

Teksty Drugie 2001, 3-4, s. 171-181



Miłosz „zaraz po wojnie”

Zdzisław Łapiński

Zdzisław ŁAPIŃSKI

Miłosz „zaraz po wojnie”

Chyba ciągle zbyt mało uwagi poświęca się twórczości Miłosza z lat 1945-1955. Piszą o niej przede wszystkim krytycy niechętni pisarzowi. Zajmują się zresztą głównie jego artykułami, i to z lat poprzedzających emigrację. W moim przekonaniu, proza publicystyczna i eseistyczna Miłosza tego okresu – jeśli ująć ją globalnie – odegrała ważną rolę w ukształtowaniu postaw opozycyjnych, zwłaszcza wśród poważnie myślącej młodzieży, dostarczając intelektualnych przesłanek dla sprzeciwu wobec panującej doktryny i praktyki. Ale dzisiaj chciałbym zająć się wierszami. Charakterystyczne, że jest to, po pierwsze, poezja polityczna, po drugie zaś, że widnokrag duchowy tej poezji jest świecki. Pan Bóg, jeśli się pojawia, to jako personifikacja porządku moralnego, tak jak bywało to w Oświeceniu. A świętym patronem staje się Albert Einstein, którego wyróżnia, według poety: „Wiara w światło rozumu, nieprzekupna troska / O nasz gatunek ludzki [...]”^{1/}.

Wiersze te sam autor traktował później z dużą rezerwą i wiele z nich odsiał w kolejnych swych zbiorach poetyckich. Najpełniej reprezentowane są w cytowanym, trzytomowym wydaniu z 1993 r. Powody tej rezerwy są oczywiste. Można by rzec, że w dziejach recepcji Miłosza przez Miłosza powtórzyło się to, co raz się już zdarzyło w latach trzydziestych – poeta metafizyczny wyrzeka się poety politycznego. Nie wiem, czy zawsze jest tak, że metafizyka lepiej służy poezji niż polityka, ale w przypadku Miłosza istotnie tak chyba bywało. Niemniej sądzę, że pakt z diabłem polityki, jaki pisarz zawarł w latach czterdziestych, stał się dla jego czytelników, zwłaszcza zaś dla czytelników ówczesnych – paktem zbawiennym.

Warto zresztą zauważyć, że perspektywa czytelnika ówczesnego była różna od perspektywy czytelnika dzisiejszego. Nie myślę teraz o odmienności dwu skrajnie odmiennych światów, jakie zamieszkiwali ci dawni, i jaki zamieszkuje ci nowi czy-

^{1/} Cz. Miłosz *Do Alberta Einsteina (fragmenty)*, w: *Wiersze*, Kraków 1993, t. 2, s. 11.

telnicy. Chodzi mi o to, że dopiero mając dostęp do rzeczy wcześniej nie publikowanych, możemy lepiej rozumieć dylematy autora i jego strategię.

*

Czego bym chciał, to żeby uznano mnie za człowieka niebezpiecznego, umięjącego dobrze pisać prozą i wierszem, i żeby stwierdzono, że trzeba ze mną obchodzić się delikatnie albo jeżeli już zlikwidować to totalnie.

Tak pisał Miłosz do Krońskich w pierwszej połowie września 1947 r.² Myślę, że zdanie to wiernie oddaje naczelną strategię pisarza w latach powojennych. Oczywiście, miał nadzieję, że albo władze nigdy nie zdecydują się go „zlikwidować totalnie”, albo że zdąży w ostatniej chwili im umknąć (co mu się udało).

Ukrytą przesłanką tej deklaracji jest jednak myśl, że ten „niebezpieczny człowiek” może być dla władz użyteczny – bo cóż by im bronilo pozbawić go głosu. Stąd: „Bądź cyniczny, mając nadzieję”, czyli prowadź grę, nie mając złudzeń co do intencji partnera-wroga.

Zdanie powyższe wyjąłem z tego samego listu do Krońskich. Jego kontekst brzmi następująco:

Tę konsekwencję rozumieją inteligentne kotki [czyli komuniści – Z. Ł.], które coś nieco widziały na wschodzie i stąd ich wielki smutek, albowiem wiedzą, że wszystko jest do czasu, a dyskusje o Prouście i encyklopedystach mogą się skończyć wielkim biciem po pysku. Zwłoka jest czysto taktyczna i konieczność kaperowania kotków na zachodzie mogą sprawić, że taki stan potrwa dość długo, to nie znaczy jednak, że ktoś patrzy na to jako na eksperymentalne wytwarzanie się nowych form społeczeństwa zdążającego ku socjalizmowi – przeciwnie, traktuje to jako zło, głupotę i niedojrzałość, którą trzeba na razie tolerować, albowiem idealne rozwiązanie znaleziono tylko w jednym kraju. *Don't be a sucker*, nie bądź dupa! Bądź cyniczny, mając nadzieję. Względy taktyczne mogą przyczynić się do utrzymania bardzo ciekawych rzeczy, a my musimy przyczynić się do tworzenia jak największej ilości rzeczy ciekawych, stale przebywać na granicy możliwości, badając maksymalną rozciągliwość. To jest wpływanie na bieg lawiny.³

Cytowany list jest najlepszym źródłem dla ustalenia założeń filozoficznych, postawy politycznej i poetyki normatywnej Miłosza w tym czasie. Nadawca jest w nim na tyle otwarty, że musi prosić adresatów: „Moje listy, po użyciu ich do odpowiedzi, palcie albo spuszczać je z wodą w Baorze, dobrze? Nie jest to epoka do przechowywania korespondencji”⁴.

List ten jest odpowiedzią na uwagi dotyczące *Traktatu moralnego*, jakie przesłali mu Krońscy. Przygotowując utwór do druku, Miłosz zasięgał rady Krońskich

^{2/} Cz. Miłosz *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami, 1945-1950*, Kraków 1998, s. 280.

^{3/} Tamże, s. 278-279.

^{4/} Tamże, s. 285-286.

Łapiński Miłosz „zaraz po wojnie”

(głównie chodziło o Tadeusza, ale i Irena jako znawczyni kultury greckiej była mu użyteczna). Chciał wiedzieć, czy nie popełnił błędów rzeczowych (np. na temat egzystencjalizmu), także nie zawsze był pewien rejestru stylistycznego, tonu wypowiedzi, no i, oczywiście, politycznej wymowy poszczególnych fragmentów. Co do całości – chyba poeta miał zaufanie do swego instynktu.

Coraz trudniej jest odtworzyć klimat, w jakim *Traktat* powstawał i w jakim był czytany – zaraz po ukazaniu się w „*Twórczości*” i niedługo potem, już w latach stalinowskich. Miłosz w cytowanym liście pisze z głupia frant, że z punktu widzenia władz utwór ten to rodzaj wentyla bezpieczeństwa (on sam pisze: katharsis), ujawniający tylko to, „co jest ulubionym tematem dowcipów w domach literackich, ale tylko dowcipów”⁵. Hm, niedługo potem za takie dowcipy, najzupełniej prywatne, wędrowało się za kratki. Ale mniejsza z tym. Chciałbym wskazać tu na socjolingwistyczne cechy języka *Traktatu*, właśnie jako wysublimowanego języka kawiarni intelektualnej. Pełen dezynwoltury język zapewniał nie tylko wewnętrzny dystans wobec spraw śmiertelnie poważnych, ale stwarzał też alibi dla skrajnie wyzywającej wymowy politycznej utworu. Jeśli chodzi o ten raczej frywolny ton, to sam poeta miał wątpliwości co do niektórych fragmentów – czy nie są nazbyt już „lekomyślnie”, „w rodzaju wierszyka do humorystycznego pisma”⁶. W końcu, po gorącym zaakceptowaniu przez Krońskich kpinek z paryskiego egzystencjalizmu, zdecydował się część z nich włączyć do tekstu głównego, część zaś dać do przypisu.

Stanisław Balbus zauważył niegdyś, że „radośnie żwawy, skoczny wręcz jamb *Traktatu* wprowadza [...] do struktury utworu ostry dysonans – rozdźwięk między techniką ekspresji a treścią współczesnej refleksji etycznej: rozdźwięk artystyczny, stanowiący niejako na wpół parodystyczne wyolbrzymienie analogicznych sprzeczności w życiu duchowym społeczeństwa, którego strukturę opisie Miłosz niebawem w *Zniewolonym umyśle*”⁷.

A jeszcze trzeba dodać, że poprzez ten rytm i poprzez styl dezynwoltury wyraża się „furia radosna, bo jest to rozluźnienie ciśnień, pod którymi ludzie w Polsce chodzą zgięci we dwoje – kotki czy nie kotki”⁸. Osobiście, jako jeden ze świadków epoki, mogę stwierdzić, że taki właśnie, wyzwalający, efekt wywierał *Traktat* nie tylko na swego autora, ale i na jego czytelników.

Żeby uzmysłowić sobie zuchwałstwo *Traktatu* i płynące stąd poczucie „rozluźnienia”, wystarczy przypomnieć słynny fragment:

Żywot grabarza jest wesoly.
Grzebie systemy, wiary, szkoły,

5/ Tamże, s. 280.

6/ Tamże, s. 276.

7/ St. Balbus „*Pierwszy ruch jest śpiewanie*” (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne), w: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków-Wrocław 1985, s. 487.

8/ Cz. Miłosz *Zaraz...*, s. 280.

Glosy

Ubija nad tym ziemię gładko
Piórem, naganem czy łopatką,
Pełen nadziei, że o wiosnie
Cudny w tym miejscu kwiat wyrośnie.
A wiosny nima. Zawsze grudzień.
Nie rozprasza jmy jednak złudzeń.⁹

Przecież ten nagan to metonimia enkawudzisty, metonimia odwołująca się do rozpowszechnionej poza granicami Imperium, także w Polsce przedwojennej i w Polsce okupowanej przez Niemców, karykatury krwawego sowieckiego oprawcy z rewolwerem w ręce, karykatury równie znanej, jak postać opasłego kapitalisty w cylindrze i z cygarem w gębie – w prasie komunistycznej i nazistowskiej. Nikt w Polsce tych lat nie mógł, trafiając na słowo „nagan” nie wywołać z pamięci obrazu zabijanych strzałem z nagana w tył głowy polskich oficerów w Katyniu.

Tak więc Miłosz łamie tu najświętsze tabu tych i wielu, wielu następnych lat. A jeszcze, tym razem na pohybel usłużnym ludziom pióra, zrównuje ich działania w sferze ducha z robotą tamtych oprawców. Nie jest on tu tylko „uciekiniem z utopii”, on się z tą utopią – i to bardzo, przez kontekst, określoną, komunistyczną, sowiecką – on się z nią rozprawia. Kończąc zaś utwór cytatem z Conrada („Przed nami jest – «Jądro ciemności»”), odrzuca same podstawy już nie tylko ideologii ówczesnej, ale i jej najbardziej rozwodnionej i spopularyzowanej wersji – wiary w świetlaną przyszłość. Można było wówczas nie być marksistą, ale nie można było nie akceptować tej wiary, co dopiero – tak bluźnierczo z niej szydzić.

Wprawdzie w tych latach dopuszczano przez jakiś czas do głosu pewien rodzaj nihilizmu, ale tylko wówczas, gdy był on ujęty w określoną ramę modalną. Była nią świadomości kogoś, komu wojna zniszczyła same fundamenty jakiegokolwiek orientacji w świecie. Zakładano (całkiem słusznie), że może to być pierwszy krok na drodze do nowej wiary. Jest to przypadek wczesnych, bardzo skądinąd poruszających wierszy Różewicza. Ale połączenie przekonania o najczarniejszej przyszłości z mocną wiarą w świecki wariant dekalogu – to była już prowokacja.

To, że *Traktat* się ukazał, jest właściwie niezrozumiałe, jak słusznie po latach zauważył jego autor. Jedyne wytłumaczenie, jakie znajduję, jest następujące: zawarte w utworze aluzje były tak obrazoburcze, że nie przechodziły przez usta, nawet w wąskim gronie opiniodawców. Tym też trzeba wyjaśniać nikłe tylko echa, jakie poemat wywołał w prasie (dopiero po latach ukazała się wierszowana polemika z nim, pióra Witolda Wirpszy). I to było zresztą dla autora najwygodniejsze. Mógł przecie liczyć, że utwór ten będzie oddziaływał na kolejne pokolenia literackich adeptów – co istotnie się spełniło. Kwietniowy numer „*Twórczości*” z roku 1948 nigdy nie znalazł się wśród prohibitów.

Według Goethego: „Świat jest taki wielki i bogaty, a życie tak różnorodne, że nigdy nie zabraknie okazji do napisania wiersza. Muszą to jednak być zawsze

^{9/} Cz. Miłosz *Traktat moralny*, w: *Wiersze*, t. 1, s. 286.

Łapiński Miłosz „zaraz po wojnie”

wiersze okolicznościowe, tzn. rzeczywistość powinna być bodźcem ich powstania i służyć im za temat”¹⁰. Myślę, że pod słowami tymi podpisałby się Miłosz oburącz i że chętnie widziałby całą swą twórczość poetycką objętą taką właśnie nazwą. Ale wiersze, o które mi teraz chodzi, są okolicznościowe w bardziej konwencjonalnym sensie tego określenia. Przede wszystkim powstawały pod naporem szybko zmieniającej się sytuacji politycznej i są poetycką odpowiedzią na nią. Ponadto w wielu z nich następuje konkretyzacja określonego zdarzenia, które staje się pretekstem dla bardziej uogólnionego obrazu. Oto zadebiutował utalentowany poeta, którego tomik odcina się wyraźnie od wszechogarniającej szaryzmy i nijakości nadciągającego socrealizmu. Miłosz pisze ody pochwalną na cześć tego poety. *Do Tadeusza Różewicza, poety* to apologia autentycznej poezji, przeciwstawionej mowie „retorów”, czyli mowie propagandowych wyrobników słowa. Oto z kolei rocznica Chopinowska. Miłosz uczestniczy w licznych koncertach, jakie z tej okazji odbyły się w Stanach. Niektóre z nich są najwyższej klasy – i w atmosferze bardzo snobistycznej. Ale on wybiera coś całkiem innego i pisze *Na małą Murzynkę grającą Chopina*¹¹. Jak wiemy, poezja socrealistyczna była okolicznościowa w najbardziej dosłownym i trywialnym sensie. (Ta okolicznościowość stała się nawet tematem zjadliwego poemaciku Juliana Przybosia pt. *Do poety z terminarzem*). Porównując te dwa utwory Miłosza – obie ody ukazały się mniej więcej w tym samym czasie – można odróżnić wiersz, który, przyjmując powszechną wówczas zasadę okolicznościowości, nadaje jej zupełnie inną, wywrotową funkcję, od wiersza, który przy całym swoim wdzięku niebezpiecznie zbliża się do obowiązujących stereotypów.

Dodajmy, że to upodobanie do wierszy okolicznościowych, wraz z innymi składnikami poetyki wówczas uformowanej, towarzyszyło Miłoszowi i po jego ucieczce do Francji. 3 lipca 1951 r. popełnia samobójstwo Tadeusz Borowski. I w tym samym roku powstaje wiersz *Na śmierć Tadeusza Borowskiego*.

Poszukiwanie pretekstu dla wiersza w postaci historycznie sprecyzowanego zdarzenia, choćby tak błahego jak rocznica matury, najwyraźniej przejawiało się w *Toaście*, poemacie satyrycznym utrzymanym w konwencji przemówienia z okazji tej właśnie rocznicy. Jak wiemy, poezja okolicznościowa, zwłaszcza o charakterze satyrycznym, to specjalność literatury Oświecenia, a *Toast* jest wystylizowany na klasycystyczną modłę. Ale tutaj należy podkreślić inną stronę owego osadzenia w doraźnej sytuacji. Chodzi o sytuację polityczną. Jest rok 1949. W Polsce trwa nagonka na emigrację „londyńską”. Jednocześnie rozpoczyna się ofensywa socrealizmu. Miłosz występuje w obronie sztuki nowoczesnej, sztuki zaangażowanej w sposób całkowicie inny niż kontrolowane zaangażowanie socrealistów. Ale wie, że aby obrona ta mogła stać się faktem społecznym, musi ją okupić jakimś wyraż-

^{10/} J. P. Eckermann *Rozmowy z Goethem*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zelter, Warszawa 1960, t. 1, s. 51.

^{11/} Jest to jeden z ostatnich wierszy opublikowanych przez autora przed jego ucieczką z kraju („Nowa Kultura” 1950 nr 10).

Głosy

nym ustępstwem na rzecz prowadzonej wówczas ofensywy propagandowej. Daje więc upust swojej niechęci do przedwojennej pravicowej formacji intelektualnej, obecnie stanowiącej trzon emigracji politycznej. Cenzura płała mu jednak figla. Wycina ostre porachunki z socrealizmem, oddaje do druku resztę¹². Proporcje zostały zachwiane, na postawę autora padło światło mocno dwuznaczne, dwuznaczne w sposób przez niego nie przewidziany.

Toast ukazał się w „Odrodzeniu” na wiosnę 1949 r. To ostatni utwór, w którym poeta starał się kosztem drastycznego kompromisu w jednej dziedzinie wyrazić równie drastyczny protest w dziedzinie innej.

Wyjaśniając w 1983 r. powody, które skłoniły go niegdyś do zerwania z reżimem, Miłosz tak opowiadał:

Myślę, że jednym z kluczowych zdarzeń był ten wieczór i ta noc w Warszawie, w 1949 roku, kiedy przyjechałem z Ameryki. Należałem wtedy do bardzo dobrze notowanego towarzystwa, ludzi dobrze ubranych, dobrze mieszkających, po prostu do elity, która rządziła wtedy Polską. I brałem udział w przyjęciu, gdzie pito, tańczono, właśnie w tych „najwyższych sferach”. Wracaliśmy nad ranem, była to godzina czwarta – lato, ale to była zimna noc. I zobaczyłem jeepy wiozące aresztowanych. Żołnierze, ci strażnicy, byli w kozuchach, a więźniowie – w marynarkach z podniesionym koltnerem – trzęśli się na chłodzie. Wtedy zdałem sobie sprawę, w czym biorę udział.¹³

Jest tu w wielkim uproszczeniu, ale i z wielką intensywnością ukazany pewien stale obecny u Miłosza motyw – ktoś uprzywilejowany wobec nich, nieuprzywilejowanych. W cytowanym fragmencie mamy brutalną redukcję tego motywu, jego konkretyzację w warunkach państwa policyjnego. Kiedy indziej wyrażał się ten motyw na planie metafizycznym czy religijnym, w kategoriach uprzywilejowania duchowego, które zwykle wywoływało uczucie ambiwalentne, dumy (lub pychy) oraz niepokoję.

Jedną z realizacji tego motywu, w gruncie rzeczy transpozycją poetycką owej dotkliwej sceny z 1949 r., jest wiersz *Faust warszawski* („Tłum biedny, tłum szary, / Z nogi na nogę w ogonkach się chwieje”)¹⁴. Tyle że wówczas pisarz wyciągnął już lekcję z tamtego zdarzenia i znalazł się po drugiej stronie. Teraz więc nie musi już winić siebie, kieruje oskarżenie pod adresem kogoś z najwyższych elit władzy. Żadnej też ambiwalencji w rozkładaniu racji. „Świadomość”, motyw słowny, który mógłby swymi konotacjami przywołać wiele wątków w ideologicznych dyskusjach, jakie prowadził niedawno Miłosz ze swymi przyjaciółmi i z samym sobą, zostaje okrojony semantycznie do potępieńczego paktu z diabłem (por., co Miłosz usłyszał

^{12/} W dwa lata później autor mógł ujawnić ten usunięty przez cenzurę fragment. Por. „Kultura” 1951 nr 5, s. 14-15.

^{13/} R. Górczyńska (E. Czarnecka) *Podróży świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 235.

^{14/} Cz. Miłosz *Wiersze*, t. 1, s. 328-329.

Łapiński Miłosz „zaraz po wojnie”

od Putramenta, gdy zgłosił akces do pracy w dyplomacji: „No, pamiętaj, podpisujesz diabelski cyrograf”¹⁵).

Marek Zaleski zapowiedział na naszej konferencji rzecz o Miłoszu jako poecie powtórzenia. Otóż o Miłoszu-człowieku także możemy powiedzieć, że jest człowiekiem powtórzenia. Decydujący dla jego powojennych losów przyjacielski spór z Krońskim był przecież repetycją młodzieńczego sporu ze Stefanem Jędrzychowskim, owym, jak go nazywali przed wojną koledzy, Faustem, później zaś dygnitarzem Polski Ludowej. Wiersz ten jest pisany tyleż przeciw Jędrzychowskiemu, co przeciw Krońskiemu, przynajmniej przeciwko jego racjom, jeśli nie jego osobie.

Fausta warszawskiego napisał Miłosz, kiedy znalazł się na emigracji. Ale decyzja, która musiała w końcu doprowadzić do emigracji, była chyba przesądzona już w 1947 r., roku w którym skomponowany został *Traktat moralny*. Mówi o tym wiersz *Grób matki*. Opublikowany dopiero w *Świetle dziennym* (1953), powstał on kilka lat wcześniej. Autor przesłał go, wraz z innymi wierszami, Krońskiemu. Ten w liście z 2 listopada 1947 skwitował go: „Uważam ten wiersz za okropny”. O fragmencie zaś zaczynającym się od słów: „To że we krwi i feces rodzi się człowiek” wyraził się, że jest „bezwzględnie demagogią”¹⁶. W wersji opublikowanej fragment ten poeta usunął, nie wiemy więc, czego dotyczył. Ale zawarte w znanym nam tekście poematu przesłanie podobne jest do tego z *Traktatu*, choć bardziej dobitne i utrzymane w zupełnie innym rejestrze stylistycznym, nie ironicznym, lecz patetycznym. Dlaczego zatem wywołał taką irytację Krońskiego, zgadnąć nietrudno. Przecie filozof cały czas starał się wyedukować Miłosza w tym duchu, iż tradycyjne racje indywidualnego sumienia muszą ustąpić racjom Rozumu historycznego. A tu czytał coś tak anachronicznego:

Ale pomiędzy tymi co pojmują
Żniwo narodów i lot błyskawicy
Jak w dni proroków jest mąż sprawiedliwy
I wielomówny mąż brudnego serca.
Czemuż bym, matko, miał nie wierzyć w Piekło
Jeżeli uścisk wymieniałem dłoni
Z tymi, co w swoich nie patrzących oczach
Noszą niepokój i fałsz potępieńców?
O psy przeklęte, oprawcy człowieka,
Zapytujący ze śmiechem: cóż człowiek?
Albo wrzeszczący: człowiek, człowiekowi,
Z nogą opartą bliźniemu na gardle.¹⁷

^{15/} Cz. Miłosz *Zaraz po wojnie*, s. 349.

^{16/} Tamże, s. 292.

^{17/} Cz. Miłosz *Grób matki*, w: *Wiersze*, t. 1, s. 275.

Głosy

Dla kogoś, kto wkrótce miał powiedzieć: „My sowieckimi kolbami nauczymy ludzi w tym kraju myśleć racjonalnie bez alienacji”¹⁸ – utwór ten niewątpliwie zasługiwał na wzgardę.

Związki między Krońskim a Miłoszem były zawikłane, i trudno przeczyć słowom samego poety, kiedy mówi, jak wiele mu zawdzięcza. Ale z pewnego, mocno uproszczonego punktu widzenia, wolno chyba powiedzieć, iż Kroński stanowił dla Miłosza coś w rodzaju sparring-partnera. Jak podaje bowiem *Słownik wyrazów obcych*¹⁹, sparring to „walka treningowa, w której bokserzy dążą nie do silnych uderzeń i nokautu, lecz do walki ciekawej technicznie i żywej”.

Kroński ucieleśniał postawę, z którą Miłosz musiał i chciał się liczyć, i którą jednocześnie winien, w swym przekonaniu, przezwyciężyć. Dla Miłosza był on też – nawet wówczas, gdy znajdował się jeszcze w Paryżu – jakby delegatem najbardziej wyrafinowanych kręgów elity komunistycznej w Kraju i adresatem wewnętrznym wielu jego ówczesnych wierszy. Przede wszystkim jednak powinniśmy pamiętać, co Miłosz napisał kiedyś o sobie – że zwalcza własne, najbardziej „wrodzone” skłonności (chodziło wówczas właśnie o zmaganie się z nazbyt intuicyjnym, irracjonalnym stosunkiem do świata). Na Krońskim wypróbował, na ile owe „irracjonalne”, w tym przypadku tradycyjne, zdroworozsądkowe, przedteoretyczne zasady postępowania dadzą się obronić.

Wracając do *Grobu matki* – utwór ten nosił pierwotnie tytuł *Kantata dla matki*. Autor pisał do Krońskiego:

Kantata dla matki mogłaby być zakwalifikowana jako *survival of romanticism*, gdyby nie to, że jest przeniesiona w sferę formy, tj. że ma charakter kantaty, a więc utworu w pewnym sensie zobiiektywizowanego przez formę. Czy kantatowość wystarcza do zażegnania subiektywizmu, to pytanie, które sobie zadaję. Jakkolwiek skłaniam się ku formie sucho-ironicznej, sądzę, że całkowite wyrzekanie się *of flow of emotions* bardzo by zubożało poezję. Trzeba szukać środków nowych. Pieśń wydaje mi się jednym z nich, czy słusznie, nie wiem. W tej kantacie chodziło mi o budowę muzyczną – o zmianę i następstwo tempa, i wyobrażam sobie ten utwór jako śpiewany, z tym oczywiście, że jest trudniejszy niż normalnie pieśń i wymagałby jakichś nowych środków muzycznych.²⁰

Jeśli przypomnimy sobie, jakie to kantaty miały być wykonywane w parę lat później – uderzy nas zbieżność, a zarazem jaskrawy kontrast między rozwijającymi się w kraju tendencjami a poetyką Miłosza. Zbieżność polega na szukaniu form bardziej zobiiektywizowanych i komunikatywnych, zamierzonych do publicznego, uroczystego wykonania, wyrażających treści paląco aktualne. Oczywiście, same te treści pozostawały u Miłosza w rażącej sprzeczności z tym, czego wówczas oczekiwano. Właściwie trudno się było ludzić co do możliwości ogłoszenia tego utworu w takiej czy innej postaci.

^{18/} List T. Krońskiego z 7 grudnia 1948 r., w: Cz. Miłosz *Zaraz po wojnie...*, s. 318.

^{19/} Wyd. 4, Warszawa 1959.

^{20/} List z 1947 r., w: Cz. Miłosz *Zaraz po wojnie...*, s. 286.

Łapiński Miłosz „zaraz po wojnie”

Mówiąc o muzycznym charakterze *Kantaty*, warto przytoczyć jeszcze jeden fragment z cytowanego już przeze mnie studium Stanisława Balbusa. Studium to uważam za jedną z ważniejszych rzeczy, jakie dotąd napisano o Miłoszu. Balbus tak oto charakteryzował *Światło dzienne*: Książka ta „[j]est pod względem wersyfikacyjnym nader niejednolita. Ujawnia niewątpliwie wahania twórcze, o jakich Miłosz wiele mówił, mając na uwadze generalia estetyczne i filozoficzne, ale ciekawe, że widać je równie jasno w dziedzinie form wierszowych, jakby odzyskanie zdolności czy odbudowanie w sobie prawa do «śpiewu», przychodziło mu z ogromnym trudem. Często jest to po prostu śpiew wymuszony, śpiew «na rozum»; dosłownie: to Urizen rozsądnie śpiewa, nie Urthona”²¹. Według Balbusa, poezja Miłosza zawsze oscylowała między biegunem „śpiewu”, czyli irracjonalnymi, wyobraźniowymi źródłami twórczości, a biegunem intelektualnej kontroli. Wiersze z omawianego przeze mnie okresu to dla Balbusa przypadek, gdy ów biegun intelektualny niebezpiecznie zdominował równoważące go tendencje. Ale właśnie *Grób matki* uznaje on za jeden z wyjątków. A więc to, co dla samego poety było czynnikiem świadomej kontroli nad emocjami – wyrafinowana muzyczność, dla historyka literatury staje się bezpośrednim wyrazem głębinowych uczuć.

Zrobiłem tutaj dygresję od mego głównego wątku, by pokazać, jak trudna do rozstrzygnięcia jest kluczowa dla charakterystyki i oceny estetycznej wierszy z tego okresu sprawa ich – szeroko rozumianej – muzyczności. Teraz wracam do swego wątku.

Kantata dla matki to początek tej linii twórczości Miłosza, która zakładała pisanie niektórych utworów już tylko „do szuflady”, co najwyżej dzieląc się nimi z przyjaciółmi, „pozwalając sobie – jak wyraził się Miłosz w liście do Iwaszkiewicza z 10 listopada 1949 r. – „na przyjemność takiej wewnętrznej publikacji”²².

Po ucieczce z kraju i decyzji zerwania z reżimem Miłosz w dalszym ciągu pozostawał w kręgu tych samych, co wcześniej, spraw, nie zmienił podstaw swej orientacji ideologicznej i posługiwał się wypracowanymi poprzednio konwencjami poetyckimi. W *Świetle dziennym* (1953) przedrukował wszystkie utwory ogłoszone w kraju po publikacji *Ocalenia* (z wyjątkiem jednego, *Warsztatu Grafiki Ludowej*), dodał te, które nie mogły wówczas ukazać się drukiem (znane jednak były kilku przyjaciółom, np. Iwaszkiewiczowi i Krońskiemu) oraz uzupełnił o cztery nowe²³.

W swym liście do Miłosza z 9 stycznia 1950 Iwaszkiewicz pisał o paryskiej „Kulturze”:

Cóż za bezbrzeżna naiwność, a raczej głupota. Im się zdaje, że można błam futra schować do szafy i wyciągnąć go po 20 latach i uszyć z niego takie samo jak przedtem futro.

21/ St. Balbus, „*Pierwszy ruch jest śpiewanie*”..., s. 486.

22/ Cz. Miłosz *Zaraz po wojnie*..., s. 214.

23/ Jako ciekawostkę edytorską warto odnotować, że jeden z tych nowych utworów, *Poeta*, w *Wierszach* datowany jest przez autora błędnie: „Paryż, 1951”. Powstał on co najmniej dwa lata wcześniej, bo już 10 XI 1949 Miłosz przesłał go w swoim liście Iwaszkiewiczowi (por. Cz. Miłosz *Zaraz po wojnie*..., s. 214-215).

Głosy

Co adresat komentował po latach:

Ja też tak myślałem, co więcej, mówiłem to głośno, kiedy zjawilem się w Maisons-Lafitte po mojej ucieczce, stąd okropne awantury pomiędzy mną i Giedroyciem.²⁴

Dzisiaj wydaje się to zaskakujące. Dla przypomnienia więc: redaktorzy „Kultury” (czyli Giedroyc i Mieroszewski) wychodzili wówczas z założenia, że trzecia wojna światowa, wojna atomowa, jest nieunikniona i pożądana. Wszelkie próby oddziaływania na kraj mają znaczenie marginalne. Wysiłek emigracji powinien koncentrować się na organizowaniu opinii zachodniej tak, by przyspieszyć moment starcia militarnego dwu bloków i zapewnić Polsce jak najkorzystniejszą pozycję w ładzie powojennym. Dlatego też m.in. nie akceptowali jej nowych granic.

Juliusz Mieroszewski pisał wówczas:

[...] dlaczego to my, dzierżyciele bomby atomowej, ewentualną trzecią wojnę światową mamy przegrać? Czyż nie potrafilibyśmy tak „wydozować” bombardowań atomowych (gdymy w ogóle do tego doszli!), aby nie dopuścić do apokaliptycznego końca świata i cywilizacji?²⁵

A kiedy indziej ten sam publicysta:

[...] „zimna wojna” wymaga takiej samej przebudowy ustroju demokratycznego jak prawdziwa wojna. Takiego samego ograniczenia swobód i tolerancji, takiej samej prawdziwej koalicyjnej polityki zagranicznej, takiego samego jednolitego, zdecydowanego kierownictwa.²⁶

Zauważmy, że Mieroszewski opowiada się za czymś, przeciwko czemu Miłosz występował jeszcze w czasie wojny i w stosunku do innego wroga – demokracja, walcząc z totalizmem, nie może uciekać się do środków z jego repertuaru.

Cała późniejsza elastyczność i realizm polityczny „Kultury” – to wszystko, co oddziało tak potężnie na środowiska krajowe i stało się w końcu jednym z czynników, które doprowadziły do solidarnościowej rewolucji – wszystko to było jeszcze nieobecne. Właśnie „sprawa Miłosza”, czyli reakcja znakomitej większości środowisk emigracyjnych na prowokujące je wypowiedzi Miłosza na łamach „Kultury” i postawa redakcji, która go broniła – wpłynęła na stopniową zmianę kursu politycznego miesięcznika (późniejsze poparcie dla Gomułki, wyrzeczenie się Wilna i Lwowa, następnie stawianie na „rewizjonistów” partyjnych itd.)²⁷.

^{24/} Cz. Miłosz *Zaraz po wojnie...*, s. 130-131.

^{25/} J. Mieroszewski *Pochlebcy znużenia*, „Kultura” 1949 nr 7, s. 134, cyt. za: J. Korek *Paradoksy paryskiej Kultury. Styl i tradycje myślenia politycznego*, Lublin 2000, s. 100.

^{26/} J. Mieroszewski *List z Wyspy*, „Kultura” 1950 nr 10, s. 102, cyt. za: J. Korek *Paradoksy...*, s. 102.

^{27/} O wpływie „sprawy Miłosza” na orientację polityczną „Kultury” pisze w swej źródłowej monografii Jerzy Korek (*Paradoksy paryskiej Kultury*, rozdz. IV: *Polityka polska...*, s. 168-184).

*

Na zakończenie chciałbym zaryzykować ocenę roli, jaką odegrała twórczość Miłosza w latach powojennych. Otóż sądzę, że był to najsilniejszy i najtrwalszy głos niezależnej opozycji literackiej. Tej, której nie chronił, przynajmniej do pewnego momentu, parasol ochronny Kościoła. Tak, poeta był urzędnikiem warszawskiej dyplomacji. Tak, to, co robił, był to ketman. Ale to on, jeden z bardzo niewielu, swoim dziełem udowodnił, że ketman – przed wprowadzeniem pełnego stalinizmu – mógł być wysoce skutecznym narzędziem oporu. Kiedy zaś – właśnie po stalinizacji kultury – na takie wybiegi miejsca w Kraju już nie było – wybrał emigrację, by tam prowadzić rzecz dalej, już bez kamuflażu.