

Jolanta Dudek

Główne nurty poezji polskiej w dwudziestym wieku
z historią w tle i aktualne obowiązki poety – według
Traktatu poetyckiego z moim komentarzem (2001)
Czesława Miłosza

*The sight of human affairs deserves admiration and
pity; they are worthy of respect too...*

I.

Traktat moralny (1947), *Traktat poetycki* (1956)
i *Traktat poetycki z moim komentarzem* (2001)

Powstały w roku 1947 w Waszyngtonie *Traktat moralny* oraz napisany w roku 1956 we Francji *Traktat poetycki* – to dwie próby odpowiedzi Czesława Miłosza na pytanie „Co robić” (*Od autora*, Tpk, 7), które nurtowało go po zakończeniu drugiej wojny światowej, gdy nie będąc komunistą, przyjął stanowisko w ambasadzie w Waszyngtonie od rządu, który poddawał Polskę procesowi bezwzględnej stalinizacji (Tpk, 98). *Traktat moralny* zapowiada zbliżający się nieuchronnie okres terroru i wyraża wątpliwość, czy zwykli ludzie zdołają przeciwstawić grozie i okrucieństwu „nowej ery” – słabo tłącą się w ich sercach *litość*, o którą upominał się Miłosz (1946)¹ – a także przywołani

¹ W powojennym wierszu *Dwaj w Rzymie* (1946), w: *Utwory poetyckie. Poems*,

w obu traktatach Joseph Conrad Korzeniowski² i Guillaume Apollinaire³:

Gdzież jest poeto ocalenie?
Czy coś ocalić może ziemię?
Cóż dał tak zwany świt pokoju?
Ruinom trochę dał powojów,
Nadziejom gorycz, sercom skrytość,
A wąpię czy obudził litość. (Up, 1976,143)

Adresatami *Traktatu moralnego* są „ludzie prości”, czyli ci, którzy mimo bezpowrotnego przemijania postaci świata – utrwalonej w *Poemacie naiwnym – Świat* (1943) – nadal przestrzegają „prostych zasad moralnych”⁴. Zalicza się do nich także ironiczny autor *poematu naiwnego*, który w zakończeniu *Traktatu moralnego* przygotowuje siebie oraz swych „ubogich duchem” czytelników na zbliżającą się niechybnie konfrontację z marksistowską filozofią historii⁵, która przybiera pozór prawdy naukowej. Radzi im nie wierzyć w rzekomy determinizm dziejów oraz mężnie przeciwstawiać się biegowi rzeczy:

Nie jesteś jednak tak bezwolny,
A choćbyś był jak kamień polny,
Lawina bieg od tego zmienia,
Po jakich toczy się kamieniach.

Ann Arbor, Michigan: Michigan Slavic Publications 1976, s. 127 (Up, 1976, s. 127). Potem (1971) we wstępie do tomu *Prywatne obowiązki* Kraków 2001, s. 11 – Miłosz analizował granice litości, które wskazał – jego zdaniem – Beckett, autor dramatu *Czekając na Godota*, twórca zdehumanizowanych postaci *wydrążonych ludzi* – wzorowanych na poematach T.S. Eliota. Nie wzbudzają one litości – lecz śmiech.

² *The sight of human affairs deserves admiration and pity; they are worthy of respect too* [...] Joseph Conrad Korzeniowski, *A Familiar Preface* [1911], *A Personal Record*. Ed. by Z. Najder and J. Stape, Cambridge: CUP 2008, s. 16. Por.: *Widok ludzkich spraw zasługuje na podziw i litość. A także na szacunek*. J. Conrad, *Przedmowa bez ceremonii, Ze wspomnień*, przeł. A. Zagórska, 1973, s. 22.

³ *Jest również czas* [...] *Litości dla nas walczących zawsze na krańcach / Bezkesu i przyszości / Litości dla naszych błędów litości dla naszych grzechów / – Prześliczna rudowłosa* [1918] Apollinaire, *Poezje wybrane*, red. A. Ważyk, 1968, s. 150.

⁴ „Kiedy ambicja doradza nam wznieść się ponad proste zasady moralne, strzeżone przez ubogich duchem, zamiast obrać je wśród zmienności losu za igłę kompasu, niszczy to, co jedynie może okupić nasze szaleństwa i błędy, miłość”. – Cz. Miłosz, *Tygrys* (1959), *Rodzinna Europa*, 1998, s. 370. Por. *Który skrzywdziłeś, Światło dzienne* [1953], Cz. Miłosz, *Utwory poetyckie*, 1976, s. 160.

⁵ *Marksizm*, Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa* 1998, s. 158 (RE 1998, s. 158).

I, jak zwykli mawiać już ktoś inny,
 Możesz, więc wpłynąć na bieg lawiny.
 Łagódź jej dzikość okrucieństwo,
 Do tego jest potrzebne męstwo. (Up, 1976, 147)

Traktat moralny zachęca do wierności prostym zasadom moralnym i wytrwania w męstwie, do którego zmuszać się będzie „do końca” protagonista poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, dojrzałe *porte-parole* autora⁶. Ostrzega, że narzucona siłą, uproszczona koncepcja dziejów skłania swych wyznawców do udziału w „pożytecznych zabójstwach”⁷ i owocuje utratą przez nich równowagi duchowej. Każda bowiem zbrodnia – również ta dokonana z pobudek ideologicznych – jest pospolitym morderstwem i wywołuje schizofreniczne rozdwojenie w świadomości człowieka:

Bo schizofrenia – rozdwojenie
 Istoty na kwiat i korzenie,
 Poczucie, że te moje czyny
 Spełniam nie ja, ale ktoś inny.
 Kark skrócić komuś jest drobnostką.
 Potem komedię czytać Boską,
 Czy stary oklaskiwać kwartet,
 Lub dyskutować awangardę. (Up, 1976, 151)

W pół wieku potem w komentarzu do czwartego rozdziału *Traktatu poetyckiego* (2001) Miłosz przeciwstawi marksizmowi oraz idei walki klas – koncepcję dziejów jako gry przypadkowych sił, wyrosłą z ducha filozofii pragmatyzmu amerykańskiego, i powoła się na książki Richarda Rorty’ego (Tpk, 89), które przenika idea międzyludzkiej solidarności⁸. Czytanego zaś w młodości amerykańskiego myśliciela religijnego, Williama Jamesa (Tpk, 99), który we własnym doświadczeniu wewnętrznym i w widzialnym świecie poszukiwał śladów Bożej obecności, przeciwstawi wyznawcom abstrakcyjnych doktryn estetycznych, politycznych i społecznych, które poddał „sądowi ostatecznemu” w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974)⁹.

⁶ Cz. Miłosz, *Posłuchanie, Utwory poetyckie*, 1976, s. 351.

⁷ *Mała pauza* V, 5, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* [1974], Cz. Miłosz, *Utwory poetyckie*, 1976, s. 389.

⁸ R. Rorty, *Przygodność, ironia, i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 1996.

⁹ Por. J. Dudek, „*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*” – *Europejskie korzenie twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 1991, s. 1995.

Obserwowane z amerykańskiej perspektywy symptomy zaplanowanej stalinizacji Polski (1949–1953), którą usprawiedliwiała marksistowsko-leninowska, rzekomo „postępowa” i „naukowa” koncepcja dziejów (Tpk, 70), kojarzą się narratorowi *Traktatu moralnego* z – odkrytą przez Josepha Conrada – ponurą tajemnicą udręki ciemnoskórych mieszkańców Afryki, poddanych – u progu dwudziestego wieku – bezwzględnemu kolonialnemu wyzyskowi przez europejskie spółki handlowe działające pod hasłem szerzenia wzniosłej idei „postępu”. Ten równie dwuznaczny sens postępu – wdrażanego niemal pół wieku potem w samym centrum Europy za cenę niewyobrażalnego dotąd okrucieństwa, podważa ironiczna pointa powstałego w Waszyngtonie *Traktatu moralnego*:

Idźmy w pokoju ludzie prości
Przed nami jest *Jądro ciemności*

Postać Conrada Korzeniowskiego i problem *Jądra ciemności* (*The Heart of Darkness*), przykład zaniku w sercach ludzi litości, solidarności i empatii oraz stopniowej akceptacji pogardy, okrucieństwa i przemocy, powracają ponownie w powstałym w roku 1956 *Traktacie poetyckim*, którego treścią są „dzieje poezji polskiej w dwudziestym wieku, a raczej refleksja nad jej miejscem wśród wydarzeń historycznych tego stulecia” (*Od Autora*, Tpk s. 5). „Chodziło wtedy – pisze autor we wstępie do wydania z roku 2001 – o odpowiedź na pytanie, jakie są obowiązki poety polskiego wobec języka oraz wobec kraju poddanego narzuconej z zewnątrz przemianie” (*Wstęp*, Tpk s. 6). Z esejów Miłosza wiemy, że artystycznymi sprzymierzeńcami w walce o poważną treść poezji, odpowiadającą wyzwaniom czasu, stali się dlań w latach okupacji hitlerowskiej poeci anglojęzyczni, a zwłaszcza T.S. Eliot (RE, 327), który – jak zauważają krytycy – zespolił w swych utworach kojarzone z publicystyką „mówienie wprost” z poetycką wizją, a społeczną i poznawczą funkcję poezji połączył ściśle z jej funkcją estetyczną¹⁰. *Wprowadzenie w Amerykanów* (1947) wskazuje – że źródłami inspiracji dla obu traktatów były też dwa inne teksty: *List noworoczny* (*New Year's Letter*) W.H. Audena, który Miłosz określił mianem „wielkiego traktatu filozoficznego pisanego wierszem”¹¹, oraz *Esej o rymie* (*Es-*

¹⁰ J. Dudek: I, 14. *Społeczna funkcja poezji według Eliota*, w: *Granice wyobraźni – granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, Kraków 2007, s. 73–76.

¹¹ *Wprowadzenie w Amerykanów*, w: Cz. Miłosz, *Kontynenty* (1958), Kraków 1999, s. 107.

say on rime) Karla Shapiro, nazwany także wierszowanym „traktatem nowoczesnej poetyki”¹². Trzeba pamiętać, że *Traktat poetycki* ukazał się w Paryżu (1957) niemal równocześnie z Miłosza przekładami *Ziemi jałowej*, *Wydrążonych ludzi* oraz poematu *Burnt Norton* (1958), pierwszego z *Czterech Kwartetów*¹³. Cykl ten T.S. Eliot poświęcił problemowi czasu rozpatrywanego w dwóch aspektach trwania i stawania się, bytu i bycia, ludzkiego działania i kontemplacji. W *Traktacie poetyckim* odpowiada im dialektyka: *être* i *devenir*, bytu i bycia (stawania się), zapożyczona – jak się dowiadujemy (2001) – z ontologii i odniesiona do bieżącej polityki śladem romantycznego filozofa polskiego, Józefa M. Hoene-Wrońskiego, który w latach hitlerowskiej okupacji cieszył się sporym zainteresowaniem wśród inteligencji polskiej. Według niego – jak pisze Miłosz – „walka pomiędzy konserwatywną siłą *être* (franc. «być») a rewolucyjną siłą *devenir* (franc. «stawać się») rozdzierała Europę od czasu Rewolucji Francuskiej” (Tpk, 67). Do okoliczności towarzyszących powstaniu *Traktatu poetyckiego* zaliczyć też trzeba podjętą przez Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie inicjatywę uczczenia stulecia urodzin Josepha Conrada Korzeniowskiego wydaniem zbiorowego tomu *Conrad żywy* (1957) z udziałem Miłosza (*Stereotyp u Conrada*). Tom ten świadczy o znajomości najnowszych opracowań krytycznych twórczości Conrada i z tego m.in. powodu ma duże znaczenie w dziejach polskiej conradologii¹⁴. Pojawiły się w nim podjęte przez Miłosza w *Traktacie poetyckim* wątki: związku Conrada z polskim romantyzmem, paralela z Wyspiańskim (T. Terlecki, *Conrad w kulturze polskiej*), próba interpretacji *Jądra ciemności* Conrada jako zapowiedzi czekających Europę zmagających z dwoma obliczami totalitaryzmu: niemieckim faszyzmem i rosyjskim komunizmem (Zdzisław Broncel, *Pokusa nadczłowieka*), a także odniesienia do poematu T.S. Eliota *The Hollow Men* (1925), opatrzonego mottem z *Jądra ciemności*. W poemacie tym Eliot nakreślił przerażający, zbiorowy portret współczesnych barbarzyńców, zdehumanizowanych ludzi, którzy przeżyli wprawdzie upadek europejskiej cywilizacji, lecz utracili poczucie własnej tożsamości, a wraz z nią także i sumienie, które – jak pisał Joseph

¹² Tamże, 120.

¹³ Wymienione utwory T.S. Eliota w przekładach Miłosza znajdują się w: *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, wybór Paweł Mayewski, Nowy Jork: Criterion Books, 1958, s. 137–201.

¹⁴ „*Conrad żywy*” z perspektywy pięćdziesięciu lat, S. Zabierowski, *W kręgu Conrada*, Katowice 2008, s. 163–180.

Conrad w swych wspomnieniach (1912) – „jest dziedzictwem wieków, narodu, grupy, rodziny, [...] zabarwionym całą gamą delikatnych odcieni i jaskrawych kolorów przez przekazane nam tradycje, wierzenia, przesady – nieodpowiedzialne, despotyczne, przekonywające, a często na wskroś romantyczne.”¹⁵ Staraniem pisarzy emigracyjnych ukazały się wówczas także trzy inne tomy poświęcone Wyspiańskiemu (1957), Mickiewiczowi (1955) i Norwidowi (1962). Wszyscy oni pojawiają się w *Traktacie* jako wciąż żywy punkt odniesienia dla dwudziestowiecznej poezji polskiej. Swój *Traktat poetycki* (wyd. 1957) komentował Miłosz obszernie w rozmowie z Renatą Górczyńską (1983, 2002) oraz Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem (1996).

Utwór składa się z czterech rozdziałów (I. *Piękne czasy*; II. *Stolica*; III. *Duch dziejów*; IV. *Natura*) poprzedzonych zwięzłym *Wstępem*. *Traktat poetycki* ukazuje dzieje poezji polskiej w dwudziestym wieku na tle syntetycznie zarysowanej panoramy towarzyszących im zjawisk historycznych, politycznych i filozoficznych. Przełamują się one w dominującej świadomości autorskiego narratora, który próbuje rozpoznać swoje własne miejsce i rolę artystyczno-intelektualną, rozumianą jako „działalność, która obejmuje wszystkie dziedziny życia, a nie tylko pojętą jako wyraz osobistych uczuć” (Tpk, 102). Koncepcja ta najwyraźniej współbrzmi z polską tradycją romantyczną (Mickiewicz, Norwid) – mimo że autor obu traktatów toczy z romantycznym mesjanizmem nieustanny spór ideowy.

W roku 2001 Miłosz zmienił pierwotną postać gatunkową swego *Traktatu poetyckiego* i – wzorem *Ziemi jałowej* T.S. Eliota, która, jak wiadomo, reprezentuje odmianę gatunkową poematu z przypisami – przekształcił go w traktat z przypisami, z myślą nie tylko o czytelnikach amerykańskich, ale też polskich (Tpk, 97). Uzupełniony przypisami *A Treatise on Poetry* ukazał się w Nowym Jorku w wydawnictwie Ecco Press w roku 2001. W tym samym roku Wydawnictwo Literackie w Krakowie opublikowało opracowaną przez autora, bliźniaczą, polską edycję traktatu. Nową postać gatunkową utworu odzwierciedla nowy tytuł na okładce: *Traktat poetycki z moim komentarzem* (Tpk).

¹⁵ J. Conrad, *Ze wspomnień*, 1973, s. 117. Por. J. Conrad, *A Personal Record*, 2008, s. 88: „that heirloom of the ages, of the race, of the group, of the family, [...] tinged in a complete scheme of delicate shades and crude colours by the inherited traditions, beliefs or prejudices – unaccountable, despotic, persuasive, and often, in its texture, romantic”.

Ten właśnie wariant gatunkowy traktatu poetyckiego z 2001 roku stanowi temat moich aktualnych rozważań.

Traktat poetycki z moim komentarzem Miłosza „Opisuje wiek dwudziesty nie ogólnie, ale w jednym punkcie Europy, w Polsce, gdzie historia przybrała kształt tragedii” (Tpk, 102). Komentarz ten – zgodnie ze sformułowaną wprost intencją autora: „radykalnego odrzucenia «czystej poezji» i jej konsekwencji” (Tpk, 97) – przynosi sporo dodatkowych informacji odnośnie do „nazwisk i sytuacji historycznych” (Tpk, 97). Pomagają one lepiej zrozumieć niektóre enigmatyczne miejsca obu traktatów (1947, 1956). Dają też wgląd w – ewoluujący z czasem – sposób postrzegania i oceniania przez Miłosza niektórych faktów historycznych oraz literackich i przygotowują czytelnika do lektury poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974), którego osią kompozycyjną stanie się „sąd ostateczny” dokonany w wyobraźni – pod wpływem Williama Blake’a – nad fałszywymi doktrynami estetycznymi i filozoficznymi doby współczesnej, jakim ulegał mówiący w pierwszej osobie bohater, protagonista poematu, *porte-parole* Miłosza, kolejne wcielenie narratora poematu *naiwnego Świat* oraz *Traktatu moralnego* i *Traktatu poetyckiego*. Podobnie jak jego poprzednicy (1943, 1947, 1956) pragnie on pogodzić ze sobą *zasadę statyczną* i *dynamiczną* ludzkiego istnienia: sferę nienaruszalnych wartości, które wyczuwa wrażliwe sumienie artysty, oraz traumatyczne doświadczenie gwałtownego załamania się dotychczasowego modelu świata i literatury.

W niezmienny od 1956 tekst główny *Traktatu poetyckiego* (Tp) wpisane zostały wszystkie przełomowe – w odczuciu autora – daty bieżącej historii i poezji. Najpierw rok 1900 – punkt szczytowy epoki *fin de siècle*’u; dalej rok 1901 – początek wieku, data premiery *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, oraz rok 1902 – naznaczony książkową edycją *Jądra ciemności* Josepha Conrada; wreszcie pamiętny sierpień 1914 – data wybuchu pierwszej wojny światowej i wymarszu legionów Józefa Piłsudskiego z krakowskich Oleandrów; następnie – dwudziestolecie niepodległości 1920–1939; potem lata okupacji hitlerowskiej i polskiego państwa podziemnego oraz symboliczny moment złożenia kwiatów pod pomnikiem Kopernika w maju przełomowego – w odczuciu Miłosza – roku 1943 (Tpk, 58, 65) przez trzech młodocianych poetów Warszawy: Tadeusza Gajcego, Wacława Bojarskiego i Zdzisława Stroińskiego, gdy powojenny los Europy Środkowo-Wschodniej był już przesądzony; na koniec sierpień 1944 – Powstanie Warszawskie, antytotalitarny zryw ludności stolicy i młodego pokolenia poetów

– a wkrótce potem era stalinizmu oraz jej kres – czyli tzw. polski Październik 1956, przywołany pośrednio w *Odzie do października* (w części IV) wbrew deklarowanej przez autora naturalnej pokusie ucieczki od historii w świat natury.

Traktat poetycki Miłosza przenika również rytm następujących po sobie kierunków i pokoleń literackich, poczynając od symbolistów francuskich i Apollinaire'a (ur.1880), przypominanych i w tekście głównym, i w komentarzu, poprzez Kasprowicza, Staffa, Leśmiana oraz Conrada Korzeniowskiego (ur. 1857) i Stanisława Wyspiańskiego (ur. 1869), dwóch twórców przeciwstawionych sobie i szczególnie wyróżnionych w traktacie; dalej poetów z grupy Skamandra (ur. około roku 1894); Awangardy Krakowskiej; Kwadrygi; Awangardy Lubelskiej (Józef Czechowicz ur. 1903); wileńskich Żagarów (Cz. Miłosz, ur. 1911) i wojennego pokolenia Kolumbów (ur. około roku 1922). Raz po raz z głównego nurtu poetyckiej narracji wyłaniają się epizodyczne sceny, które pokazują indywidualne dokonania także kilku mniej znanych autorów. Towarzyszą im liczne parafrazy i aluzje literackie.

Niebagatelną rolę spełnia przestrzenny aspekt biegu dziejów. Kolejne miejsca na ziemi naznaczone piętnem wielkiej i małej historii to: Kraków i Warszawa (z Paryżem w tle) oraz Eurazja (po której przechadza się duch dziejów) i ciągle dziewicza Ameryka, która – oddzielona od Europy, a zarazem połączona z nią oceanem – przypomina pocie rodzinną Litwę. Myśl autora powraca jednak ciągle do Europy. Nawet w amerykańskiej, czwartej części traktatu pojawia się ponownie Paryż i prowincja francuska, z której obserwowany jest centralny punkt Eurazji, a zarazem najważniejszy punkt odniesienia autora – prowincjonalna stolica Polski – Warszawa, która przez dwieście lat dzieliła nieszczęsny los całego kraju. W roku 2001 poeta, na kilkunastu stronach komentarza, powraca wielokrotnie do dziejów Warszawy (27–32; 48; 63–68; 74) ze zgrozą i podziwem. Wyjaśnia, że w apostrofie otwierającej drugą część *Traktatu* nazwał ją „obcym miastem” jako poddanym niegdyś szczególnie intensywnej rusyfikacji (Tpk, 27–28). Motyw żeglugi pomiędzy Nowym Światem i Starym, nawiązania do Walta Whitmana i T.S. Eliota, podkreślają fakt włączenia się Ameryki Północnej w rytm XX-wiecznych przemian artystycznych i kulturowych na kontynencie europejskim oraz powolny zmierzch dominacji intelektualnej Paryża¹⁶.

¹⁶ W roku 1999 (*Przypis po Latach*) za kres wpływu francuskiego w literaturze eu-

Traktat poetycki jest – wedle późniejszych słów Miłosza – „przykładem radykalnego odrzucenia *czystej poezji*” (Tpk, 97), kojarzonej z dziedzictwem poetyckim francuskiego estetyzmu. Komentarz uwypukla to obrazoburcze założenie i szybko wprowadza czytelnika w stan europejskiej literatury z przełomu wieków, pozostającej pod przemożnym wpływem twórców francuskich (Tpk, 16–17). Miłosz wyodrębnia wśród nich dwie przeciwstawne tendencje artystyczne ciągle jeszcze obecne i dyskutowane we współczesnej poezji. Pierwsza wywodzi się z symbolicznej poetyki Stefana Mallarmégo; druga pochodzi z nowoczesnej estetyki Guillaume’a Apollinaire’a, który tuż przed pierwszą wojną światową – odwróciwszy się od Mallarmégo i pozostałych symbolistów – znalazł oparcie w wierszach Walta Whitmana¹⁷ (przełożonych wówczas na język francuski przez Valéry’ego Larbauda) i zwrócił się ku realnemu światu, codziennemu życiu i językowi mówionemu, stając się inicjatorem stylu kolokwialno-retorycznego w poezji współczesnej¹⁸. Nurt ten – zdaniem Miłosza – nie znalazł jednak we Francji następców, gdyż poeci francuscy po śmierci Apollinaire’a powrócili do idei liryki czystej i estetyki, skupionej na rzeczach, których w zwykłym języku nie da się wyrazić. Do grona następców Mallarmégo zalicza też Miłosz Bolesława Leśmiana i amerykańskiego poetę, Wallace’a Stevensa – twórców „podniosłych fikcji”, które miały zastępować religię (Tpk, 17–18).

Autorowi *Traktatu*, podobnie jak Eliotowi, szczególnie bliski jest jednak Beaudelaire, jako poeta autentycznie religijny, jak również humanistyczny nurt, który biegnie od Whitmana i Apollinaire’a i wyłamuje się spod dominacji „Miasta” Paryża jako dotychczasowej stolicy kulturalnej cywilizowanego świata, a zarazem dykatatora mód intelektualnych oraz artystycznych. Ów bliski Miłoszowi nurt – na przekór panującym trendom – w centrum zainteresowania stawia realną rzeczywistość, komunikatywny język, konkretnego człowieka i szczęście zwykłych ludzi. Rezygnuje z abstrakcyjnie pojętej kategorii obiektywnego piękna i drażenia problemu niewyraźności. Łatwo zauważyć, że swoistym dopełnieniem (ale też przekroczeniem) tego nowego, euroamerykańskiego nurtu jest, przywoływana przez Miłosza w kluczowych miejscach, poetyka Eliota – nieustannie obecna również w pod-

ropejskiej uznał Miłosz r. 1938. Zob. *Przypis po Latach, Kontynenty*, Kraków 1999, s. 6.

¹⁷ Por. *Wstęp* Adama Ważyka do *Poezji wybranych Apollinaire’a*, Warszawa 1968.

¹⁸ M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 1980, s. 272, 299, 338.

tekście *Traktatu*. Pozwala ona łączyć ze sobą mistyczną kontemplację, na pół senną fantasmagorię i realistyczny szczegół; mówienie wprost i dyskurs filozoficzny, który jednak już w cyklu *Czterech Kwartetów* (*The Four Quartets*) Eliota wydaje się autorowi *Traktatu poetyckiego* (IV. *Natura*) nazbyt oddalony od bieżącego życia (Tpk, 86).

II

Traktat poetycki z moim komentarzem 2001

1. Wstęp

Wstęp do *Traktatu poetyckiego* wprowadza czytelnika *in medias res* rozważań o funkcji poezji we współczesnym świecie i zderza ze sobą – dość enigmatycznie – dwie przeciwstane koncepcje ojczyestej poezji, ścierające się ze sobą – zdaniem Miłosza – przez cały wiek dwudziesty. Pierwsza z nich, dominująca w epoce Młodej Polski, zwraca nadmiernie uwagę na walory obrazowo-brzmieniowe i nastrojowe lub fantasmagoryczne (sen) mowy poetyckiej, eksponuje funkcję estetyczną bądź ekspresywną; druga, zapomniana, kładzie nacisk na treść poważną – z reguły pozostawianą prozie – i społeczną oraz poznawczą funkcję poezji, służebną względem ludzkich zmaganiań o sprawy najistotniejsze, „gdzie stawką jest życie” (Tp, 9). Autor traktatu, posługując się tradycyjnym, regularnym, choć na ogół bezrymowym wierszem sylabicznym (5+6), pragnie znieść konwencjonalne granice, które treściowo i formalnie oddzielają poezję od prozy i „tęskni do formy bardziej pojemnej niż poezja i proza”¹⁹. Upomina się o treść poważną, ale też o prawo poezji do: żartu, błazeństwa, satyry, które w jego utworach stanowią komponentę ironii, figury myśli szczególnie uprzywilejowanej przez XX-wiecznych artystów, gdyż wprowadza ona należyty dystans wobec subiektywnej natury prezentowanych przeżyć i refleksji:

Z przyprawą żartu, błazeństwa, satyry,
Jeszcze się umie podobać poezja.

¹⁹ Por. *Ars poetica?*, Cz. Miłosz, *Miasto bez imienia* [1969], *Utwory poetyckie* 1976, s. 315. Zob. „Miłosz wobec tradycji literackiej” (1981), w: J. Dudek, *Poezja polska XX wieku wobec tradycji*, Kraków 2002, s. 29–48.

Jej znakomitość wtedy się docenia.
Ale te walki gdzie stawką jest życie,
Toczy się w prozie. Nie zawsze tak było. (Tp, 9)

Wzorem dawnych poetów – i, dodajmy, zgodnie z postulatem „zjednoczonej wrażliwości” T.S. Eliota²⁰ – Miłosz – podobnie jak autor *Jądra ciemności* – chce ponownie uczynić poezję integralną mową myśli, uczuć, zmysłowych doznań i wyobrażeń, zdolną wyrazić całokształt ludzkiego doświadczenia życia:

Bo więcej waży jedna dobra strofa
Niż ciężar wielu pracowitych stronic. (Tp, 9)

Nowe wyzwania, które stawia przed poetą bieżąca chwila dziejowa, rozważać będzie narrator w kolejnych częściach *Traktatu poetyckiego* (Tp) i *komentarza* (Tpk). Jego historyczno-literacka opowieść – mimo że eliptyczna – pozwala czytelnikowi uchwycić stopniowo rozwijaną główną tezę traktatu, że ewolucja rodzimej poezji w dwudziestym wieku wiąże się – zaraz po odzyskaniu niepodległości w roku 1918 – z ponownym odejściem od poważnej problematyki, ledwie zapoczątkowanej w okresie Młodej Polski (reprezentują ją tu, przypomniane nie bez ironii, rozważania o „związku płci z duszą”: Tp, 11) na rzecz spóźnionej walki o nowy język i styl poezji, podjętej przez dwa ugrupowania poetyckie Skamandrytów i Awangardzistów, które odrobiły wprawdzie zaległości poprzedniej epoki i utorowały drogę następcom, jednak skupiły się nadmiernie na samej formie wiersza, języku poetyckim i kategorii piękna (Tp, *II Stolica*). Bliski Miłoszowi ideał poezji jako „działalności obejmującej wszystkie dziedziny życia” (Tpk, 95) i związany z nim postulat powrotu do problematyki metafizycznej (w ramach „walki o treść”) reprezentuje natomiast Joseph Conrad, postrzegany jako współtwórca europejskiego modernizmu – a zarazem domyślny, znaczący punkt odniesienia dla twórczości autora *Traktatu poetyckiego*. Komentarz do pierwszego rozdziału przypomni więc że „Tomasz Mann nazwał opowiadanie *Jądro ciemności* (1902) dziełem, które otwiera wiek XX” (Tpk, 22), zaś w podtekst *Traktatu poetyckiego* wpisana zostanie ukryta analogia z Conradem.

²⁰ Por. J. Dudek, *Granice wyobraźni, granice słowa*, Kraków 2007, I, s. 7, 18, 19.

2. Rozdział pierwszy: *Piękne czasy*

Część pierwsza opowieści ma charakter retrospekcji. Rozpoczyna się w prowincjonalnym Krakowie – z Paryżem, wówczas jeszcze niekwestionowaną stolicą kulturalną Europy, w głębokim tle – i rozgrywa się w przełomowych latach 1900–1914, w epoce *fin de siècle*'u, symbolizmu i Młodej Polski. „Tam nasz początek” – mówi Miłosz w imieniu polskich poetów współczesnych (Tpk, 12) i publiczności czytającej. Naocznie, filmową techniką zbliżeń, skrótów i juxta pozycji oddana tu zostaje ówczesna atmosfera krakowska i paryska oraz charakterystyczne realia i światopogląd epoki: wiara w postęp i bezwzględna pogoń za bogactwem, której przejawem jest m.in. masowa emigracja zarobkowa biedoty do Ameryki i twórczość nieczułych na otaczającą rzeczywistość paryskich estetów, skupionych na ideale formalnego piękna.

W komentarzu z roku 2001, który wydobywa ukryty dotąd wątek zmagania Apollinaire'a z symboliczną poetyką Stefana Mallarmégo (Tpk, s. 16), Miłosz radzi, by w odniesieniu do poezji polskiej nie przesadzać jednak „z francuskim wpływem”, który „nakazywał szukać esencji kosztem treści i w ten sposób oddalał poezję od opisów codziennego życia”. Przypomina też, że w okresie przełomu wieków „język polski nadal naznaczony był przez romantyzm, wskutek czego był nieco eteryczny i nieprzystosowany do rzeczywistości XX wieku”, i stwierdza, że choć „kolonia polskich artystów i malarzy w Paryżu doznawała francuskiej inspiracji, dopiero jednak nowa generacja poetów, debiutująca po wojnie, była gotowa do tłumaczenia i ulegania wpływom takich poetów jak Rimbaud”. Podkreśla też, że przełom między Młodą Polską i literaturą dwudziestolecia „był to przełom w pierwszym rzędzie językowy” (Tpk, 19). Komentarz – podobnie jak tekst główny traktatu – sugeruje, że ów przełom językowy utorował drogę kolejnym pokoleniom poetów i zapoczątkował wielonurtowość artystyczną i tematyczną nowoczesnej (Tpk, 12) polskiej poezji, która wybuchła u nas dopiero po roku 1918, lecz przygotowana została – jak dopowiada autor traktatu – dużo wcześniej, w paryskim kręgu francuskiego poety polskiego pochodzenia, Guillaume'a Apollinaire'a, otwartego na oddziaływanie impulsów artystycznych płynących także z innych kontynentów.

W roku 2001 Miłosz wskaże więc rok 1913 – datę ukazania się poematu *Strefa Apollinaire'a* – jako początek ważnych przemian w poezji francuskiej. Warto przypomnieć, że w szkicu z roku 1956 pt. *Poezja*

amerykańska²¹, powstałym niemal równocześnie z *Traktatem poetyckim* (1956), jako początek przemian w poezji amerykańskiej wskazał rok 1912, datę o rok wcześniejszą związaną z pojawieniem się czasopisma „Poetry” (K 1999, 410, 411) i manifestów imażystów (K 1999, 412). Wynika stąd, że wedle oceny Miłosza era „nowoczesnego przełomu” rozpoczęła się na kontynencie amerykańskim o rok wcześniej niż w Paryżu. Co więcej, w komentarzu do *Traktatu* (2001) Miłosz wiąże przemiany poezji francuskiej i europejskiej²² z oddziaływaniem poezji Walta Whitmana poprzez przekłady Valery’ego Larbauda (1881–1957), który „zapoczątkował pogoń za obrazami współczesnego świata, poezję kosmopolityczną i opisową” (Tpk, 17). On też oddziałł na twórców z kręgu Apollinaire’a (1880–1918), francuskiego poety o korzeniach polskich, znawcy i komentatora nowoczesnej sztuki. Komentarz przypomina, że *Strefa* (*Zone*, 1913), przełomowy poemat Apollinaire’a o paryskiej dzielnicy „na w pół przemysłowej, zaludnionej przez robotników, drobnych handlarzy i biedotę”, napisany „stylem chropawym, z rozmysłu nieporadnym, graniczącym z prozą”²³, ukazał się niemal równocześnie z podobnym utworem Blaise’a Cendrarsa pt. *Wielkanoc w Nowym Jorku*, którego autor „starał się opisywać sytuacje i krajobrazy z fotograficzną dokładnością” (Tpk, 17), wbrew forsowanej przez Mallarmégo idei „liryki czystej”, która oddalała poezję od realiów codziennego życia (Tpk, 16–17).

Apollinaire i Cendrars reprezentują zatem – zdaniem Miłosza – „jedno ze szczytowych osiągnięć poezji francuskiej. Ta jednak – jak przyznaje on z żalem – wybrała po śmierci Apollinaire’a raczej drogę Mallarmégo, kondensując, destylując i usprawniając język w poszukiwaniu *czystej liryki*, która stanowić miała *Ersatz modlitwy*” (Tpk, 18).

Z perspektywy roku 2001 Miłosz dostrzega też – jeszcze wyraźniej niż dotąd – polskie opóźnienie (Tpk, 16–17–18) względem przemian literatur zachodnich i przypisuje je – bezpośrednio – oddziaływaniu epigońskiej, nastrojowo-patriotycznej postaci romantyzmu krajowego, a pośrednio – być może – także emigracji talentów. Przypomina polski, romantyczny rodowód artystyczny Conrada (Józefa, Teodora, Konrada Korzeniowskich) i polskie korzenie przedwcześnie zmarłego Apollinaire’a²⁴. Pomija jednak – być może jako nazbyt oczywiste – związ-

²¹ Cz. Miłosz, *Kontynenty*, Kraków 1999.

²² Por. A. Ważyk, *Wstęp do Poezji wybranych Apollinaire’a*, 1968.

²³ Tamże, s. 9.

²⁴ Wilhelma Alberta Władimira Aleksandra Apolinarego Kostrowickiego.

ki Conrada z szeroko pojętą tradycją europejskiego romantyzmu rycerskiego²⁵, a także – bliskie koncepcjom imagistów oraz Eliota, Pounda (1914) i...samego Miłosza²⁶ – uwagi o „duchu nowych czasów” Apollinaire’a i o twórczym przenikaniu się w poezji francuskiej (i europejskiej) wciąż żywotnej spuścizny klasycznej (grecko-rzymskiej) z nowszą romantyczną i wynikającą stąd zachętą do kontynuowania owej twórczej interakcji między klasyczną ideą porządku oraz obowiązku a romantyczną ideą przygody i wolności²⁷.

Rozbudowane w pierwszej części komentarza z roku 2001 uwagi o początkowo zwycięskiej walce Apollinaire’a z poetyką Mallarmégo kontrastują teraz w tekście głównym *Traktatu* (T, s. 18–21) z przykładami bezskutecznych (na tym tle) zmagających poetów Młodej Polski: Jana Kasprowicza, Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana z postromantyczną manierą stylistyczną epoki:

Kasprowicz ryczał, rwał jedwabne pęta
A zerwać nie mógł, bo są niewidoczne,
A to nie pęta ale nietoperze,
Wypijające z mowy sok w przelocie.
Staff niewątpliwie był koloru miodu
I czarownice, gnomy, deszcz wiosenny
Sławił na niby dla świata na niby.
Co do Leśmiana ten wyciągnął wnioski:
Jeżeli ma być sen, to sen aż do dna

W świetle komentarza z roku 2001, który kreuje Miłosza na „poetę antytetycznego”²⁸, lepiej rozumiemy kolejną, wplecioną w rozdział pierwszy retrospekcję, która ukazuje wymaginowane spotkanie na krakowskich Plantach (prawdopodobnie około roku 1873) 16-letniego wówczas Conrada Korzeniowskiego, podążającego do szkoły (z nieistniejącego już domu przy ulicy Poselskiej 6, który znajdowałyby się obecnie pod numerem 12), z bawiącym się w piaskownicy czteroletnim

²⁵ W. Borowy, *O Lordzie Jimie*, w: *Wspomnienia i studia o Conradzie*, red. B. Kocówna, Warszawa 1963. Por. *Szlacheckie dziedzictwo Conrada*, w: S. Zabierowski, *W kregu Conrada*, Katowice 2008, s. 65–81.

²⁶ Por. J. Dudek, *Miłosz wobec tradycji literackiej* (1981).

²⁷ G. Apollinaire, *Duch nowych czasów i poeci* (fragmenty) [1918], przeł. M. Żurowski, w: S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992, s. 144, 147.

²⁸ W rozumieniu Harolda Blooma z książki *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press 1973, 2d ed. 1997.

Stanisławem Wyspiańskim, przybyłym tu – jak koryguje komentarz – z pracowni ojca przy ul. Kanoniczej:

Mała uliczka jest w małym Krakowie.
 Dwóch kiedyś chłopców tam niegdyś mieszkało.
 Jeżeli jeden szedł z gimnazjum Anny,
 Widział drugiego jak bawił się w piasku.
 Różny im dany los i różna sława.
 Olbrzymie morza, niepojęte kraje,
 Wyspy, na których za rafą koralu
 W rogałą muszlę dmą nagie plemiona,
 Poznał marynarz. (Tp, 21–22)

Komentarz (2001) nie pozostawia cienia wątpliwości co do zakresu i przenikliwości wizji obu przyszłych artystów, przypominając, że w grozę dwudziestego wieku wprowadził europejską literaturę – zgodnie z przytoczoną przez Miłosza opinią Tomasza Manna (Tpk, 22) – właśnie ów starszy wiekiem chłopiec, autor opowiadania *The Heart of Darkness* (1899)²⁹, które powstało niemal równocześnie z *Warszawianką* Wyspiańskiego (1898), choć polscy czytelnicy poznali je dopiero po śmierci pisarza, w przekładzie Anieli Zagórskiej (1925), zatytułowanym – wedle sugestii Conrada – *Jądro ciemności*. Wydaje się więc, że w obecnym wydaniu *Traktatu* zarówno Appollinaire, przywołany wcześniej (Tpk, 17), jak i Joseph Conrad przywołany później (Tp, 21), reprezentują tu być może dwie niezrealizowane drogi rozwoju poezji i prozy polskiej. Nieprzemijalne znaczenie *Jądra ciemności* dla zrozumienia natury wielu niszczących współczesnego człowieka zjawisk polityczno-ekonomicznych o proveniencji postkolonialnej³⁰ podkreśla Miłoszowa parafraza rozgrywającej się w Brukseli sceny, w której Conrad „został mianowany kapitanem parowca na rzece Kongo” z ramienia – złej sławy – belgijskiej kolonialnej Spółki Akcyjnej do Handlu z Górnym Kongiem³¹:

Trwa dotychczas chwila,
 Kiedy w bezludnym upale Brukseli

²⁹ Pierwodruk opowiadania *The Heart of Darkness* ukazał się w odcinkach w „Blackwoods Edinburgh Magazine” w roku 1899.

³⁰ Por. *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”. A Casebook*, ed. by Gene M. Moore 2004.

³¹ Por. W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009, s. 117–155 (Joseph Conrad i Roger Casement).

Wstępował wolno na schody z marmuru
 I dzwonek, tam gdzie S akcyjnej spółki,
 Przycisnął, długo wsłuchując się w ciszę.
 Wszedł. Dwie kobiety plotły nić na drutach.
 Jemu zdawało się, że to są Parki.
 Zwijając pasmo w stronę drzwi skinęły.
 Anonimową dłoń podał dyrektor.
 Tak Józef Conrad został kapitanem
 Statku na rzece Kongo, bo sądzone. (Tp, 22–3)

Podróż w górę rzeki oraz bezwzględna eksploatacja bezprawnie za-
 właszczonej ziemi i ludzi, którą wówczas zobaczył, dała wgląd – mło-
 demu kapitanowi brytyjskiej floty handlowej – w przerażającą wizję
 historii poniżenia i zniewolenia człowieka pod pozorem idei postępu,
 która rozgrywa się wprawdzie u schyłku XIX wieku, w epoce kolo-
 nializmu, lecz w przenikliwym spojrzeniu pisarza zapowiada już erę
 XX-wiecznych totalitaryzmów – zgodnie z opiniami krytyków formu-
 łowanymi już po drugiej wojnie światowej³²:

Głos ostrzeżenia, dla tych, co słyszeli,
 Ukrył w powiatce znad tej rzeki Kongo:
 Cywilizator oszalały Kurz,
 Miał kość słoniową ze śladami krwi,
 Na memoriale o światłach kultury
 Pisał „ohyda”, a więc już wstępował
 W dwudziesty wiek. (Tp, 23)

Z Konga, spustoszonego przez żądnych łupu kolonizatorów, nar-
 rator sprowadza czytelnika ponownie prosto do Krakowa z lat 1900.,
 zafascynowanego teatrem Wyspiańskiego, w scenerię z narodowej
 szopki i atmosferę ludowych jasełek. Dodany komentarz powoduje, że
 w wydaniu *Traktatu poetyckiego* z roku 2001 krakowska premiera *We-
 sela* (1901) sąsiaduje teraz bezpośrednio z datą pierwszego książkowe-
 go wydania *The Heart of Darkness* (1902)³³:

Tymczasem dziś-dziś
 Podkówki, wstążki i taniec nad ranem
 Pod wtór basetli w podkrakowskiej wiosce,
 I od stuleci grały się jasełka.

³² D. Denby, *Jungle Fever*, w: *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”. A Casebook*, ed. G.M. Moore, 2004, s. 252.

³³ W tomie: J. Conrad (1902), *Youth: A Narrative and Two Other Stories*.

Nieprzemóżonej woli był Wyspiański.
 Teatr narodu widział jak u Greków.
 Ale sprzeczności zwyciężyć nie zdołał –
 Ona przełamie mowę i widzenie,
 Ona oddaje nas w niewolę dziejów,
 Aż nie jesteśmy osoby, mniej ślady,
 Pieczęcie, w których odcisnął się styl.
 Nam nie zostawił Wyspiański pomocy. (Tp, 23–24)

Dodany do tego fragmentu komentarz tłumaczy, dlaczego Wyspiański – autor *Wesela*, *Wyzwolenia* i *Akropolis*, twórca „monumentalnych wizji teatralnych”, „narodowej szopki” i „sztuki teatru” – mimo swych dokonań nadal wydaje się artystycznie i intelektualnie bezużyteczny dla Miłosza i jego generacji. Równocześnie jednak wskazuje na wciąż żywą obecność Wyspiańskiego w kulturze polskiej: „Wyspiański zapłacił cenę za to, że urodził się w czasie niezbyt pomyślnym dla poetów, a to z powodu cech stylu Młodej Polski. Jego wizje i jego środki językowe nie przystawały do siebie. Jego język był nieco górny i problemy inteligencji tego czasu, które opisywał szybko zapadały w przeszłość. Późniejsi poeci polscy nigdy nie zobaczyli w nim mistrza czy przodka. A przecie Wyspiański nadal istnieje nie tylko w polskim teatrze, w którym jego utwory należą do żelaznego repertuaru”. Miłosz przyznaje też, że Wyspiański „szczególnie dzięki *Weselu* pozostawił ślad w mowie potocznej tak, że wielu jego wyrażen ludzie mówiący po polsku używają, często nie zdając sobie sprawy, skąd one pochodzą.” (Tpk, 24). Stwierdza, że „również jego próby łączenia dawnej Grecji z Polską nie przeminęły bez śladu” i przypomina, że geneza nazwy grupy poetyckiej Skamander – wywodzi się z dramatu Wyspiańskiego, *Akropolis* (Tpk, 24), w którym „mówi o Troi i płynącej w pobliżu rzece Skamander, która «połyaska wiślaną falą» i właśnie poeci występujący razem po pierwszej wojnie światowej nazwali swoją grupę Skamander, z aluzją do wojny trojańskiej i sztuki Wyspiańskiego”. Autor *Traktatu* odnotowuje też w komentarzu artystyczne pokrewieństwo Wyspiańskiego z dramaturgami Irlandii (Tpk, 22). Nie wymienia jednak z nazwiska ani W.B. Yeatsa, twórcy narodowego teatru Irlandii (który, jak wiadomo, interesował się Wyspiańskim³⁴), ani również porównywalnego z Wyspiańskim J.M. Synge’a, który wprowadził do swoich sztuk

³⁴ J. Dudek, *Yeats wśród poetów polskich*, w: *Poezja polska XX wieku wobec tradycji*, Kraków 2002, s. 126–127.

żywiół realnego życia oraz obrazowe i brzmieniowe bogactwo potocznego języka irlandzkich farmerów i żeglarzy.

Oswojonego z Wyspiańskim czytelnika uderzy tu być może brak wycucia stylizacyjnych aspektów języka poety oraz głębokiego zakorzenienia wizji teatralnych Wyspiańskiego w polskiej pamięci kulturowej. Jest to brak na pierwszy rzut oka niepojęty w świetle praktyki poetyckiej samego Miłosza. Zrozumiały jednak w kontekście quasi-realistycznej estetyki demonstrowanej w traktacie oraz dyskusji podjętej z wciąż odradzającą się mitologią polskiego romantyzmu. Celem tej polemiki jest znalezienie nowego stylu, czyli „nowej dykcji i nowej czułości, które” – jak pisze Miłosz – „zdają się tutaj środkami do wyzwolenia człowieka z fatalizmu i determinizmu, spod władzy rzekomego prawa konieczności historycznej” (Tpk, 87) i, dodajmy, spod władzy jakiegokolwiek stylu z przeszłości.

Oddając w stulecie premiery *Wesela* należną sprawiedliwość geniuszowi malarskiemu Wyspiańskiego, Miłosz ostatecznie potwierdza więc swe wcześniejsze słowa z *Traktatu*: „nam nie zostawił Wyspiański pomocy” (Tp, 24) oraz: „Szkoda, że fraszka tylko Słówka Boya” (Tp, 25). Komentarz skupiony na dotrzymaniu kroku historii w walce o nowy styl i wrażliwość w poezji konsekwentnie przeciwstawia Wyspiańskiemu kabaretową tradycję Jamy Michalika i śpiewane tam „piosenki Boya – swawolne, trochę nieprzyzwoite, zaprawione wyrażeniami z ulicy”, które – podobnie jak jego przekłady z literatury francuskiej – „kontrastowały z polskimi melancholijnymi rozważaniami o duszy” i „były punktem zwrotnym w walce przeciwko zbyt podniosłemu językowi Młodej Polski” (Tpk, 25).

Wybuch I wojny światowej i wymarsz legionów Józefa Piłsudskiego w sierpniu 1914 z krakowskich Oleandrów w zakończeniu rozdziału pt. *Piękne czasy* – synonimu *La belle époque* – zapowiadają zgodnie z historyczną prawdą początek krajowej drogi do nowoczesności, zapoczątkowanej odzyskaniem niepodległości i podjęciem walki najpierw o nowy język i styl, a potem także o poważną treść poezji podczas „kupionych” przez Piłsudskiego dwudziestu lat pokoju (Tp, 48). Doniosłą historyczną rolę, osobę i pominięte w pierwszej części traktatu nazwisko Piłsudskiego przypomina teraz dodany po latach komentarz (Tpk, 25–26).

3. Rozdział drugi: *Stolica*

W drugiej części *Traktatu poetyckiego* autor prowadzi czytelnika ku owym „kupionym” przez Piłsudskiego (Tp, 48) latom międzywojennym i Warszawie pozostającej pod przemożnym wpływem „Pięknej Plejady”, czyli poetów z grupy Skamandra, urodzonych przeważnie około roku 1894, skupionych w kabarecie Pod Pikadorem (Tpk, 34). Ich twórczość określa Miłosz nieco ironicznym, lecz ciepłym mianem „bel canta”, ponieważ – jak wiemy – cechowała ją młodzieńcza wiara w piękno, zmysłowa fascynacja życiem, wyszukana harmonia brzmieniowa (Wierzyński, Tuwim, Pawlikowska) i uporczywe poszukiwanie synestezyjnych obrazów, w których celował tłumacz Rimbauda, Iwaszkiewicz (Tpk, 37); wierność tradycji, którą nieustannie przetwarzał Lechoń – wbrew swoim wcześniejszym, obrazoburczym deklaracjom z wiersza *Herostrates*, a także *szlachetna* wiara w rozum i postępek, którą wyrażał Słonimski, czy też *bezkompromisowa* postawa wobec zła i zachwyt nad przyrodą amerykańską, który przenika emigracyjną lirykę Wierzyńskiego³⁵. Rodzaj rewolucyjnego „bel canta” uprawiał też Broniewski, epigon rewolucyjnego romantyzmu z epoki Wiosny Ludów (Tp, s. 40). Miłosz sygnalizuje jednak, że używane przez poetów Skamandra nieskazitelne, regularne formy wierszowe wywoływały u ich przekornych następców wrażenie „obrzydliwości rytmicznej mowy”³⁶ czy też powołania poety (Tp, s. 39) – utożsamionego z nadto z muzycznością regularnego wiersza:

Oto dlaczego młode pokolenie
Tamtych poetów polubiło w miarę,
Hołd im oddając ale nie bez gniewu.
Jąkać się chciało odtąd programowo,
Bo treść wyrażać zdaje się jąkała. (Tp, 40)

Przywołany kontekst literacki *Traktatu* sugeruje dość wyraźnie, że twórczość Skamandrytów postrzegana jest przez Miłosza raczej jako spóźniony odpowiednik poezji francuskich symbolistów (Baudelaire’a, Rimbauda, Verlaine’a), uznanych za spadkobierców renesansowych poetów „Plejady”, mistrzów regularnego wiersza (Tpk, 38). Podczas

³⁵ Por. J. Dudek, *Poeci Skamandra z perspektywy końca XX wieku*, w: *Stulecie skamandrytów*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996, s. 195–211.

³⁶ Zob. *Posłuchanie*, w. 8–9, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974), w: *Utworki poetyckie* 1976, s. 351.

gdy „konstruktywistyczna” (Tpk, 40) Awangarda Krakowska stanowi – w jego odczuciu – polską kontynuację linii Mallarmégo, walczącego o autonomię języka poezji. Najważniejszym przedstawicielem Awangardy jest w *Traktacie* Przyboś, zwolennik racjonalistycznego światopoglądu naukowego, niezmienny w swych upodobaniach estetycznych:

W sól, w popiół padły narody i kraje,
A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem (Tp, 41)

Widać też dość wyraźnie, że ową bardziej naturalną linię poetycką, opartą na imitacji żywej mowy, która wiedzie od Apollinaire’a ku poetom anglojęzycznym, rezerwował Miłosz od początku dla samego siebie. Z tego być może powodu twórca wiersza wolnego, Walt Whitman, drugi obok Staffa patron Skamandrytów, staje się w komentarzu z roku 2001 najpierw znakiem sprzeciwu francuskich poetów z kręgu Apollinaire’a wobec terroru *liryki czystej* (Tpk, 18) i estetyki Stefana Mallarmégo. Następnie zaś przedstawiony zostaje jako mistrz poetów z ugrupowania Kwadrygi, pokoleniowo zbliżonych do Miłosza. Nawiązywali oni wprawdzie do Norwida (*Promethidion* i etos pracy), lecz faktycznie – jak słusznie zauważa S. Jaworski³⁷ – związani byli nadal z poetyką twórców „Skamandra”. Tak więc w *Traktacie poetyckim* Miłosza to nie poeci Skamandra, lecz kwadryganci stąpają po śladach Whitmana, zafascynowani życiem, słońcem i zwykłym człowiekiem „z tłumu drwali i woźniców”:

Oni by chcieli nowego Whitmana.
Ten by im w tłumie woźniców i drwali
Codzienne czyny zamieniał na słońce.
Ten by im w heblach, obcęgach i dłutach
Lśnił i wibrował, obiegając Kosmos. (Tp, 40)

Tym, co szczególnie przykuwa uwagę współczesnego czytelnika *Traktatu poetyckiego*, jest też sposób, w jaki Miłosz podważa tu (a mówiąc ściślej – dekonstruuje) awangardowe aspiracje Przybosia i jego ugrupowania, przekornie postrzegając poetykę krakowskiej Awangardy jako spóźniony odpowiednik szesnastowiecznego manieryzmu an-

³⁷ S. Jaworski, *Słownik terminów literackich – podręczny*, Kraków 2007, s. 112.

gielskiego, znanego pod nazwą *euphuismu*³⁸, który to kierunek „pisać doradzał tylko metaforą”:

Awangardzistów było bardzo wielu.
 Podziwu godny z nich jest tylko Przyboś.
 W sól, w popiół padły narody i kraje,
 A Przyboś został tak jak był, Przybosiem.
 Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło.
 Ludzkie – więc łatwiej takich się rozumie.
 W czym jego sekret? Już w Anglii Szekspira
 Kierunek powstał, tak zwany euphuism:
 Pisać doradzał tylko metaforą. (Tp, 40)

By zrozumieć to kolejne już, celowe niezrozumienie (*misreading*³⁹) założeń artystycznych poprzedników, warto w tym miejscu podsumować dotychczasowe uwagi Miłosza na temat dziejów poezji polskiej postrzeganej w powiązaniu z przemianami literatury europejskiej i amerykańskiej. Otóż, zarówno w *Traktacie poetyckim* i dodanym doń komentarzu, jak i w swoich ostatnich tekstach⁴⁰ Miłosz konsekwentnie dekonstruuje rodzime rozumienie awangardy, używając tego terminu w znaczeniu znacznie szerszym niż to, do którego jesteśmy w Polsce przyzwyczajeni. Wydaje się, że w miarę upływu czasu pojęcie dwudziestowiecznej Awangardy staje się dla Miłosza coraz bardziej nazwą wielokierunkowego nowoczesnego ruchu w sztuce współczesnej Europy i Ameryki (*modernist movement*), który nawiązuje wprawdzie do niejednorodnej artystycznie estetyki symbolizmu⁴¹, jednak jego

³⁸ Termin pochodzi od romansu prozą Johna Lyly (1554–1606) pt. *Eupheus*. Utwór składa się z dwóch części (I. *Anatomia dowcipu*; II. *Eupheus i jego Anglia*) i odznacza się charakterystycznym stylem: 1. napisany został prozą, 2. nadużywa wyrażen antytetycznych, aliteracji i erudycyjnych aluzji, które zaciemniają sens wypowiedzi. Por. *The Oxford Companion to English Literature*, ed. by Sir Paul Harvey 1967, s. 282–283, 498.

³⁹ Termin Harolda Blooma z książki *The Anxiety of Influence* (1973). *Misreading* oznacza tam błędną interpretację (*misinterpretation*), celowe przekształcenie tekstu wpływowego poprzednika dokonane w myśl przeciwstawnej estetyki następcy. Przykładu dostarcza m.in. W. Blake – autor poematu *Milton*, polemicznego wobec autora *Raju utraconego*.

⁴⁰ Cz. Miłosz, *Wstęp do T.S. Eliot, Ziemia jałowa. The Waste Land*, Kraków 2004, s. 17.

⁴¹ Chodzi o przeciwstawne względem siebie szkoły Baudelaire’a i Mallarmégo. Zob. *Termin i pojęcie symbolizmu* (1967), w: R. Wellek, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, Warszawa 1979.

główny nurt wywodzi się z nowoczesnego kierunku, zapoczątkowanego przez Whitmana i Apollinaire'a, opozycyjnego względem poetyki Mallarmégo. Nurt ten zaciera granice poezji i prozy. Odrzucony przez Francuzów po śmierci Apollinaire'a, został całkowicie przejęty przez artystów ze strefy języka angielskiego. Zwraca się on ku rzeczywistości i wchodzi w dialog z tradycją kulturową. Zgodnie z tym szerokim rozumieniem pojęcia awangardy jako synonimu głównego nurtu nowoczesności, której przejawem jest dialog z tradycją, Miłosz odniesie tę nazwę zarówno do twórczości W.B. Yeatsa (2004)⁴², jak T.S. Eliota (2004). W samym zaś *Traktacie* ukaże wielobarwną paletę artystycznych tendencji obecnych w poezji dwudziestolecia międzywojennego, gdzie poszczególne rysy nowoczesności rozdzielone zostają pomiędzy różne ugrupowania artystyczne. Uzupełniony w komentarzu z roku 2001 kontekst literacki i w tym wypadku potwierdza pośrednią diagnozę autora *Traktatu* odnośnie nazbyt jednostronnej, znacznie ograniczonej koncepcji „nowoczesności” polskich awangardzistów, których w traktacie reprezentuje głównie Julian Przybós:

Awangardiści raczej się mylili,
Wskrzyszali stary krakowski obrządek,
Wiecej powagi przypisując słowom,
Niż słowa unieść mogą bez śmieszności.
Czuli, że z mocno zaciśniętej szczęki
Głos im wychodzi jakimś sztucznym basem
I że wybiegiem zalęknionej sztuki
Jest ich marzenie o ludowej sile. (Tp, 41)

Fragment ten sugeruje, że głoszony przez Awangardę Krakowską irracjonalny populizm (kult masy, miasta i maszyny) był jedynie sztucznym „wybiegiem zalęknionej sztuki” wobec aktualnego biegu wydarzeń, który nie sprzyjał jej konstruktywistycznym, na wskroś racjonalnym poszukiwaniom artystycznym. Wskazuje też, nie bez ironii, że odziedziczone po poprzedniej epoce, a podjęte przez Przybósia „marzenie o ludowej sile” jako pierwszy wykorzystał w latach trzydziestych i opacznie zrealizował Gałczyński, który w poszukiwaniu sławy „pragnął padać na kolana” wobec każdej dysponującej realną siłą zideologizowanej grupy. Tę nieprzychylną ocenę postawy *Gammy*, jednego z antybohaterów *Zniewolonego umysłu*, nadal podtrzymuje kome-

⁴² Tenże, *Wstęp* do: W.B. Yeats, *Odjazd do Bizancjum. Wieża / Sailing to Byzantium. The Tower*, Kraków 2004, s. 17.

tarz z roku 2001, który ponownie przypomina, że Gałczyński najpierw przystał do Obozu Narodowo-Radykalnego, a potem „został bardem nowej komunistycznej Polski” (Tpk, 43). Uwaga ta wzmacnia wymowę ironicznego czterowersza, w którym polityczne ekscesy ONR-u stanowią nieoczekiwaną zapowiedź praktyk komunistów, opartych na równie złudnych ideologicznych przesłankach, skierowanych przeciw jednostkom o odmiennych przekonaniach:

Niech tutaj jasno będzie powiedziane:
Jest ONR-u spadkobiercą Partia.
A poza nimi nic nigdy nie było
Prócz buntu godnych pogardy jednostek. (Tp, 43–4)

Przykład Gałczyńskiego, który w latach międzywojennych, „w czasie kiedy skrajna prawica przyciągała większość publicznej opinii, ofiarował tej prawicy swój wielki talent i stał się jej bardem”, zaś tuż po drugiej wojnie światowej zapisał się do partii komunistycznej (Tpk, s. 43), ukazuje, że począwszy od lat trzydziestych dwudziestego wieku, poezja zaczyna ulegać presji irracjonalnych, populistycznych nurtów bieżącej polityki i staje się narzędziem w służbie masowych ideologii, wrogich aspiracjom życiowym osób, które nie podzielają ich poglądów. Narrator *Traktatu* przeciwstawia więc wierszom Gałczyńskiego – pełnym uprzedzeń klasowych i przesyconym na przemian „kpiną z burżuazji” lub „dumą plemienną” – apolityczną, ludową „swojskość” utworów jego rówieśnika, Czechowicza, „naczelnego poety” swego pokolenia, który

Kochał, co małe, zebrał sielski sen
Apolitycznej i bezbronnej ziemi. (Tp, 45)

Sprzeciw zdaje się budzić także postawa Lucjana Szenwalda, porucznika Armii Czerwonej, który wbrew stanowisku Miłosza dowiódł, że „Poezja nie jest kwestią moralności”, gdyż – jak ironizuje autor *Traktatu poetyckiego* – swój wiersz *Pożegnanie Syberii* (k., 45), „Jeden z piękniejszych, tak jest polskich wierszy”, napisał Szenwald w czasie

Kiedy w obozach dalekiej północy
W szkło zastygały trupy stu narodów. (Tp, 45)

Pod koniec drugiego rozdziału, który odpowiada latom jego artystycznego dorostania, Miłosz wprowadza wątek eskapistyczny i wspo-

mina swe młodzięcze zauroczenie literaturą przygodowo-podróżniczą pióra Karola Maya oraz Mayne Reida (Tpk, 46), znaną również z jego esejów⁴³. Przy okazji przyznaje się do fascynacji przyrodą i wyznaje swą (jakże romantyczną) skłonność do poetyzowania świata natury objawioną w *Dolinie Issy*. Skłonność tę przybliży silnie zmetaforyzowana IV część traktatu. Zamykając drugi rozdział pt. *Stolica*, Miłosz składa pożegnalny hołd poetom Skamandra i ciepło wspomina młodzięczą lekturę ich wierszy:

To on, jeśli oszczędzi go zguba,
 Zachowa czułość dla tych, co go wiedli.
 A Iwaszkiewicz, Lechoń i Słonimski,
 Wierzyński, Tuwim na zawsze zostaną
 Tak jak spotkała ich młodziutka pamięć,
 Kto większy, a kto mniejszy, nie zapyta.
 Za barwą będzie gonił w każdym inna,
 Prowadząc czófną Amazonką planet. (Tp, 47)

Do tej listy nazwisk dołączy – w kolejnej strofocie oraz w dodanym komentarzu – kilku poetów minores epoki międzywojennej: ekspresjonistę Józefa Wittlina; bliskiego Skamandrytom, poetę podróżnika Stanisława Balińskiego, futurystę Tytusa Czyżewskiego i Adama Ważyka, tłumacza Apollinaire’a:

Tam Wittlin ciągle wkłada łyżkę zupy
 W zarosłe usta człowieczego głodu,
 Baliński słyszy dzwoneczki karawan
 W różowo-szare zmierzchy Ispahanu,
 Tytus Czyżewski powtarza zakłęcie
 Pasterzy dmących w dudki Jezusowi
 Ważyk ogląda okręt na wystawie
 Iskrzy się fala u Apollinaire’a.

Spory fragment traktatu zadedykuje Marii Pawlikowskiej, „polskiej Safonie”:

Jakiej nie było nigdy w naszej mowie,
 Orszuli wzeszłej po czterech stuleciach.

⁴³ W eseju *O Tomaszu Mayne Reid* (1963) pojawi się kolejny odnośnik do *Jądra ciemności* J. Conrada w związku z sytuacją Ameryki Łacińskiej i Meksyku ukazaną w pismach Mayne Reida. Por. Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Kraków 2001, s. 251.

Podsumowując międzywojenną fazę nowoczesnej historii i poezji polskiej, Miłosz widzi wprawdzie groźne polityczne pęknięcia na obrazie epoki, zdominowanej nadal przez pragnienie piękna i dyskusję o stylu, lecz coraz bardziej podminowywanej przez irracjonalne i pseudonaukowe nurty myślowe. Mimo to przywołuje dwudziestolecie z sentymentem, jako zwieńczenie epoki historyczno-kulturowej, która na jego oczach odchodzi bezpowrotnie w przeszłość. Tak wspomina się i żegna po latach własne młodzieńcze marzenia i złudzenia o ziemskim raj, okupionym jednak realną „ofiara krwi”, o czym równie dobitnie przypomina poniższy fragment *Traktatu*:

Więc niedaremna była krew ułana
 Zakrzepła w gwiazdki dla mrówek pod brzozą?
 Może nie całkiem godny potępienia
 Piłsudski, chociaż troszczyć się nie umiał
 O nic prócz granic? Dwadzieścia lat kupił.
 Na sobie nosił delię krzywd i win,
 Ażeby miało czas dojrzewać piękno.
 Podobno piękno to jest bardzo mało? (Tp, 48)

Odpowiedź na ostatnie pytanie – „Podobno piękno to jest bardzo mało?” – przynosi kolejny fragment. Sugeruje on odmienną ocenę poetyki „pięknej plejady” w świetle nowych wyzwania dziejowych, jakie postawi przed dojrzałym już autorem nieustannie zmieniająca się i coraz groźniejsza, historyczna rzeczywistość:

Nie czytelniku, nie zamieszkas w róży:
 Ten kraj ma swoje planety i rzeki,
 Ale jest kruchy jak rąbek poranku.
 To my tworzymy go co dzień na nowo,
 Więcej szanując to co rzeczywiste,
 Niż to co w nazwie i dźwięku zastygło.
 I tak przemocą światu jest wydarty
 Albo, za łatwy wcale nie istnieje.
 Żegnaj, minione. Jeszcze wzywa echo.
 A nam przemawiać brzydko i chropawo. (Tp, 49)

Następujący po tych wersach komentarz wyjaśnia, że poezja „Jest wydzierana światu nie przez odrzucenie rzeczy tego świata, ale przez szacunek dla nich, bardziej niż szacunek dla wartości estetycznych”. Miłosz wprost wypowiada tu swą intencję: „ten ustęp broni realistycznej poetyki, którą posługuje się także autor *Traktatu poetyckiego*” (Tpk, s. 49). Poetą, który żegna piękną epokę dwudziestolecia między-

wojennego, jest w utworze związany niegdyś z Kwadrygą katastrofista Władysław Sebyła:

W swoim wierszu, jakby w testamencie,
Do Światowida przyrównał ojczyznę.
Zbliża się do niej świst werbli i trzask
Od równin wschodu i równin zachodu,
A ona śni o brzęku swoich pszczoł,
O popołudniach w hesperyjskich sadach.
Czy za to strzelą w tył głowy Sebyle
I pochowają go w smoleńskim lesie? (Tp, 50)

Komentarz do tego fragmentu dopowiada, że Sebyła „odrzucił poetykę Skamandra poszukując techniki, która może przekazać treści filozoficzne”, i przypomina, że był on pod wpływem poezji Norwida. Miłosz z opóźnieniem stawia teraz (2001) przed oczyma czytelnika „tragiczną postać” C.K. Norwida, „patrona nowoczesnej poezji intelektualnej”, którego twórczość Wacław Borowy uznał niegdyś równocześnie za polską zapowiedź, a zarazem odpowiednik dzieła T.S. Eliota⁴⁴, przywołanego w ostatniej, amerykańskiej części *Traktatu*. Komentarz utrzymany teraz bardziej w stylu Herberta niż Miłosza podaje tragiczne okoliczności śmierci Sebyły: „Wzięty do niewoli przez armię sowiecką i internowany w obozie jenieckim, został zamordowany w słynnej masakrze polskich oficerów w kwietniu 1940 roku. Liczba polskich jeńców zabitych tej wiosny na rozkaz Stalina wynosiła 23 653” (Tpk, 50).

Drugi rozdział traktatu kończy się na pół surrealistyczną wizją podmiejskiego pejzażu, syntetycznie uchwyconego w stylu francuskiego malarza prymitywisty, celnika Rousseau, ulubionego malarza Apollinaire'a. Jest to obraz sierpniowej nocy i kołyszących się nad Warszawą „balonów zaporowych”, które przypominają gigantyczne rajskie owoce. Nad miastem świeci „Wielki, jasny księżyc”, który „Napełnia przestrzeń tym blaskiem, co bywa / Tylko we wrześniu”. Przyświeca on randce „małej kurewki i robotnika z Tamki / Przed nimi terror wschodzącego słońca”, które zapowiada początek pierwszego dnia wojny i kres krótkiej jak sen epoki marzeń o pokoju, miłości i pięknie, której w traktacie patronuje pełnia księżycy – podobnie jak w utworach W.B. Yeatsa, który zaludniał swe wiersze postaciami bezdomnych

⁴⁴ Por. *Główne wątki polskiej recepcji T.S. Eliota*, w: J. Dudek, *Granice wyobraźni*.

włóczęgów i umiejętnie posługiwał się naturalną symboliką oraz „retoryką kolokwialną”⁴⁵. „Dyżurny”, czyli autor traktatu – który zauważył ową parę kochanków z przedmieścia – mgliście uświadamia sobie teraz nowe zadania stojące przed poetą. Powraca tu ponownie dobrze znany z wiersza *Dwaj w Rzymie* oraz *Traktatu moralnego* imperatyw wzywający poetę do litości dla doli zwykłych, biednych ludzi:

[...] nie wie jak unieść tę litość.
Wspólnej ich doli nie umie wyrazić.
[...]
I będzie może myśleć później nieraz,
Co się z tych dwojgiem w dniach i wiekach stało. (Tp, 51)

4. Rozdział trzeci: *Duch Dziejów*

„Ten rozdział – jak czytamy w komentarzu – dotyczy z kolei życia pod okupacją hitlerowską w Polsce od roku 1939 do 1945” (Tpk, 52). Miłosz pisze wprost: „Mój poemat ma za przedmiot poezję, nie politykę. Rozdział trzeci stara się odpowiedzieć na pytanie: jak ocalić poezję samo jej istnienie? Po wojnie niemiecki filozof Teodor Adorno zapytywał czy poezja jest możliwa po Oświećmiu. Tutaj wiadać podobną troskę” (Tpk, 57)⁴⁶. Miłosz (wbrew Szenwaldowi) dowodzi, że poezja polska zawsze naznaczona była historią kraju, dlatego „opcje w zakresie poetyki nie mogą być oddzielone od opcji politycznych” (Tpk, 57). Podobnie jak w wielu swoich esejach przywołuje teraz dwie przeciwstawne koncepcje bytu postrzeganego jako *être*, bądź jako *devenir*. Pierwsze pojęcie oznacza niezmiennie trwanie i postawę kontemplacji fenomenu istnienia; drugie podkreśla ruch, stawanie się, zmienność i kładzie nacisk na akcję, działanie oraz procesualny i historyczny aspekt ludzkiego istnienia. Antyhumanistyczne rozumienie pojęcia *devenir* kojarzy z doktryną heglowsko-marksistowską, podporządkowaną idei postępu, której już za chwilę przeciwstawi koncepcję historii opartą na mocnym wyczuciu biegu rzeczywistości oraz poszanowaniu prawa każdego człowieka do wolności, pokoju i szczęścia (Tpk, 90).

⁴⁵ Termin Marii Dłuskiej, *Próba teorii wiersza polskiego*.

⁴⁶ Powyższe stwierdzenie przywodzi na myśl stanowisko i słowa Tadeusza Różewicza z wiersza *Widziałem cudowne monstrum*, w: T. Różewicz, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 344: *w domu czeka na mnie/ zadanie:/ Stworzyć poezję po Oświećmiu*.

„Nagiej świadomości” poety, оголошеної przez wojnę z wszelkich pojęć i wartości (Tpk, 52), odpowiadają ukazane w poemacie i opisane w komentarzu obrazy dewastacji materialnej Polski i wyniszczenia jej ludności albo z góry skazanej na zagładę (jak Żydzi oraz inteligencja), albo przeznaczonej do niewolniczej pracy (jak robotnicy i chłopcy). Inteligencja trudni się wydawaniem i rozpowszechnianiem gazetek podtrzymujących ducha oporu, chłopcy zaś przemycają żywność do głodujących miast. W tej sytuacji poeta – aby wypełnić swą społeczną powinność i „bronić szczęścia ludzi” (s. 62) – musi najpierw ocalić poezję, samo jej istnienie (s. 57) – jedyny instrument swego działania. Motyw „nagiej świadomości” obrazuje więc „poszukujący sensu umysł poety”, który „miał przed sobą dwa zadania: po pierwsze nie poddać się rozpaczy; po drugie starać się odgadnąć przyczyny całkowitego tryumfu zła” (Tpk, 53).

Apokaliptyczne zło, które zabija wszelkie dobro, reprezentuje zaś w *Traktacie poetyckim* krwiożercza bestia. Jest to uosobienie heglowsko-marksistowskiego prawa konieczności (Tp, 61), które pod postacią okrutnego „Ducha dziejów” przechadza się po polskiej równinie: „Gdzie wiatr zawiewa dymem z krematorium / I dzwoni w wioskach dzwon na Anioł Pański” (Tp, 55). Wizerunek i przerażające atrybuty owego „Ducha dziejów” wzorowane są tu częściowo na znanych, anty-stalinowskich plakatach Armii Krajowej, częściowo zaś zapożyczone zostały z *Jądra ciemności* i opisu siedziby Kurtza, którą otaczają wbite na pale ludzkie czaszki:

Już go zobaczył i poznał poeta,
Gorszego boga, któremu poddany
I czas, i losy jednodniowych królestw.
Twarz jego wielka jak dziesięć księżyców,
Na szyi łańcuch nieobeschłych głów.
Kto go nie uzna, dotknięty pałeczką,
Bełkotać zacznie i utraci rozum.
Kto mu się skłoni, będzie tylko sługą.
Gardzić nim będzie jego nowy pan. (Tp. 58–59)

W komentarzu (Tpk, 52–58) Miłosz rzetelnie wprowadza w sytuację okupowanego kraju i informuje o swoim krytycznym stosunku do przedwojennego państwa polskiego. Wspomina o niemieckiej reformie administracyjnej, która miała uniemożliwiać migrację i wzajemne kontakty między mieszkańcami poszatutowanej Polski, szkicuje historię powstania niemieckiego obozu Auschwitz. Przypomina, że

Polskę – z woli jej obywateli – reprezentował wówczas Rząd na wychodźstwie w Londynie oraz utworzone w porozumieniu z nim krajowe struktury podziemnego państwa, które były kontynuacją instytucji rządowych II RP, tak jak Armia Krajowa była kontynuacją przedwojennej Armii i z tego właśnie powodu struktury te nie budziły jego entuzjazmu. Podkreśla, że w Polsce nie było kolaborantów z faszyzmem oraz to, że w okresie okupacji społeczeństwo polskie wbrew istniejącym podziałom ideowym zjednoczyło się w walce z okupantem. Do rządu przedwojennego ma pretensję o to, że ukrył przed społeczeństwem słabość militarną ówczesnego państwa. Dodaje jednak, że przed niemiecką machiną wojсковą nie obroniła się nawet wyposażona w najnowsze uzbrojenie Francja. Rządowi w Londynie zarzuca natomiast fakt ukrywania przed krajem dwuznaczej wobec Polski polityki Zachodu, „który zapłacił Rosji za udział w pokonaniu Niemiec połową Europy i w ten sposób przyczynił się do potęgi komunistycznego imperium” (Tpk, 59). Wprowadza też przeciwstawne – wobec koncepcji Hegla i Marksa – rozumienie „Ducha Historii” (Tpk, 57) jako wyuczucia „nagiej rzeczywistości”, której przeciwieństwem są abstrakcyjne teorie, mity i wszelkiego rodzaju ideologiczne złudzenia. Po czym stwierdza, że „Historia, jej Duch nie sprzyja tym, którzy odmawiają liczenia się z nagą rzeczywistością” (k, 58). Przykładem społeczeństwa spowitego w złudzenia były nazistowskie Niemcy.

Historia upadku Niemiec potwierdza najgłębsze przekonanie Miłozsa, że „Poeta nie powinien być więźniem mitów narodowych” i ideologicznych, lecz trzeźwo oceniać bieżącą sytuację (Tpk, 62). „Realistyczna ocena sytuacji” oznaczała zaś dlań pod koniec okupacji „przewidywanie przewagi komunizmu w powojennej Europie. Poeta nie mógł uchronić się od myśli o tym, jak jego poetyka może być spożytkowana w spotkaniu z marksizmem” (Tpk, 62). Pytania takiego nie stawiano jednak w okupowanej Warszawie, gdyż „zgoda na to, że wyzwolenie może przyjść z Rosji, prowadziłaby do rozpaczy”. W obliczu oddziaływania nie tyle marksistowskiego „Ducha Dziejów” – czyli na pozór „obiektywnego” prawa historycznej konieczności – ile raczej krótkowzrocznej polityki aliantów, skupionej na doraźnych celach, realistycznie oceniający sytuację autor *Traktatu* wyznaje swą niewiarę także „w odkupiającą moc ofiary z młodego życia złożonej dla kraju” (Tpk, 63). Tym też tłumaczy fakt, że nie przyłączył się do warszawskich powstańców. Wierny swemu zadaniu, „które powinno chronić umysł przed poddatnością na hasła społeczne albo polityczne systemy”, nie przyjmie też do wiadomości „historycznej konieczności ko-

munizmu” (Tpk, 59). Ocali życie, by „bronić szczęścia ludzi”, zagrożonego w dwudziestym wieku – jak sugeruje komentarz – przez fałszywe teorie, mity, błędne ideologie i okrucieństwo wyrosłych z nich systemów totalitarnych. Okupacyjna retrospekcja wskrzesza więc ów przełomowy moment okupacji, gdy po napisaniu poematu naiwnego *Świat* (1943), poszukując słów adekwatnych do nowej sytuacji dziejowej, pytał samego siebie:

Jakim wyrazem sięgać w to co będzie,
 Jakim wyrazem bronić szczęścia ludzi
 [...]

 Jak w jedno złączyć Wolność i Konieczność (Tp, 62)

W dodanym w roku 2001 komentarzu Miłosz dyskretnie nawiązuje też do przypominanego pod koniec poprzedniej części Norwida (Tpk, 50) i jasno odpowiada na pytanie o nowy kształt i cel poezji: „Nowa poezja powinna być – intelektualna i ironiczna – powinna być zdolna do stawiania czoła okrucieństwu i poczuciu absurdu. Ten rozdział opisuje więc przełom w poezji polskiej, który można umieścić około roku 1943. Po ustaniu działań wojennych poezja ta będzie starała się uzyskać niezależność od języka nowych władców, tj. komunistów” (Tpk, 58).

Cały dotychczasowy komentarz do wojennego, trzeciego rozdziału przygotowuje czytelnika na spotkania z największą – zdaniem Miłosza – „zagadką estetyczno-światopoglądową” nowoczesnej Polski; z najmłodszym wówczas, niezwykle utalentowanym i bohaterskim pokoleniem poetów walczącej Warszawy. Miłosz poświęcił im w *Traktacie poetyckim* proporcjonalnie największą uwagę: bo aż czterdzieści cztery wersy i trzy strony komentarza (Tpk, 63–66). Ich wizyjna, silnie zmetaforyzowana i udramatyzowana poezja, nieregularny lub wolny wiersz, tragiczny ideał jedności życia i sztuki, przekonanie o głębokim związku indywidualnego losu z tragiczną historią nie znalazły jednak w jego oczach zrozumienia (Tpk. 62, 63). Głównie z powodu różnic światopoglądowych dzielących go zwłaszcza ze środowiskiem „Sztuki i Narodu”. Z punktu widzenia kolegi po piórze, starszego o dziesięć lat od pokolenia Kolumbów, „ich namiętność narodowa” była bowiem jedynie „odpowiedzią na niemiecki nacjonalizm i nosiła piętno lekkomyślności, jeżeli nie szaleństwa”:

Dwudziestoletni poeci Warszawy
 Nie chcieli wiedzieć, że coś w tym stuleciu
 Myślom ulega nie Dawidom z proca
 Byli jak człowiek na szpitalnej Sali,

Który śmiech dzieci i zabawy ptaków
 Stara się pojąć raz tylko, ostatni,
 Zanim nie zamkną się kamienne wrota,
 I na przymierze z jutrem obojętny
 Dbą tylko jak być wiernym chwili.
 Nie ozdabiały starej barykady
 Zorze ludzkości, wieszczów obietnice.
 Zraniona mieczem stała Matka Boska
 Nad żółtym polem i wiankiem poległych. (Tp, 63–64)

Postawę owych „Dawidów”, młodszych od niego o całą dekadę, którzy stanęli „z procą” przeciw potężnemu Goliatowi, uznał Miłosz konsekwentnie – także w komentarzu z 2001 roku – za anachronizm, za „odrodzenie się polskiego romantyzmu o zabarwieniu mesjaniistycznym” (Tpk, 63), który był mu obcy, mimo podziwu dla bohaterstwa młodego pokolenia i oryginalnych wierszy (zwłaszcza Baczyńskiego i Gajcego, które trafnie sparafrazował). Dodany komentarz (2001) pomaga teraz zauważyć przekorne dopełnienie zapoczątkowanej w pierwszym rozdziale paraleli. Stawia ona Miłosza, starszego od pokolenia ur. około roku 1922, w jednej linii z Conradem Korzeniowskim, który w pierwszej części *Traktatu poetyckiego* obdarzony został głębszym wyczuciem rzeczywistości polityczno-społecznej w skali globalnej niż młodszy od niego Wyspiański, obdarzony wprawdzie ogromnym talentem, lecz skupiony bez reszty na ojczystych dziejach i ograniczony przez język i styl poprzedniej epoki. Zarzutu opóźnienia językowego nie można było jednak postawić nowoczesnym na wskroś poetom z najmłodszego pokolenia, następcom II Awangardy i Miłosza, którzy za artystycznego mistrza obrali sobie Norwida, przeciwnego – jak wiadomo – nieprzemyślanym akcjom zbrojnym. Dlatego też epizod złożenia kwiatów przez „Dwudziestoletnich poetów Warszawy” pod pomnikiem Kopernika w maju 1943 roku nazwie Miłosz jedynie „studentką psotą” (Tpk, 65); jednak za „zagadkę estetyczno-światopoglądową” uzna ich tragiczną decyzję o przystąpieniu do powstania, które kojarzy z przebrzmiałą ideologią romantycznego mesjanizmu, nieprzystającą do nowoczesnego stylu, którym się posługiwali:

Kopernik, posąg Niemca czy Polaka?
 Składając przed nim kwiaty padł Bojarski.
 Czysta, bez celu, winna być ofiara.
 Trzebiński, nowy jakiś polski Nietzsche,
 Nim umarł, usta miał zagipsowane,
 Mur i powolne chmury zapamiętał

Sekundę patrząc czarnymi oczyma.
 Baczyński stuknął czołem o karabin.
 Gajcy, Stroński byli podniesieni
 W czerwone niebo na tarczy eksplozji. (Tp, 66)

Komentarz z roku 2001 nazywa wprawdzie powstanie największą tragedią w dziejach Polski i trafnie analizuje motywy, które zdecydowały o jego wybuchu, jednak nadal ani słowem nie wspomina o tym, że rzeczywistego wzoru dla heroicznej obrony elementarnych ludzkich wartości: wolności i honoru, nawet za cenę życia dostarczyła warszawskiej młodzieży wpływowa wówczas postać Lorda Jima, bohatera powieści Conrada, odczytana jednak o wiele szerzej, niż to sugeruje Miłosz: jako współczesne ucieleśnienie europejskiego ethosu rycerskiego. Tak właśnie interpretował postawę Lorda Jima profesor Wacław Borowy, w którego wykładach na podziemnej polonistyce warszawskiej młodzi poeci uczestniczyli. Tego znakomitego krytyka oraz znawcę literatury polskiej i angielskiej trudno dziś uznać za zwolennika „romantycznego mesjanizmu” polskiego. Zachował się artykuł Borowego, który – bez odwoływania się do „romantycznego mesjanizmu” – rzuca sporo światła na ową wspólnie przyjętą postawę warszawskiej młodzieży, która – jak wiadomo – reprezentowała bardzo różne poglądy polityczne. W artykule tym – datowanym „26 lipca 1942” – Borowy tłumaczy, jak należy rozumieć romantyzm Conrada, niejednokrotnie analizowany przez literaturoznawców z Polski i z zagranicy. Zwraca uwagę, że Conrad Korzeniowski używał słowa „romantyzm” nie w znaczeniu ustalonym przez badaczy literatury, lecz w potocznym, angielskim i ogólnoeuropejskim rozumieniu romantyzmu jako „kultu dla przeszłości z jej ideałem rycerskim, tak jak go określa np. Stopford A. Brooke, mówiąc o *romantic feeling* Waltera Scotta w *Studies in Poetry* (1907). To *uczucie romantyczne*, które się składa z uwielbienia, czci i podziwu dla piękna przeszłości [...]; czci dla jej szlachetnych czynów i poświęceń, jej rycerskich przygód w walce o miłość lub honor, jej wielkiego męstwa i wierności w wojnie i pokoju, jej pogardy dla życia niskiego lub czysto materialnego, jej obojętności na bogactwo i ból, nawet śmierć, kiedy honor ma być z nimi porównany... Czyż nie tym ideałom hołduje Jim (m.in. – pamiętajmy – czytelnik Szekspira)?” – pyta w zakończeniu autor⁴⁷. Podobnym ideałom, które niegdyś

⁴⁷ W. Borowy, *O Lordzie Jimie. Wspomnienia i studia o Conradzie*, red. B. Kocówna, Warszawa 1963, s. 333. Por. Z. Najder, „Lord Jim”: *romantyczna tragedia hono-*

wyrazili wielcy tragicy Grecji, hołdowali też młodzi warszawscy poeci – współcześni powstańcy⁴⁸. Miłosz doskonale rozumiał ów rycerski etos, obecny w twórczości obu Korzeniowskich. Pisał o nim w eseju zatytułowanym *Apollo Nałęcz Korzeniowski* (1956), poświęconym ojcu pisarza. Podkreślał stoicką wolę wytrwania, wbrew przeciwnościom losu, która cechowała ojca i syna. Kwestię sensu ofiary z życia w imię wierności tak elementarnym wartościom jak wolność, honor, solidarność czy miłość pozostawił jednak – podobnie jak w traktacie – nierozstrzygniętą. To charakterystyczne wahanie i niepewność co do oceny powstania i poległych w nim poetów oddaje też komentarz z roku 2001, który przyznaje wprawdzie, że przywódcy powstania znaleźli się *de facto* w sytuacji bez wyjścia, w potrzasku, celowo zastawionym na nich przez Stalina. Musieli zdecydować się na walkę z uzbrojonym po zęby niemieckim okupantem, świadomi, że wbrew sugestiom Stalina, który rzekomo oczekiwał od nich współdziałania, nie mogą liczyć na pomoc sprzymierzonej z aliantami armii sowieckiej, która stała beczynnym na drugim brzegu Wisły, czekając na zagładę stolicy. „Powstanie Warszawskie jest uważane za największą tragedię w historii Polski. Kosztowało około dwustu tysięcy ofiar wojskowych i cywilnych oraz kompletną ruinę miasta. [...] Tragedia miała skutek demoralizujący, zdawała się sugerować, że reakcyoniści zawsze błędnie oceniają sytuację, co prowadzi do nieuniknionego zwycięstwa komunistów. W rzeczywistości przywódcy polskiego podziemia znaleźli się w pułapce. Gdyby wstrzymali się od działania, Stalin oskarżyłby ich o symulowanie oporu przeciwko Niemcom. Jego plan udał się i zamiar rządzenia Polską przy pomocy oddanych polskich komunistów stał się możliwy dzięki przegranej Armii Krajowej” – konstatuje Miłosz po latach, mając na myśli także ujemny wpływ owej przegranej na jego własną ocenę sytuacji (Tpk, 68–69).

Doświadczenie bezsilności oraz perfidnie zgotowanej Warszawie zagłady, a także pożałowania godnych efektów propagandowych przegranej sprawiło, że od tej chwili za jedynie rozsądne postępowanie w nowej sytuacji dziejowej – jak się wydawało bez wyjścia – uznał Mi-

ru, w: *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Conrada*, przeł. H. Najder, Opole 2000, s. 87–100.

⁴⁸ M. Młynarska, *Lord Jim w powstaniu warszawskim*, w: *Conrad żywy*, red. Wit Tarnawski, Londyn: B. Świdorski 1957, s. 262–266. Por. *Lord Jim Conrada w Polsce*, w: S. Zabierowski, *W kręgu Conrada*, Katowice 2008 oraz idem, *Conrad's „Lord Jim” in Poland*, w: „Yearbook of Conrad Studies” (Poland), Vol. II, 2006, s. 99–115.

łosz próbę uniezależnienia poezji od języka nowych władców, komunistów” (Tpk, 58) oraz zmaganie o model „społeczeństwa nietotalitarnego, gdyż – jak czytamy nieco dalej: „*Traktat poetycki* [...] jest to utwór zaangażowany, zarówno przez wizję tego czym być powinna poezja, jak i przez model społeczeństwa nietotalitarnego” (Tpk, 100).

W trzeciej części *Traktatu* pojawia się więc wiele wątków, rozbrzmiewa wiele głosów. Oprócz tematu okupacji i hekatomby „ostatniego polskiego powstania” wpisane w nią zostało tragiczne wspomnienie zagłady Żydów i trauma narzuconych siłą przemian ustrojowych. Hipotetyczną winę za ten fatalny bieg wydarzeń ponosi tu owa wprowadzona – na zasadzie *deus ex machina* – wymyślona niegdyś przez Hegla i przekształcona przez marksistów hipostaza „Ducha dziejów”, który przemierza bezbronny kraj i uosabia rzekomy determinizm wielkiej historii. Tak pojęty „duch dziejów” jest według Miłosza bliskim krewnym znanego z *Fausta* Goethego „ducha ziemi” (Tpk, 60), który ucieleśniał determinizm przyrodniczy. Ów celowo upostaciowany przez Miłosza, krwawy „Duch Dziejów” wyraża „postępową” koncepcję historii, która zmierza ku najdoskonalszej formie ustrojowej, czyli komunizmowi, gdzie prawa oraz wolność poszczególnych jednostek podporządkowane zostaną nadrzędnym prawom ludzkiej zbiorowości, sterowanej jednak odgórnie przez anonimowych dyktatorów o praktycznie nieograniczonej władzy. W utworze Miłosza słowa „Ja im za karę odebrałem rozum / Nikt nie powstanie przeciw mojej woli” (Tp, 62) kieruje więc do przeciwników komunizmu nadludzka postać alegoryczna, będąca personifikacją anonimowego „Ducha dziejów”. Ucieleśnienie to nie przystaje jednak do realistycznej – w zamierzeniu autora – poetyki *Traktatu*. Funkcjonuje raczej na zasadzie potwora z baśni, którym straszy się małe, naiwne dzieci. Toteż owej emanacji heglowsko-marksistowskiej teorii konieczności dziejowej przeciwstawi Miłosz własną, zdemitologizowaną, realistyczną interpretację pojęcia „ducha dziejów” jako wyczucia „nagiej rzeczywistości” (Tpk, 57).

Równie groteskowy, a zarazem żłudny posmak ponurej, teatralnej ceremonii ma w *Traktacie poetyckim* Miłosza chóralny śpiew „tych co wstąpią do partii komunistycznej” (Tpk, 69). Są zbyt inteligentni, by przyjąć uproszczoną koncepcję historii. Tylko z pozoru akceptują więc marksistowską doktrynę o nieuchronności – narzuconego *de facto* z zewnątrz, przy pomocy siły militarnej – „postępowego” kierunku przemian dziejowych, w który do końca wcale nie wierzą (Tpk, 70). Słychać tu też – całkiem realny – śpiew Żydów z Warszawskiego Getta, prowadzonych przez Niemców na zagładę (Tp, 70–74) w myśl

podobnej, równie zręcznie upozorowanej, „konieczności dziejowej”. Na koniec słyhać też głosy ubogich chłopów polskich, którzy pozostawieni sami sobie – po spaleniu Warszawy i zniknięciu inteligencji o pochodzeniu „pańskim” lub „żydowskim” – zachowują się całkiem sensownie i – odwrotnie niż „wydrażeni ludzie” Eliota⁴⁹ – sadzą jak zwykle kartofle i ogórki w zdewastowanej ziemi (Tp, 77–79). W ich pracy i chóralnym śpiewie uczestniczy wydziedziczony z dotychczasowego świata kultury wysokiej autor *Traktatu*, który na podobieństwo siedzącego niegdyś nad brzegiem brudnej Tamizy narratora *Ziemi jałowej* – w pół wieku po nim – odpoczywa na miedzy podmiejskiego kartofliska, ślini bibułkę, skręca sobie papierosa i snuje gorzkie rozmyślania o zadaniach poety, który „uciekł polami” z powstańczej Warszawy (Tpk, 79). Prześladuje go „pamięć tchórzostwa, bo umrzeć bez celu / Nie chciał, a zwątpił, bo nie chciał umierać” (Tp, 68). W głowie pobrzmiwają mu – nadaremnie – bezużyteczne teraz cytaty z klasycyzujących wierszy oraz romantycznych dramatów i poematów Mickiewicza (Tp, 74–76), który okazał się pisarzem za trudnym dla chłopów, grozi mu więc nieuchronne zapomnienie. W sukurs ginącej poezji i kulturze wysokiej przychodzi jednak nieoczekiwanie – na zasadzie *deus ex machina* – awangardowy prymitywista, rówieśnik Apollinaire’a, Tytus Czyżewski, autor futurystycznych wierszy, które nawiązują do tradycji bożonarodzeniowych kolęd i z tej przyczyny spotykają się z akceptacją podchwytyjących je chłopów, przywiązanych do liturgii kościelnej i rzymsko-katolickich obrzędów religijnych. Zgodnie z mechanizmem łagodnej burleski i zasadą ironii losu cytaty z Mickiewicza ustępują teraz miejsca awangardowym trawestacjom kolęd (Tp, 77–79), które z kolei oznaczają demitologizację „marzenia o ludowej sile” i powrót do elementarnych, ludowych wartości, gdyż „To czym żyją całe pokolenia, na przykład rytuał, przysłowie, hymn, kolęda, jest zapewne ważniejsze niż arcydzieła czy półarcydzieła” (*O historii polskiej literatury*, Kraków 2001, s.160). Miłosz nadal poszukuje tu sposobu wyjścia poza dialektykę *être* i *devenir*, trwania i stawania się, akcji i kontemplacji, myśli i działania oraz wolności i konieczności, która przenika indywidualny los człowieka, a także historię, politykę i sztukę.

Dotychczasowy komentarz, postrzegany z perspektywy trzeciego rozdziału *Traktatu poetyckiego* (2001), porządkuje i pogłębia omawianą w tekście głównym charakterystyczną ewolucję dwudziestowiecz-

⁴⁹ Por. przypis 1.

nej poezji: od dominującego w epoce europejskiego *fin de siècle*'u poszukiwania doskonałego piękna i stylu – który u nas urzeczywistnił się dopiero w twórczości „pięknej plejady” (skamandrytów) – po gwałtowny zwrot w stronę codziennej rzeczywistości i autentycznego przeżycia za cenę artystycznej niedoskonałości. Zwrot ten ilustruje Miłosz pod koniec drugiej części przykładami z Wittlina – który ukazał nędzę i głód, jakie niesie wojna; Balińskiego – autora zbioru wierszy o podróżach po Persji, Ważyka – tłumacza Appolinaire'a; Tytusa Czyżewskiego – „który wprowadził do poezji polskiej nurt rodzimego prymitywizmu właściwego sztuce ludowej” oraz Władysława Sebyły, katastrofisty, który przewidział tragizm nadchodzących czasów i kres epoki sielskiego ładu. Kończący część drugą *Traktatu poetyckiego z moim komentarzem* (2001) przypis do Norwida jako patrona polskiej „poezji intelektualnej”⁵⁰ zapowiada natomiast spotkanie ze współczesnym, angloamerykańskim odpowiednikiem Norwida, T.S. Eliotem oraz jego filozofią czasu, która przenika ostatni rozdział utworu. Przypomnienie Norwida i nieco polemiczny odsyłacz do *Czterech kwartetów* wyznaczają też domyślne puste miejsce dla twórczości samego Miłosza – jako „nagiego” (Tpk, 90) świadka zdemitologizowanej historii, a zarazem obrońcy prostych humanistycznych wartości, wyrosłych z doświadczenia wielu stuleci. Dalszy ciąg komentarza sugeruje natomiast, że autor *Traktatu poetyckiego* jest – jako myśliciel historyczno-polityczny – w pewnej części spadkobiercą modnego w czasie okupacji niemieckiej filozofa romantycznego Józefa Marii Hoene-Wrońskiego (1776–1853); „według niego walka pomiędzy konserwatywną siłą *être* (franc. «być») a rewolucyjną siłą *devenir* (franc. «stawać się») rozdzielała Europę od czasu Francuskiej Rewolucji” (Tpk, 67).

5. Rozdział czwarty: *Natura*

W uważanej za najtrudniejszą⁵¹ czwartej części *Traktatu poetyckiego* pt. *Natura* rzeczywistą alternatywą dla Europy – zranionej przez historię, błędne doktryny dziejowe i zdewastowanej przez wojnę – wydaje się przyroda i prowincja amerykańska, zanurzona w cyklu Natu-

⁵⁰ Prawdopodobnie pod wpływem cenionego przez Miłosza Wacława Borowego, który jako pierwszy wskazał na myślowe i artystyczne powinowactwo Norwida z T.S. Eliotem. Por. *Główne wątki polskiej recepcji T.S. Eliota: od Borowego i Cz. Miłosza do Z. Herberta i T. Różewicza*, w: J. Dudek, *Granice wyobraźni...*

⁵¹ R. Goczyńska, *Podróżny świata*, Kraków 2001, s. 136–152.

ry, zafascynowana jedynie materialnym i seksualnym aspektem życia. Czytamy więc w komentarzu, że narrator, „zatrudniony w polskiej ambasadzie prokomunistycznego rządu w Waszyngtonie [...] tutaj próbuje zapomnieć na chwilę Europę, poddaną działaniu jej własnych demonicznych sił i odzyskać równowagę dzięki naturze i cyklowi pór roku”:

Ogród natury otwiera się
 Trawa na progu zielenieje
 Migdałowe drzewo zakwita. (Tp, 80)

Tak rozpoczyna się czwarty i ostatni rozdział *Traktatu*. Istotnym punktem odniesienia staje się tu sama filozofia czasu, drażniona nieustannie przez T.S. Eliota w esejach i cyklu *Czterech kwartetów*. Powraca też postawione w *Traktacie moralnym* pytanie, jak w procesie stawania się i nieuchronnych zmian materialnych (*devenir*) zachować własną duchową tożsamość oraz ocalić najżywotniejsze dla wspólnoty wartości i cnoty, które decydują o ludzkiej wolności i jakości ludzkiego trwania (*être*) w świecie? Autor postrzega przepaść, która oddziela człowieka od przyrody: cykliczne prawo natury, które w nieskończoność reprodukuje raz ustalone kształty i barwy – nie jest prawem ludzkiej świadomości, która sprzeciwia się wiecznej powtarzalności rzeczy (Tp, 82) i poszukuje trwałości form jednostkowych. Komentarz dopowiada, że jedynie „sztuka tworzy formy odpowiadające umysłowi”. Z tego powodu w tomie *Ziemia Ulro* (1977) nazwie ją Miłosz (za W. Błakiem) – „antynaturą”. Podglądany z łodzi na jeziorze bóbr, budowniczy podwodnych tuneli, który mimo swych konstrukcyjnych umiejętności nie wie, że umrze – podlega zatem człowiekowi, który wie, że umrze (Tp, 84). Jedynie człowiek dysponuje bowiem rozległą pamięcią kulturową, dzięki której może ocalić od zapomnienia zarówno owego przypadkowo spotkanego bobra, jak i uruchomione przezeń kręgi pamięci autora, *większej niż własne życie*:

Pluśnięcie bobra w noc amerykańską
 I pamięć większa niż jest moje życie. (Tp, 85)

Rozważnia o ocalającej czas funkcji pamięci przybliżają metafory węża i koła, dwóch przecinających się linii czasu oraz „czasu wyniesionego ponad czas przez czas” (Tpk, 86). Ta ostatnia metafora, zapożyczona z kwartetu *Burnt Norton* T.S. Eliota, przypomina autorowi, że przekroczenie granicy czasu teraźniejszego w akcie kontemplacji dokonuje się tylko w wymiernym odcinku realnego czasu historycznego.

Metafory węża i koła, dwóch przecinających się linii czasu oraz „czasu wyniesionego ponad czas przez czas” towarzyszą narratorowi w jego refleksji na temat trwania i przemijania oraz indywidualnego prawa do wolności i szczęścia, które można zrealizować tylko w wyznaczonych granicach czasu, w uwikłaniu w materialność, której przejawem jest seks. Przekroczenie bariery czasu jest jednak możliwe za pośrednictwem sztuki, która wykracza poza ograniczenia czasu przyrodniczego i historycznego. Miłosz interpretując metaforę Eliota, wydobywa z niej jednak przede wszystkim element humanizacji czasu (Tpk, 86). Dokonuje się ona poprzez akceptację materialnego i historycznego aspektu chwili, w której następuje akt kontemplacji. Komentarz mówi, że autor traktatu, podejmując dyskusję o historyczności wszelkich zjawisk, ma nadzieję, że poddana dyktatowi doktryny (marksistowskiej) poezja polska przeciwstawi jej odmienną koncepcję historii i społeczeństwa (Tpk, 87), wolną od pozorowanej konieczności, wyrosłą ze sprzeciwu wobec narzuconego systemu myślenia wedle praw i konwencji obcych wrażliwości duchowej człowieka:

Na jakże długo starczy mi nonsensu
 Polski, gdzie pisze się poezję wzruszeń
 Z ograniczoną odpowiedzialnością?
 Chcę nie poezji ale dykcji nowej.
 Bo tylko ona pozwoli wyrazić
 Tę nową czułość, a w niej ocalenie
 Od prawa, które nie jest naszym prawem,
 Od konieczności, która nie jest nasza,
 Choćbyśmy nasze jej nadali imię. (Tp, 88)

W swych późniejszych tekstach Miłosz potwierdzi fakt powstania owej postulowanej tu między wierszami polskiej szkoły poezji, „która – jak napisze – łączy doświadczenie historii z indywidualnym losem”. Do grona jej przedstawicieli zaliczy oprócz samego siebie także Herberta, Różewicza, Szymborską, Świrszczyńską i Zagajewskiego⁵². Utrwalony w *Traktacie poetyckim* moment, gdy pośród amerykańskiej puszczy autor poczuł się nagle człowiekiem wolnym, który trzyma w swoim ręku jeszcze „nienazwaną przyszłość” polskiej poezji, sprawiło, że płynąc czółnem środkiem nowego kontynentu, przypomina sobie nagle Paryż, światową stolicę wielu różnorodnych trendów, i upo-

⁵² Cz. Miłosz, *Wstęp* do: A. Świrszczyńska, *Mówię do swego ciała. Talking to my body*, przeł. Cz. Miłosz, L. Nathan, Kraków 2002, s. 7.

mina się – w myślach – o prawo do wyboru własnej drogi życia, niezależnej od dyktatu mody, dla zwykłej francuskiej dziewczyny, którą ujrzał niegdyś w oknie pędzącego pociągu. Kieruje nim „chęć zwrócenia ludzkim istotom wolności, której są pozbawione” (Tpk, 90). Z perspektywy człowieka, który przeżył zagładę swego dotychczasowego świata i świeżo wyzwolił się z duchowego ucisku totalitarnych konwencji myślowych i artystycznych, rzuca więc wyzwanie Paryżowi (Tpk, 90), dotychczasowej stolicy europejskiej i światowej mody filozoficznej, obyczajowej i artystycznej:

O Miasto, Społeczeństwo, o Stolico.
Wnętrze dymiące swoje odsoniłaś.
Nie będziesz nigdy czym dotychczas byłaś.
Serc nam już pieśni twoje nie nasycą.

I gdzie złamane zostało przymierze?
Czy w ognjach wojny, w trzasku meteorów,
Czy raz, o zmierzchu nad pustynią torów,
Kiedy biegnące widać było wieże

I w oknie, za krążeniem lokomotyw,
Dziewczynę, która pochmurną i wąską
Twarz w lustrze bada i związuje wstążką
Włosy, przebite iskrą papilotów? (Tp, 89–90)

Wspomnienie pobytu poety w Ameryce, która ma dlań „sierść raakoona / i oczy jego w czarnym okularze” (Tp, 91), wiąże się też z podjętą tam – pod wpływem wspaniałej, dziewiczej przyrody – bezskuteczną próbą uwolnienia się od historii, która jednak nieustannie nawiedza świadomość narratora za pośrednictwem nieoczekiwanych skojarzeń i reminiscencji. W *Odzie do października* „różnobarwny” (Tp, 95) jesienny pejzaż Apalachów zmacony zostaje widokiem fortyfikacji wokół West Point, które przywodzą na myśl ich budowniczego, „Artylerzystę polskiego”, Tadeusza Kościuszkę i Kazimierza Puławskiego (Tp, 95), przypominają jego udział w walce o wolność Stanów Zjednoczonych. Amerykańska noc pobrzmiwa odgłosem marszu podchorążych z 1830 roku na Belweder (Tp, 94) i *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego; a nocleg w lesie – przywodzi na myśl obozowiska ukrywających się niedobitków powstania z 1863 roku (Tp, 96) i *exodus* ocalałych mieszkańców Warszawy po kapitulacji Powstania w dniu 2 października 1944 (Tp, 96).

W ostatniej strofocie *Ody do października* pojawia się dar amerykańskiego października, wyjęty z baśni magiczny pomocnik autora. Jest nim czarodziejski pierścień wolności, „który, odwrócony, / Świeci

w dół niewidzialnym dla nikogo klejnотem wolności”. Motywowi temu towarzyszy teraz komentarz, który mówi, że dla autora traktatu, który w latach 1946–1950 był urzędnikiem polskiej ambasady w Waszyngtonie, owym „Czarodziejskim pierścieniem była poezja. Pisanie poezji dawało mu ukryte poczucie wolności” (Tpk, 96).

Zatoczywszy hermeneutyczne koło, autor *Traktatu poetyckiego* powraca teraz do punktu wyjścia swej opowieści i ponownie stawia nierozstrzygnięte w Polsce od początku stulecia pytanie o istotną treść i funkcję poezji (Tpk, 97). Spór między poezją czystą, oddaną kontemplacji niezmiennych przymiotów bytu, oraz twórczością integralną, zaangażowaną w nurt bieżących zdarzeń, między estetyczną a społeczną funkcją poezji nadal niepokoi autora traktatu, rozdartego wprawdzie przez długie lata – jak przyznaje komentarz – między Schopenhauerem i Marksem, lecz za to znacznie „szczęśliwszego” niż bracia poeci z początku stulecia o „zdezintegrowanej”⁵³ i nieautentycznej świadomości:

A my szczęśliwsi byliśmy na pewno
Niż tamci, którzy z ksiąg Schopenhauera
Czerpali smutek, słysząc, jak na dole,
Pod ich mansardą huczy tingel-tangel.
I filozofia, poezja, działanie
Nie były, tak jak dla nich rozdzielone.
W jedną łączyły się wolę? niewolę?
Taka jest, przykra czasami, nagroda. (Tp, 100–101)

Przeżycie wojny i doświadczenie obcości wśród wspaniałej amerykańskiej przyrody, która nie uwalnia jednak od pamięci kulturowej i historycznej, umacnia autora *Traktatu poetyckiego* w przekonaniu, że akcja i kontemplacja – „filozofia, poezja, działanie” – nie powinny być od siebie oddzielone za cenę nieosiągalnej doskonałości w jednej tylko dziedzinie życia. Wyrzekając się zatem dążenia do ponadczasowej doskonałości i sławy, wybiera on ostatecznie przygodę, którą postulował Apollinaire, i sztukę podatną na błąd („brud subiektywny”), która daje jednak – jak wielokrotnie podkreślał Conrad – wierne świadectwo autentycznemu życiu, uwikłanemu w określoną przestrzeń, czas i wspólnotę ludzką (Tp, 101). Komentarz wyjaśnia, że Miłosz „pozostając w Ameryce mógł pisać poezję kontemplacyjną”⁵⁴, ale prawdopo-

⁵³ Zob. T.S. Eliot, *Metaphysical poets* (1921).

⁵⁴ Na wzór Wallace’a Stevensa. Por. *Próba porozumienia* (1956), w: Cz. Miłosz, *Kontynenty*, s. 435–437.

dobnie nie stworzyłyby prozy takiej, jak *Zniewolony umysł, Zdobycie władzy, Rodzinna Europa*, książek, które pojawiły się wskutek okoliczności, na które się wystawił: walka ze stalinizmem i życie emigranta” (Tpk, 102). Odsłania też polityczny podtekst utworu i przyznaje, że *Traktat poetycki* „Wyjaśnia w zwięzłej formie, dlaczego nie mógł ani filozoficznie ani politycznie być na prawicy, jakkolwiek równocześnie odrzucał komunizm” (Tpk, 102). Owa niemożność odnalezienia się na dwubiegunowej scenie politycznej epoki tłumaczy zatem, charakterystyczne dla narratora traktatu, ciągłe poszukiwanie „bardziej elastycznego sposobu myślenia” o kwestiach politycznych, społecznych i religijnych także u pragmatycznych filozofów amerykańskich: Richarda Rorty’ego (Tpk, 89) oraz Williama Jamesa (Tpk, 99), podczas gdy punktem odniesienia w kwestiach estetycznych pozostaje dlań Artur Schopenhauer (Tpk, 100), autor rozprawy *Świat jako wola i wyobrażenie*, obecny również w *Ziemi Ulro* (1977) i w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974).

Ostatni ustęp tekstu mówi o odjeździe z wyspy szczęścia – Ameryki – i przywołuje obraz statku, jego załogi i niebezpiecznej żeglugi przez wzburzony ocean z powrotem do Europy. Ocean kojarzy się tu z naturą (Tpk, 102) i przypomina „białe twarze” rozbitków „poległych bez domu” (Tp, 103), co skłania do refleksji o daremności wszelkich ludzkich poczynań w obliczu śmierci, zaś „wąty okręt” (Tpk, 102); oznacza podróż w nieznaną i zmaganie się z bezwzględny, wrogim człowiekowi żywiołem:

[...] Trzeszczy w nitach pudło,
Niesie szaleństwo nasze i niejasność,
Wiarę ukrytą i brud subiektywny.
I białe twarze poległych bez domu.
Do wyspy szczęścia? Nie. W tobie i we mnie
Wicher zagłuszył strofę horacjańską.
Z ławki pociętej szkolnym scyzorykiem,
Już nie dogoni mnie w tej słonej pustce:
Iam Cytherea choros ducit Venus Imminente luna. (Tp, 103)

Autor *Traktatu Poetyckiego* żegna Amerykę i „słodką” muzę klasyczną łacińskim cytatem z wiersza Horacego o Wenus Cyterejskiej, *dyrygentce chórów pod wschodzącym księżycem*⁵⁵. Obraz zmagania

⁵⁵ Por. Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa* (1959), Warszawa 1998, s. 364; J. Dudek, *Miłosz wobec tradycji literackiej* (1981), w: *Poeci polscy XX wieku*, Kraków 1997, s. 91–103.

z morskim żywiołem przywodzi zaś na myśl *Tajfun* Conrada i esej Miłosza poświęcony życiu i twórczości Apolla Korzeniowskiego (1956) oraz jego syna, pisarza, który zespolił nowoczesną literaturę europejską z romantycznym dziedzictwem kultury rycerskiej⁵⁶. Kultura ta nakazuje „szanowanych przez współobywateli opryszków mierzyć miarą przyzwoitości i honoru jaka obowiązuje załogę w jej zmaganiach z mrocznym żywiołem. Dla Apolla Korzeniowskiego załoga nazywała się Narodem, Europą, mroczny żywioł – Rosją. Dla Conrada załoga być może oznaczała ludzkość w walce z przeznaczeniem. Conrad odziedziczył po ojcu zdolność do gniewu, który umiał lepiej niż on maskować, i stoickie wspieranie się na czymś, co jest tylko postulowane wysiłkiem woli – a bez czego zagroziłoby im, zawsze gotowym uznać bezzasadność nadziei, chaos i rozbiecie. Obaj byli fanatykami *tenue*, wytrwania. I jeżeli rzuci się im oskarżenie, że zabłąkani w wiek handlu i przemysłu ciągle odwoływali się do cnót zagubionych, można przypomnieć, że istnieje wielkość właściwa tylko Don Kichotom” (Po, 2001, 287). Do tego właśnie grona odważnych śmiałków zmagających się mężnie z „mrocznym żywiołem”, a zarazem fanatyków wytrwania w tej roli aż „do kresu sił”, postanowił przyłączyć się Czesław Miłosz, gdy zdecydował się rzucić „Rodzinny kraj, dom i urząd publiczny”⁵⁷ i wybrał niepewny los emigranta.

Bibliografia (i wykaz skrótów)

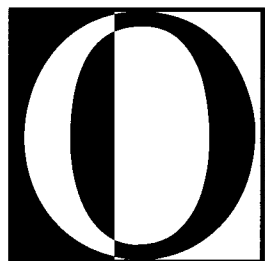
- Miłosz, Czesław, *A Treatise on Poetry*, trans. by the author and Robert Hass, New York: The Ecco Press 2001
- Miłosz, Czesław, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2001 (**Tp; Tpk**)
- Miłosz, Czesław, *Utwory poetyckie, Poems*, Ann Arbor: Michigan Slavic Publications 1976 (**Up 1976**)
- *Traktat moralny* (1948)
 - *Traktat poetycki* (1957)
 - *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974)
- Miłosz, Czesław, *Zniewolony umysł* (1953), Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza 1989

⁵⁶ „*Lord Jim*”: *romantyczna tragedia honoru*, w: Z. Najder, *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Conrada*, przeł. Halina Najder, Opole 2000, s. 87–100.

⁵⁷ Por. Cz. Miłosz, *Portret grecki* [1948, Washington, D.C.]. *Utwory poetyckie* 1976, s. 219.

- Miłosz, Czesław, *Rodzinna Europa* (1959), Warszawa: Czytelnik 1998 (**RE 1998**)
- *Marksizm* (134–158)
 - *Tygrys* (320–370)
- Miłosz, Czesław, *Kontynenty* (1958), Kraków: Znak 1999 (**K 1999**)
- *Przypis po Latach* (1999).
 - *Wprowadzenie w Amerykanów* (1947)
 - *List półprywatny o poezji* (1946)
 - *Notatnik amerykański* (1948)
 - *Poezja amerykańska* (1956)
 - *Próba porozumienia* (1956)
- Miłosz, Czesław, *Prywatne obowiązki* (1972) Kraków: Wydawnictwo Literackie 2001 (**Po 2001**)
- *Przygody poezji nowoczesnej* (tu: *Oskar Miłosz Kilka słów o poezji*)
 - *Prywatne obowiązki wobec literatury polskiej* (1969)
 - *O Tomaszu Mayne Reid* (1963)
 - *Apollo Nałęcz Korzeniowski* (1956)
 - *Notatnik* (1964–1966)
 - *Eseje warszawskie* (1942–1943)
- Miłosz, Czesław, *Legendsy nowoczesności. Eseje okupacyjne. Listy – eseje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*, wstęp Jan Błoński, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1996
- Miłosz, Czesław, *Rozmowy polskie 1978–1998*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1996
- *O komunistycznym maglu i polskiej szkole poezji* (1990)
 - *O Tomaszu Mayne Reid* (1996)
- Podróżny świata* (Rozmowy Czesław Miłosz / Renata Gorczyńska), Kraków: Wydawnictwo Literackie 2001
- *Rozmowa siódma: „O Traktacie moralnym i Zniewolonym umyśle”*, s. 87–135
 - *Rozmowa jedenasta: „O Traktacie poetyckim”*, s. 136–152
- Apollinaire, Guillaume, *Poezje wybrane*, red. Adam Ważyk, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1968.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press 1973, 2d ed. 1997
- Borowy, Waclaw, *O „Lordzie Jimie”*, *Wspomnienia i studia o Conradzie*, red. B. Kocówna, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1963
- Conrad, Joseph, *A Personal Record*, Edited by Zdzisław Najder and John Stape, Cambridge: Cambridge University Press 2008
- Conrad, Joseph, *Ze wspomnień*, przeł. Aniela Zagórska, red. Z. Najder, Warszawa: PIW 1974
- Conrad żywy*, red. Wit Tarnawski. Książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie, Londyn: B. Świdorski 1957
- Czesław Miłosz: *Stereotyp u Conrada*
 - Tymon Terlecki: *Conrad w kulturze polskiej*
 - Stanisław Vinzenz: *Conrad a konwencje*
 - Zdzisław Broncel: *Pokusa nadczłowieka*
- Dłuska, Maria, *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980

- Dudek, Jolanta, *Miłosz wobec tradycji literackiej* (1981), w: *Poeci polscy XX wieku*, Kraków: Impuls 1997, 88–105. Przedruk w: *Poezja polska XX wieku wobec tradycji*, Kraków: Universitas 2002, s. 29–48
- Dudek, Jolanta, „*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*” – *Europejskie korzenie twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 1991, 1995
- Dudek, Jolanta, *Granice wyobraźni – granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007 (Z. Herbert, T. Różewicz, T.S. Eliot, E. Pound, W.B. Yeats)
- Imagist Poetry*, Introduced and edited by Peter Jones, Harmondsworth: Penguin Books 1972
- Jaworski, Stanisław, *Awangarda*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1992
- Jaworski, Stanisław, *Podręczny słownik terminów literackich*, Kraków: Universitas 2007, wyd. II
- Młynarska, Maria, „*Lord Jim w powstaniu warszawskim*”, *Conrad żywy*, red. Wit Tarnawski, Londyn: B. Świdorski 1957, s. 262–266
- Moore, Gene, M., ed. *Joseph Conrad's „Heart of Darkness”. A Casebook*, Oxford: Oxford University Press 2004
- Gene M. Moore: *An Introduction*, s. 3–15
 - Joseph Conrad: *An Outpost of Progress*, s. 17–42
 - Arthur Conan Doyle: *From the Crime of the Congo*, s. 89–109
 - Zdzisław Najder: *To the End of the Night*, s. 125–152
 - Linda Constanzo Cahir: *Narratological Parallels in Joseph Conrad's „Heart of Darkness” and Coppola's „Apocalypse Now”*, s. 185–196
 - Rino Zhuwarara: *„Heart of Darkness” Revisited. The African Response*, s. 219–242
 - David Denby: *Jungle Fever*, s. 243–266
- Najder, Zdzisław, „*Lord Jim*”: *romantyczna tragedia honoru, Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Conrada*, przeł. Halina Najder, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2000, s. 87–100
- Rorty, Richard, (1989) *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa: Wydawnictwo Spacja 1996
- Richard Rorty w: Wilkoszewska, Krystyna, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków: Universitas, 2000, wyd. II, s. 104–108
- Sebald, W., G., *Pierścienie Saturna* przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa: WAB 2009, s. 117–155
- Thorburn, David, *Conrad's Romanticism*, New Haven and London: Yale University Press 1974
- Wyspiański żywy*, red. Herminia Naglerowa. Książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie, Londyn: B. Świdorski 1957
- Tymon Terlecki: *Wyspiański i my*
 - Bruno Meriggi: *W oczach Włocha*
 - Claude Bacvis: *Aktualność teatru Wyspiańskiego*
 - Wiktor Weintraub: *Wyspiański i kompleks Mickiewicza*
- Zabierowski, Stefan, *W kręgu Conrada*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008



OD POLITYKI DO POETYKI

Prace ofiarowane
Stanisławowi Jaworskiemu

pod redakcją
Cezarego Zalewskiego

wstęp
Anna Burzyńska

KRAKÓW

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców
Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010

ISBN 97883-242-1224-8
T*A*iWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Wanda Lobman

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray