

JOLANTA DUDEK

MIŁOSZ WOBEC TRADYCJI LITERACKIEJ

Temat „Miłosz wobec tradycji literackiej” i związane z tym tematem zagadnienia omówię na konkretnym przykładzie wiersza pt. *Ars poetica?* z tomu *Miasto bez imienia* (1969). Na wstępie wysuwam kilkupunktową hipotezę:

1. Wiersz *Ars poetica?* jest kolejną (po *Traktacie poetyckim*, 1955) próbą samookreślenia się poety, tym razem wobec bliskiej mu tradycji poezji europejskiej, ujętej symultanicznie, tj. bez barier czasowych, geograficznych i językowych.

2. Wiersz *Ars poetica?* jest jakby skondensowanym dalszym ciągiem *Traktatu poetyckiego* i *Traktatu moralnego*.

3. Najważniejsze motywy tego wiersza odnaleźć można w bardziej jednoznacznym ujęciu w esejach Miłosza z lat 1958—1979 (zwłaszcza w tomach *Emperor of the Earth*, 1977, *Ziemia Ulro*, 1977, oraz *Ogród nauk*, 1979), a także w licznych wierszach, szczególnie z okresu kalifornijskiego.

4. Wiersz *Ars poetica?* może być traktowany podwójnie: jako manifest poetycki i jako jego realizacja (*exemplum*). Może być badany w aspekcie poetyki sformułowanej i immanentnej; tradycji bezpośrednio przywoływanej i pośrednio uobecnionej.

5. Wiersz *Ars poetica?* wymaga więc od badacza również i wyjścia poza „zakłęty krąg” twórczości literackiej Czesława Miłosza (i jego autokomentarzy) oraz znalezienia dla niej odpowiednika we współczesnej poezji europejskiej.

ARS POETICA?

Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej,
która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą
i pozwoliłaby się porozumieć nie narażając nikogo,
autora ni czytelnika, na męki wyższego rzędu.

W samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego:
powstaje z nas rzecz o której nie wiedzieliśmy że w nas jest,
więc mrugamy oczami, jakby wyskoczył z nas tygrys
i stał w świetle, ogonem bijąc się po bokach.

Dlatego słusznie się mówi, że dyktuje poezję dajmonion,
choć przesadza się utrzymując, że jest na pewno aniołem.
Trudno pojąć skąd się bierze ta duma poetów
jeżeli wstyd im nieraz, że widać ich słabość.

Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów,
które rządzą się w nim jak u siebie, przemawiają mnóstwem języków,
a jakby nie dosyć im było skraść jego usta i rękę
próbują dla swojej wygody zmieniać jego los?

Ponieważ co chorobliwe jest dzisiaj cenione,
ktoś może myśleć, że tylko żartuję
albo że wynalazłem jeszcze jeden sposób
żeby wychwalać Sztukę z pomocą ironii.

Był czas, kiedy czytano tylko mądre książki
pomagające znosić ból oraz nieszczęście.
To jednak nie to samo co zaglądać w tysiąc
dzieł pochodzących prosto z psychiatrycznej kliniki.

A przecie świat jest inny niż się nam wydaje
i my jesteśmy inni niż w naszym bredzeniu.
Ludzie więc zachowują milczącą uczciwość,
tak zyskując szacunek krewnych i sąsiadów.

Ten pożytek z poezji, że nam przypomina
jak trudno jest pozostać tą samą osobą,
bo dom nasz jest otwarty, we drzwiach nie ma klucza
a niewidzialni goście wchodzą i wychodzą.

Co tutaj opowiadam, poezją, zgoda, nie jest.
Bo wiersze wolno pisać rzadko i niechętnie,
pod nieznośnym przymusem i tylko z nadzieją,
że dobre, nie złe duchy, mają w nas instrument¹.

Opatrzony znakiem zapytania tytuł wiersza *Ars poetica?* zdaje się zapowiadać ukrytą polemikę z poetyckim manifestem Horacego, tj. z *Listem do Pizonów* (nazwanym przez Kwintyliana *Ars poetica*). Być może owa ukryta polemika dotyczy również i poetyckiego manifestu Staffa pt. *Ars poetica*, gdzie istota Horacjańskiego przesłania sprowadzona została do postulatu śpiewności, komunikatywności i prostoty wiersza, utrwalającego ulotne chwile i uczucia. Podobnie postępował bowiem niegdyś Miłosz w *Traktacie poetyckim*, gdy we wstępie przeciwstawiał całość teoretycznego i literackiego przesłania Horacego Staffowskiej wersji tego przesłania, upominając się o „treść poważną”, o „służebną” funkcję poezji, o uprawiane przez Horacego (wbrew głoszonej przezeń teorii) gatunki pogranicza (tj. użytkowe) — satyrę, traktat — kładąc nacisk na harmonię między *utile* a *dulce*, a nawet na samo *utile*, kosztem *dulce*. W zakończeniu zaś *Traktatu poetyckiego* pożegnał Miłosz na zawsze „słodką muzę” Horacego łacińskim cytatem z jego wiersza *O Wenus (Cyteryjskiej)*, *dyrygenice chórów pod wschodzącym księżycem*²:

¹ Cytuję według wyd.: Cz. Miłosz, *Utwory poetyckie*. Ann Arbor, Michigan, 1976, s. 316—317.

² Zob. Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*. Paryż 1980, s. 241—242.

[...] Trzeszczy w nitach pudło,
 Niesie szaleństwo nasze i niejasność,
 Wiare 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 szczyrykiem,
 Już nie dogoni nas w tej słonej pustce:
*Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna*³.

Wprowadzony w pierwszej zwrotce wiersza *Ars poetica*? postulat „formy bardziej pojemnej niż poezja i proza” zdaje się być wymierzonym w Horacego echem *Traktatu poetyckiego*, gdzie synonimem słowa „poezja” jest regularny wiersz, pozbawiony poważnej treści — synonimem zaś słowa „proza” jest treść poważna, „myśl” (w prozie toczy się „walki gdzie stawką jest życie”) — i gdzie już we *Wstępie* autor zapowiada podjęcie starań o pogodzenie owych dwóch sprzecznych biegunów: poezji i prozy, *dulce i utile*:

Mowa rodzinna niechaj będzie prosta.
 Ażeby każdy, kto usłyszy słowo
 Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi,
 Tak jak się widzi w letniej błyskawicy.

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

Niejeden pyta dzisiaj co to znaczy
 Ten wstyd, jeżeli czyta księgę wierszy,
 Jakby do gorszej natury w nim samym
 Zwracał się autor w niejasnym zamiarze
 Myśl odsuwając i myśl oszukując.

Z przyprawą żartu, błazeństwa, satyry,
 Jeszcze się umie podobać poezja.
 Jej znakomitość wtedy się docenia.
 Ale te walki, gdzie stawką jest życie
 Toczy się w prozie. Nie zawsze tak było.

I niewyznany dotychczas jest żal.
 Służą, nie trwają, romanse, traktaty.
 Bo więcej waży jedna dobra strofa
 Niż ciężar wielu pracowitych stron 4.

Na przekór Horacemu — teoretykowi czystych form gatunkowych (*decorum*), w którego poetyce postulat czystości gatunkowej współistnieje z postulatem komunikatywności — Miłosz przyznaje walor komunikatywności właśnie owym formom pogranicznym, idąc jakby za przykładem praktyki poetyckiej Horacego (satyry, listy)⁵. Przykładem po-

³ Miłosz, *Utwory poetyckie*, s. 203.

⁴ *Ibidem*, s. 165.

⁵ Jak wiadomo, w *Liście do Pizonów* Horacego gatunek listu w ogóle nie został uwzględniony.

stulowanej komunikatywności jest poetyka immanentna Miłoszowej *Ars poetica?*, odpowiadająca — odwrotnie niż u Horacego — stawianym utworowi literackiemu wymaganiom.

Poetyka ta wydaje się mocno osadzona w łacińskiej (horacjańskiej) tradycji językowej, opartej na równowadze między przedmiotową⁶ a kontekstową teorią znaczenia słowa (przedmioty: realne, idealne, intencjonalne), na oszczędności słowa, na równowadze między tropem stylistycznym a czystą linią wywodu (wstęp — zarysowanie problematyki — wnioski — zakończenie; w *Ars poetica?* tylko „przykłady” są metaforami lub porównaniami), na stylistycznej zasadzie „złotego środka” i umiaru⁷.

Ars poetica? Miłosza w aspekcie wersyfikacyjno-kompozycyjnym i gatunkowym stanowi swego rodzaju *exemplum*, przykład postulowanej „formy bardziej pojemnej” (znaczeniowo) i bardziej komunikatywnej. Zbudowana jest z dwóch części kompozycyjno-wersyfikacyjnych. Część pierwsza (strofki 1—4) napisana została wierszem zdaniowym. Rozpiętość poszczególnych wersów waha się między 12 a 19 sylabami. Ta pierwsza część odpowiada więc potocznemu rozumieniu „prozy”, część zaś druga (strofki 5—9), zmierzająca wyraźnie do wyrównań metrycznych w ramach regularnego 13-zgłoskowca (7 + 6), odpowiada potocznemu rozumieniu „poezji” (tj. wiersza). Każda strofka zarówno pierwszej, jak i drugiej części wiersza ma regularną czterowersową budowę i stanowi zamkniętą całość znaczeniową. Strofika i zdaniowa zasada rozczłonkowania na wersy są więc sferą zespalałą obie części utworu (sfera pośrednia).

Kolejne cztery strofki pierwszej części wprowadzają trzy główne tematy horacjańskiej *Ars poetica*, a mianowicie tematy *p o e m a t u* (jego budowa, gatunki), *p o e z j i* (jej istota) i *p o e t y* (natchnienie czy rzemiosło). Pięć strofek drugiej części poświęconych zostało rozważaniom na temat funkcji użytkowej poezji — w oparciu o wnioski wyciągnięte z dotychczasowych rozważań. Całość utworu utrzymana jest w tonie uwzględniającego rozmaite poglądy rozważania (prawda, że jest ono niezwykle skondensowane, eliptyczne). Zestawione razem pierwsze wersy poszczególnych strofek wyznaczają intelektualny „kościół” owego rozważania (tj. zasadnicze przesłanki rozumowania zmierzającego wyraźnie ku finałowej konkluzji, pytania, dygresje, przykłady).

Autor tego rozważania swobodnie oscyluje między formami gramatycznymi „ja” i „my”, podkreślając swoją rolę reprezentanta szerszej społeczności twórczej zakorzenionej w tej samej tradycji kulturowej. Tonacja wiersza jest więc również „klasyczna” w tym sensie słowa, jaki

⁶ Chodzi o Ingardenowskie rozumienie przedmiotowości, tj. o przedmioty realne, idealne, intencjonalne.

⁷ Podobnie ideał „łacińskości” opisał A. Mickiewicz (ceniony przez Miłosza m. in. za jego łacińską kulturę) w *Wykładach lozańskich* — zob. T. S i n k o, *Mickiewicz i antyk*. Wrocław—Kraków 1957, rozdz. 12.

nadał mu współcześnie T. S. Eliot⁸, który wydaje się owym — wspomnianym tu na wstępie — nie przywoływanym bezpośrednio przez Miłosza, ukrytym, a bardzo istotnym punktem odniesienia. (Zaryzykuję hipotezę, że wiele sądów Miłosza o literaturze, filozofii i religii zostało sformułowanych jakby na zasadzie dialogu z Eliotem). Zaczniemy więc od owej postulowanej przez autora *Ars poetica*? „formy bardziej pojemnej” stojącej między prozą (myśl) a poezją (wiersz), i przypomnijmy słowa Eliota:

poezja może tyleż nauczyć się od prozy, co od innej poezji; i myślę, że wzajemne oddziaływanie na siebie prozy i wiersza — podobnie jak wzajemne oddziaływanie na siebie dwóch języków — jest warunkiem żywotności w literaturze⁹.

Z kolei przypomnijmy Eliotowską krytykę Horacego jako krytyka dogmatycznego (tj. purysty gatunkowego):

Krytyk dogmatyczny, który formułuje zasady i zatwierdza wartości, nie doprowadza swej pracy do końca. Podobne oświadczenia mogą być czasami uzasadnione jako oszczędność czasu, ale w zagadnieniach wielkiej wagi krytyk nie może używać przymusu ani wypowiadać osądów rozstrzygających o mniejszej czy większej wartości. Musi po prostu naświetlać: czytelnik sam dla siebie zbuduje słuszny sąd¹⁰.

Otóż takim właśnie „naświetlającym krytykiem” stara się być wbrew Horacemu poeta — autor wiersza *Ars poetica*? Dla niego również — podobnie jak dla Eliota — jedyna niekwestionowana wartość Horacjańskiej poetyki to komunikatywność, której źródłem jest m. in. stosunek do słowa.

Oto Eliotowska parafraza *Listu do Pizonów*:

[...]

I każda fraza

I każde dobre zdanie (gdzie każde słowo jest jak u siebie w domu,

Podtrzymujące inne zdania,

Słowo, które nie jest ani zbyt nieśmiałe, ani zbyt okazałe,

Swobodne współistnienie starego z nowym,

Potoczne słowo dokładne bez wulgarności,

Formalne słowo dokładne lecz nie pedantyczne,

Zgodny zespół tańczących słów)¹¹.

Ydaje się, że Miłosz-poeta, nazywający mowę współczesnych „skrzykiem karłów i demonów” i tęskniący za słowami „czystymi i dostojnymi”¹², podpisałby się pod cytowanym tekstem Eliota bez zastrzeżeń.

⁸ Zob. T. S. Eliot, *What is a classic?* W: *On Poetry and Poets*. London 1971.

⁹ T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London 1975, s. 152.

¹⁰ T. S. Eliot, *Krytyk doskonały. Szkice krytyczne*. Wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła M. Niemojowska. Warszawa 1972, s. 338.

¹¹ T. S. Eliot, *Little Gidding*. W: *The Complete Poems and Plays*. London 1970, s. 197. Zob. także W. K. W i m s a t t, Jr., and C. B r o o k s, *Classical Criticism. A Short History*. London 1970, s. 89.

¹² Cz. Miłosz, *Zadanie*. W: *Utwory poetyckie*, s. 325.

(Podobnie jak spośród współczesnych poetów polskich Kazimierz Wierzyński, a także Zbigniew Herbert, tęskniący na przekór Miłoszowi za horacjańską „czystością” nie tylko stylu, lecz i formy, za zasadą *decorum* — np. w *Studium przedmiotu*, powstałym o dobrych kilka lat przed *Ars poetica?* Miłosza.)

Ale zagadnienie komunikatywności nie sprowadza się u Horacego, Eliota i Miłosza (podobnie jak u Wierzyńskiego i Herberta) do kwestii „języka w stanie równowagi” (Miłosz), do „powszechnego stylu” (por. „*common style*” Eliota), do Horacjańskiego „składania wierszy tylko ze znanych słów” opartych na konwencjonalizacji znaczeń słownych, na równowadze między funkcją znaczenia a funkcją oznaczania oraz na przypisywanej słowom wartości estetycznej (stylistycznej). Dla Eliota i Miłosza (także dla Horacego) zagadnienie komunikatywności łączy się również z hierarchią pojęć i wartości wyznaczonych przez słowa. Utrata kontaktu z ową sferą pojęć i wartości przynależnych do danego obszaru kulturowego wiąże się i u Miłosza, i u Eliota (tak jak niegdyś u Horacego) z niemożliwością porozumienia się co do najbardziej podstawowych kwestii, z pomieszaniem języków, bełkotem i szaleństwem.

Oto fragment z *Ogrodu nauk* poświęcony rozważaniom przyczyn dehumanizacji sztuki:

Jeżeli pod wpływem narkotyku zyskam wewnętrzną pewność, że potrafię latać, i wyskoczę z okna piątego piętra, rzeczy wezmą odwet. Jeżeli natomiast w dziele sztuki zakłócę hierarchię spraw ważnych i nieważnych, tak jak przedstawia się ona „normalnej” naturze ludzkiej, skutki mogą nie być na razie widoczne, ale będzie to krok w stronę ogólnego chaosu, a kto wie, czy nie zbiorowego obłądu¹³.

Takie ujęcie zagadnienia komunikatywności (powszechność języka, systemu pojęć i hierarchii wartości) wiązało się u Eliota z kwestią odpowiedniego systemu edukacji, który zapewniłby wszystkim Europejczykom dostęp do źródłowych tekstów europejskiego kręgu kulturowego¹⁴. A zupełnie niedawno I. A. Richards (znany krytyk literatury, wieloletni wykładowca języka i literatury angielskiej na zagranicznych uniwersytetach, m. in. w Chinach) zagadnienie komunikatywności literatury danego kręgu kulturowego sprowadzał do znajomości i właściwego rozumienia tzw. „podstawowego tekstu” kulturowego („*a basic text*”), tj. takiego tekstu, który zaznajamiałby studenta z podstawową dla danego języka i literatury hierarchią pojęć i wartości (bez przyswojenia sobie tej hierarchii pojęć i wartości niemożliwa jest poważna nauka danego języka, nie mówiąc już o literaturze)¹⁵. Otóż takimi podstawowymi tekstami kulturowymi są według Richardsa dla Europejczyków *Państwo*

¹³ Cz. Miłosz, *Ogród nauk*. Paryż 1979, s. 60.

¹⁴ Zob. T. S. Eliot, *Literat a nauki klasyczne*. W: *Szkice krytyczne*.

¹⁵ Zob. I. A. Richards, *Toward a Basic Text*. W: *Poetries. Their Media and Ends*. The Hague — Paris 1974.

Platona oraz *Iliada* Homera. Parafrazując stanowisko Richardsa (inspirowane zresztą — jak się zdaje — myślą Eliota), można powiedzieć, że dla Eliota takimi podstawowymi tekstami literackimi są *Eneida* Wergiliusza i *Boska Komedia* Dantego¹⁶, a dla autora wiersza *Ars poetica?* takimi podstawowymi tekstami literackimi i krytycznymi są teksty Horacego, Blake'a i Mickiewicza, stanowiące wygodny punkt odniesienia dla porozumienia się z czytelnikiem bez narażania autora i tegoż czytelnika na „męki wyższego rzędu”. (Dla Horacego funkcję takich tekstów podstawowych spełniały „księgi sokratyczne” oraz literatura grecka.)

Kolejne strofki (2—4) wiersza *Ars poetica?* wprowadzają dalsze tematy *Listu do Pizonów*: temat istoty i źródeł poezji oraz temat poety.

Jak wiadomo, dla Horacego „początkiem i źródłem dobrego pisania jest mądrość”¹⁷ (czerpana z „ksiąg sokratycznych”) i sprawność techniczna, a nie natchnienie („mania”), tożsame dla Horacego z chorobą i szaleństwem, które „nie przystoi uczonemu poecie”.

Mówiąc, że „W samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego”, i porównując owo „coś” do „tygrysa” oraz odwołując się pośrednio do Platonskiej koncepcji poezji natchnionej, będącej pochodną boskiej iluminacji („dajmonion”), autor wiersza *Ars poetica?* ironicznie posługuje się językiem i radami Horacego — przeciw Horacemu.

W *Liście do Pizonów* motyw tygrysa parzącego się z owieczką jest przykładem złamania zasady *decorum*, zakazującej mieszania metrów, stylów, gatunków i kategorii estetycznych. U Miłosza natomiast sama istota poezji wymyka się zasadzie „przystojności” (*decorum* — por. „w samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego”), a stojący w świetle pozornie horacjański tygrys (bez owieczki) ma w Miłoszowym wierszu podobne znaczenie jak tygrys z wiersza Blake'a pt. *Tygrys* (z cyklu *Pieśni doświadczenia [Songs of Experience]*), pisanego przeciw Horacemu. Tygrys, który jarzy się niesamowitym blaskiem i wyłania się z ciemności nocy (chaosu), symbolizuje w wierszu Blake'a (według powszechnie przyjętej interpretacji znanej Miłoszowi¹⁸) „straszliwy” i „niepojęty” aspekt Stwórcy, który stworzył i tygrysa, i owieczkę, a także straszliwy aspekt stworzenia i twórczości (ponieważ zgodnie z wyznawaną przez Blake'a Plotyńską ekspresywną i emanacyjną teorią twórczości cechy Stwórcy i jego wytworu są tożsame):

Tygrysiel! Łuną dzikiej mocy
W ogromnych świecisz borach nocy!
Twą przeraźliwą piękność jakież
Stworzyły ręce, jakież oczy?

¹⁶ Zob. T. S. Eliot: *What is a classic?*; Dante. W: *Szkice krytyczne*.

¹⁷ Horacy, *List do Pizonów*. W: *Trzy poetyki klasyczne*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. S i n k o. Wrocław 1951, s. 81—82. BN II 57.

¹⁸ Zob. Miłosz, *Ogród nauk*, s. 51.

[.]

Włócznie z gwiazd kiedy spadły bożych
I płacz gwiazdzisty skrzył się w niebie,
Czy On polubił cię? On stworzył
Jagnię! Czy stworzył także ciebie?¹⁹

Tygrys Blake'a według niektórych interpretatorów (także Miłosza) symbolizuje również Chrystusa, utożsamionego przez Blake'a z centralną wyobraźnią świata, stanowiącą według platonizujących blake'istów odpowiednik plotyńskiej duszy świata²⁰. Z tą centralną wyobraźnią świata, znajdującą się poza dobrem i złem (odkupienie według Blake'a nie jest tożsame ze stworzeniem, a Chrystus — z Bogiem-Ojcem), której siłą napędową jest miłość, łączy się każdy twórczy artysta usiłujący wyrazić wizję świata odkupionego (tj. wizję Nowej Jerozolimy). Oto fragmenty z *Laocoöna* Blake'a:

Poeta, Malarz, Muzyk, Architekt: Człowiek, który nie jest jednym z wyżej wymienionych, nie jest Chrześcijaninem.

[.]

Wiecznym Ciałem Człowieka jest Wyobraźnia, to jest,
Sam Bóg

} [...] Jezus: my jesteśmy jego Członkami.

Boskie Ciało

Objawia się ono w Dziełach jego Sztuki (w Wieczności wszystko jest Wizją)²¹.

A teraz fragment z *Jerusalem* Blake'a (w tłumaczeniu Miłosza z *Ogrodu nauk*):

Nie znam innego Chrześcijaństwa ani innej Ewangelii jak tylko wolność i ciała, i ducha dla ćwiczenia się w Boskich Sztukach Wyobraźni. Wyobraźnia jest rzeczywistym i wiecznym Światem, którego ten Roślinny Wszechświat jest jedynie bladym cieniem, i tam to będziemy żyli w Wiecznych, czyli Wyobraźniowych Ciałach, kiedy te Roślinne Śmiertelne Ciała zginą. Nie znali innej Ewangelii i Apostołowie²²

Wydaje się, że w wierszu *Ars poetica?* Miłosza Blake reprezentuje drugi, komplementarny wobec twórczości Horacego zespół wartości, a mianowicie zespół wartości religijno-moralnych. Wiąże się on z wywiedzioną z „ksiąg sokratycznych” (Platon) oraz z *Biblii*, a zwłaszcza z *Apokalipsy* profetyczną koncepcją poezji, tj. poezji głoszącej Nowe Niebo i Nową Ziemię. Słowa z Miłoszowej *Ars poetica?*, że poezję dyktuje „dajmonion”, które stanowią bezpośredni wniosek wyciągnięty z uwagi o „tygrysiej naturze” poezji, a także motyw anioła (chrześci-

¹⁹ W. Blake, *Tygrys*. W: *Poezje wybrane*. Warszawa 1972, s. 75—76 (tłum. Z. Kubiak).

²⁰ Zob. G. M. Harper, *The Neoplatonism of William Blake*. University of North Carolina Press, 1961, s. 84.

²¹ W. Blake, *Laocoön*. W: *Complete Writings*. Ed. G. Keynes. Oxford 1979, s. 777.

²² Miłosz, *Ogród nauk*, s. 12.

jański odpowiednik Sokratejskiego dajmoniona) ukazują Blake'a jako proroka pokrewnego zarówno Sokratesowi (którego tajemniczy głos wewnętrzny, pochodzący od Boga, pouczał o tym, co dobre, a co złe), jak i św. Janowi (któremu tajemniczy Anioł objawił przyszłe dzieje ludzkości i Kościoła jako historię walki dobra i zła, Chrystusa i Szatana). Wskazując na przynależność obu poetów (tj. Blake'a i Horacego) do tej samej grecko-chrześcijańskiej tradycji, autor wiersza *Ars poetica?* jest ironiczny — postępuje bowiem jakby wbrew Blake'owi, który potępiał Sokratesa za ustanowienie kodeksu moralnego, za przeciwstawienie litery prawa duchowi miłości i przebaczenia. Blake we wstępie do poematu *Milton* potępiał i „wzniosłości *Biblii*” przeciwstawiał „skradzione i tendencyjnie zniekształcone pisma Homera, Owidiusza, Platona i Cicerona”²³.

Blake z wiersza *Ars poetica?*, uzupełniający Horacego, prorok pokrewny Sokratesowi i św. Janowi, przypomina Blake'a z poematu Miłosza pt. *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974) oraz Blake'a z esejów Miłosza z tomów *Ziemia Ulro* i *Ogród nauk*. W esejach tych Blake ukazany jest jako obrońca tradycji grecko-chrześcijańskiej walczącej z „osiemnastowiecznym złem”. Stanowi on graniczny punkt oddziaływania tej tradycji na wszystkie sfery życia ludzkiego. Od wieku XVIII rozpoczyna się bowiem, zdaniem Miłosza, tragiczne przesilenie literatury i kultury europejskiej, które trwa aż po dzień dzisiejszy.

Blake [...] był rycerzem, który swoim piórem, rylcem i pędzlem zadawał śmiertelną ranę smokowi. Gdyż pełnia fałszu w jego czasach polegała na tym, że Urizen był czczony jako prawdziwy Bóg — i przez chrześcijańskie Kościoły, i przez filozofów, którzy, pozbywając się Jezusa, zachowali Stwórcę jako Wielkiego Zegarmistrza. [...]

Do kościoła nie chodził i w jego wierszach anglikańskie świątynie występują jako miejsce szatańskiego kultu²⁴.

Blake jest też dla autora *Ziemi Ulro* przykładem poety-wizjonera, w którego twórczości objawiły się wszystkie archetypy i wartości charakterystyczne nie tylko dla tradycji grecko-chrześcijańskiej, lecz w ogóle dla *homo religiosus*²⁵. Blake jest też przykładem poety nie skrepowanego żadnymi „zgrabnymi” podziałami gatunkowymi, w którego utworach każde słowo nasycone jest znaczeniem, a „treść draży sobie nowe łożyska”²⁶. Ta interpretacja twórczości (intelektualnej) Blake'a, dokonana przez Miłosza w esejach i wierszach, w dwóch punktach zbiega się ze znaną wypowiedzią krytyczną Eliota dotyczącą Blake'a²⁷, a mianowicie wówczas gdy Miłosz usiłuje pogodzić Blake'a z Horacym

²³ Blake, *Complete Writings*, s. 480.

²⁴ Cz. Miłosza, *Ziemia Ulro*. Paryż 1977, s. 135.

²⁵ Zob. *ibidem*, s. 146.

²⁶ *Ibidem*, s. 127.

²⁷ Zob. T. S. Eliot, *William Blake*. W: *Szkice krytyczne*.

oraz gdy dostrzega on w utworach Blake'a kategorię estetycznej wzniosłości, obcą Horacemu, a kluczową dla platonizującej poetyki Longinusa (tę kategorię wzniosłości „odkrył”, jak wiadomo, na nowo wiek XVIII):

Ze kategoria wzniosłości istnieje, nie można udowodnić [...]. Rozpoznaje się ją po tym, że właściwa jej intensywność zmienia dzieła ludzkiej ręki jej pozbawione w bezbarwne i mało atrakcyjne. Być może wzniosłość nie jest niczym innym niż siłą wiary działającej, siłą apostołstwa, dlatego jednak nie towarzyszy wypowiedziom tak wielu fanatyków i obłąkanych, a pojawia się tutaj? Od czego zależy? Najgorsze przy tym, że idzie w parze z brakiem taktu: Księgi Prorocze Blake'a mieszczą się w kategorii wzniosłości, ale szyfr ich był zupełnie już nieprzenikniony i nie ukazały się drukiem²⁸.

We wspomnianym zaś szkicu Eliota o Blake'u czytamy:

Jeżeli badając kolejne stadia rozwoju poetyckiego Blake'a prześledzimy zarazem rozwój jego myśli [...]. Ulotni się niesamowitość, a w dziwactwach dostrzeżemy tę osobliwość, która zwykle cechuje wielką poezję [...]. Jest to po prostu forma osobistej uczciwości, która w świecie zbyt przestraszonym, aby się zdobyć na uczciwość, szczególnie przeraża. Uczciwość, przeciwko której zmagawia się cały świat, bo nie jest przyjemna. Poezja Blake'a ma właśnie tę cechę wielkiej poezji — jest nieprzyjemna. Żadna rzecz, którą by nazwać można chorobliwą, zwyrodniałą czy zboczoną, nic, co wyraża chorobę epoki czy schorzenia mody, nie zawiera tej cechy²⁹.

O wczesnych wierszach Blake'a pisze Eliot, że: „jest to poezja poddana dyscyplinie prozy”. O tomie zaś, z którego pochodzi słynny *Tygrys (Pieśni o niewinności i o doświadczeniu [Songs of Innocence and of Experience])*, które inspirowały *Świat (poema naiwne)* Miłosza, mówi:

Forma ta jest jednym z przykładów na odwieczne zmagania się sztuki z wykształceniem, artysty słowa z bezustannym rozpadem języka³⁰.

Późniejszym dziełom Blake'a zarzuca natomiast Eliot odcięcie się od tradycji śródziemnomorskiej i pogrążenie się w prywatnych spekulacjach, czego skutkiem był zanik „wartości łacińskich”, przejawiający się m. in. w zamęcie myśli, uczuć i wizji — co stanowi zapowiedź dzieł Friedricha Nietzschego. Brakiem harmonijnego zestrojenia filozofii, teologii i mitologii tłumaczy też Eliot fakt, że Blake nie stał się — w odróżnieniu od Dantego — wielkim poetą chrześcijańskiej Europy, tj. klasykiem w Eliotowskim znaczeniu tego słowa (o czym będzie jeszcze mowa).

Widoczna w wierszu *Ars poetica?* próba pogodzenia Horacego z Blake'iem w ramach tej samej tradycji może więc być swoistą odpowiedzią Miłosza na Eliotowską krytykę Blake'a, tym bardziej że odwołuje się tu Miłosz do tego okresu twórczości Blake'a, który Eliot wysoko cenił.

²⁸ Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 151.

²⁹ Eliot, *William Blake*, s. 97.

³⁰ *Ibidem*.

Reprezentujący zaś twórczość Blake'a symboliczny tygrys z utworu Miłosza przypomina nieprzyjemną, przerażającą atmosferę wzniosłości przenikającą świat poetycki Blake'a. Źródłem owej nieprzyjemnej wzniosłości jest w dziele Blake'a tajemnicza *coniunctio oppositorum* (jedność przeciwieństw), którą m. in. symbolizuje ów tygrys. Otóż właśnie owo współistnienie dobra i zła w świecie to wielki temat twórczości poetyckiej i eseistycznej Miłosza. Temat ten fascynuje Miłosza w dziele Blake'a na równi z jego koncepcją wyobraźni i twórczości. Odzwierciedla się także w wierszu *Ars poetica?* (por. *Traktat moralny* i wplecione weń motywy *Jądra ciemności* Conrada; szkice o Dantem, Swedenborgu, Mickiewiczu, Dostojewskim, Szestowie, Simone Weil; uwagi o Th. Mannie). Ów podkreślany nieustannie przez Miłosza problemowy aspekt dzieła Blake'a, jakim jest m. in. tajemnicza *coniunctio oppositorum*, która przenika świat zewnętrzny i wewnętrzny człowieka, stanowi więc istotę Miłoszowej recepcji Blake'a (por. rozdwojony dajmonion z wiersza *Ars poetica?*). W podobny sposób w r. 1893 odczytywał twórczość Blake'a wielki poeta anglo-irlandzki Yeats, laureat — jak Eliot i Miłosz — nagrody Nobla, wydawca i komentator Blake'a, dramaturg, autor esejów wyprzedzających pomysły Junga, autor pokrewnego pismom proroczym Blake'a historiozoficznego eseju *A Vision* (1925). W szkicach Yeatsa poświęconych twórczości Blake'a pokazany on jest jako poeta-wizjoner zafascynowany tajemnicą zespolenia w świecie i w człowieku dobra i zła — z tym, że we wpływowych interpretacjach Yeatsa (z których *nb.* sporo czerpią blake'iści, nie zawsze przynając się do tego), zgodnie z filozofią Bergsona i Nietzschego, a także zgodnie z neoplatonizującym nurtem angielskiej literatury (i filozofii) romantycznej i postromantycznej (Shelley, Pater), zaakcentowany jest przede wszystkim człon pierwszy tematu: *coniunctio*.

W esejach poświęconych Blake'owi pisze Yeats, że u Blake'a zło i dobro stanowią dwa aspekty tego samego bytu, którego natura jest duchowa i który jest jednością. To, co potocznie nazywamy „złem” i określamy mianem „grzechu”, jest jedynie formą sfrustrowanej energii twórczej przenikającej cały świat i wyobraźnię człowieka. Według Yeatsa:

Lepsza [dla Blake'a] jest jakakolwiek forma zła, któremu towarzyszy nadmiar wyobraźni — każde pożądanie lub nienawiść — od jałowej cnoty, której towarzyszy niedostatek wyobraźni. [...] „Nie dbam o to, czy człowiek jest zły, czy dobry” — każe Blake powiedzieć Losowi, uosobieniu wiecznej wyobraźni w *Jerusalem*; „obchodzi mnie jedynie to, czy człowiek jest mądry, czy głupi”

— cytuje dalej Blake'a Yeats³¹ (przy czym „mądry” znaczy tu twórczy, a „głupi” — nietwórczy).

³¹ W. B. Yeats, *Blake's Ideas. W: Critics on Blake*. Ed. J. O'Neill. London 1970, s. 23. Zob. także W. B. Yeats: *William Blake and the Imagination. W: Essays and Introductions*. London 1974; *Blake and his Illustrations to the Divine Comedy*. W: jw.

Warto dodać, że tak zinterpretowanego Blake'a wielu krytyków (zob. sugestie Eliota) obciążało winą za późniejsze nihilistyczne przesilenie literatury europejskiej. Otóż Miłosz również dostrzega możliwość takiej właśnie interpretacji Blake'a, wskazując w esejach na prometejski aspekt jego twórczości (wspólny mu m. in. z Mickiewiczem). Istotą prometeizmu jest według Miłosza zajęcie miejsca Boga-Odkupiciela przez człowieka-samoodkupiciela (za sprawą wyobraźni i sztuki)³². Równocześnie jednak zwraca Miłosz uwagę na centralną pozycję Chrystusa w myśli Blake'a oraz na fakt, że przed XIX-wieczną religią Człowieka-Boga (np. postać Antychrysta z *Emperor of the Earth*) chroniła Blake'a silna wiara i dążenie do całkowitego zespolenia się z Chrystusem w momencie tworzenia³³. Parafrazując wiersz *Ars poetica?* i eseje Miłosza, można powiedzieć, że „dajmonion” Blake'a był „aniołem”, a „osiemnastowiecznym złem”, które zwalczał Blake, był deizm.

Toteż w ujęciu Miłosza główny akcent tematu współwystępowania w świecie dobra i zła pada na samo dobro i zło. Wiąże się to, być może, z tradycją Mickiewiczowską, do której nieustannie odwołuje się Miłosz, podkreślając, że zasadniczym tematem Mickiewicza jest walka dobra i zła — przy czym owo dobro i zło Mickiewicz pojmuje osobowo i bardziej realnie niż angielscy poeci. Znamienny jest ponadto fakt, że także i na Blake'a Miłosz — wbrew porównaniu Blake'a ze Słowackim — patrzy raczej przez pryzmat Mickiewicza niż Słowackiego.

Kolejne dwie strofki (3 i 4) wiersza *Ars poetica?* wprowadzają następny temat Horacjańskiej poetyki — temat poety.

W ujęciu Miłosza jest poeta postacią równie zagadkową jak jego sztuka. Do niego też — oprócz motywu dajmoniona-aniola — odnosi się motyw „dumy i słabości”, nawiązujący, moim zdaniem, do wspomnianej przed chwilą „laickiej” interpretacji Blake'a, zgodnej z XIX- i XX-wiecznymi koncepcjami poety jako samozbawcy, twórcy i kapłana religii-sztuki (*nb.* ta idea religii sztuki nieobca była Mickiewiczowi, Yeatsowi i Wierzyńskiemu). Ponieważ jednak religia sztuki jest kultem fałszywym — podobnym zwalczanemu przez Blake'a deizmowi — kolejnym motywem odnoszącym się do poety jest motyw opętania. Zgodnie bowiem z nauką głoszoną przez Blake'a we wstępie do *Jerusalem*, wymierzonym w deistów oraz we współczesnych kaznodziejów i filozofów:

Człowiek musi mieć i będzie miał Jakąś Religię: jeżeli nie wyznaje on Religii Jezusa, będzie wyznawał Religię Szatana i utworzy Synagogę Szatana, nazywając Księcia tego świata Bogiem, i będzie niszczył wszystkich, którzy nie czczą Szatana jako Boga³⁴.

Wprowadzając motyw poety opętanego, a zaraz po nim motyw chorobliwej sztuki (strofka 5) i chorych dzieł („dzieła prosto z psychia-

³² Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 106.

³³ Miłosz, *Ogród nauk*, s. 50.

³⁴ Blake, *Jerusalem*. W: *Complete Writings*, s. 682.

trycznej kliniki” — strofka 6), Miłosz wykorzystuje wieloznaczność greckiego słowa „dajmonion” i potoczną jednoznaczność jego łacińskiego odpowiednika „demon” — a także nawiązuje do ewangelicznej tradycji utożsamiającej opętanych (*daimonizomenoi* — por. *Lektury*) z chorymi umysłowo, do horacjańskiej tradycji utożsamiającej „poetę natchnionego” (który w dalszych częściach wiersza *Ars poetica?* oznacza poetę pogrążonego w skrajnej subiektywności) z szaleńcem oraz — w sposób ironiczny — do psychiatrycznej (tj. „naukowej”) interpretacji twórczości Blake’a jako typowo schizofrenicznej, chorej (wiadomo, że ta interpretacja niezgodna jest z przekonaniem Eliota, Yeatsa i samego Miłosza).

W strofkach 5, 6 i 7 określone zostało źródło choroby poezji i poety (oraz źródło opętania). Jest nim utrata kontaktu z rzeczywistością. Wprowadzony więc zostaje nowy temat: stosunku poezji do rzeczywistości. Wiersz staje się prawie regularny. Zmienia się perspektywa historyczna. Ta zmieniona perspektywa historyczna stawia Blake’a w dwuznacznym świetle — być może dlatego, że reprezentowana przez niego wersja natchnionej koncepcji poezji uległa całkowitemu wypaczeniu. „Dzieła prosto z psychiatrycznej kliniki” są bowiem zwycięstwem zredukowanej do sfery „psyche” świadomości, która zajęła miejsce zjednoczonej wyobraźni. Świadomość ta obraca się jedynie w błędnym kręgu fizykalnych doznań i wrażeń. Skutkiem owego zwycięstwa „psyche” nad „pneumą” (tj. nad duchem i sferą wartości, by użyć rozróżnień Miłosza z *Ziemi Ulro*³⁵) jest utrata kontaktu z rzeczywistością, pogrążenie się w fałszywych doktrynach i teoriach (por. wiersz *Ile świetnych zamiarów* z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*) oraz rozpad języka — „bredzenie” (por. wiersz *Oeconomia Divina* z tegoż tomu). Ta współczesna choroba (opisana też przez Miłosza w esejach zawartych w *Ziemi Ulro* oraz *Ogrodzie nauk*; także przez Eliota w szkicu *Od Poe’a do Valery’ego*³⁶) polega m. in. na tym, że „nacisk z końcowego wyniku [tj. dzieła] przenosi się na samą czynność [pisania]” oraz na „wyzwoleniu się języka, który mówi sam siebie, z wszelkich celów i obowiązków”. Oto końcowy fragment *Ogrodu nauk*:

Podobno umiemy wyrazić tyle tylko, na ile język, zawsze historycznie uwarunkowany, pozwala. Wiedzą o tym nie tylko poeci, także wielkorządcy, którzy zmieniają dla swoich celów sens słów. Ale właśnie opór przeciwko temu w imię rzeczywistości przesądza o moim ataku na sztukę pisanego słowa. Bo co innego jest, zdając sobie sprawę z samoczynnych skłonności języka w czymś poza językiem widzieć dotykalny i odczuwalny sprawdzian, a co innego z rezygnacją powiedzieć, że takiego sprawdzianu nie ma³⁷.

Zakończenie wiersza *Ars poetica?* Miłosza przewiduje jako *antidotum* na współczesną chorobę literatury (tj. świat, jaki się wydaje) powrót

³⁵ Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 127.

³⁶ Zob. Eliot, *Szkice krytyczne*, s. 122—123.

³⁷ Miłosz, *Ogród nauk*, s. 167.

do użytkowej funkcji poezji i do rzeczywistości oraz nadzieję. Przy czym przez „rzeczywistość” (tj. świat, jaki jest) rozumieć w wierszu tym należy chyba wizję świata zgodną z teorią korespondencji (Swedenborga i Blake’a) o współodpowiadaniu sobie świata zmysłowego i duchowego (tj. świata wartości). Taki właśnie obraz świata przypisuje też Miłosz w esejach Mickiewiczowi. Ideał „użyteczności poezji” wyraża natomiast metafora otwartego domu nawiedzonego przez niewidzialnych gości i „dobre duchy” (por. „dom pięciu zmysłów” z cyklu *Na trąbach i na cytrze* z tomu *Miasto bez imienia*). Być może, metafora ta oznacza sojusz „pneumy”, „psyche” i zmysłów — drogę wskazywaną przez Blake’a. Pomyśl ten — każący Polakowi myśleć o Mickiewicz — zdaje się również odpowiadać (w pewnym stopniu) uwagom Eliota o poecie jako medium, „w którym wrażenia i doświadczenia łączą się w sposób szczególny i nieoczekiwany”³⁸. Eliotowski poeta jako „zdepersonalizowany” (tj. jakby pozbawiony indywidualnej „psyche”) jest mocno zakorzeniony w mozolnie zdobytej tradycji (u Eliota tradycji się nie dziedziczy, tylko się jej dopracowuje). Tradycja ta chroni go przed wybujałością „ego” i „prowincjonalizmem”³⁹, który w rozumieniu Eliota nie polega na izolacji przestrzennej, lecz na izolacji czasowej, na odcięciu się od żywotnych źródeł kultury i — co za tym idzie — na zniszczeniu hierarchii wartości.

Tym, co w wierszu *Ars poetica?* pozostaje w sferze poetyki niesformułowanej, jest własny tragiczny ton Miłosza⁴⁰. Źródłem owej tragiczności jest świadomość niemożliwości pogodzenia ze sobą sfery wartości i sfery rzeczywistości przyrodniczo-społecznej, skazującej wartości na nieubłaganą zagładę. Jednakże zagadnienie nieprzystawalności do siebie obu sfer nie jest u Miłosza zarysowane tak ostro jak u Maxa Schelera (*O zjawisku tragiczności*). Miłoszowe widzenie świata jest bowiem „podwójne”. W *Ars poetica?* są więc dwa wzajemnie się przenikające opozycyjne zespoły tematyczne: ujemny, na który składają się „ból i nieszczęście” (będące esencją rzeczywistości), zło, demony, choroba, bredzenie, łudzenie się, złe duchy, rozpacz, oraz dodatni — mądrość, milczenie, świat rzeczywisty, dobre duchy, dobro, nadzieja.

Miłosz w wierszu *Ars poetica?* nieustannie usiłuje podtrzymywać walczyć się świat i walczy o postawę Eliotowskiego „klasyka”, który wprawdzie — wbrew teorii Eliota — jest wewnątrznie rozdarty między nadzieją a rozpaczą i któremu grunt usuwa się spod nóg, mimo to jednak ogarnia on całość dziedzictwa europejskiego i przez poddanie języka dy-

³⁸ T. S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*. W: *The Sacred Wood*. London 1976, s. 56.

³⁹ Zob. Eliot, *What is a classic?*, s. 69.

⁴⁰ Obserwację o przenikającym poezję Miłosza tragizmie zawdzięczam prof. dr Marii Dłuskiej. Uwagę dotyczącą własnego tonu tragicznego Miłosza zawdzięczam doc. dr hab. Ewie Miodońskiej-Brookes.

scyplicie komunikatywności oraz przez odwołanie się do wartości grecko-judeo-chrześcijańskich i reprezentujących je tekstów usiłuje porozumieć się z całym kręgiem kultury europejskiej.

Mickiewiczowski podtekst utworu (13-zgłoskowy wiersz 7 + 6, końcowy motyw poety nawiedzanego przez dobre i złe duchy) służy nawiązaniu bliższego kontaktu z polskim czytelnikiem, a bezpośrednio odwołania do Blake'a i pośrednie do Eliota pomagają porozumieć się z czytelnikiem anglosaskim.

W wielogłosowym *universum* wartości autora wiersza *Ars poetica?* trwa więc nieustanny ruch. Poszczególne elementy tego *universum* wzajemnie się zderzają, oświetlają i przeciwstawiają się sobie. Jednakże ostatecznie autor tego wiersza pragnie być poetą-medium, przypominającym nie tyle Eliotowskiego poetę-medium, co Mickiewicza jako poetę walki dobra i zła — bohatera wielu fragmentów *Ziemi Ulro*. Miłosz, autor wiersza *Ars poetica?*, pragnie bowiem porządkować swoje *universum* według etycznego klucza.