

Jarosław Ławski

## Model. Miłosz i gatunki

*O, Goście i przyjaciele, dziwacy – nie słyszeliście  
jeszcze nic o moich dzieciach? I że znajdują się  
one w drodze do mnie?*

Fryderyk Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*<sup>1</sup>

### Forma bardziej nieprzyjemna

Nastały czasy, które można było przewidzieć. Od jakiegoś momentu obserwować można pewien historycznoliteracki topos w mówieniu o gatunkowych wyborach i strategiach Czesława Miłosza. Zdaje się niemal pewne, powtarzają badacze, że Miłosz, podług własnych słów, poszukiwał „formy bardziej pojemnej”, łączącej różne gatunkowe tradycje, rodzaje literackie, formy synkretycznej, ale zaprzęgniętej zawsze w misję odkrywania pełni bytu i istnienia w ich egzystencjalnym i historycznym, indywidualistycznym i społecznym wymiarze<sup>2</sup>. Co to jednak znaczy

---

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Powitanie*, w: tegoż, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, posł. M. P. Markowski, Warszawa 2000, s. 272. Artykuł mój jest fragmentem przygotowywanej do druku książki, poświęconej tomikowi poety: *Miłosz: „Kroniki” istnienia*.

<sup>2</sup> Zob. J. Brezcko, *Miłosza przewyciężenie katastrofizmu*, w: *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza*, red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2012.

„forma pojemna”, a co „bardziej pojemna”? Co się wypaliło, jakie formy się wyczerpały? A może nie wyczerpały, lecz to Miłosz chce iść dalej i dalej..?

Spojrzenie na twórczość autora *Kronik* przeraża i przytłacza: rodzaje, gatunki, idee, tradycje, estetyki uczestniczą tu w niekończącej się paradzie – nazwijmy je tak – „form myśli”, kształtów lirycznych błysków<sup>3</sup>. Czy to wszystko da się ogarnąć – przez badaczy? Czy może wieloformność i nieogarnialność to *differentia specifica* walki Miłosza słowem z istnieniem? Pytania, pytania, badania...

Tymczasem „forma bardziej pojemna” funkcjonuje w badaniach historycznoliterackich jak wytrych: wszystko eksplikuje, bo sam Miłosz tako rzecze, i niczego nie rozjaśnia rozumiejącemu umysłowi czytelnika. Ma on prawo z miłosną nieufnością traktować wszelkie wypowiedzi twórcy. Ma obowiązek wyjścia poza truizm konstatacji, że w celu wyrażenia nieopisywalności świata opisywał ją Miłosz z pomocą wszelkich znanych sobie form rodzajowych, gatunkowych et cetera, przekształcając je, łącząc ze sobą, negując i afirmując. Niewiele też wyjaśni odwołanie do historii przekształceń form gatunkowych. Co z tego, że wskażemy, iż forma wiersza Miłosza korzysta z doświadczeń XIX wieku, ale formuje się i dojrzewa w klimacie XX-wiecznych rozwiązań genologicznych rodem z Młodej Polski, potem dwudziestolecia międzywojennego: że, dalej, nakładają się później na wiersze genologiczne rozwiązania rodem z XIX i XX wieku z poezji amerykańskiej, irlandzkiej, angielskiej, japońskiej?<sup>4</sup> Za dużo Miłosz namieszał, by przy tym nadmiarze – poza bardzo skoncentrowanym na samym Miłoszu uczonym erudytą – dało się

---

<sup>3</sup> Nawiązuje do formuły „błysków” Julii Hartwig. Zob. też. D. Kulczycka, *O apokaliptycznej świadomości Julii Hartwig*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. II, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2007.

<sup>4</sup> Zob. J. Olejniczak, *Czytając Miłosza*, wyd. 2, Katowice 2011, s. 12: „Jako że Miłoszowy dialog z romantyzmem uważam za najistotniejszy wątek jego twórczości i myśli, antologia przedstawia obraz Miłosza – poety romantycznego”.

nie tyle rozumieć, ale nawet napawać się, cieszyć wielokształtną Muzą Czesława Miłosza.

„Forma bardziej pojemna” żyje dziś tak, jak inne tego typu kategorie-klucze, interpretacyjne wytrychy: poczciwość Reja, bluszczowatość poetyki Słowackiego, realizm Prusa, groteska Gombrowicza czy lewicowość Broniewskiego<sup>5</sup>. Formuły Słowackiego i Miłosza wyróżnia z ferii tych symplifikatów ich metaforyczny, obrazowy, wieloznaczny charakter. „Forma pojemna” samoistnie wywołuje skojarzenia przestrzenne – oto naczynie, w którym coś się mieści. I jest tego „coś” wiele. Ale oto poeta lepi naczynie jeszcze pojemniejsze, w którym tego „coś” będzie więcej... o wiele więcej. Ile? Czy o ilość chodzi? Ilość przestrzeni słowa ogarniającą „więcej” treści? Nie. Idzie o formę, która wspinałaby się na **inne piętro sensu-znaczenia**.

Ale, ale, powie kto, przecież mamy już formuły i kategorie określające Miłoszowy kosmos słowa: czy nie łatwiej zastosować tu narzędzia takie, jak: historia gatunków, intertekstualizm, badanie dłuższych sekwencji znaczeniowych, takich jak cykl lub tom, analiza metafor („spizarni literackiej” czy „sylwy”), jednorodnej gatunkowo grupy tekstów takich, jak haiku<sup>6</sup>. Niemal pożytku przyniesie ukorzenie dzieła Miłosza w tradycjach od staropolszczyzny, przez XIX wiek po awangardę<sup>7</sup>, od klasycznego antyku po Walta Whitmana, od poetów baroku an-

---

<sup>5</sup> Por. próby przekroczenia metafor twórczości Słowackiego czy Broniewskiego: E. Szczegliacka-Pawłowska, „Pamiętnik” Juliusza Słowackiego. Próba lektury brulionowej, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1/2; M. Tramer, *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*, Katowice 2010.

<sup>6</sup> A. Fiut, *W spizarni literackiej*, w: tegoż, *Z Miłoszem*, Sejny 2011; J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1999; R. Mielhorski, „I wracam między dawno zapomnianych ludzi”. O konstrukcji cyklu „Dla Heraklita (1984–1985)” Czesława Miłosza, w: *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza*, dz. cyt.

<sup>7</sup> Zob. M. Stala, *20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991; B. Chodźko, *Poeta i myśliciel. „List pół-prywatny” – Czesław Miłosz wobec „Prelekcji paryskich” Adama Mickiewicza*; A. Janicka, *Czesław Miłosz wobec wieku dziewiętnastego. Przypadek pozytywizmu*; W. Gutowski, *Młoda Polska według Czesława Miłosza*, w: *Pogranicza, cezury, zmierzchy...*, dz. cyt., s. 277–342.

gielskiego po Tomasza Manna jako autora *Doktora Faustusa*, boż przecie marzył Miłosz o wielkiej powieści o XX wieku, czego *Góry Parnasu* zdają się tylko ruiną, szkieletem, niewydarzonym zamysłem, a *Zdobycie władzy* i *Dolina Issy* spełnionymi, lecz nie do końca satysfakcjonującymi realizacjami (*Zdobycie władzy* to utwór właściwie nie tyle nieudany, co słaby<sup>8</sup>). Uznanie znajdujące poszukiwania tonu dominującego – psalmicznego, biblijnego, awangardowego i antyawangardowego, to znów strategii mimesis i creatio w jego twórczości. A jeśli dodać poszerzający się kontekst gigantycznych przyczynków biograficznych do długiego życia pisarza<sup>9</sup>, musimy przyznać, że ma rację Józef Olejniczak, formułując myśl narzucającą się samoistnie: „Miłosza i jego twórczości nie da się zamknąć w jednej historycznoliterackiej szufladzie, nie da się znaleźć takiej krytycznej formuły, która byłaby w stanie ogarnąć tę całość. Zawsze pozostaje element tajemnicy, to coś, czego krytyk nie będzie potrafił nazwać”<sup>10</sup>. A jednak... Biada krytykom!

A przecie interpretator jeśli nie sprzeniewierza się swemu zadaniu, dąży do uchwycenia tego właśnie, czego już opisowo wyczerpać nie może. Zbliży się do tego epicentrum transgresji, gdzie słowo pisarza styka się z Niewyraźnym. I momentów zetknięcia się świadomości pisarskiej i słowa wyrazić już nie potrafi, bo są one poznawczym idiolektem, aktem partycypacji, który możemy wyobrażać sobie, imitować, opisywać, ale go powtórzyć nie potrafimy. Bo to niemożliwe. Mnogość, nadmiar, profuzja, hipertrofia, sylwiczność, liryczność, metaforma i hiper-

---

<sup>8</sup> Cz. Miłosz, *Góry Parnasu. Science fiction*, wstęp S. Sierakowski, Warszawa 2013; M. Siedlecki, „*Dolina Issy*” i „*świat*” (poema natwne) Czesława Miłosza – punkty zwrotne w recepcji, meandry interpretacji, w: *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*, seria I: *Prace ofiarowane Profesor Świetlanie Musijenko*, red. A. Janicka, J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2013. Zob. też: M. Cieślak, *Miłosz świata*, „*Rzeczpospolita*” z 9–10 marca 2013 r.

<sup>9</sup> Zob. Miłosz, *Gdańsk i okolice. Relacje. Dokumenty. Głosy*, pod red. K. Chwin i S. Chwina, Gdańsk 2012.

<sup>10</sup> J. Olejniczak, *Czytając Miłosza*, dz. cyt., s. 19.

forma – jak dotknąć tej Całości Miłosza, będącej wielokształtną, strzępłą Wielością w Jedności, Jednością w Wielkości? Pełnią. Patrząc na ponadtysiącstronicowe *Wiersze wszystkie* Miłosza. I lękam się: może nie da się tego zrozumieć – pojąć?

Jakie bogactwo odwołań... Mickiewicz w *Bon nad Lemanem*, Orzeszkowa w *Rozbieraniu Justyny*<sup>11</sup>. To banalne pamiętać o tych wierszach w przypadku poety, który wystosował liryczne epistoły *Do Alberta Einsteina*, *Do Allena Ginsberga*, *Do Jerzego Turowicza na jego osiemdziesiąte urodziny*, *Do Jonathana Swifta*, *Do Józefa Sądziaka*, *Do księdza Ch.*, *Do Lecha Wałęsy*, *Do Natury*, *Do Pani Profesora w obronie honoru kota i nie tylko*, *Do poety Roberta Lowella*, *Do Robinsona Jeffersa*, *Do Tadeusza Różewicza, poety*, *Do zespołu „Tygodnika Powszechnego”*... A więc Wałęsa i Ginsberg choć raz razem, obok siebie? A wiersze *dla, przeciwko, na..., o...?*

A wiersze z formą wpisaną w tytuł? – ballada, baśń, daina, dialog, dytyramb, elegia, epigraf, epitafium, fragment, hymn, kronika, legenda, list, modlitwa, notatnik, oda, pieśń, piosenka, podróż, poemat, portret, przypowieść, rozmowa, sen, studium, toast, traktat, walc, wiersz, wykład, wyznanie, zdanie, życzenie. – Tyle gatunkowych odniesień znajdziemy tylko w tytułach liryki Miłosza. Jeden utwór z poematem w tytule, dwa traktaty i ani jednego sonetu, ani jednego trioletu, aforyzmu, fraszki, trenu, epicedium. Choć, gdy się wpatrzyć, i elementy tych gatunków odszukamy w miarę Dzieła.

Gdzie tu sens. Po co ta różnorodność, na co ten ogród angielski poezji?

Moja wypowiedź jest interpretacją Miłoszowych poszukiwań formy w ścisłym sensie – jest namysłem nad dziełem, ale ze świadomością, że w procesie interpretacji aktywny jest umysł interpretatora; że dociekam tu rzeczy (wierszy) Miłosza na mój

---

<sup>11</sup> Zob. M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001; A. Janicka, *Czesław Miłosz wobec wieku dziewiętnastego. Przypadek pozytywizmu*, dz. cyt.; J. Jarzębski, *Być wieszczem, w: tegoż, Powieści jako autokreacja*, Kraków 1984.

sposób wyobrażonych i przeżytych. Drugim słowem-kluczem mej lektury jest forma – w platońskim, ejdetycznym znaczeniu stanowi tu ona pewien wzorzec historycznie uformowany kilku typów rzeczywistości: rodzaju literackiego, gatunku literackiego, tradycji kulturowej, estetyki w sztuce oraz idei.

Każdy z tych zbiorów składa się z szeregu form. Wiemy, ile jest (mniej więcej) rodzajów literackich, znamy pewną liczbę gatunków i form mieszanych, rozróżniamy tradycje takie, jak tradycja poezji amerykańskiej, wschodniej, europejskiej (na przykład z gałęzią polską i subtradycją romantyczną, a w niej sub-sublinią tyrtęjską i mistyczną...), wreszcie rozpoznajemy kanony drzewa estetyki, jego realistycznej, klasycystycznej, surrealistycznej odmiany i dziesiątek innych gałęzek. O mnogości świata idei, jego opozycjach i kontaminacjach, takich jak liberalizm – konserwatyzm, oświecenie – romantyzm, gnoza – tomizm et cetera, już nie wspominam. Setki, tysiące form myśli.

Ile z tego zbiera w swym cudownie przerażającym **erudicynie** Miłosz? Wiele bardzo. Za wiele, zdaniem wielu. Tak wiele, że nie ma to sensu w głębokim tego słowa znaczeniu – powiadają oponenti.

Da się to uporządkować? Trzecim słowem fundamentalnym jest dla mnie model – jako konfiguracja określonych, typowych dla tego czy tamtego twórcy wyborów form rodzajowych, gatunkowych, estetycznych, z tradycji i idei. Sądzę, że Miłosz **nie buduje modelu**. Model form Miłosza nie istnieje. Co w zamian? W tym znaczeniu wybór Miłosza jest skrajny – pragnie on wyjść poza model, poza formę i myśl, którą ona wyraża, by rozumieć, partycypować, a może tylko być-pisać. Poetyki normatywne klasycyzmu, sylwy barokowe i forma otwarta romantyzmu czy antyformy awangardowe (nawet dadaizm) były wielogatunkowe i wielorodzajowe, zawsze też wyrażały afirmację lub negację formy (proformalność i antyformalność)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Jasne, że do książki R. Nycza nawiązuję: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

Miłosz zdaje się, sędzę, dążyć ku czemuś jakościowo innemu.

Transgresyjna fluktuacja form, ich przepływ, którego sensem jest pozaformalne **poznanie**, wymaga jednak słów – a z nimi form, modeli. Interpretacja musi więc najpierw zbudować model, model z form, by pokazać, gdzie poza hipotezą modelu tkwi poetycka i poznawcza intencja-inwencja Miłosza. On sam zapisał: „Rzeczywistość, żeby dawała się uchwycić, wymaga bohatera, ale wymaga też idei porządkującej” (*Rzeczywistość*)<sup>13</sup>. Czy by tego chciał, czy nie chciał, Miłosz daleki był od porządkowania, bliższy Nietzscheańskiemu prądowi myśli, która chce człowieka przekroczyć w nadczłowieku, formę w nadformie, model w metamodelu. Bywa w tym okrutny jak Zaratustra...

I jakkolwiek jesteście ludźmi wyższymi i wyższego rodzaju, wszystko w was jest pokrzywione i niekształtne. Nie ma na świecie kowala, który by mi was porządnie i prosto wykował. Mostami tylko jesteście: niechaj wyżsi po was kroczą! Wy stanowicie stopnie, nie okazujecie więc gniewu temu, kto po was wspina się na **swoją** wyżynę!<sup>14</sup>

Wyobrażamy sobie, że artysta mówi tak do gatunków i rodzajów, z których lepi oryginalną **idiopoetykę**. Zabawne. Wyobraźcie sobie, że Miłosz mówi tak do ludzi. Zastanawiające. Narcyzm? Idiosnkrazja?

Miłosz nie buduje anty- czy metamodelu; raczej skacze po moście form, gatunków, estetyk, pro- i anty-, by wyjść poza to, co jest formalne i modelowe. Czego fundamentem, odsłania-czem jest słowo. Słowo, które równocześnie odsłania i zasłania dostęp do Niewyraźnego. Czy nazwiemy „to” bytem, istotą, aktem poznania czy logosem, zaiste drugorzędna to kwestia.

---

<sup>13</sup> Cz. Miłosz, *Rzeczywistość*, w: tegoż, *Ogród nauk*, Lublin 1986, s. 36. Zob. znakomity komentarz do tych słów: M. Śniedziewska, *Realizm metafizyczny. Miłosz i holenderska martwa natura*, w: *Czesława Miłosza „północna strona”*, red. M. Czermińska, K. Szalewska, Gdańsk 2012.

<sup>14</sup> F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, dz. cyt., s. 273.

„To” jest. „Tamto” bywa. Czytaj – „tamto”, formy, modele, gatunki et cetera bywa, zmienia się, mija, wraca, mija i tak ad infinitum. Ale „to” jest.

## Model

Wyobraźmy sobie teraz idealny, skonstruowany Model partycypacji pisarza w tradycjach kulturowych, rodzajowych, gatunkowych, estetycznych i myślowych. Podkreślę: konstruuje tu taki Model, by przyjrzeć mu się sub specie poetyki i wyborów Miłosza. Więcej: uważam, że Miłosza wybory on oświetla, ale ostatecznie pozwala zauważyć, iż gatunkowa (i nie tylko) „produktywność” Miłosza wcale nie sprowadza się do: wyborów, łączenia i intertekstualnych gier między elementami zbiorów form, które tu przedstawiamy.

W tym sensie jest to zjawisko pierwotniejszego niż intertekstualizm; gest ze sfery zasadniczych wyborów, dokonujących się w sferze przedkreacyjnej.

Na każdym z poziomów pisarza/twórcę charakteryzuje stosunek do trzech typów aktywności wyobraźni, które to aktywności określają prefiksalne modyfikatory...<sup>15</sup>

(Wielo-, multi-) – Wyraża zdolność gromadzenia, akumulacji różnych tradycji w przestrzeni erudycyjnej jednego dzieła. To sfera tego, co w moim myśleniu określa pojęcie „erudicon” – zasób zgromadzonych, rozumianych, istniejących w żywym spięciu form idei, estetyk, gatunków et cetera. W tym rozumieniu erudycją jest też umiejętność przyswajania tradycji, gatunków, rodzajów, estetyk, a nie tylko idei.

(Między-, inter-) – To ta część modelu, która wiąże się z wewnętrznymi napięciami, związkami, opozycjami i kontaminacjami o charakterze nie tyle ogólnointekstualnym, ile pre-

<sup>15</sup> Łatwo zauważyć, iż zonglerka prefiksami może być czasem twórcza. Czyż cały epok nie określają tendencje neo- i post, multi- i meta-, anty- i pro? Zob. A. Kuncze, *Tożsamość i postmodernizm*, Katowice 2003.



czyjnie rzecz ujmując: intergenicznym (międzyrodzajowym), intergatunkowym, interestetycznym, interideowym i intertradycyjnym. Ogół tych relacji określa dynamikę ideową i estetyczną dzieła.

(Poza-, trans-) – Ten element określa skalę i sposób dążenia pisarza (generalnie twórcy) do przekroczenia – z wykorzystaniem znanych mu i absorbowanych paradygmatów tradycji, rodzaju, gatunku, estetyk i idei – zastanych form i kształtowania zupełnie nowych i na inne cele ukierunkowanych wersji gatunku, rodzaju itd. Zdolność do stworzenia nowych jakości form w tym wymiarze bardzo często określa klasę oryginalności twórcy.

Istnieje też, zapewne, grupa takich typów aktywności twórczej, które stanowią elementy specyficzne, spoza modelu zarysowanego (wielo-, inter-, poza-), wyrażających się w – na przykład – skondensowanej aktywności imitowania i łączenia cudzych poetyk (centon, camp), negacji, niszczeniu zastanych modeli form, rozbijaniu ich (patrz dadaizm) albo imaginatywnym (utopijnego) projekcie kreacji modeli zupełnie nowych<sup>16</sup>. I właśnie te typy aktywności wyobraźni, umysłu, intuicji twórczej spoza wzorca określają bardzo często specyfikę imaginarium pisarskiego.

Wydaje się, że trudno wyjść poza **totalność Modelu**. Określa on wszystko i... raz jeszcze każe zakwestionować ufność w metodę badań, która w rezultacie wysiłków badawczych daje tylko konfigurację takich czy innych form, modeli, paradygmatów.

Ale, pomimo wszystko, rozwińmy Model:

– Tradycja – określa, w jakim z wielkich i małych nurtów – od kontynentalnych do lokalnych mieści się twórczość pisarza. W tradycji jest cały historyczny, kulturowy, mentalny багаż twórcy. Naprzód przynależy on do jednej z wielkich tradycji

---

<sup>16</sup> Zob. *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008.

kontynentów, potem do tradycji narodowej, dalej lokalnej (na przykład bretońskiej czy śląskiej), a nawet do tradycji sublokalnej (poziom miejsca, pewnej przestrzeni)<sup>17</sup>. Równie ważne są tu tradycje religijne, prądy myślowe, idee – w tym miejscu tradycja swobodnie przechodzi w sferę form idei. Większość imaginariów twórczych to albo monolity tradycji, albo ich konglomeraty. Multi-, inter- i transtradycyjna aktywność pisarza albo zakorzenienia go w już istniejących paradygmatach, albo wykorzenienia, by usadowić jako mniej lub bardziej osobliwe zjawisko, któremu udało się wspiąć na poziom nowej tradycji, transtradycji, meta-tradycji.

– Rodzajowość – na tym poziomie twórca określa: rodzaj uprawianej sztuki, sztuk (artysta XX-wieczny coraz częściej bywał na przykład i reżyserem, i pisarzem) oraz rodzaj (genus) w obrębie sztuki/sztuk, który preferuje (dramaturg i/lub poeta et cetera). Rodzajowość realizuje się – jeśli przyjmiemy, że mamy do czynienia tylko z pisarzem – na poziomie wyboru w zakresie tradycji europejskiej między liryką, epiką i dramatem – ich wyborze, łączeniu/oddzieleniu (od satyry mennipejskiej do „czystej” powieści) w niezliczonych konfiguracjach, a w końcu (czasem) na próbach wspięcia się na poziom oryginalnych rozwiązań rodzajowych, form, modeli nieznanymi poprzednikom (jeśli zaś artysta łączy, jak Taras Szewczenko, Józef Czapski, malarstwo z pisarstwem, sprawa jest jeszcze bardziej złożona)<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> O Miłoszu, co ciekawe, najchętniej rozprawia się w kategoriach albo tradycji kontynentalnych (Europa, Ameryka), albo wprost lokalnych (Litwa, Wilno). Zob. Z. Mańkowski, *Czesława Miłosza estetyka lokalności*; S. Musijenko, „Mała ojczyzna” w świadomości twórczej Adama Mickiewicza i Czesława Miłosza; E. Mikiciuk, *Miłosz wobec Rosji*, R. Górczyńska, *Miłosza Ameryka dyplomacji, Ameryka imigracji*, R. Fieguth, *Oskar i Czesław Miłosz – dwaj dysydenci nowoczesności*, wszystkie w: *Czesława Miłosza „północna strona”*, dz. cyt.

<sup>18</sup> Zob. E. Delacroix, *Dzienniki*, cz. 1–2, przeł. J. Guze, J. Hartwig, wstęp J. Starzyński, Wrocław 1968; F. Starowieyski, *Listy miłosne Franciszka Starowieyskiego*, opr. I. Górnicka-Zdziech, Warszawa 2010. Por. *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Białystok 2005.

– Gatunek – i tutaj ilość wyborów genologicznych jest specyficzna dla wyobraźni twórcy, podobnie, jak jego umiejętność zderzania, konfrontowania i przekształcania gatunków. Rasowy twórca dokonuje tych wyborów niejako intuicyjnie, dobierając formy gatunkowe do form idei, predylekcji wyobraźni, typu tradycji; równie naturalnie z nimi eksperymentuje intergatunkowo, dążąc do osiągnięcia w jednym gatunku czy z użyciem wielu gatunków konfrontowanych zjawiska transgatunkowości<sup>19</sup>. Nie jest ona (choć czasem bywa) poszukiwaniem nowych tylko form. Przeciwnie – transgatunkowość polegać może na usiłowaniu osiągnięcia w zakresie gatunku już istniejącego „czystości” formy lub wykształcenia subformy.

– Estetyka – w połączeniu z wyborami rodzaju, gatunku, tradycji, idei tworzy ona ogromnie skomplikowany, specyficzny świat, który daje się przyporządkować historykowi literatury, estetykowi, badaczowi idei. Wybór wzniosłości czy groteski, następnie ustanowienie relacji między nimi lub ich braku, określa pisarza tak samo, jak wybór ideowy. Transestetyczny wysiłek pisarza rzadko tylko sprowadza się do wypracowania subwariantu w zakresie formy, jaką jest na przykład groteska. Im bliżej XXI wieku, tym większa aktywność interaktywna. Nie zawsze jednak uwarunkowana nową formą estetyczną (były nimi jeszcze tragigroteska, makabreska, tragifarsa, absurd, camp, estetyki łączące film, malarstwo, słowo)<sup>20</sup>.

– Idee – dawniej (średniowiecze?) zadowalaliśmy się innowacją myślową w ramach obowiązującego Modelu Wszechświata<sup>21</sup>; dziś ambicją „porządnego” pisarza pozostaje wykreo-

---

<sup>19</sup> Prawda, że czasem nie mamy pewności, czy np. apokalipsa, dystopia, apokryf to gatunki. Zob. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.

<sup>20</sup> Cechą „współczesności”, „nowoczesności”, „ponowoczesności” zdawało się do początku XXI wieku mieszanie estetyk, funkcjonowanie form niejednorodnych, zmaconych, hybrydowych.

<sup>21</sup> Zob. C. S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Kraków 1995.

wanie multiideowego kosmosu, pełnego interideowych relacji, z których wyłania się Wielka Osobliwość – myśl własna, transideowy produkt intelektualisty.

Dawniej – antyk, średniowiecze – twórczość zasądzała się na wyrażeniu i potwierdzeniu Wielkiego Modelu, którego słowo i pisarz byli piewcami-trybikami. Nowożytność ukazała możliwość rozmontowywania i przekształcania Wielkiego Modelu aż po zbudowanie modernistycznego i postmodernistycznego Antymodelu idei, tradycji, rodzaju, gatunku, estetyki.

Co dalej? Nowy Wielki Model? Bezmodelowość? Renowacja, Powrót Wielkiego Modelu? By powstał nowy Model, konieczna byłaby zmiana cywilizacyjna o nieznaną nam skali wstrząsowości; z towarzyszącą jej przemianą wiedzy o wszechświecie i życiu. Z zupełnie nieoczekiwaną – straszną lub dobrą – zmianą warunków tworzenia „historii” przez wspólnoty ludzkie. Wyższą ekspresją takiego Nowego Modelu byłaby nowa sztuka. Odnowiona sztuka, być może w jakimś wymiarze wychodząca poza nieskończoną ilość kombinacji form (tradycji idei, rodzajów, gatunków, estetyk), jaką daje dzisiejszemu artyście świat. Czy to nie utopia sztuki? Nie lepiej się jej strzec?

Czy nie jesteśmy skazani na wieczne budowanie i dekonstruowanie modeli? Wieczna powtórka, nieustająca rekombinacja, nieskończone potwierdzanie i konstatacje Modelu – czy tylko tyle? A może jako ludzie więcej nie możemy? Limes poznania, epistemologiczny szlaban to właśnie może konieczność multi-, inter-, trans-, quasi-, enty- kreacji? Może jąkamy się, usiłując wymówić słowo, którego nigdy nie wymówimy, poprzestając na pięknym i żalonym powtarzaniu pierwszych dwu sylab? (Co za pomysł! – jąkanie się jako metafora tworzenia...)

A może przekroczenie jest możliwe?<sup>22</sup> Mistyka albo sztuka? Poznanie albo tworzenie. A może jedno i drugie? Jedno obok drugiego.

<sup>22</sup> Próbę takiego zarysowania skali różnicy między tworzeniem a poznaniem mistycznym była XX-wieczna teoria aktu twórczego Henri Bremonda: *La Poesie pure*, par Robet de Souza, Paris 1926.

Tu przyszła pora na Miłosza.

W prostym zdaniu dokonał on niezamierzonej autocharakterystyki, pisząc do Amerykanów... „Ponieważ literatura polska zawsze bardziej skłaniała się ku poezji i teatrowi niż ku powieściopisarstwu, pozostała słabo znana w krajach anglojęzycznych i często padała ofiarą wytartych frazesów”<sup>23</sup>. Miłosz sam „skłaniał się” ku poezji i... prozie. O powieści marzył. Przywołuję to zdanie, by jeszcze mocniej zaznaczyć, iż nie tylko tworzenie, ale i badanie wytworów określa **ruch** między niezliczonymi formami Modelu. Nawet w przypadku krytyki (która czasem staje się, choć nie często, twórczością) zmiana jakości, wyjście poza formy i modele jest przepustką do oryginalności. I nie chodzi tu o „metatwórczość” czy „transkreację” albo „nadartystę” na podobieństwo nadczłowieka Nietzschego.

Chodziłoby o coś więcej niż zapisał Nietzsche: „Jeżeli chcecie piąć się ku wyżynom, używajcie własnych nóg! Nie każcie się nieść w górę, nie siadajcie na cudzych plecach i głowach!”<sup>24</sup>.

Praca w głębi i z wnętrza Modelu – to praca na własnych nogach, ale i cudzych plecach, głowach, na wytworzonych formach.

Niezliczonej (a może i zliczonej?) liczbie artystów z czasów narodzin, potwierdzenia i dekonstrukcji Wielkiego Modelu towarzyszyło tymczasem marzenie o tym, by poza Model, modelowość, formalność, słowo wykroczyć. By dać się porwać poza Model. Poznać, a nie pisać o poznaniu; poznać, a nie tylko pisać o pisaniu. Poznać. I tyle. Aż tyle. Chyba że „porwanie” i „przekroczenie” jest wytworem Modelu. Jego założonym kontekstem?

Jak na tym tle – wszechobejmującym tle, tle wnętrza i zewnątrz Modelu – wypada poeta znad Niewiaży?

---

<sup>23</sup> Cz. Miłosz, *Wstęp do wydania w języku angielskim*, w: tegoż, *Historia literatury polskiej*, przeł. M. Tarnawska, Kraków 2010, s. 11.

<sup>24</sup> F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, dz. cyt., s. 280, fragment *O wyższym człowieku*.

Bez trudu umieścimy go (tradycja) w środku kontynentalnej tradycji europejskiej, w jej środkowo- i wschodnioeuropejskim nurcie, odnodze polskiej, strumieniu litewsko-wileńskim, potem dołączymy tę europejskość i skonfrontujemy z amerykańskim światem tradycji, stanowiącym z kolei pomost ku mniej (afroamerykańska) lub bardziej (azjatycka, japońska, zen) ważnym tradycjom, z których czerpie, których formy inkrustuje europejską treścią. Europejski, a nawet lokalny z ducha, jest w ten sposób poeta twórcą światowym, euroamerykańskim, amerykańsko-euroazjatyckim et cetera. Szetajnie odbijają się w Świecie, Świat przegląda się w Szetajniach<sup>25</sup>.

Na poziomie multi-, inter- i transgeniczności (rodzaj – typ sztuki, a w sztuce rodzaj...) Miłosz jest wyraźnie artystą słowa. Nie ma nic z *happenera*, wielorodzajowego żonglera, który jak Salvador Dali czy Andrzej Żuławski przerzuca się od malarstwa do słowa, od pisania do reżyserowania. Jest monolitem rodzajowym nawet w łonie sztuki słowa – jako przede wszystkim poeta, potem prozaik, ale już nie dramaturg (czy praca w radio nie powinna w nim była rozwinąć tej gałęzi rodzajów?). Jest jako poeta lirykiem, jako prozaik nade wszystko eseistą, potem epistolografem, a na końcu powieściopisarzem. Jako dramaturg jest nikim. Nawet jeśli podejmował próby.

Gdy z poziomu rodzajów patrzymy na Miłosza transgeniczność widać, że realizowała się ona w tych lirycznych formach, gdzie liryka łączy się z prozą (*Siedem wykładów wierszem*), w mniejszym stopniu w eseju (takim jak *Spizarnia literacka*, gdzie esej ulega liryzacji, nostalgizuje się), czy w *Dolinie Issy* (bardziej liryczny traktat intencyjny niż epicka opowieść). Nowa

---

<sup>25</sup> Zob. H. Turkiewicz, „Krajobrazy i być może duchy Litwy nigdy mnie nie opuściły”. *Wyznaczniki małej ojczyzny w poezji Czesława Miłosza*, w: *Pogranicza, cezury, zmierzchy...*, dz. cyt., s. 31–51; A. Janicka, „Czytając ponownie”. *Czesław Miłosz i pisarze białorusko-litewskiego pogranicza: Józef Weyssenhoff, Maria Rodziewiczówna, Włodzimierz Korsak; F. Tomaszewski, Miłosz na Żuławach i Żuławki Miłosza (Mady – Sopot – Gdańsk)*, w: *Czesława Miłosza „północna strona”*, dz. cyt., s. 177–204.

jakość wyrasta tu na pograniczu liryki i eseju (tak w poezji, jak w prozie).

W przestrzeni gatunków (gatunki!) wybór określił już świat rodzajów. Miłosz, nie wydaje mi się „poetą wyczerpania”<sup>26</sup> – użyłbym formuły: **poeta gatunkowej konkluzji**. W sferze form lirycznych zbiera on wiele (ale bez przesady: nie wszystko) z tradycji europejskiej, amerykańskiej liryki, w sposób zdumiewający, pełen determinacji tworzy napięcia międzygatunkowe (w obrębie tradycji romantyzm – współczesność na przykład między poematem opisowym a własnymi poematami, aforyzmami *Zdań i uwag* Mickiewicza a własnymi sentencjami itd.)<sup>27</sup>. W gruncie rzeczy nie widzę tu takiej spazmatyczności gatunkowych poszukiwań w liryce, jak u Słowackiego, Micińskiego, Różewicza. W prozie jeszcze mniej dramatyzmu: czy Miłosz tworzy własny subgatunek eseju? Czy *Dolina Issy* to nowy typ powieści w podtypie powieści inicjacyjnej? Nie chodzi więc – w poezji – o zarysowanie perspektywy nowego gatunku ani o takie wykorzystanie potencji starych, by odsłoniły się ich nowe poznawcze i estetyczne walory. W moim przekonaniu gigantyczny wysiłek intergatunkowy Miłosza, poruszający i tak niezgłębiany horyzont znaczeniowy jego *Dzieła*, obrysowuje mapę gatunków lirycznych tylko po to, by zawiesić gatunkowość jako taką. By w formie ni to liryki, ni to prozy uchwycić moment „przekroczenia”. Jeśli to możliwe, jeśli...

Sądzę – pisałem już o tym<sup>28</sup> – że to w tych z pozoru nie-

<sup>26</sup> J. Olejniczak, *Czytając Miłosza*, dz. cyt., s. 11: „Miłosz jest w tym ujęciu pisarzem modernistycznym, zapowiadającym postmodernistyczny przełom”. Nie zgadzam się! Postmodernizm nie jest „przełomem”, a Miłosz to pierwszy polski pisarz postnowożytny. Cokolwiek (co?) to znaczy.

<sup>27</sup> Zob. L. Banowska, *Miłosz i Mickiewicz: poezja wobec Czesława Miłosza i Jana Józefa Szczepańskiego*, w: *Metamorfozy podróży. Kultura i tożsamość*, red. J. Sztachelska, współpraca G. Moroz, M. Kamecka, K. Szymborska, Białystok 2012.

<sup>28</sup> Zob. J. Ławski, *Czesława Miłosza „Argument” za istnieniem boga*. Szkic; M. Głowiński, *„Pająk” Czesława Miłosza*, w: *Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane Profesorowi Jerzemu Speinie*, red. M. Kalinowska, E. Owczarż, J. Skuczyński, M. Wołk, Toruń 2006.

błyskotliwych formach liryki transcendentnej, w błyskach myśli, wspomnień i wrażeń krystalizuje się „moment wieczny”, transmutacja słowa przez słowo. Słowo, które opuściło gatunkowość, choć swą ziemską częścią zanurzone jest w kosmosie kultury, form, modeli. Ale w nim samym albo między słowem a słowem odsłania się To Inne, dokonuje się apocalypsis, zniszczenie form, by zaprosić na ucztę sensu, partycypować w źródle znaczeń<sup>29</sup>.

Estetyka – wydaje się i tu Miłosz tworem określonym: z jednej strony związanym z prastarą dykcją patosu, wzniosłości, mimesis, z drugiej strony – co już arcynowożytne – złączone z creatio, pełnym ironicznej, choć czasem subtelnej, czasem furiackiej inwencji. Transestetyczna jakość z tego powstaje? Jakiś estetyczny miłoszizm, jakaś miłoszewszczyzna? Idiom estetyczny Miłosza przybliżają w poliestetycznym świecie pisarza słowa: subtelność, finezja, delikatność. Czyżby chodziło tylko o miarę, skalę, skupienie, a nie inną jakość. Skondensowana wzniosło-ironiczna, subtelno-finezyjna poetyka jest – sądzę – inną jakością. Którą – tak! – powinniśmy precyzyjnie nazwać. Nie szukałbym nowości estetycznej w prozie Miłosza – tyle o niej.

Idea – zaczęliśmy od żonglerki formami tradycji jako formy nowożytnego erudiconu, zakończymy ideami dzieła jako najjaśniejszą odmianą, warstwą erudycyjnej magmy. Czy są w niej warstwy dominujące? Nurty, idee, myśli przewodnie? To palimpsest myślowy, intelektualny oksymoron, wielka metafora?<sup>30</sup> Miłosz to gnostyk, nieortodoksyjny chrześcijanin? Lewicowiec czy konserwatysta? Antymesjanista czy – strach rzec – kryptoneomesjanista? Mistyk czy racjonalista? I tak dalej, i dalej. Nie jest moim celem określenie w tym miejscu intelektualnego profilu pisarstwa. Nie dokonuje on jednak transgresji intelektualnej ist-

<sup>29</sup> Zob. E. Ozorowski, *Apokalipsa – moc i słabość ludzkiego języka*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, dz. cyt., t. 2.

<sup>30</sup> Nawiązując do palimpsestu, oksymoronu, metafory, labiryntu jako figur wyobraźni. Zob. S. Dietzsch, *Życie w labiryntach. Motyw labiryntu w filozofii kultury po Nietzschem*, przeł. K. Krzemieniowa, Toruń 2012.



niejących form, modeli, paradygmatów ani jako gnostyk, chrześcijanin, antyheglista, neoromantyk, postromantyk. To „coś” nieocenionego poznawczo, sądzę, jest poza... Idee tylko przygotowują podejście do skoku w To Inne.

Osobliwa trampolina myśli, bardzo europejska, polska, romantyczna, kształtuje dyskurs Miłosa. Lecz sama transgresja jest już jedyna w swoim rodzaju – zapisana w liryce, w transgatunkowych formach, gdzie wyraża się wielokontynentalna, ale w rdzeniu swym polska, wschodniopolska tradycja kultury, w której wzniosłość i kontestująca ją ironia są nierozdzielne<sup>31</sup>. A idee, idea... Ideą jest tu pisanie-poznanie. Partycypacja. W słowie przez wielkie „S”, ale za pomocą wysoko wartościowanego słowa poezji.

### Pozamodelowość – wokół „tego jednego”

Ja... – Cała konstrukcja i dekonstrukcja Modelu przegląda się w „ja” i z niego wypływa. Podmiot twórczości Miłosa określiłbym jako genetycznie, kulturowo zdefiniowany (wschodnioeuropejski), kreacyjnie i poznawczo „mocny”, silny, wyrazisty. Tylko taki mocny – „ambitny” podmiot mógł rozpętać tę gigantomachię form i modeli, składających się na nie idei, estetyk, tradycji, rodzajów, gatunków. I mógł nie przepaść w tej wielości. Jest to podmiot bardzo zdystansowany do natury, człowieka, świata, a jednocześnie nader zdystansowany do tego, co można by nazwać ekstasis, boskością, Tym Innym rozumianym jako to, co Boskie, jako Nie-Natura.

Z tego paradoksalnego, niekomfortowego zawieszenia podmiot ów podejmuje pisarskie doświadczenie – ruchu ku bytowi

---

<sup>31</sup> Zob. Teodor Bujnicki. *Ostatni bard Wielkiego Księstwa Litewskiego*, red. Tadeusz Bujnicki, Białystok 2012; ks. J. Sikora, *Londyńska grupa literacka „Merkuriusza” i „Kontynentów”*, Olecko 2000.

i refleksji o tym, co Boskie, w którym nie ma możliwości partycypacji. Na pytanie, jak pokonać dystans do bytu i dystans ku Boskiemu, Miłosz odpowiada nie jak mistyk, ale jak metafizyk – ruchem ku esencjom słowa, słowa-bytu.

W tym zbliżaniu się do niego otwierają się poznawcze furtki: słowa jako nośnika „wartości naddanej”, jedności metafizycznej, do czego prowadzi coraz częściej ponawiana refleksja autotematyczna<sup>32</sup>. Dalej furtka oglądu, partycypacji zbliżonej do mistycznej, w której „ja” i nie-„ja” zlewają się z sobą (to Miłosa mistyka jaźni i mistyka natury). W końcu na drugą stronę prowadzi most, w którym zbiegają się drogi oglądu i słowa, intuicji obrazów i odkryć myśli – droga Wyobraźni jako mocy transgresyjnej. Ale nie jest to, w ścisłym znaczeniu tego słowa, wyobraźnia romantyczna<sup>33</sup>.

Tu ujawnia się własne, oryginalne imaginarium Miłosa. Nie potrzebuje ono ekstazy nadform, gatunków i rodzajów estetycznych, skrajności frenezji i mistyki, modernistycznego mieszania tradycji i idei. Wyobraźnia Miłosa kontempluje Model, ale nie jego ruinę czy rozpad. Miłosz jest z Modelu i za jego pomocą odsłania się w jego słowie kilka pól transgresji – bynajmniej nie tych, które Model każe hołubić. Model tak czy owak chce być rozumny, pojmowalny.

Noesis, logos, imaginatio – kategorie te wychylają się poza to, co modelowe, formalne<sup>34</sup>. Wszystko, co przynoszą, jest zapisywane w języku Modelu, w gatunkach, ideach i tym podobnych, ale zrozumieć daje się tylko jako **doświadczenie** człowieka. **Przeżycie**, a właściwie niepsychologicznie rozumiana

<sup>32</sup> Nawiązuję w odległy sposób do koncepcji Władysława Stróżewskiego. Zob. Wł. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, w: *O wartościowaniu w badaniach literackich*, studia pod red. S. Sawickiego, Wł. Panasa, Lublin 1986.

<sup>33</sup> Zob. D. Kulesza, *Ekstaza, manicheizm, arystokratyzm. O „Świecie” i o przelocie, którego nie było*; M. Zielińska, *Recepcja Czesława Miłosa w niemieckim kręgu kulturowym*, w: *Pogranicza, cezury, zmierzchy...*, dz. cyt., s. 79–100, 139–154.

<sup>34</sup> Zob. *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.

partycypacja w Tym Innym. Jeśli Ono/To jest i daje się w nim uczestniczyć, „ja” jest ocalone, świat i słowo stoją na fundamencie metafizyki. O to (o To!) chodziło. Nie szło o jakiś most ku nadartyście i nadgatunkom. Nadczłowiek też jest **tylko** człowiekiem. I nie jest tym, kogo i czego pragniemy. Nie jest tym, co – choć to banalne – może nas ocalić. I nie chodzi również o nieskończoność, ale o To, co ma jej istotowe przymioty. To właśnie chodzi o to, *Jak powinno być w niebie. Gdzie trwa To Jedno:*

Dolina i nad nią lasy w barwach jesieni.  
 Wędrowiec przybywa, mapa go tutaj wiodła,  
 A może pamięć. Raz, dawno, w słońcu,  
 Kiedy spadł pierwszy śnieg, jadąc tędy  
 Doznał radości, mocnej, bez przyczyny,  
 Radości oczu. Wszystko było rytmem  
 Przesuwających się drzew, ptaka w locie,  
 Pociągu na wiadukcie, świętem ruchu.  
 Wraca po latach, niczego nie żąda.  
 Chce jednej tylko, drogocennej rzeczy:  
 Być samym czystym patrzaniem bez nazwy,  
 Bez oczekiwań, lęków i nadziei,  
 Na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja<sup>35</sup>.

Rytm, pamięć, patrzanie, powrót, ja, być. To liryka transcendentna. (Zauważyliście, że nie używam słowa „epifania”?) To jedno. Jedno słowo, by opowiedzieć Jedno. Dalej już jest To Inne, które opowiadać można bez końca. Czy trzeba?

Sam w sobie niepoznawalny, apofatyczny podmiot transcendentny znajduje w końcu swoje graniczne doświadczenie. Otwiera się na To, co bez końca. Ile z tego dochodzenia piękna wynika po drodze, ile piękna!

I nie chodzi tu o jakąś metafizyczną ekstazę, gadkę z Bogiem, wielkie mistyczne Niewiadomoco! Miłoszowe wyjście „Poza-” uczy pokory, pozwala zrozumieć, że słowo jest tylko

<sup>35</sup> Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, wstęp J. Hartwig, Kraków 2011, s. 914. Z tomu *Kroniki*.

słowem, że jest w pewnym sensie drogą, tylko drogą do poznania-przeżycia. I jako takie przyznaje rację literaturze, odkrywa jej splendor – chwałę tego ułomnego bytu, jakim jest sztuka. Bytu potrzebnego nam jak powietrze, choć czasem dławiącego nadmiarem form, gatunków, znaczeń...

Zrzędził Miłosz i narzekał na upadek pocziwej figury poety, którą już romantycy nadkruszyli, a zdegradowali moderniści. Z tych ostatnich naigrywał się Bolesław Prus... „Poeta ma obowiązek tworzyć nowe światy, a raczej nowe nadświaty i zapełniać je nie ludźmi rzeczywistymi, ale nadludźmi...” Tak więc... „Na poetyckich terytoriach rzekami płynie wino, choć poeta prawie nie ma azotu; jest czysty tlen, jeżeli nie ozon”<sup>36</sup>. Tak, po co ta poezja? Poeci? Ich gatunki...?<sup>37</sup> Tu miejsce na to, by dopowiedzieć, iż w poszukiwaniu formy bardziej pojemnej u Miłosza nie najważniejsze są forma i pojemność, ale kategoria „bardziej”. Literatura nie udzieli nam bowiem odpowiedzi na święte pytania ludzkości – może do odpowiedzi przybliżyć lub nawet doprowadzić, ale odpowiedź jest już poza nią samą. Literatura może lepiej, bardziej, trafniej przybliżyć do Tego Innego. Bez względu na to, czy rozumiemy To Inne jako Nic, Boga, Kulturę, a czasem siebie samego.

Większość ludzi rozpatruje życie i twórczość w perspektywie wyjątkowo tajemniczej hipotezy sensu przez wielkie „S”. Estetyk lub kulturoznawca, jak Maria Gołaszewska, ma prawo napisać o sensie jako hipotezie warunkowanej kulturowo:

Mit sensu traktowany jest jako konieczna utopia, funkcjonująca w antroposferze – ma ona wprawdzie status bytu możliwego, lecz zarazem działa, funkcjonuje na zasadzie powszechnie obowiązującej konieczności wewnętrznej, wewnętrznego przymusu,

<sup>36</sup> B. Prus, *Mądrość życiowa*, w: tegoż, *Wczoraj – dziś – jutro. Wybór felietonów*, opr. Z. Szwejkowski, Warszawa 1973.

<sup>37</sup> Rozumiem teraz lepiej, że w dramacie nie mógł znaleźć formy dla wyrażenia metafizycznego niepokoju. Może dlatego fascynował go Oskar Miłosz? Ale czy pociągałby go Paul Claudel?

by człowiek myślący mógł zbliżyć się do prawdy, do zrozumienia co najmniej siebie samego, stawiającego pytania, nie broniącego się przed samoświadomością<sup>38</sup>.

W tym – nomen omen – sensie sam sens należy do „kultury”. Jest częścią immanentystycznego projektu istnienia, bez jakichkolwiek „poza-” i „nad-”, bez celu poza godnym trwaniem<sup>39</sup>.

Nie mam wątpliwości, iż sens Miłosza, sens jego gry w tradycje (jej częścią gra w gatunki), jego gra z Modelem daleko wykraczają poza sens kulturalistycznie rozumianego sensu.

Są Sensem spoza kroniki istnienia. Kroniki istnienia zapisanej w *Kronikach*, ale też tych w setkach, tysiącach słów, fraz, gatunków i rodzajów, tradycji i estetyk. Dopiero participatio odślania jedno w tej mnogości, Jedno w wielkości form, modeli, postaw artystycznych. To więcej niż... „Kolejne ćwiczenia stylu, przygotowujące ostateczną wersję, która nie nastąpi”<sup>40</sup>.

Kropka. Teraz potrzebna jest kropka. Trzeba ją stawiać nawet przeciwko Nietzschemu i nadludzkim aspiracjom.

Ileż zawdzięcza jej sama poezja...

---

<sup>38</sup> M. Gołaszewska, *Mit sensu – hermeneutyczna analiza idei z nadaniem aksjologicznym*, w: *Człowiek – dzieło – sacrum*, red. S. Gajda, H. J. Sobeczko, Opole 1998, s. 172.

<sup>39</sup> Zob. *Przyszłość tradycji*, red. S. Krzemień-Ojak, Białystok 2008; A. Mencwel, *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Warszawa 2006.

<sup>40</sup> Cz. Miłosz, *O bezgraniczny, o niewyczerpany, o niewysłowiony świecie form*, w: *Wiersze wszystkie*, s. 919. O Miłoszu jako poecie niewyraźnego zob. G. Kowalski, *Miłosz i Słowacki. Spotkania na „Ziemi Ulro”*; W. J. Cymbalista, *Czesława Miłosza poetycka obrona epifanii*, w: *Pogranicza, cezury, zmierzchy...*, dz. cyt., s. 497–516; Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga. Zapis gnostycznego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*, Gdańsk 2011.