

Aleksander Fiut, W STRONĘ MIŁOSZA. (Indeks: Kamil Kasperek). (Kraków 2003). Wydawnictwo Literackie, ss. 278, 2 nlb.

1

W artykule z 1973 r. diagnozującym ówczesny stan polskiej poezji Jan Błoński uważał: „W Dwudziestoleciu poezja francuska rozwijała się jakby między Bretonem a Valérym, rosyjska – między Majakowskim a Mandelsztamem. Może więc porównanie Przybosia z Miłoszem nie będzie bez pożytku”¹.

¹ J. Błoński, *Bieguny poezji*. W: *Odmarsz*. Kraków 1978, s. 203.

W tej opozycji twórczość Przybosia wiąże się z przekonaniem, że powołanie poety to „sprawdzanie i poszerzanie możliwości słowa”, a nie poszukiwanie drogi ku absolutowi². Z kolei pisarstwo Miłosza – chociaż nie należy w nim, zdaniem Błońskiego, dopatrywać się postawy dążenia do odnalezienia „sakralnego źródła Prawdy” – otwiera się na potrzebę transcendencji³.

Aleksander Fiut w książce *W stronę Miłosza* tylko raz bezpośrednio odwołuje się do zarysowanego przez Błońskiego dwubiegunowego modelu współczesnej poezji polskiej (omawiając problem recepcji poetyckiej dzieła Miłosza, zob. s. 249). Warto jednak o istnieniu owego modelu przypomnieć, pozwala to bowiem lepiej zrozumieć, na czym polega specyfika ujęcia przez Fiuta charakteru Miłoszowej twórczości, a pośrednio tłumaczy też sens tytułu jego pracy.

W tym tytule ukryte jest osobiste wyznanie badacza, *expressis verbis* sformułowane we wstępie: „Dlaczego wybrałem »stronę Miłosza«? Ponieważ on właśnie, w moim przekonaniu, obiecuje szczególnie pasjonujące przygody intelektualne, karkołomną nieraz wyprawę na tereny wciąż mało zbadane, a nieraz dziewicze. Pozwala zobaczyć rzeczy na pozór dobrze znane, jeśli nie lepiej, dokładniej, to na pewno – inaczej” (s. 7).

To sam autor wybiera „stronę Miłosza” jako przestrzeń szczególnie mu bliską myślowo i artystycznie.

Ów tytuł odnosi się też jednak do perspektywy porównawczej, w której ujmowana jest tu twórczość Miłosza (zestawianego m.in. z Norwidem, Gombrowiczem, Witkacym, Venclovą, Herbertem; z dzieł tych pisarzy wybiera badacz to, co jest w nich niejako zwrócone „w stronę Miłosza”), a zarazem i do formułowanych przez Fiuta diagnoz dotyczących całościowego obrazu twórczości autora *Traktatu teologicznego*, do propozycji rozumienia tego, co można by w poezji określić jako „strona Miłosza”.

Na czym polega specyfika utworów tego pisarza, przekonująco pokazuje Fiut w analizach wczesnych jego tekstów, wskazując w nich sygnały najważniejszych problemów występujących w późniejszych, dojrzałych dziełach.

W liście do Jarosława Iwaszkiewicza wyznawał Miłosz: „nie mogę ułapić rzeczywistości; świat po prostu przecieka mi przez palce”⁴. Ów cytat pełni w omawianej pracy funkcję komentarza do jednego z dwóch debiutanckich utworów Miłosza, do wiersza *Kompozycja*, w którym, zdaniem Fiuta, autor „Zawarł [...] w formie skondensowanej i w błyskawicznym skrócie swoje główne tematy, a także najbardziej zasadnicze założenia własnego języka poetyckiego” (s. 16). Główne tematy, o których tu mowa, to problem napięcia między pragnieniem dotarcia do samej istoty rzeczywistości a ograniczeniami języka poetyckiego oraz kwestia poczucia utraty zakorzenienia w sakralnym dziedzictwie, niemożności powrotu do wiary naiwnej, żarliwej.

Teza, że wczesna poezja Miłosza zapowiada tematy podjęte i rozwinięte w jego dojrzałej twórczości, w pełni przekonuje, a w odniesieniu do niektórych tekstów okazuje się szczególnie interesująca, np. w przypadku wskazania motywu „ciemnej iluminacji” w młodzieńczym wierszu *Teatr pcheł* (zob. s. 19). Nie wszystkie argumenty mające stanowić jej uzasadnienie da się jednak przyjąć bez wątpliwości. Trudno się zgodzić, że fragment *Rodzinnej Europy*, w którym mowa jest o doświadczeniu braku jakiegokolwiek poczucia wspólnoty z uczestnikami liturgii w wileńskim kościele św. Jerzego, można potraktować niemal jako „prozatorski wariant *Kompozycji*” (s. 17). Motywy liturgiczne w tym wierszu raczej wzmocniają katastroficzną wizyjność całego utworu, niż służą wyrażeniu poczucia pustki obrzędu religijnego. Uczestnik nabożeństwa słuchający kazania mnicha o wojnie,

² *Ibidem*, s. 201.

³ Zob. *ibidem*, s. 207. Przywołany przez Błońskiego cytat to sformułowanie J. Prokopa (*Lekcja rzeczy*. Kraków 1972, s. 208).

⁴ Bibl. Instytutu Badań Literackich PAN, rkps Zb. Wł. 169/1, s. 13.

„którą wiedziemy ze światem”, wyznaje tu przecież, nie obojętny na liturgię, ale nią poruszony:

i długo bije we mnie echo:
bracia moi śmierć jest wielkim grzechem⁵.

Dlatego też niełatwo przystać na porównanie tego wiersza Miłosza ze sceną z *Pornografii* Gombrowicza, w której uczestniczący we Mszy Świętej bohaterowie powieści doświadczenia nagle kosmicznej pustki, stanu zawieszenia w całkowitej próżni, pozbawiającej liturgię jej znaczenia.

Frazę z *Kompozycji* mówiącą o śmierci jako wielkim grzechu można by natomiast potraktować jako zapowiedź wielkiego tematu dojrzałej twórczości Miłosza – afirmacji istnienia. Bardzo wyraźnie dochodzi ona do głosu we fragmencie poematu *Gucio zaczarowany*:

Dane było życie, ale niedosiężne.
Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca⁶.

Podobieństwo między wyrażoną tu refleksją a myślą zawartą w liście Miłosza do Iwaszkiewicza („nie mogę ułapić rzeczywistości; świat po prostu przecieka mi przez palce”) jest bardzo wyraźne. Marian Stala szkic umieszczony we własnym wyborze poezji Miłosza zatytułował *Ekstaza o wschodzie słońca*, owe dwa przywołane wersy poematu określając jako możliwe „najkrótsze wprowadzenie w poetyckie dzieło Czesława Miłosza”⁷. Można by powiedzieć, że obydwaj wybitni znawcy twórczości autora *Gucia zaczarowanego* pośrednio wzajemnie potwierdzają swoje odczytania jego poezji; Fiut, przypominając list do autora *Oktostychów*, wskazuje na bardzo wcześnie sformułowane przez Miłosza, zasadnicze dla zrozumienia jego dzieła, przekonanie, że istota rzeczywistości jest „niedosiężna”, przekonanie, które z kolei Stala uznaje za konstytutywne dla tej poezji.

Zasadniczy, ujawniający się już w owych wczesnych tekstach Miłosza rys całej jego twórczości ma, zdaniem Fiuta, profil metafizyczny – w szerokim rozumieniu „metafizycznego w literaturze”⁸ jako tego, co duchowe, a nierzadko w omawianej pracy tożsamy z tym, co sakralne – mimo że poeta „w przedwojennej twórczości odszedł od owej drogi, bądź kuszony – w *Poemacie o czasie zastygłym* – społeczno-polityczną problematyką i doraźnym zaangażowaniem w sprawy bieżące, bądź ulegając – w *Trzech zimach* – mrocznym, zagadkowym, wieloznacznym, symbolistycznym wizjom, które podyktował mu *daimonion*” (s. 16).

Ów metafizyczny profil ukształtowany jest zaś przede wszystkim przez refleksję o bycie. Myśl o ontologicznym charakterze podstawowych dylematów Miłosza – ujawniającym się w poczuciu niedosiężności życia, niemożności dotarcia do sedna rzeczywistości, dochodzących do głosu tak wyraziście w liście do Iwaszkiewicza i w *Guciu zaczarowanym* – wielokrotnie powraca w rozważaniach Fiuta.

Myśl ta najdobitniej została sformułowana przy okazji porównania poezji Miłosza i Zbigniewa Herberta. Konkluzją tej paraleli jest uwaga: „Mówiąc najogólniej: jest to konflikt pomiędzy wizją świata mocno wspartą na fundamencie metafizycznym a wizją wspartą nade wszystko na fundamencie etycznym. Poezją zmysłowego olśnienia oraz niespełnionej epifanii a powściągliwą estetycznie poezją moralnego imperatywu, która chronić ma przed naporem dwudziestowiecznego barbarzyństwa i nihilizmu” (s. 246).

⁵ Cz. Miłosz, *Wiersze*. T. 1. Kraków 2001, s. 31.

⁶ *Ibidem*, t. 3 (2003), s. 9.

⁷ M. Stala, *Ekstaza o wschodzie słońca. O poezji Czesława Miłosza*. W: Cz. Miłosz, *Poezje*. Kraków 1999, s. 475.

⁸ O rozumieniu tego terminu będzie jeszcze mowa w dalszej części niniejszego tekstu.

Ontologiczny rys „metafizycznej strony” Miłosza nie jest jednak kształtowany przez prostą, pozbawioną zastrzeżeń afirmację bytu, przez czysty zachwyt nad fenomenem istnienia. Jak zauważa Fiut, poezja ta „Połączy ekstatyczną pochwałę bytu z pamięcią o bólu i unicestwieniu. Ufną adorację Stwórcy niejednokrotnie przerwie pytaniem *unde malum*” (s. 53). Pytanie o zło pojawia się u Miłosza właśnie w kontekście ontologicznym. Mówiąc o poetyckiej demonologii autora *Doliny Issy*, konstatuje Fiut: „Diabły Miłosza nie skłaniają do nagannych moralnie uczynków. Podsycają wprawdzie w poecie pychę, przekonanie o jego, jako artysty, wyjątkowości, jedyności, niepowtarzalności, ale nade wszystko ranią oczy przeraźliwymi obrazami bólu i unicestwienia, podważając tym samym wiarę w to, że Stworzenie jest dziełem dobrego i miłosiernego Boga. Sferą ich działania nie jest etyka, lecz ontologia; są depozytariuszami nie tyle negacji, co nicości” (s. 23).

Pewna niejednoznaczność postawy poetyckiej Miłosza – połączenie pochwały bytu z pamięcią o bólu i cierpieniu – stanowi przy tym dla autora omawianej pracy atut artystyczny, jest jednym z czynników decydujących o wysokiej ocenie jego dzieł. Ten sposób myślenia wyraźny jest np. w rozdziale dotyczącym stosunku Miłosza do twórczości Cypriana Norwida, *Spór z „Lechitą”*. Przywołuje w nim Fiut refleksję z *Roku myśliwego* na temat braku u Norwida i u Jana Pawła II „skazy”, do której sam Miłosz się przyznaje (zob. s. 109). W jego eseju chodzi o skazę poddawania się urokom myśli sytuujących się poza nurtem katolicyzmu i polskości, ale i o wszelką odwagę intelektualną i egzystencjalną, nawet jeżeli prowadzi ona do popełniania błędów. Pamiętając o cytowanej tu już deklaracji Fiuta ze wstępnego rozdziału jego pracy – deklaracji wyboru Miłosza jako tego, który obiecuje „karkołomną nieraz wyprawę na tereny wciąż mało zbadane, a nieraz dziewicze” – można uznać, że potrzeba skazy, o której mówi Miłosz, jest również potrzebą, estetyczną i intelektualną, badacza jego twórczości.

Fiut bardzo dobitnie formułuje tezę o religijności dzieła autora *Traktatu teologicznego*: „refleksja religijna, przenikliwa i poważna, stanowi podstawowy fundament i najważniejszy budulec ich [tj. Miłosza i Norwida] poezji” (s. 110). Co więcej, sam twórca prezentowany jest tu jako ten, według którego „w sporze o wzorce katolicyzmu, a także wzory polskiej religijności winien się toczyć [...] główny nurt naszej dwudziestowiecznej poezji, a może nawet – całej naszej dwudziestowiecznej literatury. Tutaj tryska jej najbardziej orzeźwiający źródło” (s. 110–111). Przy tym, powtórzmy, o wartości Miłoszowej religijnej refleksji poetyckiej decyduje, zdaniem Fiuta, cechująca ją odwaga myślenia i poezjowania. Stawia on nawet tezę, że autor *Drugiej przestrzeni* „odnawia substancję polskiej poezji religijnej” (s. 95–96).

Ta interesująca teza niewątpliwie współbrzmi z deklaracjami samego Miłosza. Na czym jednak jego oryginalność w dziedzinie religijnej ma polegać? Píše Fiut: „Wieloaspektowości oglądu przygód własnej świadomości oraz fenomenów otaczającego świata odpowiada w poezji Miłosza, jak wiadomo, łamanie ustalonych reguł gatunkowych oraz swobodne przekraczanie granic, które sztucznie wytyczyli literaturoznawcy” (s. 59).

A zatem poszukiwanie „formy bardziej pojemnej”, przekraczanie granic gatunków – oto najbardziej charakterystyczny znak twórczości Miłosza, również w jej aspekcie religijnym. Ponadgatunkowość nie ogranicza się tu jednak do sfery wąsko rozumianej literackości, do dziedziny chwytów poetyckich. W rozdziale *Głosy do „Traktatu teologicznego”* zauważa Fiut: „żaden z jego [tj. Miłosza] traktatów nie mieści się w ramach wyznaczonych przez tytuł. Można zaryzykować twierdzenie, że każdy z nich łączy w rozmaitym natężeniu i różnych proporcjach podstawowe trzy składniki pozostałych traktatów” (s. 59).

Ta uwaga, odnosząca się również do *Traktatu poetyckiego* i *Traktatu moralnego*, dużo wcześniejszych od *Traktatu teologicznego*, świadczy o rozumieniu Miłoszowych poszukiwań „formy bardziej pojemnej” jako przekraczania granic nie tylko literackich i gatunkowych, ale i myślowych. Zdaniem Fiuta, poetycka refleksja dąży w tych tekstach do obje-

cia całej rzeczywistości, bez oddzielania od siebie piękna, dobra i prawdy. To m.in. dlatego *Traktat teologiczny*, którego świat poetycki zanurzony jest przede wszystkim w żywiole prawdy, może zawierać również pierwiastki etyczne i estetyczne. Ta postawa artystyczna znajduje także wyraz w przekonaniu, że język literatury „dzięki semantycznemu opalizowaniu i obrazowości wydaje się poręczniejszym narzędziem do rozpatrywania problemów wiary i niewiary niż suchy wywód teologa czy filozofa” (s. 60).

Postawę, o której mówi Fiut, można by określić jako antyredukcjonizm, nieufność wobec przesadnego racjonalizmu ograniczającego opis rzeczywistości do tego, co empirycznie sprawdzalne. *Traktat teologiczny* jest w pewnym sensie konsekwencją poetycką diagnoz sformułowanych przez Miłosza w *Ziemi Ulro*, próbą przywrócenia wyobraźni jej praw do dziedzictwa pojęć, idei i obrazów religijnych, uwolnienia religii z getta wąsko pojętej konfesyjności, do którego została ona zesłana przez cywilizację naukowo-techniczną. Ten poemat i ujawniająca się w nim postawa to również złamanie obyczaju panującego – zdaniem Miłosza – w literaturze polskiej. Można by powiedzieć, że narusza tu autor „jedno z polskich *tabu*, zakazujące literatom poważnie odnosić się do religii”⁹.

Nie tylko nie unikać problematyki religijnej, ale w zainteresowaniu nią dostrzec szansę – oto zadanie, które w *Traktacie teologicznym* Miłosz wyznacza literaturze polskiej, zarazem sam je podejmując. Poemat ten stanowi akt spełnienia poetyckiego – w tym sensie, że realizuje on w poetyckiej praktyce bliski autorowi wzorzec artystyczny istnienia religii w literaturze, ale i w znaczeniu sugerowanym przez pierwsze wersy *Traktatu*:

Takiego traktatu młody człowiek nie napisze.
Nie myślę jednak, że dyktuje go strach śmierci.
Jest to, po wielu próbach, po prostu dziękczynienie,
a także pożegnanie dekadencji,
w jaką popadł poetycki język mego wieku¹⁰.

Zdaniem Fiuta, ów początek poematu świadczy o tym, że „Autor ma świadomość wyjątkowości i oryginalności własnego przedsięwzięcia [...]” (s. 56).

Taki sąd jest w pełni spójny z jego wcześniejszą refleksją, że Miłosz to oryginalny i odważny myśliciel religijny. Refleksja ta, zwłaszcza w kontekście *Traktatu teologicznego*, domaga się jednak pewnego dopowiedzenia. W *Traktacie* pojawia się wyznanie:

Pomyślał, że kiedyś musi napisać traktat
teologiczny, żeby okupić swój grzech
samolubnej pychy¹¹.

Mowa tu o grzechu związanym z samym procesem twórczym. Według Miłosza dzieło poetyckie rodzi się z pragnienia docenienia „ego”. Poetycka ekspresja zawiera w sobie – jego zdaniem – pierwiastek szlachetnej bezinteresowności, ale i egoistycznego wywyższenia osoby autora¹². U samych źródeł aktu twórczego znajduje się grzech pychy, postawienia na piedestale własnego „ja”: „świadomość roli naszego »ego« to jest świadomość naszego upadku”¹³. *Traktat teologiczny* ma być aktem okupienia tego grzechu i w tym właśnie sensie – również aktem rezygnacji z oryginalności. Zarówno dowodząc teologicznej inwencji *Traktatu*, jak i demaskując jego rzekomą wtórność w tym zakresie, warto pamiętać i o tym wymiarze utworu – jego zamierzonej nieoryginalności. O jaką jednak nieoryginalność tu chodzi?

W rozmowie z Jarosławem Mikołajewskim na temat *Tryptyku rzymskiego* Jana Pawła II mówił Miłosz: „w papieskim *Tryptyku* naprawdę tkwi prowokacja, wyzwanie. [...]”

⁹ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*. Kraków 2000, s. 157.

¹⁰ Cz. Miłosz, *Druga przestrzeń*. Kraków 2002, s. 63.

¹¹ *Ibidem*, s. 64.

¹² Zob. *Poezja i religia*. Z Cz. Miłoszem rozmawia T. Walaś. „Dekada Literacka” 2002, nr 3/4.

¹³ *Ibidem*, s. 7.

w *Tryptyku* jest znak sprzeciwu. Wobec pewnych tendencji sztuki, również dzisiejszej poezji. Próba buntu”¹⁴. Zaraz potem zaś dodawał, wskazując na podobieństwo swojego tomu *Druga przestrzeń* do tak interpretowanego *Tryptyku*: „w *Drugiej przestrzeni* jest bardzo dużo sprzeciwu, a nawet przekornego pokazywania języka. Mocno zaakcentowany pogląd, że istnieją tematy, które są warte rozważań”¹⁵.

Miłoszowa przekora, podobna do rozpoznanej przez niego samego w *Tryptyku rzymskim*, to raczej wyzwanie rzucone kulturze, unikającej podejmowania starych, w pewnym sensie nieoryginalnych kwestii religijnych, niż prowokacyjne podawanie w wątpliwość sensowności zajmowania się nimi, to prowokacja nieoryginalności: „Dla poetów wychowanych na postmodernizmie i idących za postmodernistyczną modą, podobnie jak dla towarzyszących im krytyków, taka poezja [...] musi być czymś absolutnie dzikim”¹⁶. Chodzi tu zatem przede wszystkim o nieoryginalność pojmowaną jako wierność tradycyjnym zadaniom poezji, wśród których znajduje się też obowiązek mówienia o religijności człowieka, nie zaś o religijną ortodoksyjność. W samym *Traktacie teologicznym* zaznacza Miłosz:

Nie jestem i nie chcę być posiadaczem prawdy.
W sam raz dla mnie wędrowanie po obrzeżach herezji¹⁷.

Można by postawić pytanie, na ile ta deklaracja zgodna jest z rzeczywistością tekstów poetyckich, a ile w niej kreowania się podmiotu *Traktatu* na kogoś nieortodoksyjnego. Należałoby wtedy jednak umieścić twórczość Miłosza w kontekście teologicznym, sprawdzić, czy i gdzie jest ona zgodna z doktryną. Takiego testu dokonał już ks. Jerzy Szymik¹⁸. Marian Stala po lekturze jego książki postawił kilka pytań: „czy warto udowadniać nieortodoksyjność komuś, kto sam się do niej przyznaje? czy warto ściśle porządkować coś, czego siła tkwi w nieuporządkowaniu i niedopowiedzeniu? czy nie byłoby lepiej pozostać na poziomie pytań i intuicji, niż wmawiać poecie autorstwo teologicznego systemu?”¹⁹

Teologiczne odniesienia literatury mają swoje prawa, są jednak wtórne w stosunku do literackich. A czy gest Miłosza – który w *Tryptyku rzymskim* docenia przede wszystkim jego literacki właśnie aspekt, nie traktując jego wymiaru teologicznego, obiektywnie ważnego ze względu na osobę autora, jako pierwszoplanowego – nie jest znaczący? Książka Aleksandra Fiuta to dowód, że można pisać o problematyce metafizycznej w literaturze, szanując autonomię i specyfikę tekstu literackiego.

3

Problem metafizycznego wymiaru twórczości Miłosza stale powraca w omawianej pracy. Pojawia się on nawet przy okazji kwestii pozornie nie związanych z tą tematyką, np. stosunku autora *Traktatu moralnego* do marksistowskiego filozofa Tadeusza Krońskiego. Oparciem przed lękiem wywołanym przez Hegłowskiego Ducha Dziejów – w którego Kroński konsekwentnie wierzył – stała się dla Miłosza, zdaniem Fiuta, m.in. „perspektywa metafizyczna, symbolizowana przez Gwiazdę Zaranną” (s. 167), określoną przez autora w *Traktacie poetyckim* jako „Dar, bardziej trwały niż śmierć i natura”²⁰.

¹⁴ *Granice poezji. Nie tylko o „Tryptyku rzymskim” Jana Pawła II*. Z Cz. Miłoszem rozmawia J. Miłolajewski. „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 87, z 12–13 IV, s. 22.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Miłosz, *Druga przestrzeń*, s. 65.

¹⁸ Zob. J. Szymik, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*. Katowice 1996.

¹⁹ M. Stala, *Czy Miłosz jest do zbawienia koniecznie potrzebny?* „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 23, s. 13.

²⁰ Miłosz, *Wiersze*, t. 2 (2002), s. 215. Sam poeta mówi w rozmowie z A. Fiutem i A. Franaszkiem: „A czym jest gwiazda zaranna? Chodzi o transcendencję...” (Cz. Miłosz, *Traktat mo-*

Również stosunek Miłosza do Witkacego, w tej interpretacji, okazuje się naznaczony odniesieniami do problematyki metafizycznej. Tak jak w polemice z Krońskim, pojawia się ona w związku z dyskusją dotyczącą sensu dziejów:

„Miłoz skupia baczna uwagę na stanie świadomości, gotowej do przyjęcia Nowej Wiary, społecznych i politycznych mechanizmach, które ową wiarę utrwalają, wreszcie skutkach, jakie wywołuje ona w życiu jednostkowym i zbiorowym. Uznając komunizm za nową, pokraczną formę religii, wyrosłą na gruzach chrześcijaństwa, idzie, podobnie jak Witkacy, w ślady myślicieli rosyjskich – Bierdiajewa, Leontjewa czy Bułgakowa. Podważa tym samym, z wyraźną ironią, wszelkie pretensje doktryny stalinowskiej do racjonalizmu, obiektywizmu i »naukowości« oraz uprzedza – o ile lat! – Besançon, który w tejże doktrynie dojrzał dwudziestowieczną odmianę gnozy” (s. 141–142).

Mówi tu Fiut o *Zniewolonym umyśle*, w którym autor, nawiązując do Witkacego, określa doktrynę stalinowską jako pigułki Murti Binga. Chociaż Miłoz i Witkacy podobnie diagnozowali istotę stalinizmu, dostrzegając jego pseudoreligijny charakter, różnili się jednak zasadniczo w swoim do niego stosunku. Sam Miłoz – w liście do Fiuta cytowanym w omawianej pracy – określa pogląd Witkacego na zjawisko rewolucji bolszewickiej i stalinizmu jako „fatalizm historyczny, o nasileniu, którego nie znajdzie się u Hegla, Marksa czy Spenglera” (cyt. na s. 144). Na tytułowe pytanie artykułu *Jaka była w nim trucizna* Miłoz odpowiada w tym liście: „Na czym polegała jego trucizna? Na strachu” (cyt. na s. 143).

Można by dodać, że to właśnie strach wywołany owym fatalizmem doprowadził Witkacego do samobójstwa. Podobny fatalizm odrzucił autor *Traktatu moralnego* w dyskusji z Krońskim, który wolałby tu użyć określenia „konieczność dziejowa”, dostrzegając w niej zresztą pozytywne zjawisko, żywioł pożądaných przemian.

Dwa razy bardzo wyraźnie powraca w rozważaniach Fiuta problem Miłozowej interpretacji *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. W szkicu *Powroty nie-nostalgiczne* badacz stawia nawet tezę: „Całym swoim dziełem pisze Czesław Miłoz jakby nową, własną, współczesną wersję *Pana Tadeusza*” (s. 191). Przy czym dla Miłosza *Pan Tadeusz* to utwór o charakterze przede wszystkim metafizycznym, wielka pochwała gospodarstwa ziemi, harmonii stworzenia. W szkicu „*Pan Tadeusz*” na nowo odczytany, drugim tekście poświęconym problemowi Miłozowej recepcji poematu Mickiewicza, zauważa Fiut: „O ile mi wiadomo, nikt dotychczas nie doszukał się w tym dziele [tj. w *Panu Tadeuszu*] wymiaru metafizycznego, wszystkie inne uznając za wobec niego pochodne” (s. 75). Odwołuje się tu do fragmentu *Ziemi Ulro*: „Wbrew pozorom, a także wbrew świadomym zamiarom autora, *Pan Tadeusz* jest poematem na wskroś metafizycznym, to znaczy jego przedmiotem jest rzadko dostrzegany w codziennie nas otaczającej rzeczywistości ład istnienia i jako obraz (czy odbicie w lustrze) czystego Bytu”²¹.

Wyjątkowy stosunek Miłosza do *Pana Tadeusza* pozostaje w bezpośrednim związku z tym, że kreuje on swoją relację do rodzinnej Litwy wzorując się na Mickiewiczu. Interesującą tę relację określa Fiut jako „nie-nostalgiczną”. Jest ona naznaczona raczej czułą pamięcią i głęboką wiarą w sens realizowania wartości urzeczywistniających się w życiu litewskiej społeczności niż melancholią tęsknoty za krajem lat dziecińczych. Nie ma w owej relacji nostalgicznego idealizowania przeszłości, ale świadomy wybór aksjologicznego punktu odniesienia w sytuacji konieczności życia w „Cywilizacji, której oznaką jest Pozbawienie. Pozbawienie człowieka przyrodzonych mu praw, wszelkiej godności i znaczenia oraz zepchnięcie go z powrotem w zwierzęcość” (s. 193–194).

Podobne „nie-nostalgiczne” powroty na Litwę odnajduje Fiut w poezji Tomasa Venclovy, zauważając jednak, że podczas gdy poezja Miłosza „jak gdyby przywraca minione-

ralny. – Traktat poetycki. – Lekcja literatury z Czesławem Miłozem, Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem. Przypisy A. Fiuta. Kraków 1996, s. 29).

²¹ Miłoz, *Ziemia Ulro*, s. 144.

mu czasowi życie – w całej dotykanej konkretności, zmysłowym bogactwie, wyrazistości wyodrębnionego z tła szczegółu, u Venclovy to, co minęło, istnieje jedynie w formie słowa, w samym języku i wyłącznie poprzez język” (s. 200). Po raz kolejny potwierdza się zatem diagnoza, sformułowana przez Fiuta m.in. w przywoływanym tu już rozdziale *Ukryty dialog*, według której tym, co modeluje metafizyczny charakter Miłoszowej poezji, jest fascynacja fenomenem istnienia, można by powiedzieć, parafrazując ks. Tischnera: poetyckie myślenie w żywiole bytu. Okazuje się ono przy tym odpowiedzią na trucizny totalitarnego nihilizmu, nienawistnie odnoszącego się do wszelkich przejawów indywidualności, istnienia wolnego, nie poddanego presji ideologicznych zasad.

4

Ontologiczny – związany ze skupieniem uwagi na fenomenie bytu – rys poezji Miłosza ma też swoje konsekwencje ściśle artystyczne i historycznoliterackie. Jak stwierdza Aleksander Fiut, twórczość ta zyskała go bowiem, w jakiejś przynajmniej mierze, dzięki uczestnictwu w polemice z młodymi poetami Warszawy lat drugiej wojny światowej. Krytycznie oceniając ich dokonania, określając ich styl poetycki jako „biegunkę metafor”²², Miłosz „ostatecznie pożegnał się ze swoim katastroficznym wcieleniem. Wizji przeciwstawił opis. Potokowi przeniósł niesionych jakby samym rytmem zdań – czujną uwagę zwróconą na kształt i barwę konkretnego przedmiotu” (s. 47).

Wzorem takiego uprawiania poezji była dla Miłosza poezja chińska. Zdaniem Fiuta ta dalekowschodnia inspiracja znalazła wyraz już w cyklu *Świat. (Poema naiwne)* – w geście przekroczenia granicy między tym, co podmiotowe, a tym, co przedmiotowe, w geście, który sam autor w *Wypisach z ksiąg użytecznych* określił jako charakterystyczny szczególnie dla poetów dynastii T’ang (A. D. 618–907). W *Przedmowie do Wypisów* zastanawiał się on: „Być może, co jest dla nas cenne u tamtych poetów, to przypomnienie, że możliwy jest inny stosunek podmiotu do przedmiotu niż tylko konfrontacja. Zapewne taoizm i buddyzm, z ich skłonnościami kontemplacyjnymi, przyczyniły się do tego, że patrzeć zaczęło utożsamiać się niejako z rzeczą, na którą się patrzy, i wzmacniać w ten sposób jej bycie”²³. Sztuka poetyckiego postrzegania rzeczy polega na uchwyceniu „momentu wiecznego” ich trwania, na ocaleniu istnienia przed unicestwieniem w strumieniu upływającego czasu: „artysta w swojej pracy ma uchwycić i utrwalić jeden moment, który, zaiste, staje się momentem wiecznym”²⁴.

Ta idea była już przed laty przedmiotem interpretacyjnego namysłu Aleksandra Fiuta. Świadectwem tego jest tytuł jego książki *Moment wieczny*²⁵, bezpośrednio nawiązujący do fragmentu wiersza Miłosza *Notatnik: Bon nad Lemanem*:

[...] Godzisz się co jest
Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny
Jak blask na wodach czarnej rzeki? Tak²⁶.

Nie metafora, ale opis, nie wizja, ale rzeczywistość, nie zaakcentowanie roli poznającego podmiotu, jego wrażliwości, subiektywności jego percepcji świata, ale zatarcie gra-

²² W rozmowie z A. Fiutem wyznał Cz. Miłosz: „Takich poetów jak Gajcy ja nie bardzo lubiłem. Ich poezja nie bardzo mi się podobała. [...] Taka niezrozumiała. Tak dużo tych jakichś metafor, rodzaj biegunki metafor. I tak niejasna w rysunku” (*Autoportret przekorny. Rozmowy z Aleksandrem Fiutem*. Kraków 2003, s. 59). Warto przy tym dodać, że z grona nielubianych poetów warszawskich wyłącza Miłosz w tej rozmowie Baczyńskiego, ale zaznacza swój ambiwalentny stosunek do tegoż.

²³ Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Kraków 2000, s. 11.

²⁴ *Ibidem*, s. 12.

²⁵ A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków 1998.

²⁶ Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 163. W tej edycji utwór nosi tytuł *Notatnik: Brzegi Lemanu*.

nicy między poznającym „ja” a poznawanym przedmiotem – oto preferencje poetyckie Miłosa, znajdujące swoje myślowe uzasadnienie w metafizycznym przekonaniu, że istnienie jest najważniejsze, a także w obserwacji, że pokartezjańska kultura sprawia, iż „przedmiot, czyli świat zewnętrzny, rozpryskuje się na tysiąc odłamków, drzazg, fragmentów, wiązek molekuł i podmiot zostaje sam, skazany na skrajny subiektywizm [...]”. Po czym zaczyna kwestionować swoje istnienie²⁷. Dostrzegając w *Świecie* ślady owego przekroczenia granicy między podmiotowym a przedmiotowym, formułuje Fiut interesujące przypuszczenie: „Być może, w tym miejscu zachodzi tajemniczy związek pomiędzy niektórymi przynajmniej nurtami tradycji chrześcijańskiej i buddyjskiej albo pewną odmianą poezji Zachodu i Wschodu” (s. 48).

W odniesieniu do Miłosa – przekraczającego w swoich intelektualnych i artystycznych zainteresowaniach granice europejskiego i chrześcijańskiego kręgu kulturowego – nie jest to teza bezpodstawna.

5

W zakończeniu przywoływanej tu już książki *Moment wieczny* Aleksander Fiut zauważył, że kto w przyszłości zechce odpowiedzieć na pytanie o miejsce autora *Świata* w polskiej literaturze, zmuszony będzie „najprawdopodobniej do narysowania na nowo mapy współczesnej polskiej poezji”²⁸. W tomie *W stronę Miłosa* pamięta on o tej sformułowanej kiedyś myśli. Jego praca stanowi bowiem próbę stworzenia szkicu do nowej mapy współczesnej polskiej poezji, mapy, na której dzieło autora *Ocalenia* stanowi punkt orientacyjny.

Ostatni rozdział książki, *W cieniu Miłosa*, można odczytać jako pośrednie wyjaśnienie badacza, dlaczego nie mówi on, jak Błoński, o „biegunie”, ale o „stronie” poety. Polemizując z Marianem Stalą, który we współczesnej poezji polskiej dostrzega dwie linie: jedną obejmującą Miłosa, Zagajewskiego i Maja oraz drugą – Herberta, Krynickiego i Polkowskiego²⁹, stwierdza: „zarysowana tutaj opozycja jest w istocie pozorna, gdyż wpływ Miłosa objął również poetów tworzących »linię Herberta«. Nie mówiąc już o tym, że także ten ostatni sporo Miłoszowi zawdzięcza” (s. 250). Pojawia się tu zatem myśl, że trudno mówić o „biegunie” Miłosa, skoro niełatwo byłoby wskazać biegun w stosunku do niego przeciwny. W wielogłosowym (a nie dwubiegunowym jak u Błońskiego) modelu poezji polskiej głos Miłosa okazuje się – sugeruje Fiut – bardzo silny, być może najsilniejszy, jeżeli siłę tę mierzyć oddziaływaniem poetyckim na innych twórców. Cytowane już wyznanie autora ze wstępu pozwala zaś dodać, że dla niego samego „strona Miłosa” jest wyjątkowo silna również całkiem niezależnie od intensywności jej poetyckiej recepcji, silna po prostu ze względu na jej literacką wartość.

W twórczości tak wybitnych poetów, jak Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert, Miron Białoszewski, a z młodszych Adam Zagajewski, Stanisław Barańczak czy Ryszard Krynicki, dostrzega Fiut wpływ artystyczny autora *Ziemi Ulro* w sferze tego, co u tych pisarzy metafizyczne. Zarazem jednak podaje on w wątpliwość – bliską Stali³⁰ – tezę o istnieniu w polskiej poezji lat osiemdziesiątych wyraźnego nurtu metafizycznego. Odrębność, oryginalność każdego z tych twórców każe autorowi tomu *W stronę Miłosa* wyrazić sprzeciw wobec modelu zacierającego różnice pomiędzy nimi. Elementów, które Fiut wskazuje jako dziedzictwo Miłosa u tych poetów, jest jednak niemało. Jego zdaniem, Miłosz „Jako jeden z pierwszych rozbudził zainteresowanie twórczością poetów anglosaskich,

²⁷ Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 11.

²⁸ Fiut, *op. cit.*, s. 370.

²⁹ Zob. M. Stala, *Chwile pewności. Dwadzieścia szkiców o poezji i krytyce*. Kraków 1991, s. 11.

³⁰ Polemika dotyczy propozycji interpretacyjnych zawartych właśnie w *Chwilach pewności* M. Stali.

przekroczył kredowe koło awangardowych samoograniczeń i otworzył wiersz na problematykę historiozoficzną, antropologiczną i teologiczną; człowiek wobec historii, natury, innych ludzi, transcendencji – to tylko niektóre z Miłoszowskich tematów znajdujących rozmaity rezonans u Herberta, Szymborskiej, Barańczaka, Lipskiej. W znacznym stopniu dzięki niemu trwałe prawo obywatelstwa zdobyła sobie liryka maski i roli, wyobrażenia poetycka zaczęła zwiedzać coraz dalsze historycznie okolice, mowa postaci zabarwiła się rozmaitymi odcieniami ironii, a język wyculił na stylizację” (s. 248).

Układają się te elementy w zarys modelu współczesnej poezji polskiej nieodległy od tego, który Arent van Nieukerken – niestety nie przywoływany w podejmującym problem tego modelu ostatnim rozdziale omawianej książki³¹ – określił jako nowoczesną polską poezję metafizyczną³². Dziedzictwo poezji anglosaskiej, nieufność do awangardowej postawy poetyckiej, otwarcie się na problematykę historiozoficzną, antropologiczną i teologiczną, ironiczność – to również ważne cechy pisarstwa autorów określonych przez Nieukerken jako „metafizyczni”.

Trudno rozstrzygać, kto w tym sporze ma rację. Twórczość wielu spośród autorów przywołanych przez Fiuta jako pozostających „w cieniu Miłosza” nie jest jeszcze zamknięta. Wciąż zbyt mały jest dystans czasowy, by dokonywać tego rodzaju rozstrzygnięcia. Warto przecież pamiętać, że XVII-wiecznych metafizyków angielskich ich współcześni nie rozpoznali jako formujących wyraźnie wyodrębniający się nurt literacki. Wspólnota pomiędzy nimi została dostrzeżona wiele lat później. Jedno nie ulega natomiast wątpliwości: wpływ twórczości Miłosza na przywoływanych tu już autorów w sferze tego, co w poezji metafizyczne.

Jeszcze inny problem, który utrudnia rozstrzygnięcie owego sporu, ma charakter terminologiczny. Brak jednoznacznych deklaracji autora tomu *W stronę Miłosza* co do rozumienia „metafizycznego w literaturze” i „poezji metafizycznej” stanowi tu podstawowy kłopot. Wydaje się jednak, że najbliższe jest mu takie szerokie ujęcie tego pierwszego terminu, którym i sam Miłosz się posługuje, mówiąc – najbardziej dobitnie w przywoływanej już w tym kontekście *Ziemi Ulro* – o potrzebie metafizyki jako pierwiastka irracjonalnego, duchowego w przesadnie zrjonalizowanej kulturze. Gdyby ów nurt metafizyczny w polskiej poezji współczesnej pojmować jako literacki wyraz niezgody na wszechwładzę pierwiastka racjonalnego w kulturze, to można by jednak przyznać rację Stali i Nieukerkenowi. Tym bardziej że mówią oni przecież nie o szkole, mającej jakiś wyraźny, ujednoczający program, ale o nurcie różnorodnych, chociaż cechujących się uwrażliwieniem na to, co metafizyczne, zjawisk poetyckich.

Istniejący w naszej literaturze dialog z Miłoszem miewa też, w ujęciu Fiuta, charakter bardziej indywidualny. W całej polskiej literaturze, nie tylko we współczesnej poezji, dwóch autorów wskazuje on jako zajmujących szczególne miejsce w galerii osób prowadzących literackie dialogi z Miłoszem: „W tych dialogach szczególne miejsce przypada, jak sądzę, Witoldowi Gombrowiczowi i Zbigniewowi Herbertowi. Największy konkurent do sławy i najzdolniejszy z uczniów byli szczególnie pilnymi i wnikliwymi czytelnikami Miłosza” (s. 6).

Gombrowiczowa i Herbertowa recepcja twórczości Miłosza pośrednio potwierdza znaczenie metafizycznej strony dzieła tego ostatniego. Omawiając stosunek autora *Ferdydurke* do *Zniewolonego umysłu*, zauważa Fiut: „Gombrowiczowska lektura *Zniewolonego umysłu* pomija problematykę polityczną, historyczną i moralną” (s. 222). Gombrowicz skoncentrowany jest raczej na sferze tego, co międzyludzkie. Na pytanie, co może być cennego dla człowieka Zachodu w doświadczeniu mieszkańców wschodniej Europy, od-

³¹ Praca holenderskiego badacza jest późniejsza niż artykuł Fiuta dotyczący poezji współczesnej (1992), stanowiący podstawę ostatniego rozdziału książki.

³² Zob. A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998.

powiada on, że „droga, która prowadzi od uwielbienia wytworów ludzkich do odkrycia człowieka, jako decydującej i nagiej potęgi”³³.

Zdaniem Fiuta, ten zapis dziennikowy pomaga zrozumieć, skąd u jego autora bierze się specyficzny charakter lektury *Zniewolonego umysłu*. Lektury oryginalnej, ujawniającej uniwersalne znaczenie utworu, odczytywanego najczęściej politycznie. Przy tym – co można dopowiedzieć, pozostając, jak się wydaje, w zgodzie z intencjami Fiuta – Gombrowicz zwraca uwagę na to, co w kondycji człowieka trwałe, niezmiennie nawet w sytuacji zniewolenia, co przybliża autora *Dziennika* do metafizycznego aspektu dzieła Miłosza. Aprobatoryjnie przypomina on przeciw Miłoszowe stwierdzenie, że „człowiek może zrobić wszystko z człowiekiem”³⁴. Sferę międzyludzkiego zaś, jako tworzącą sam rdzeń istnienia, naznacza u Gombrowicza obecność diabła, ujawniającego się w bólu, przed którym nie ma ucieczki. Gombrowiczowe przeczucie istnienia diabła dostrzegał zresztą sam Miłosz w *Ziemi Ulro*:

„oto człowiek odczuwa, że jest otoczony przez siły i prawa nie naturalne, ale złośliwe, i jakaś diabelskość zaczyna przezierać spoza zasłony niezłomnego a ślepego i bezwładnego ładu.

Gombrowicz, ateista, myślę, prawdziwy, zbliżał się do tej przemiany wszędzie tam, gdzie istnienie pojmował jako Ból – i ostatecznie to jest Gombrowicz najpoważniejszy, to sama jego esencja”³⁵.

To niemal utożsamienie istnienia z bólem pojmował Miłosz jako komponent manichejski w Gombrowiczowym wyobrażeniu o świecie, uznając potrzebę cierpienia, dostrzegając w nim *antidotum* na zbytne przywiązanie do tego, co wyłącznie materialne. Sam opowiadał się on jednak za zrównoważeniem owego komponentu postawą afirmacji istnienia.

Również wspomniany już poetycki dialog z Herbertem dotyka problemów metafizycznych, a czasami religijnych, jak np. w wierszu *Dęby*, który „obracał się w kręgu Miłoszowskich pytań, stawianych naturze” (s. 237), pytań natury religijnej sytuujących się w obszarze podstawowych zagadnień teodycei. Fiut sugeruje, że w ostatniej fazie twórczości Herbert podjął próbę „wyrwania się z orbity wpływu Miłosza” (s. 237), o czym miałyby świadczyć utwór *Pica pica L.* z tomu *Epilog burzy*, polemicznie nawiązujący do Miłoszowego tekstu *Sroczość* z tomu *Król Popiel. I inne wiersze*. Owo uwolnienie się od wpływu Miłosza miałyby polegać na zmianie tonu, mianowicie na jego obniżeniu – w porównaniu z *Dębami* – w wypowiedzi pozostającej w kręgu problematyki metafizycznej. Czy jednak w wierszu o sroce Herbert nie okazuje się raczej kimś dobrze już znanym z wcześniejszej swojej twórczości, choćby z utworu *Do Czesława Miłosza* z tomu *Rovigo* – kimś nieufnym w stosunku do Miłoszowych spekulacji teologicznych, nie do samego zainteresowania tym kręgiem tematycznym, ale do spekulatywnego charakteru tego zainteresowania?

Zasadnicza w aspekcie porównania obydwu twórczości myśl Fiuta – o fundamencie metafizycznym poezji Miłosza i etycznym poezji Herberta – stanowi zresztą potwierdzenie stałości tej poetyckiej relacji. Wydaje się, że w utworze *Pica pica L.* dochodzi do głosu – przy całej jego obniżającej poetycki ton żartobliwości – właśnie szczególna wrażliwość etyczna, podszyta niechęcią do spekulacji teologicznych, które zbyt często, zdaniem Herberta, stają się źródłem łatwego usprawiedliwiania niegodziwości.

Przeciwstawienie fundamentu metafizycznego poezji Miłosza fundamentowi etycznemu poezji Herberta sugeruje przy tym, iż ewokowanemu w poezji autora *Pana Cogito* imperatywowi etycznemu brakuje motywacji transcendentnej; Fiut nie mówi tego, co prawda, wprost, ale takie przeciwstawienie wyraźnie to sugeruje. Pośrednio potwierdza on w ten sposób diagnozę Stanisława Barańczaka, którego zdaniem za systemem etycznym ujawniającym się w poezji Herberta „Nie stoi [...] żadna zewnętrzna sankcja, żaden autorytet,

³³ W. Gombrowicz, *Dziennik (1953–1956)*. Kraków 1997, s. 36.

³⁴ *Ibidem*, s. 34.

³⁵ Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 278.

żaden dekalog czy kodeks – pozostaje tylko nagi imperatyw etyczny, przekonanie, że t a k t r z e b a”³⁶.

Pogląd o braku transcendentnego uzasadnienia dla Herbertowej etyki poetyckiej jest zresztą dosyć popularny. Trudno się jednak zgodzić z jego kategorycznością. Nie ma tu miejsca ani powodu, aby dokładniej omawiać ów problem, ale już samo tylko przypomnienie wiersza *Guziki*, w którym o guzikach z płaszczy pomordowanych w Katyniu żołnierzy wypowiada się słowa przywołujące Boga jako fundament etyczny rzeczywistości: „są aby świadczyć Bóg policzy”³⁷, czy *Brewiarza* [*Panie, wiem że dni moje są policzone*], modlitwy wypowiedzianej w obliczu śmierci, świadczącej o postrzeganiu Boga jako kogoś, przed kim należy uznać swoje winy: „nie zdążę już / zadośćuczynić skrzywdzonym / ani przeprosić tych wszystkich / którym wyrządziłem zło”³⁸ – pozwala jednoznaczność owego poglądu podać w wątpliwość.

Przed laty pisał Jerzy Kwiatkowski: „Jest wielką zasługą Aleksandra Fiuta, że tak wyraziście ukazał i zanalizował nurt eschatologiczny w poezji Miłosza. Myślę jednak, że kładąc tak wielki nacisk na plan metafizyczny Miłoszowskiego profetyzmu, niesłusznie pomniejszył czy wręcz zbagatelizował jego plan historiozoficzny”³⁹. Z perspektywy całego dotychczasowego piarstwa Miłosza i dziejów jego recepcji przyznać trzeba, że to jednak Aleksander Fiut miał rację, upominając się o metafizyczną „stronę” twórczości autora *Trzech zim*, że to właśnie ten jej aspekt okazał się szczególnie ważny i wyraźny, dla współczesnego czytelnika zaś wyjątkowo atrakcyjny.

Tomasz Garbol

³⁶ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Warszawa–Wrocław 2001, s. 166.

³⁷ Z. Herbert, *Poezje*. Wyd. 2, poszerz. Warszawa 1998, s. 586.

³⁸ *Ibidem*, s. 628.

³⁹ J. Kwiatkowski, *Miejsce Miłosza w poezji polskiej*. W zb.: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. nauk. J. Kwiatkowski. Kraków 1985, s. 86. Autor przywołuje tu tekst A. Fiuta *Czy tylko katastrofizm? O przedwojennej poezji Czesława Miłosza* („Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3).