosz, *Księga Psalmów*, op. cit., s. 263.

73 Ibidem, s. 122.

111 (112) *Beatus vir*, który głosi pochwałę człowieka, „który boi się Pana” („Dobrze dzieje się człowiekowi który łaskawy jest i używa, który swoimi sprawami zarządza sprawiedliwie”) i który „Słyszac złą nowinę, nie boi się, stateczne jego serce ufa Panu aż zobaczy upadek nieprzyjaciół swoich”. Psalm ten kończy się zapowiedzią ataku niegodziwych i klęski nieprzyjaciół: „Niegodziwy zobaczy to i będzie gniewny, i zębami będzie zgrzytał i usychał. Pożądliwość niegodziwych zejdzie na nic”⁷⁴.

Ostatnia, siódma część poematu (*Dzwony w zimie*) – z tytułowym motywem dzwonów wzywających służebnicę Pańską Alżbietę i mieszkańców Wilna (Jeruzalem Północy), w zimowy poranek rozświetlony purpurowym światłem wschodzącego słońca na (ekumeniczną) Mszę św., pamiątkę Zmartwychwstania i zapowiedź powtórnego przyjścia Pana i odnowienia wszechrzeczy, tj. *apokatastasis* (do której odsyłają cytaty z Pisma Św. i „proroków”) – odpowiada tematycznie (motyw zimy) m.in. Psalmowi 147 (*Lauda Jerusalem*), który wzywa do oddania chwały Panu, ponieważ:

2. Pan buduje Jeruzalem, wygnańców Izraela gromadzi.
3. Leczy zbołałych na sercu i opatruje im rany.
6. Odwagę daje Pan uciśnionym, a nieprawych zniża do ziemi.
11. Upodobał sobie Pan w bogobojnych, którzy ufają jego dobroci.
15. Wysłał słowo swoje na ziemię, szybko mknie rozkaz Jego.
16. Spuszcza śnieg jak wełnę, szron jak popiół rozsiewa.
17. Rzuci grad swój jak okruszki chleba, od mrozu Jego ścinają się wody.
18. Posyła słowo swoje i roztopiają się, dmucha wiatrem swoim i wody płyną.
19. Obwieścił swoje słowo Jakubowi, swoje ustawy i prawa Izraelowi.
20. Nie uczynił tak żadnemu narodowi i Jego praw nie poznały. Alleluja⁷⁵.

Natomiast właściwą funkcję hymnu *Magnificat* – tj. ostatniej pieśni nieszpórów – spełnia w poemacie Miłosza psalm *Laudate pueri / servi*. Wprowadza go w części VII poematu motyw służ i służebnic Pańskich oraz końcowe „Amen. Alleluja” (z Blake’a)⁷⁶. Potencjalna obecność tego psalmu również w tle zakończenia równoważy więc motywy cyklicznej szóstki (która wyraża fatalistyczną wizję natury i historii) oraz rozpaczy, której źródłem jest wewnętrzne rozdarcie bohatera. Toteż interpretację poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* zakończyć wypada słowami psalmu *Laudate servi / pueri* w wersji Czesława Miłosza:

1. Alleluja. Chwalcie, służcy Pańscy, chwalcie imię Pańskie.
2. Niech będzie imię Pańskie błogosławione teraz i po wieki wieczne.
3. Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada, niech będzie imię Pańskie pochwalone.
4. Wywyższony nad wszystkie narody jest Pan, ponad niebiosa chwala Jego.
5. Któż jest jak Pan, Bóg nasz, który mieszka na wysokości?
6. Który zniża się, aby spojrzeć na niebo i ziemię.
7. Podnosi z prochu słabego, z gnoju dźwiga ubogiego.
8. Aby posadzić go między książętami, między książętami ludu swego.
9. I sprawia, że niepłodna w domu zostaje szczęśliwą matką synów. Alleluja⁷⁷.

74 Ibidem, s. 256.

75 Ibidem, s. 317–318.

76 Który, jak przypomina Miłosz w esejach, umierając śpiewał psalmy na cześć Pana.

77 C. Miłosz, *Księga Psalmów*, op. cit., s. 257.

SUMMARY

In the present study, the author's aim has been to reveal the extent to which the mature poetry of Czesław Miłosz would appear to have been inspired by the writings of European poets, philosophers and religious thinkers. The poetry chosen for detailed discussion and analysis is a long poem published in 1974 under the title: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. With its countless allusions and "palimpsest", multi-level semantic structure — highly reminiscent of the work of W. B. Yeats, T. S. Eliot and James Joyce — this is surely one of the most difficult poems ever written in Polish.

The poem — which is perhaps the supreme poetic achievement of Czesław Miłosz — is shown to be a "recapitulation", as it were, of the artistic, philosophic and religious issues which have preoccupied him as a writer of poetry and essays. The "thousand-year-long" memory (and imagination) of the poem's protagonist is filled with reminiscences of often conflicting attitudes, opinions and actions and gives rise to a dramatic dialogue set against the backcloth of European cultural tradition and history. By means of a return to "basic texts", which are confronted with each other and reinterpreted in the light of his own experiences, the protagonist would appear to seek a solution to the spiritual predicament of the modern world.

Apart from the Bible, "basic texts" consulted by the poem's protagonist are shown to include the writings of St. Paul, St. Augustine, St. Thomas Aquinas, St. Teresa of Avila, Dante, Swedenborg, William Blake, Mickiewicz, Oskar Miłosz, Schopenhauer and Nietzsche. The poem is also examined in the light of twentieth-century European poetry, particular attention being paid to the parallels with English poetry, inspired as it has been by a reassessment of the achievement of William Blake and by the general literary reassessment carried out by Yeats, Joyce, T. S. Eliot and many twentieth-century critics.

Spis treści

Słowo wstępne	5
Rozdział I Posłuchanie	8
Rozdział II Pamiętnik naturalisty	39
Rozdział III Lauda	75
Rozdział IV Nad miastami	101
Rozdział V Mała pauza	123
Rozdział VI Oskarżyciel	140
Rozdział VII Dzwony w zimie	169
Summary	199