

## OKIEM KRYTYKA

Karina Jarzyńska

Bogdan Rogatko

Piotr Sobolczyk

Wojciech Ligęza

Arkadiusz

Wierzba

Olga Szmidt

Tomasz Cieślak-  
Sokołowski

## Odrzucam cię, nosorożcze?

**Rodzinna Europa.  
Pięć minut później**

red. Anna Kałuża  
i Grzegorz Jankowicz  
Korporacja Ha!art,  
Kraków 2011

**B**lisko dekadę po śmierci poety i w setną rocznicę jego urodzin literaturoznawcy oraz krytycy pytają o miejsce Miłosza na mapie literackiej powojennej Polski, zaś poeci o swoją relację do tego silnego prekursora (choć prawdopodobnie częściej są sami o to pytani). Niedawno w Warszawie, w ramach jednej z licznych tegorocznych konferencji miłoszologicznych, Marek Zaleski zorganizował Panel Poetów, podczas którego dyskutowano między innymi na ten temat. Podobne panele odbywały się w przeciągu jubileuszowego roku wielokrotnie; część z nich stanowiła element szerszego projektu Korporacji Ha!art, w ramach którego ukazała się także książka *Rodzinna Europa. Pięć minut później*. Redaktorzy „zadali” grupie 6 krytyków i 20 poetów autobiograficzny esej Miłosza jako punkt wyjścia dla własnych tekstów. (Wybór tej właśnie pozycji można wytłumaczyć faktem, że patronowała ona 2. Festiwalowi im. Miłosza w Krakowie). Trudno zapomnieć o instytucjonalnej stronie przedsięwzięcia, sięgając po tę książkę, opatrzoną logo Roku Miłosza oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Publikacja

ukazała się w maju (akurat w punkt – na Festiwal), a staranie wydawcy o dotrzymanie terminu zostawiło swój ślad niemal na każdej stronie (korekta!). Tak czy inaczej, pomysł był interesujący, a teksty zostały napisane, nie zaszkodzi więc przyrzeć się, co z nich wynika.

Redaktorzy tomu w swoim wstępie przypominają rycinę nosorożca Albrechta Dürera, sporządzoną na podstawie „opisu zwłok zwierzęcia chorego na owrzodzenie skóry”. Zarówno XVI-wieczny artysta, jak i odbiorcy jego dzieła nigdy nie widzieli nosorożca w naturze, a kunszt przedstawienia narzucił im autorską wizję tak silnie, że nawet po konfrontacji z osobnikiem zdrowym rycina zwyciężała i długo szukano odpowiadającego jej gatunku. Pytanie brzmi, czy Miłosza obraz Europy narzuca się z mocą podobną do tej, jaką miał nosorożec Dürera? Czy wpływa na wyobraźnię dzisiejszych twórców i ją kształtuje?

Zaproszeni autorzy mieliby Europę Miłosza testować, „coverować” ją. Modelowy tekst antologii byłby zatem opowieścią współczesnego poety o sobie samym jako członku wspólnoty ludzkiej / europejskiej – warunkowanym przez historię i kulturę owej wspólnoty oraz indywidualne doświadczenia biograficzne, ubranym w formę najbliższą jego poetyckiej dykcji i dialogującym w jakiś sposób z opowieścią Miłosza. Kałuża i Jankowicz zachęcają zaproszonych autorów do odpowiadania wierszem, zastrzegając, że powinien on zostać opatrzone komentarzem. Zarazem zdają się dawać sygnały, że autorzy wcale nie muszą czuć się zobligowani do realizacji tego schematu – otwierają też inne pola do dyskusji, pytając ich o stosunek

do aktualnych zagadnień cywilizacyjnych oraz o potencjał rewolucyjny poezji. Szczegółowe zagadnienia, na których proponują się skupić przy okazji kolejnych części książki – odpowiadających wybranym rozdziałom *Rodzinnej Europy* – jeszcze bardziej rozszerzają pole problemów, o jakich miałyby traktować ta pozycja. Część autorów potraktowała te uwagi jako zachętę do ominięcia problemu swojej relacji do Miłosza i tożsamości europejskiej (w różnym stopniu robią tak Marcin Baran, Darek Foks, Krzysztof Jaworski, Szczepan Kopyt, Grzegorz Wróblewski).

Antologia została podzielona na części, które odpowiadają wybranym rozdziałom *Rodzinnej Europy*. Oto one: *Granice pokoju, Tygrys, Miejsce urodzenia, Wychowanie katolickie, Młody człowiek i sekrety oraz Marksizm*. Warto zapytać, o czym świadczy ten – niewielki w gruncie rzeczy – wybór. Symptomatyczne wydaje się odrzucenie części *Podróż do Azji, Rosja i Podróż na zachód*, części otwierających książkę Miłosza na perspektywę wschodnio- i zachodnioeuropejską. Być może miało to ułatwić zadanie tym autorom, którzy nie przeżyli wojny, nie podróżowali do Azji i nie interesują się własną pozycją wobec podziału na Wschód i Zachód Europy. W efekcie jednak właściwie przez cały czas pozostajemy w Polsce<sup>2</sup>. Dużo węższy zakres doświadczeń niż ten, którym Miłosz dysponował w momencie tworzenia swojego „nosorożca”, jest istotnym czynnikiem ograniczającym ambicje tego tomu, obok – oczywiście – jego objętości i konstrukcji, zobowiązującej każdego z autorów do odniesienia się jedynie do wybranego elementu Miłoszowej „ryciny”. Kto wie, czy nie większe pole do

popisu mieli krytycy literaccy, poproszeni o wypowiedź na temat wpływu Miłosza na współczesną poezję polską pod kątem sygnalizowanych przez poszczególne rozdziały tematów. Proponuję im się przyrzec w pierwszej kolejności.

### 1. Miłosz na mapach błędzenia

W założeniu redaktorów Miłoszowa *Granica pokoju* miała zainspirować do dyskusji na temat „dzisiejszego układu sił, władzy, granic wolności i rodzajów zniewolenia”. Ta część *Rodzinnej Europy* opowiada o początkach II wojny światowej i warunkach, w jakich bohater podejmował decyzję o zajęciu miejsca wobec toczących się wydarzeń – uciekać na Zachód przez Rumunię bądź Skandynawię, zostać w Wilnie i poddać się władzy Sowieców czy wrócić do Warszawy, którą zajęli Niemcy. Prowokowało to ważne pytania o jego tożsamość jako członka wspólnoty narodowej, jako mężczyzny (w Warszawie czekała na niego przyszła żona, Janka) i jako poety, w tym także – pytania o pozycję zajmowaną w strukturze społecznej.

Autorzy antologii właściwie uniknęli większości z tych pytań. Postanowili zinterpretować zadaną formułę na przekór intencji tak Miłosza, jak i redaktorów. Wykorzystali w tym celu wieloznaczność słowa „granica”: Andrzeja Skrendę interesuje granica między rzeczywistością zwierzęcą a ludzką, za którą – jak twierdzi – Miłosz chowa się po stronie kultury, skoro rzeczywistość pojawia się u niego tylko jako „aluzja do sztuki”; podobnie rozumie ją Adam Wiedemann, zwracając uwagę na sytuowanie przez Miłosza jego towarzysza podróży z Litwy do Polski w dziedzinie zwierzęcości; również Konrad

Wojtyła skłania się ku definicji wysoce abstrakcyjnej, pisząc o granicy między życiem a śmiercią, byciem a nie-byciem, objawieniem a pustką. Jedynie Julia Fiedorczuk wychodzi naprzeciw intencji redaktorów, zastanawiając się nad granicą pomiędzy pokojem a przemocą przebiegającą w obrębie języka i w tym celu posługując się teoriami Slavoja Žižka oraz Judith Butler<sup>3</sup>.

Wróćmy do Skrendy. Owo „chowanie się po stronie kultury” to zarzut, jaki badacz stawia Miłoszowi. A zarazem diagnoza całego projektu poetyckiego noblisty jako porażki, o ile jego celem była osławiona „pogoń za rzeczywistością”. Ocena słuszności takiej diagnozy zależy od tego, jakie rozumienie rzeczywistości przypiszemy Miłoszowi i (lub) jak sami ją rozumiemy. Skrendo uważa, że stawiając sobie taki cel, Miłosz chciał po prostu być obiektywny, chciał stanąć po stronie „ubogich duchem”, przywiązanych do zdroworozsądkowego myślenia o tym, co jest. Krytyk udziela zatem poecie lekcji – przecież tak rozumianej rzeczywistości nie da się dogonić, bo „trzeba uprzednio w niej być, aby następnie ją odkryć” – pisze. Poza tym naturą rzeczywistości jest jej rozbicie i tylko ono może być przedmiotem przedstawienia, a nawet być nim powinno, o ile pisarz „mieszkający w wieży Babel, na rogu wieczności i historii, w hotelu Europa” chce przyjąć postawę etyczną wobec swoich czytelników.

Tak zdefiniowany, w istocie utopijny punkt wyjścia miał – według krytyka – konsekwencje zarówno dla twórczości autora *Traktatu poetyckiego*, jak i dla sytuacji na współczesnej polskiej scenie literackiej. To dlatego w *Rodzinnej Europie*

Miłosz nie pisze o otaczającym go świecie jako socjologicznym tle formowania się jego osobowości, jak zamierzał, lecz czyni z niego przedmiot swej estetycznej konceptualizacji. Przykładem na to ma być rozdział *Granica pokoju*, stanowiący opis „zetknięcia z wojną, która mogłaby okazać się ruiną wszelkiej estetyki, a w istocie nawet jej nie dotyka”. Podobnie wymiar epifaniczny jego poezji, ze względu na ciągle powtarzanie raz wypracowanego wzorca, ma powodować jego stopniowe „wydrążenie z treści”, a Miłosza ma spychać z roli nauczyciela wrażliwości metafizycznej do figury własnego epigona, czy wręcz karykatury. Z drugiej strony przywiązanie do tego konceptu uniemożliwiło mu stworzenie atrakcyjnej alternatywy dla twórców po roku 1989, pozostawiając im wybór pomiędzy „restaurowaniem narodowych mitów” a „małpowaniem wzorców Zachodu”. Wartość dzieła Miłosza wyczerpuje się – według Skrendy – w samym fakcie postawienia problemu „jak wyjść z Ziemi Ulro?” (przez „utwierdzenie integralności osoby za pomocą tabu i reguł estetyki czy odwagę doświadczenia jej rozpadu?”). Wybrane przez Miłosza rozwiązanie uważa krytyk jednak za dowód nie dość głębokiego „przeżycia” tej kwestii. Taka konstatacja więcej nam mówi o poglądach samego Skrendy niż autora *Ziemi Ulro*, którego rozumienie rzeczywistości i wizja pożądanego kształtu poezji w dobie ponowoczesnej została tu skrajnie uproszczona na potrzebę postawienia mocnej tezy o przyczynie jego nieoczywistej obecności na aktualnej mapie poetyckiej.

Marek Zaleski, autor komentarza otwierającego kolejną część tomu (*Tygrys*), nieco

inaczej interpretuje Miłoszowy projekt i jego recepcję. Przypomina, co fascynowało poetę w Juliuszu Krońskim, i dostrzega aktualność tej propozycji dla współczesnych twórców. Upraszczając, chodzi o postawę afirmacji życia opartą na jego oglądzie w perspektywie eschatologicznej, apokaliptycznej, mesjańskiej. Wówczas każda chwila jest brzemienią wiecznością, a myślenie i pisanie zyskują rangę czynności „odnowicielskich”, „są działaniem, które, wyzwalając od »czczości serca«, stara się szukać więzi »dostatecznie silnych, by zastąpić świat«, świat, co nas rani, uczynić go w końcu naszym domem”. Tworzyć poezję to zatem „mówić światu wielkie Tak, choć zarazem przedstawiać go jako przestrzeń nieuleczalnego konfliktu” – co nadaje jej charakter nieustannego samozaprzeczenia. Tak rozumianą „pogoń za rzeczywistością” Zaleski uznaje za istotną inspirację dla Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego, ale także Sosnowskiego, o ile jego poezja mieści się w horyzoncie „apokaliptycznego spojrzenia”, a jej stawką jest zbawienie... poprzez głos. Wymienia także Piotra Sommera, który ustanawia swoją dykcję poetycką w sprzeczności wobec Miłosza. Funkcja autora *Ziemi Ulro* jako negatywnego punktu odniesienia dla współczesnych poetów polskich jest niezaprzeczalna (wystarczy przejrzeć recenzowany tom). Zaleski wpisuje to zjawisko w szerszy a paradoksalny kontekst, przypominając, jak za sprawą antologii opracowanej przez Miłosza Amerykanie zachwycili się onegdaj polską poezją, pełniącą ważną rolę w życiu zbiorowości, po czym polscy poeci zapragnęli pisać jak nowojorczy, co doprowadziło do tego, że „na wolnym rynku wartości ta

poezja okazała się walorem o dosyć niskim nominalnie”.

Podobnym schematem jak Zaleski posługuje się Joanna Orska w tekście wprowadzającym do części *Młody człowiek i sekrety* (która w zamierzeniu redaktorów tomu miała skupiać się na doświadczeniach inicjacyjnych współczesnych literatów). Badaczka zadaje pytanie, czy dziś o Miłoszu można napisać to, co on sam niegdyś pisał o swoim starszym kuzynie i mistrzu, Oskarze – że interesują się nim poeci pokolenia młodszego niż to, do którego on sam należy. Orska odpowiada na to pytanie dość zawiłym argumentem – sięga do szkicu Juliana Kornhausera *Poezja i codzienność* z 2003 roku, w którym nowofalowy poeta uznał twórczość Miłosza za początek polskiej ponowoczesności poetyckiej, także w jej wcieleniu „brulionowym”, ze względu na swą ambicję „zamieszkania w Teraz”. Ta chwytliwa formuła rodzi analogiczne problemy, co wspomniana wcześniej „pogoń za rzeczywistością”. Interpretacja Orskiej jest zdecydowanie bliższa Zaleskiemu niż Skrendzie; również podkreśla afirmatywną wymowę tej poezji, przy czym byłaby to afirmacja jako „forma buntu przeciwko temu, co w świecie ludzkim powoduje entropię; wobec relatywizmu, nihilizmu, masowości kultury powiązanej zazwyczaj z liberalnymi strategiami filozoficznymi i społecznymi, także w sensie rynkowym”. Taki model poezji został – według Orskiej – przejęty raczej przez epigonów Nowej Fali niż bruLionowców.

Zadanie umiejscowienia Czesława Miłosza na współczesnej polskiej mapie literackiej w charakterze punktu orientacyjnego ze względu na jego stosunek do

religii Piotr Śliwiński rozwiązał w sposób mało oryginalny – przeciwstawiając mu Tadeusza Różewicza (wstęp do części *Wychowanie katolickie*). W skrócie: w poezji Różewicza Bóg umarł, u Miłosza – nie. Dlaczego nie? Z argumentów przedstawionych przez badacza wynika, że katolicyzm, w którym drugi z poetów został wychowany, jest doskonale skutecznym paradygmatem organizującym codzienne doświadczenie, nadającym mu ramy interpretacyjne, umożliwiającym jego afirmację. Owa skuteczność zasadza się na mocy rytuału i jest praktycznie niezależna od wymiaru dogmatycznego tej religii. Uwagi Miłosza na temat uroków ortopraksji to dla badacza dowód na to, że katolicyzm jest dla niego „czymś oczywistym, zaszczepiającym duchowość w sposób niedostrzegalny i nieodparty”, wpisującym Boga w „rejestrzy życia, drobiny wspomnień, w akty pamięci, bezwiedne gesty”. Takie wychowanie „odciska na człowieku ślad czegoś większego, świętszego, trwalszego niż on sam” – wykształca „odrchy warunkowe” tłumaczące ważność maksymy „raz katolik, na zawsze katolik” i uniemożliwia śmierć Boga. Co więcej, czyni niemożliwym postawienie pytania o teodycę (jako że Bóg jest wówczas tożsamy z życiem); Śliwiński stwierdza, że także Różewicz nie może go postawić, skoro Bóg zwyczajnie nie istnieje. Dlatego Miłosza ma ciągnąć do sielanki (kojarzonej z okresem dzieciństwa), a Różewicza do utopii, opartej na wierze w zdolność człowieka do samorealizacji etycznej.

Tak wykreślone bieguny możliwego stosunku do religii w poezji polskiej pozwalają Śliwińskiemu postawić obok siebie przykłady utworów kojarzących katolicyzm

ze „swojskością” (Andrzeja Kasperka *Back in the DDR*), z dzieciństwem (Zbigniewa Herberta *Modlitwa starców*), przeświadczeniem o „swoistej unii młodości i sensu” (Tadeusza Żukowskiego *Apokatastasis*, Adriany Szymańskiej *Ostatni krąg*); a z drugiej strony: Marka Wojdyły *Estetykę rozpaczy* (dzieciństwo skojarzone z „gorączką i niepokojem zadawanych wówczas pytań”) oraz poezję Philipa Larkina i Marcina Świetlickiego. Bohater z wiersza *Uniwersytety* tego ostatniego „jest wychowankiem bytu, nabiera doświadczenia w bezpośrednim kontakcie z niebem i syci się, napełnia rzeczywistością”, czyli obywa się bez kościoła, bez języka.

Przywiązanie Miłosza do katolickiego rytuału można też zinterpretować inaczej: nie jako podatność na tresurę księdza Chomskiego (gdyby tak było, czy moglibyśmy teraz czytać tak wnikliwą i krytyczną analizę stosowanych przez niego metod?), lecz jako wybór, mitywowany przekonaniem o niemożliwości rozwijania własnej duchowości inaczej niż w odniesieniu do instytucjonalnej i rytualnej formy. Oczywiście, również wówczas opcja Świetlickiego i Różewicza będzie się sytuować po przeciwnej stronie sceny poetyckiej. Pojawia się jednak możliwość zadawania pytań teologicznych, skoro wybór katolicyzmu będzie jedynie punktem wyjścia myślenia o Bogu, nie zaś zamykającym wszelką dyskusję punktem dojścia.

Tadeusz Różewicz został przywołany także przez Grażynę Borkowską we wprowadzeniu do części *Miejsce urodzenia*, któremu nadała tytuł *Matki (nie) odchodzą*. Tu znów mamy do czynienia z pewnym unikiem wobec zadanego tematu, polegającym na wybraniu najmniej oczywistego

z jego zakresów<sup>4</sup>. Badaczka stwierdza mianowicie, że miejsce urodzenia „najmocniej wyróżnione w poezji polskiej ostatnich dziesięcioleci” to miejsce matki. Ta figura stanowi dla wielu poetów ośrodek inicjacji poetyckiej, która „wyrasta z doświadczenia ziemi wciąż odreagowującej traumę wojny, mimo upływających lat i wymiany pokoleń”. Podobny schemat (matka – wojna – poezja) Borkowska znajduje u wspomnianego już Różewicza (dla którego matka jest sumieniem rozliczającym ze zła sprowokowanego przez wojnę), Teresy Ferenc (dla której przepracowana poetycko śmierć matki i całej rodziny w zbiorowym mordzie stała się „źródłem ludzkiej i artystycznej odrębności”), Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego (dla niego podobne doświadczenia oznaczają „zgodę na własne umieranie, a więc i całkiem własne konstruowanie rytuału poetyckiego, który jest powtórzeniem mechanizmu śmierci”), Bożeny Keff (próbującej odrzucić matkę wraz z jej bagażem wojennym w geście samostanowienia) i Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej (protestującej przeciw powikłaniom historycznym swego (nie)rodzinnego miejsca urodzenia, Warmii). Tłumacząc mechanizm tego sprzężenia, Borkowska sięga po teorię Maurice’a Blanchota, który wskazywał na pustkę jako źródło języka – co zyskuje szczególne znaczenie w powojennej Polsce.

Ostatni z esejów krytycznych zamieszczonych w książce i warty omówienia to *Widmo i rana* Jakuba Momro. Część poświęcona marksizmowi miała w intencji redaktorów zadawać pytanie o „rewolucyjność tekstu literackiego, dylematy twórców w kapitalistycznym świecie produkcji, możliwość krytycznego i emancypacyjnego

charakteru literatury”. Momro odpowiada następująco: poetycka gra toczy się według niego o „inność, cierpienie, rebelię, polityczne zaangażowanie, nadzieję na narodziny kolejnych wspólnot, na nowe formy czasu, w które można byłoby ująć los i charakter naszych egzystencji, a zatem naszą wolność”. Zwycięstwo w tej grze jest możliwe tylko, jeśli damy się nawiedzać widmu Marksa i nie zapomnimy o „sprzeciwie wobec głupoty współczesności, której »urządzenia« chciałyby zaleczyć każdą ranę, a przez to unieważnić”. Rana, którą badacz ma na myśli, to metafora Hegla, twierdzącego, że „poznanie leczy ranę, którą samo jest”, a więc świadomość rozziwu między rzeczywistością a językiem otwiera możliwość pomyślenia wolności. Według Momry Miłosz starał się ową ranę uleczyć, traktując marksowską lekcję jako niepożądane „ukąszenie”, a ducha dziejów jako koncept implikujący „irracjonalny dziejowy determinizm i fałszywy absolut”; zamiast tego głosił historię jako „alegorię pamięci” i retroaktywny wirus teologicznej nadziei, co unieważniało rewolucyjny potencjał jego twórczości.

Za propozycje poetyckie poważnie traktujące tytułowe „widmo i ranę” Momro uznaje projekty Nowej Fali, „bruLionu” i neolingwistów, bliżej przyglądając się twórczości Juliana Kornhausera, Marcina Świetlickiego, Szczepana Kopyta i Bohdana Zadury, zwłaszcza poematowi *Cisza* autorstwa tego ostatniego, który został zinterpretowany jako poetycka wersja Derridańskiej „polityki przyjaźni”, wersja otwierająca możliwość powstania nowego typu wspólnoty rozumianej jako dzieło w toku, proces „wchodzenia w obecność” (Jean-Luc Nancy).

## 2. Wobec nosorożca

Spośród tekstów literackich, w założeniu będących zapisem osobistego stosunku do „pancernego nosorożca” stworzonego przez Miłosza w *Rodzinnej Europie*, tylko kilku udaje się zrealizować ambicje tomu. Należy do nich niewątpliwie esej Piotra Matywieckiego *O wykorzeniu*. Autor *Kamienia przydrożnego* postawił sobie charakterystyczne pytanie: jaki jest sens fizykalnego czasu i geograficznego miejsca moich narodzin? Podaje fakty („Byłem żydowskim noworodkiem w Warszawie w 1943 roku”) i komentuje je z pomocą cytatów ze swej dotychczasowej twórczości. Ostatecznie interpretuje swoje życie jako „ciągłe wahanie między pamięcią o śmiertelnej groźbie a zapominaniem o niej”. Wskazuje na swoje wykorzenie z miejsca, wspólnoty i pokolenia, jak również z mowy, owocujące upodobaniem do paradoksów. Na koniec wywodu pyta: „czy świat jest dzisiaj wykorzeniony ze świata?”, i zauważa, że także Miłosz stanął wobec tego pytania.

Podobną perspektywę przyjmują Dariusz Sośnicki (*Między ludźmi, między słowami*) i Edward Pasewicz (*Trochę dalej za Schwiebuserstrasse*). Każdy z nich na swój sposób „odpomina” swoją młodość, poszukując znaczenia jej elementów dotąd uważanych za oczywiste bądź tak niezrozumiałych, że pomijanych. Pasewicz spędził dzieciństwo w Międzyrzeczu, którego przynależność do Polski była wysoce wątpliwa. Dość wcześnie poznał część zakłóceń tej sytuacji geopolitycznej i wygłosił na lekcji „idiotyczną »mówkę«”<sup>5</sup>. Z perspektywy czasu poddaje rewizji jej radykalny ton. Przegląda przedmioty otaczające go w dzieciństwie, próbując zrozumieć, co



znaczyły (wraki czołgów, tunele / okopy). Dziecięcą nieświadomość faktu, że raki, które łowił z dziadkiem, by wyżywić rodzinę, żywiły się na trupach rozstrzelanych nad pobliskim stawem ss-manów, podnosi do rangi symbolu. Z kolei Sośnicki, przyglądając się sobie w Kaliszu i pod Poznaniem w latach 70. XX wieku, dostrzega otaczającą go wówczas różnorodność kulturową i religijną – dopiero teraz rozumie słowa takie jak „kirkut” i „jehowa”. Z tego dystansu ocenia wady i zalety własnego katolicyzmu, podobnie jak niegdyś Miłosz. Sośnicki przyznaje, że zawdzięcza mu wykonaną pracę nad sumieniem, czyli „branie coraz wyższych progów świadomości”, co jest przecież ważną częścią poetyckiej pracy.

Próbę zdystansowanego spojrzenia na własne „wychowanie katolickie” podejmuje też Marta Podgórnica (esej *Rozgardiasz w sercu*). Opowiada o powolnym wchodzeniu religii dō szkół w latach 90. i związanych z tym przemianach relacji między świętym a świeckim w doświadczeniu swoim oraz całego pokolenia. Jej opowieść zbliża się do trybu narracji przyjętego przez Miłosza szczególnie wtedy, gdy decyduje się ona na uwagi w imieniu podmiotu zbiorowego (jak przy okazji wspomnienia przygotowań do ceremonii I Komunii Świętej: „po prostu był to kolejny element nieuchronnego procesu, którego sensu ani znaczenia nikt nie kwestionował, ba, nikt nie dociekał. Może byliśmy już przedstawicielami płytkiego, niedociekliwego, hedonistycznego pokolenia?”). Autorkę wyraźnie gnębi owa „płytkość” otrzymanego wykształcenia religijnego, przyznaje się wręcz do zazdrości wobec Miłoszowego „szamotania”, czemu trudno

się dziwić, pamiętając o różnorodności i intensywności przemyśleń, do których skłoniły młodego poetę katechezy Chomika. Próbując wyjaśnić ten stan rzeczy, Podgórnica wspomina uczące ją katechetki, które „pieprzyły bez sensu, nie ogarniając nawet podstaw tego, czego miały nauczać”, a także duchownych, skupiających się na tym, „byśmy pod żadnym pozorem nie uprawiali seksu”, zamiast na dogmatyce. Wypada przypomnieć, że i Chomik miał obsesję na temat płciowości swych uczniów, tyle że Miłosz wyciągnął z tego daleko idące konsekwencje<sup>6</sup>. Być może mógł to zrobić dzięki wcześniej zdobytym podstawom dogmatyki, podczas gdy Podgórnica i jej klasę „z poziomu naiwnej i półświadomej inicjacji podpartej wykuciem na pamięć kilku modlitw i reguł, przerzucono nas na poziom realizacji, tracąc tym samym nasze zainteresowanie”. „Nie nauczono nas odważnego i odpowiedzialnego obcowania z własną grzesznością, poddając rozwiązania na poziomie bromu, litu i elektrowstrząsów”.

Autorka zastanawia się też nad konsekwencjami, jakie tak ujęta lekcja katolicyzmu miała dla poezji tworzonej przez jej rówieśników. Według niej wykształciła ona dwie skrajne postawy obowiązujące wśród „nas, trzydziestolatków”: „kontestację traumy katolickiego wychowania jako źródła wszelkiego zła na tym świecie lub powierzchowny paternalizm”. Przekłada się to na wyrażany w literaturze ordynarny sprzeciw bądź apoteozę religii, będące często „alibi dla braku treści, a często i braku talentu”. Wyraźnie potępiając to rozwiązanie, przyznaje się do wiary w to, że „w ramach katolickiego wychowania skorelowanego z ponowoczesnym



myśleniem i staroświeckim czuciem mogą wciąż powstawać wiersze, o których bez żenady powiemy, że są po prostu świetne”.

Analogiczną diagnozę poezji swoich kolegów stawia Roman Honet. Mówi o swoim stosunku do polityki okolic przełomu ustrojowego w Polsce, który zresztą streszcza jednym słowem: kac. Miłosz służy mu za punkt odbicia, gdy mówi o kłopotliwej cesze tego kraju – przywiązywania wielkiej wagi do statusu społecznego zamiast do człowieka jako jednostki. Według Honeta przekłada się to na skłonność do stereotypizacji w polskiej liryce, gdzie za szyldy poetyckie służą w istocie „parawany intelektualnej golizny”. Autor stwierdza, że interesują go twórcy, którzy mają określoną postawę wobec świata, nie zaś łatwość etykietowania.

### 3. Wbrew

W antologii znajdziemy też teksty niechętnie poddające się inspiracji Miłosza. Najciekawszym z nich jest niewątpliwie *Wał* Adama Wiedemanna, w którym poeta przygląda się portretowi, jaki noblista nakreślił swemu towarzysowi podróży przez „granicę pokoju”. Wiedemann wylicza literackie sposoby, przez które Miłosz sprowadza anonimowego aptekarza do rzędu zwierząt, a docelowo przedmiotów. Trudno zaprzeczyć, że tak właśnie się dzieje – autor *Rodzinnej Europy* nie żałuje sobie metafor animalistycznych, a w pewnym momencie przyrównuje tytułowego *Wała* do wleczonego tłumoka. Podkreśla jego nieporadność, brzydotę, brak charakteru. Dlaczego to robi? Wiedemann twierdzi, że *Wał* był poecie potrzebny „dla zaakcentowania swojej wyjątkowości w sytuacji zagrożenia”, sugeruje też

stojące za tym podświadome uprzedzenia („instynktowną niechęć do starszych mężczyzn”). Przyklepuje tę interpretację uwagą, że „ironia Miłoszowi jest obca” (w odróżnieniu od Doroty Masłowskiej, która stworzyła kilka portretów zabarwionych podobną pogardą).

Gdyby jednak założyć, że Miłosz wiedział, co robi – przemawia za tym choćby uwaga, że bohater chciał „dać do poznania *Wałowi*, że jednak jest człowiekiem”, a więc dostrzegał jego zezwierżenie – można się zastanowić nad innymi motywacjami tej strategii. W świetle założeń całej *Rodzinnej Europy* można przypuszczać, że aptekarz ma tu służyć za przykład mieszczanina, mającego inną niż Miłosz motywację do podjęcia podróży „na Zachód od linii strzeżonej przez wojska”, motywację niską (pieniądze i rodzinne bety), jak to u kołtuna. Niechęć Miłosza pozostaje właściwie ta sama, lecz słowa: „wyrok na niego zapadnie inaczej” nie sugerują wówczas życzenia śmierci (jak twierdzi Wiedemann), lecz odmienne od Miłoszowych losy, wynikające z innej pozycji społecznej – może historia, która skazała burżuazję na dbanie o pieniądze, pchnie ją w stronę kolaboracji?

Zaskakujące, że Wiedemann rzuca w pewnym momencie uwagę: „może istotnie Miłosz dokonał słusznego rozpoznania i aptekarz był świnią”, po czym dodaje coś w rodzaju „tak jak wszyscy aptekarze”. Prawdopodobnie ma to być ironiczne. Dlaczego jednak przyznać mu prawo do ironii, skoro on go nie przyznał Miłoszowi? Tak czy inaczej, efekt wywyższenia bohatera nad spotykanych ludzi jest niezaprzeczalną konsekwencją strategii narratora *Rodzinnej Europy*.

Również Marcin Sendek wypomina Miłoszowi jego odpychającą pozę i sposób portretowania opisywanych postaci, zwłaszcza rezydującego w Paryżu „poety-snoba”, rzekomo obdarzonego złym smakiem połączonym z upodobaniem do przepychu. Tym razem łatwo zidentyfikować tożsamość tej osoby – chodzi o Jana Lechonia, który w latach 30. pełnił tam funkcję polskiego attaché kulturalnego, zaś w latach 50., dwa lata przed publikacją *Rodzinnej Europy*, popełnił samobójstwo w Nowym Jorku. Czyżby znów Miłosz życzył komuś śmierci? Podobne insynuacje świadczą o sporej determinacji przywoływanych poetów, aby strącić z podium urągającego im noblistę.

Wysoka pozycja, a może samo wywyższanie się Miłosza przeszkadza też Andrzejowi Sosnowskiemu. Interpretuje on całą konstrukcję zbudowaną przez noblistę w *Rodzinnej Europie* i *Traktacie poetyckim* jako stylizowany kontekst, na tle którego miała się ujawnić cała jego „głębia”. Sosnowski zauważa, że dzięki uznaniu właśnie Krońskiego za swego nauczyciela marksizmu Miłosz zyskiwał znamiona myśliciela specyficznie słowiańskiego, a więc stawał się egzotyczny i przez to pociągający dla Amerykanów. Autor *Taxi* rekonstruuje też sposób myślenia o poezji, który nieuchronnie zapewniał Miłoszowi wysokie miejsce w światowym panteonie: „nie ma prawdziwego życia i poezji bez niestrudzenie czujnej i przenikliwej myśli ogarniającej całość współczesnego doświadczenia (chodzi zasadniczo o kataklizmy wojenne i plagi ideologiczne), przy tym nie może być myśli ogarniającej całe to podstawowe doświadczenie bez samego tego doświadczenia – zebranego z pierwszej

ręki i na własnej skórze. Doświadczenie i myśl Czesława Miłosza obejmują »cały« współczesny mu świat czyli wojnę i okupację, Zachód, Środek, Wschód”. To bardzo zdradliwy mechanizm, istotnie ciążyący nad całą dyskusją o miejscu Miłosza w literackim kanonie. Sosnowski przypomina o alternatywie – przyznaniu wszystkim jednostkom równego prawa do doświadczenia o podobnej wadze i potencjale poetyckim. Jak choćby Robertowi Lowellowi, traktowanemu przez Miłosza z jawnym lekceważeniem.

Pomiędzy tymi skrajnościami – tekstami idącymi „po linii” pomysłu Miłosza z *Rodzinnej Europy* i wbrew niemu, pomiędzy szukaniem nosorożca we własnym ogródku a podstawianiem mu nogi, sytuują się teksty, których relacja do owej wizji jest nieoczywista, a jednak niezaprzeczalna. Mieszczą się tutaj najbardziej literackie z wypowiedzi, jak wiersz *Gniazdo* Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego – został on opatrzony krótkim, rzeczowym komentarzem biograficznym, *czy esej bez przecinków* Marii Cyranowicz, z którego pozwolę sobie zacytować kilka reprezentatywnych zdań: „żyję w czasach pogardy człowieka”, „poznanie osiągnął kres samopoznania”, „konsumenci powszedniego łaknienia modlą się odruchami stada”, „transfer bez wartości wypaczył pokolenia”, „maszyneria egzystencji zachłysnęła się i wykasłuje piksele”, „literatura przystraja się w insygnia identyfikatory, wizytówki i badziki”, „poza funkcjami jakie pełni w układach występowania – poezja nie ma określonego kształtu ni skutku”. Podobnie jak wspominanych wcześniej Podgórnika i Honeta, również tę poetkę drażni przyznanie przez poezję gotowych etykiet

zamiast odpowiedzialnego mierzenia się z problemami współczesności.

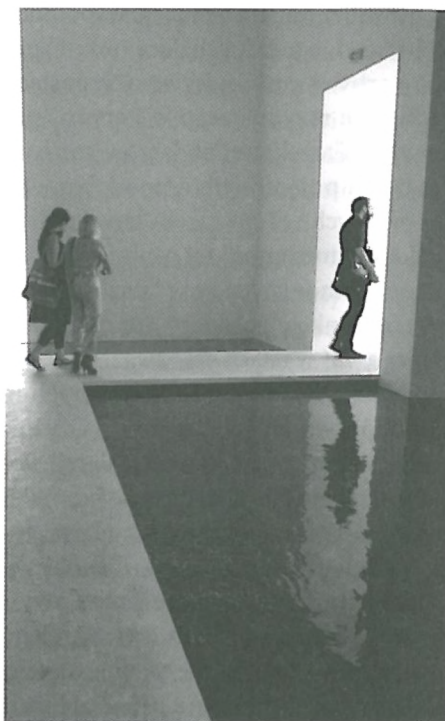
\*\*\*

Tak wielką różnorodność tekstów zebranych w antologii można podsumować bodaj jedynie następująco: „testowanie” silnych osobowości twórczych częściiej odślania pewną prawdę o samym testującym niż o przedmiocie eksperymentu.

**Karina Jarzyńska**

#### PRZYPISY

- 1 Tytuł nawiązuje do fragmentu *Rodzinnej Europy*: „artysta kładzie słowa na papierze albo farby na płótnie, wierząc; wąpić można tylko w pięć minut później”; ma on także sugerować, że obecnie pojawiają się „nowe problemy, które przesuwają punkt ciężkości” wobec sytuacji, w której pisał Miłosz. Jak czytamy we wstępie: „Żyjemy dziś w tym pięciominutowym interwale czasu, w którym umysł z jednej strony pogrąża się w bierności i bezwładzie, z drugiej zaś – oddaje się wątpieniu, a nawet skrajnemu sceptycyzmowi i cynizmowi”.
- 2 Wyjątek stanowi tekst Anny Frajlích, w którym poetka opowiada o miejscu Lwowa w jej życiu (jako miejscu rodziców), o Kirgizji, w której się urodziła (a której nie pamięta, a jednak próbuje włączyć w swoją narrację biograficzną), o podróży przez Ural do Szczecina; wspomina też o studiach w Warszawie i życiu w USA. Także w tym tekście brakuje jednak tego, co daje *Rodzinnej Europie* tak szeroką perspektywę – bliższego przyjrzenia się innym ludziom i miejscom; Frajlích pozostaje skupiona na sobie i swoich bliskich.
- 3 Fiedorcuk dochodzi do wniosku, że u Miłosza pojawia się dyskurs zarówno silnej, jak i słabej podmiotowości – ten pierwszy odzywający się w formie symbolicznej agresji skierowanej w stronę słynnych „ubrylantowanych dam” tudzież „Wała”; ten drugi w zapisach „ekstazychnego doświadczenia braku samowystarczalności”, jak na przykład melancholijna relacja z wjazdu wojsk sowieckich do Wilna.
- 4 Redaktorzy pytają we wstępie o „kwestie (nie)zależności między naszą tożsamością a miejscem



Dzień prasowy 54. edycji Biennale Sztuki w Wenecji

urodzenia [ ... ]; jak działają na nas procesy wykorzenia i zakorzenia [ ... ]; co z »rodzinnością«, pokrewieństwem i związkami krwi – jak o nich myśleć? Jakie więzi konstytuują dziś wspólnoty?».

- 5 Czyżby analogia z referatem Miłosza o Darwinie, który noblista wspominał z upodobaniem jako swą pierwszą próbę krytycznego podejścia do instytucji, w ramach której działał?
- 6 Ciekawe uwagi na temat portretu Chomskiego nakreślonego przez Miłosza można znaleźć w wywiadzie jego szkolnego kolegi, Stanisława Stommy, udzielonym Aleksandrowi Fiutowi. Według Stommy Chomski Miłosza „został zdemonizowany, zrobiony na Naphtę. Naphta to kosmopolityczny fanatyk, a książd Chomski to była naprawdę jego mniejsza, endecka wersja. Tyle że miał przeczulenie na punkcie erotyzmu” (por. Aleksander Fiut, *Z Miłoszem*, Sejny 2011, s. 20).