

KIM JASTREMSKI
Cooperstown, NY

Dialogiczny proces rekonstrukcji. Polifonia Czesława Miłosza jako krok w stronę poetyckiej apokatastazy

Słyszy głosy, ale nie pojmuje tych krzyków, modlitw, bluźnierstw, hymnów, które jego obrały za medium [...]. Chciałby być jeden, a jest wielością w sobie sprzeczną [Czesław Miłosz, *Osobny zeszyt*, Strona 39].

Dla wielu wierszy Miłosza charakterystyczna jest samotność i izolacja osoby uwięzionej w monologu, który charakteryzuje dyskurs wymyślonej przez Williama Blake'a krainy Ulro. To poczucie wyobcowania jest zrozumiałe, ponieważ katastaza jest etapem zagłębiania się w siebie, nie ma tu miejsca dla Innego, są tylko kolejne filtry oddzielające Ja od otoczenia, obiekt od tego, co stanowi jego przeciwieństwo. Jeśli w poezji na tym etapie obecny jest ktoś inny, podmiot nie skupia się na nim, zamiast tego zwraca uwagę na własną odmiennność, na skutek czego określa siebie, abstrahując od świata zewnętrznego. Monologiczna izolacja jest widoczna na przykład w wierszu *Kamiarnia*, gdzie osoba mówiąca skupia się na różnicach pomiędzy sobą a zmarłym przyjacielem, czy w wierszu *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, gdzie podmiot odróżnia się od zmarłego dzięki fizycznemu naznaczeniu (poprzez bycie nieobrzezanym); forma graficzna (jego wypowiedź nie jest zapisana kursywą) odróżnia go natomiast od innych pozostałych przy życiu – insektów. W krainie Ulro Inny może istnieć, ale nie jest zaangażowany w dyskurs, ponieważ podmiot nie jest w stanie wyobrazić sobie związku pomiędzy Ja i Innym. Jak pisze Michael Seidel „zadaniem emigranta, szczególnie artysty emigranta, jest przekształcenie figury zerwania na powrót w figurę połączenia” [Seidel 1986, X; tłum. – M. Bąk]. Takie przekształcenie

ułatwia język poezji. Pragnienie dialogu zawiera w sobie próbę pozbycia się charakterystycznego dla krainy Ulro ciągłego bólu wynikającego z zerwania i wkroczenia w nową ojczystą ziemię poetyckiej apokatastazy.

W poezji Miłosza proces zmiany perspektywy oglądu Ja i Innego, podmiotu i przedmiotu, ujawnia się poprzez obecność wielu głosów, wielu osób odkrywających tożsamość wielu różnych Innych. Jak zauważa Jan Błoński:

Już więc od początku lirykę Miłosza cechuje skłonność do dialogu, a przynajmniej polifonia wypowiedzi. Ta wielogłosowość nie jest bynajmniej pustym chwytem retorycznym. Odslania raczej niepewność, rozdarcie, „rozdwojenie w sobie”, aby przypomnieć sławne zdanie Sępa Szarzyńskiego [Błoński 1998, 19].

Choć jest to skuteczny chwyt retoryczny, Błoński dowodzi, że polifonia u Miłosza nie jest tylko zabiegiem artystycznym. To bezpośredni wyraz jego doświadczenia Ulro i bólu wynikającego z konieczności egzystowania w świecie przeciwieństw i rozdwojenia. Decydując się na poszukiwanie wyjścia z ziemi Ulro, zamiast popadać w nihilizm i rozpacz, Miłosz ośmiela się eksplorować drugi człon opozycji i przekraczać barierę pomiędzy Ja a Innym. Aby to osiągnąć, zakłada, że musi poznać i nazwać Innego. Przyjmując głos Innego, poeta próbuje poznać go całkowicie, posiadać go, stać się nim. Podobnie jak Tomasz, chłopiec będący bohaterem *Doliny Isy*, który ucząc się nazw ptaków, zapisuje ich charakterystyki w zeszytach i zapamiętuje ich łacińskie nazwy, poeta, aby uratować się z Ulro, musi stać się ekspertem w tym, co dotyczy Innego, przyjąć jego głos i zachowanie. Aby uciec z Ulro dorosły powraca do lekcji z czasów dzieciństwa i stara się odzyskać zdumienie i szacunek dla Innego, wierząc, że Ja i Inny mogą stać się jednością i porzucić strach wynikły z uświadomienia sobie – już w dorosłym życiu – że to jest niemożliwe.

Warto przypomnieć tutaj dziecięce postrzeganie Innego, tak jak zostało ono ukazane w wierszu *Miłość* z cyklu *Świat (poema nainwne)*:

Miłość to znaczy popatrzeć na siebie,
Tak jak się patrzy na obce nam rzeczy,
Bo jesteś tylko jedną z rzeczy wielu.
A kto tak patrzy, choć sam o tym nie wie,
Ze zmartwień różnych swoje serce leczy,
Ptak mu i drzewo mówią: przyjacielu.

[*Miłość*, Miłosz 2001]

Zamiast myśleć o sobie wyłącznie w kategoriach podmiotowych, postrześć siebie jako punkt wyjścia każdej akcji i reakcji, należy spojrzeć na siebie również jako na przedmiot – jeden z wielu. Dostrzegając w Innym potencjalny podmiot, można również dostrzec w nim siebie.

Początkowo o dostrzeżeniu siebie w Innym decyduje *Eros*. Miłość erotyczna może się przenieść w rodzaj miłosnej relacji łączącej Ja z Innym, która umożliwi Widmu ucieczkę z Ulro. Jak pisze Miłosz:

Eros obejmuje sferę popędu seksualnego, ale nie tylko, skoro jest „pośrednikiem między bogami i ludźmi”, pożądaniem bezgranicznym, prawdziwym sprawcą wszelkich poczynań twórczych i w nauce, i w sztuce. *Agape* to miłość bliźniego, miłość-współczucie zakładająca, że w naszym bliźnim widzimy taką samą, tak samo kruchą i łatwą do zranienia istotę, jaką my sami też jesteśmy [Miłosz 1994, 215].

Miłosz definiuje *agape* jako dostrzeżenie w drugim człowieku istoty podobnej do siebie. Miłość erotyczna daje człowiekowi przeblysk utraconego „raju bogów”, natomiast *agape* jest raczej bliższa uczuciu opisanemu w wierszu *Miłość*, gdzie obserwujemy wyrzeczenie się mocy *ego*. Dla Miłosza zatem próba komunikacji pomiędzy mężczyzną a kobietą, dialog pomiędzy podmiotem i przedmiotem symbolizujący relację Ja – Inny, sygnalizuje wiarę w to, że poetycka apokatastaza jest możliwa – to wysiłek Widma, które stara się przekształcić swój dyskurs z monologu w dialog.

W najlepszym wypadku dialog taki doprowadzi do oczyszczenia egotycznego umiłowania siebie typowego dla Ulro i przekształcenia go w miłość własną, która nie jest połączona z odrazą do samego siebie. Ten rodzaj miłości widzimy w wierszu *W głąb drzewa*: „I Adam poznaje Ewę, kochając w niej siebie”. Miłość erotyczna Adama do Ewy pozwala mu spojrzeć na siebie z dystansu, jak na przedmiot (w koncepcji tej widoczne są echa zainteresowania Miłosza myślą Schopenhauera). W wierszu tym może on zatem kochać samego siebie ze względu na ostateczne połączenie Ja z Innym, którego jest wyobrażeniem.

Fiut, Błoński i inni badacze stwierdzili, że w poezji Miłosza relacja z Innym ewoluuje od erotycznego pragnienia posiadania Innego do rozczarowania jego nieosiągalnością [Fiut 1993]. Choć poprawne jest uznawanie tej dialektyki za podstawę Miłoszowego dialogu wewnętrznego, dostrzeganego w wierszach, gdzie Inny występuje w trzeciej osobie (formy „on\ona\ono”), twierdząc, że ten wewnętrzny dialog musi być odróżniany od tego, co nazywam Miłoszowym „dialogiem zewnętrznym”. To, co zazwyczaj określa się

u Miłosza mianem polifonii, nie jest równoznaczne z terminem „dialog wewnętrzny”. Polifonię u Miłosza można podzielić na trzy podgrupy:

- dialog wewnętrzny (jest to w istocie kierowany przez *Erosa* monolog wewnętrzny udający dialog) pomiędzy Ja i Innym – trzecioosobowym, uprzedmiotowionym *alter ego*;
- dialog zewnętrzny będący kolejnym etapem ewolucji w komunikacji pomiędzy Ja i Innym, który określony jest już nie za pomocą form trzeciej, lecz drugiej osoby („ty”), pojawiają się też skierowane do niego formy adresatywne w wołaczu; ten typ jest bliski prawdziwemu dialogowi pomiędzy dwoma pełnowymiarowymi podmiotami;
- wiersze z *alter ego*, gdzie poetyckie „ja” jest w oczywisty sposób nie tożsame z Miłoszem, w przestrzeni metatekstowej zasugerowany zatem został dialog pomiędzy Miłoszem a bohaterem lub poglądem przez niego reprezentowanym, ale w samym wierszu nie odbywa się jakkolwiek komunikacja pomiędzy tymi dwoma podmiotami.

W tym szkicu interesują mnie przede wszystkim wiersze należące do pierwszej i drugiej grupy, ponieważ widać w nich próbę zobrazowania przez poetę ewolucji relacji Ja – Inny, będącej drogą wiodącą do poetyckiej apokatastazy.

Dialog wewnętrzny wynika z chęci uwolnienia się przez podmiot z niesatysfakcjonującej dialektyki opisanej przez Fiuta i Błońskiego. Pojawia się ona w oczywisty sposób nie tylko w wierszach, w których Inny został zidentyfikowany w drugiej osobie jako „ty”, ale także w Miłoszowych dialogach prozą z innymi filozofami i myślicielami. W tego typu dialogach nie można utożsamiać osoby mówiącej z Miłoszem ani twierdzić z całą pewnością, że prezentowane głosy należą do niego. Pomijając fakt, że zostały napisane jego ręką, są to wypowiedzi, których poeta nie kontroluje. Taki dialog pomiędzy równymi sobie wskazuje, że *agape* zwyciężyła na chwilę *erosa* i może przybliżyć podmiot do poetyckiej apokatastazy, ponieważ oznacza wiarę w możliwość połączenia Ja z Innym bez konieczności poświęcenia integralności jednej lub drugiej strony, co jest możliwe jedynie poza absolutnym czasem i przestrzenią.

Jako dziecko Miłosz poznał związek pomiędzy erotycznym doświadczeniem pożądania Innego i towarzyszącym mu lękiem, że Innego posiadać się nie da. W pismach prozatorskich Miłosz opisuje swoje wczesne doświadczenia z *erosem*: uczucie do wiewiórek, ptaków, zwierząt, bohaterów książek, a także kobiet (matki, babek, dziewcząt z sąsiedztwa, starszych krewnych, a nawet dawno zmarłych kobiet ze swojego rodu). Wszystkie te związki powielają ten sam emocjonalny wzorzec: pragnienie Innego, krótkotrwałe spełnienie wynikające z połączenia Ja z Innym i następujące po nim rozczar-

rowanie. Odtwarza on pierwsze dziecięce rozpoznanie siebie jako różnego od Innego. Odróżnianie się małego chłopca od jego matki to doświadczenie uniwersalne, choć boleśnie indywidualne, podobnie jak poszukiwanie przez dorosłego (heteroseksualnego) mężczyznę kobiety, która zastąpi mu tę, która pierwsza nauczyła go, co znaczy Inny. Dla Widma jednakże rozczarowanie może być tylko jednostkowe, gdyż nie jest ono zdolne do postrzegania siebie w sposób obiektywny, co jest warunkiem bycia częścią otaczającego świata, do postrzegania siebie niejako z dwóch perspektyw. Dziecko nie pozwala, aby rozczarowanie powstrzymało je od poszukiwania nowego kontaktu z Innym; zamiast tego podtrzymuje swoją wiarę w możliwość połączenia Ja z Innym, w poetycką apokatastazę. W ten sposób dziecko otwiera się na Innego i uczestniczy w jego świecie. Widmo zatem, aby uniknąć śmierci w monologicznym dyskursie, musi posiadać na nowo umiejętność, którą posiadało jako dziecko.

Proces ten rozpoczyna się od prostego uświadomienia sobie obecności Innego. Świadomość taka rodzi w podmiocie potrzebę zawładnięcia Innym i posiadania go, rodzi miłość do Innego. Miłość własna zostaje zatem przekształcona w miłość skierowaną ku Innemu, co może zostać wykorzystane przez podmiot do przeprowadzenia wewnętrznego dialogu z Innym traktowanym jako własne *alter ego*. Dzieje się tak w wierszach należących do pierwszej z wymienionych kategorii polifonicznych utworów Miłosza, na przykład w wierszu *Co znaczy*. Podmiot jest w stanie zidentyfikować inną, podobną do własnej widmową egzystencję w urzędniku poczty („urzędnik poczty upija się co dzień / Z żalu że jest tożsamy tylko ze sobą”). Żal urzędnika, że „jest tożsamy tylko ze sobą”, ukazuje izolację osoby, jest znakiem rozpoznania Siebie w Innym, co może doprowadzić do pojawienia się *agape*. Sposób, w jaki podmiot opisuje urzędnika poczty, jest w istocie wykładnią powodów własnej izolacji wobec świata zewnętrznego, dokonującej się czy to poprzez alkohol, czy też za sprawą innych środków; wydaje się, że osoba mówiąca w wierszu ma swój własny, podobny nałóg:

Z gasnącym papierosem Gauloise,
Nad szklanką czerwonego wina,
Myślę o tym co znaczy być tym a nie innym.

[*Co znaczy*, Miłosz 2002]

Urzędnik poczty może się upijać codziennie z jakiegokolwiek z niezliczonej ilości powodów, ale osoba mówiąca w wierszu chce dostrzec w nim kogoś podobnego do siebie, kto rozpacza dlatego, że nie jest inny od

wszystkich, w alkoholu i nikotynie szuka ucieczki przed bólem, który rodzi poczucie zerwania. To właśnie owa rozpaczliwa samotność każe podmiotowi dostrzec w urzędniku pocztowym współnika niedoli – jest to próba znalezienia bratniej duszy, zakończenia izolacji narzucanej przez Ulro, krok w stronę zrozumienia, że izolacja jest uniwersalnym rysem ludzkiej kondycji, a nie osobistym przekleństwem.

Taka wizja Ja w Innym jest przykładem podmiotowego (dokonanego przez osobę mówiącą w wierszu) uprzedmiotowienia Innego. Ponieważ wynika ona z potrzeby Ja, aby być takim samym, jak ktoś inny, skazana jest na porażkę w swojej próbie dostarczenia podmiotowi wiersza rozmówcy, ponieważ w przedmiocie nie ma potencjału do stania się podmiotem, a zatem nie może on podtrzymać dialogu. Ta rozbudowana w pionie relacja Ja z trzecioosobowym Innym przynosi zarówno brak spełnienia, jak i rezygnację z prób wyjścia z izolacji.

Esse (1954), wiersz prozą, którego zasadniczą część stanowi długi paragraf opisujący objawienie się piękna w paryskim metrze, obrazuje barierę pomiędzy Ja i Innym nieodłącznie związaną z miłosną/erotyczną relacją. Mężczyzna ubolewa nad niemożnością prawdziwego poznania kobiety z metra, niemożliwością wchłonięcia przedmiotu przez podmiot:

Przyglądałem się tej twarzy w osłupieniu. Przebiegały światła stacji metra, nie zauważałem ich. Co można zrobić, jeżeli wzrok nie ma siły absolutnej, tak żeby wciągał przedmioty z zachłyśnięciem się szybkości, zostawiając za sobą już tylko pustkę formy idealnej, znak, niby hieroglif, który uproszczono z rysunku zwierzęcia czy ptaka?

[*Esse*, Miłosz 2002]

Wybór formy – wiersza prozą – przez Miłosza, jest śladem nadziei, że uda się uchwycić natłok myśli pojawiających się równocześnie w głowie mówiącego. Nie ma tutaj wersów czy przerw między zwrotkami, bo nie ma takich przerw w myślach podmiotu, w natłoku wrażeń, usiłujących uchwycić ulotną chwilę. Strumień świadomości zawarty w wierszu-prozie jest zatem w tym wypadku najwłaściwszym sposobem przekazania doświadczenia „bycia”, *esse*. Podmiot uświadamia sobie, że kobieta będąca przedmiotem jego pożądania, jest nieosiągalna, ponieważ przemieszcza się szybko w czasie i przestrzeni, podobnie jak on sam. Nie jest w stanie powstrzymać jej ruchu do przodu. Zamiast tego, pozostaje mu pusta skorupa po doskonałej formie – jest to zapewne odniesienie do Platońskiej koncepcji Idei, podjętej przez Junga w teorii archetypów i szeroko omawianej przez Miłosza w *Ziemi Ulro*.

Dla osoby mówiącej w utworze, podobnie jak dla Miłosza, koncepcja archetypu bądź idealnej formy „doskonałej kobiety”, jest wysoce niezadowolająca w porównaniu z rzeczywistością, której doświadczyła przez moment w mętrze. Wymieniając jej cechy, podmiot odczuwa frustrację i przerywa sam sobie okrzykiem: „ale dlaczego wzrok nie ma siły absolutnej?” Pytanie to pozostaje bez odpowiedzi, po nim zaś następuje opis tego, jak zmieniłoby się postrzeganie przedmiotu przez podmiot, gdyby był obdarzony wzrokiem, który ma siłę absolutną:

Lekko zadarty nos, wysokie czoło z gładko zaczesanymi włosami, linia podbródka – ale dlaczego wzrok nie ma siły absolutnej? – i w różowawej bieli wycięte otwory, w których ciemna błyszcząca lawa. Wchłonąć tę twarz, ale równocześnie mieć ją na tle wszystkich gałęzi wiosennych, murów, fal, w płaczu, w śmiechu, w cofnięciu jej o piętnaście lat, w posunięciu naprzód o trzydzieści lat.

[*Esse*, Miłosz 2002]

Gdyby podmiot mógł wejść w związek z kobietą, stanowiącą obiekt jego pożądania, zobaczyłby ją w całej pełni, w każdym czasie i przestrzeni, w każdym nastroju i w każdym wieku – wyrwaną z obowiązującej człowieka konkretności czasu i przestrzeni. Jest to jednak niemożliwe, ponieważ podmiot ciągle jeszcze jest zdolny do wyrażania swojego pragnienia jedynie w kategoriach posiadania i definiowania, tak jak to czynił, będąc dzieckiem, kiedy zapisywał w zeszytach nazwy obiektów ze świata natury: „Mieć. To nawet nie pożądanie. Jak motyl, ryba, lodyga rośliny, tylko rzecz bardziej tajemnicza” [*Esse*, Miłosz 2002]. Dążenie podmiotu do połączenia się z przedmiotem, choć wskazuje na pragnienie skomunikowania się z kobietą, nawiązania dialogu, scharakteryzowane zostało za pomocą form dzierzawczych, w ten sposób zaprzeczona została możliwość prawdziwego połączenia dwóch równych sobie jednostek poprzez poetycką apokatastazę. Przejście od czasu przeszłego („przyglądałem”, „przebiegały”, „nie zauważyłem”) do bezokoliczników („wchłonąć”, „mieć”) zwiększa dystans pomiędzy podmiotem a obiektem jego wizji, ponieważ opisujący fakty, prosty czas przeszły rozplywa się w bezokolicznikach pożądania.

Kolejny fragment ukazuje uświadomienie sobie przez podmiot nie tylko faktu, że przedmiotu nie da się nazwać, ale też tego, że żadne imię, które mógłby wymyślić, nie byłoby w stanie oddać radości, jaką czuje z powodu ich wzajemnego istnienia:

Na to mi przyszło, że po tylu próbach nazywania świata umiem już tylko powtarzać w kółko najwyższe, jedyne wyznaczenie, poza które żadna moc nie może sięgnąć: *ja jestem – ona jest*. Krzyczcie, dmijcie w trąby, utwórzcie tysięczne pochody, skaczcie, rozdzierajcie sobie ubrania, powtarzając to jedno: *jest!*

[*Esse*, Miłosz 2002]

Jednak ta radość także jest obarczona oddzieleniem podmiotu od przedmiotu, wyrażonym w dwóch zaimkowo-czasownikowych strukturach: „ja jestem” – „ona jest” i zaznaczona graficznie przez poetę jako opozycja binarna dzięki zastosowaniu pomiędzy nimi myślnika. A zatem, chociaż jest w tym wierszu moment szczęścia (i to znaczący, tam, gdzie „ja jestem, ona jest” zamienia się w „to jedno: jest”, sygnalizujące krótkie połączenie podmiotu i przedmiotu, moment osiągnięcia poetyckiej apokatastazy), towarzyszy mu jednak wiedza o tym, że ta radość jest fałszywa, że setki pisarzy próbowało osiągnąć to, czego pragnie osoba mówiąca w wierszu, i nie powiodło im się:

I po co zapisano stronice, tony, katedry stronic, jeżeli belkoce jakbym był pierwszym, który wylonil się z ilu na brzegach oceanu? Na co zdały się cywilizacje Słońca, czerwony pył rozpadających się miast, zbroje i motory w pyle pustyń, jeżeli nie dodały nic do tego dźwięku: *jest?*

[*Esse*, Miłosz 2002]

Fragment ten przywołuje obrazy jałowej ziemi z wiersza *Przedmieście*, sygnalizując powrót do krainy Ulro. Znak zapytania po ostatnim powtórzonym „*jest?*” oznacza przejście od radości odczuwanej przez podmiot do bolesnego uświadomienia sobie, że chwilowe połączenie się z przedmiotem dobiegło końca. Jest to złowróżbny znak zapytania zapowiadający następny paragraf, w którym osoba mówiąca w wierszu wyraża swoje rozczarowanie i zwątpienie w możliwość poetyckiej apokatastazy. W tym znaku zapytania przeżywa raz jeszcze doświadczenie utraty niewinności przebyte w dzieciństwie oraz przymusowe opuszczenie domu, doświadczone już przez dorosłego (data powstania wiersza, 1954, sugeruje, że został on napisany we wczesnym okresie emigracji Miłosza, w naznaczonym dotkliwą samotnością okresie spędzonym we Francji).

Wiersz kończy się nowym, krótkim akapitem, graficznie ukazującym przerwanie ekstazy, zerwanie wizji piękna (to gwałtowne zerwanie jest wyraźniejsze w przekładzie angielskim, który pomija zdania opisujące wy-

silki cywilizacji zmierzające do wyrażenia radości, dzięki temu ostra zmiana nastroju z radosnego [„powtarzając to jedno: jest!”] na ponury została uwydatniona):

Wysiadła na Raspail. Zostałem z ogromem rzeczy istniejących. Gąbka, która cierpi, bo nie może napelnić się wodą, rzeka, która cierpi, bo odbicia obłoków i drzew nie są obłokami i drzewami.

[*Esse*, Miłosz 2002]

Prostota pierwszego, krótkiego zdania, które otwiera ten paragraf i mówi o tym, że kobieta wysiadła z metra, jeszcze bardziej uwydatnia zmianę nastroju. Miłosz nazywa *Esse* „krótkim wierszem miłosnym” [Miłosz 1998, 40], ujawniając swoje postrzeganie miłości erotycznej, a przynajmniej takiego jej wariantu, który uchwycony został w utworze: połączenie Ja z Innym jest autentyczne, lecz krótkotrwałe, miłość jest ekstatyczna, ale bolesna. Sposób, w jaki doświadcza jej podmiot w utworze, wydaje się przypominać grzech Adama. Rozpoznanie Innego i próba przekroczenia bariery pomiędzy Ja a Innym prowadzi do chwilowego sukcesu, ale ostatecznie kończy się bolesnym upadkiem. Bohater jest brutalnie cofnięty do ziemi Ulro, przestrzeni cierpienia i nienasycenia, gdzie świat zewnętrzny zbliża się jedynie do powierzchni Ja – w sposób podobny do tego, w jaki drzewa i chmury odbijają się w rzece; nie wchodzi jednak w głąb Ja, a Ja nie może go zawierać. Finał *Esse* dowodzi, że połączenie Ja i Innego, podmiotu i przedmiotu, jest niemożliwe¹.

Inny objawia się w wielu formach, nie tylko pod postacią kobiety. W wierszu *To jedno* (1985) podmiot opisuje myśli podróżnego powracającego do miejsca, które znał w przeszłości:

¹ Oczywiście jest, że Miłosz postrzegał *Esse* jako wiersz, który podejmował wiele kluczowych dla jego twórczości tematów. W wywiadzie, którego udzielił mi w 1995 roku, stwierdził, że *Esse* to „bardzo ważny wiersz”, a w swojej *Antologii osobistej* przyznał, że czyta ten wiersz na wszystkich swoich spotkaniach autorskich, zarówno w Polsce, jak i w Ameryce: „Ten wiersz czytam na wszystkich moich wieczorach autorskich, zarówno po polsku, jak po angielsku w Ameryce” [Miłosz 1998, 41]. Interesująca jest kwestia, dlaczego w angielskim tłumaczeniu (wykonanym przez autora i Roberta Pinsky’ego) opuszczone zostały ponure wersy poświęcone ziemi jałowej. Aby chronić niewinnego? Z powodu braku wiary, że naiwny odbiorca zrozumie? Ponieważ w czasie, kiedy powstawał przekład, Miłosz sam nie był już przywiązany do pesymistycznej wizji zawartej w tych wersach? A może po prostu z powodów estetycznych? Wszystkie te sugestie mają jedynie wskazać, że Miłosz był wrażliwy na problem dystansu pomiędzy nim – emigrantem a amerykańską publicznością.

Dolina i nad nią lasy w barwach jesieni.
 Wędrowiec przybywa, mapa go tutaj wiodła
 A może pamięć.
 [*To jedno*, Miłosz 2004]

To jedno ukazuje, jak bohater wyobraża sobie wymarzone połączenie Ja z Innym:

Chce jednej tylko, drogocennej rzeczy:
 Być samym czystym patrzeniem bez nazwy,
 Bez oczekiwań, lęków i nadziei,
 Na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja
 [*To jedno*, Miłosz 2004]

Nazywając to, czego będzie brakować w tej „jednej tylko, drogocennej rzeczy”, której pragnie wędrowiec, podmiot charakteryzuje rzeczy takimi, jakimi jawią mu się teraz, kiedy wyrażone przez niego pragnienie nie jest zaspokojone. Sam podmiot, jak można wywnioskować z tekstu, żyje w świecie nazw, oczekiwań, lęków i nadziei. W jego rzeczywistości ludzie znajdują się po jednej lub drugiej stronie granicy pomiędzy „ja” i „nie-ja”. To świat, który bardzo przypomina ten opisany w rozdziale drugim *Ziemi Ulro*. Z trzynastu wersów składających się na ten wiersz, większość posiada stałą liczbę sylab 5 + 6, jednak wers ostatni łamie wzorec metryczny zastosowany w wersach wcześniejszych i wprowadza dodatkową, dwunastą sylabę, tworząc wers o rozmiarze 4 + 8. Wers ten kończy się podwójnym akcentem na „nie-ja”, podkreślając nieprzekraczalność tej granicy dla mieszkańca Ulro. Pragnienie znalezienia się „na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja” jest pragnieniem powrotu do stanu, w którym Ja i Inny są pełnią, pragnieniem życia w jedności ze swoim przeciwieństwem, a nawet stanu, w którym nie jest się w ogóle świadomym tego, że opozycje takie istnieją, bo opozycja jest właśnie tym, co przestaje istnieć na tej granicy. Takie „czyste patrzenie” przywodzi na myśl Schopenhauera i wskazuje na pragnienie podmiotu, aby znaleźć się poza czasem i przestrzenią, w wiecznym teraz, gdzie poetycka apokatastaza ma miejsce. Fakt, że „nie-ja” wymusza dodatkową sylabę, dowodzi, że jedność jest przelaniem formy lub – inaczej rzecz ujmując – forma jest tym, co powstrzymuje nas przed osiągnięciem jedności i tylko wyzwalając się z rygorystycznych definicji (np. czasu i przestrzeni, Siebie i Innego, form wierszowych), można osiągnąć poetycką apokatastazę.

W wierszu wypowiada się inna osoba niż ów pożądamy jedności wędrowiec. Osoba mówiąca stara się zbać, jakie to uczucie, chce je wypróbować na sobie, choć nie jest pewna, czy jest ono dla niej odpowiednie, zacięka-wiona tym, kto takiego pragnienia doświadcza. W ten sposób prowadzi w wierszu wewnętrzny dialog pomiędzy sobą samą, której to pragnienie wydaje się może naiwne i niemożliwe, a wędrowcem, dla którego jest ono czymś naturalnym i zasługuje na to, by w nie uwierzyć. Zarówno podmiot, jak i wędrowiec wiedzą, co znaczy mieć nadzieje, oczekiwania i żyć w świecie nazw. Poprzez swoją podróż do świata przeszłości wędrowiec pragnie zobaczyć świat, w którym żyje, innymi oczyma. Osoba mówiąca w wierszu osiąga to samo poprzez opisanie wędrowca, dzięki próbie spojrzenia na świat oczami Innego.

W każdym z wierszy należących do pierwszej polifonicznej grupy, osoba dorosła przeżywa raz jeszcze dziecięce doświadczenie zawodu i rozczarowania; przeżywa grzech Adama prowadzący od niewinności do wiedzy, że połączenie z Innym jest niemożliwe, ulegając temu, co Fiut opisuje jako „świadomość, że świat zewnętrzny jest całkowicie nieprzenikalny i obcy człowiekowi” [Fiut 1993, 58]. Podobnie jak w zakończeniu *Esse*, pojawia się tu nieodmiennie powrót do ziemi Ulro, powrót do prawa *ego* i racjonalnej wiedzy Widma, że połączenie Ja z Innym jest niemożliwe, w przeciwieństwie do dziecięcej wiary w to, że takie scalenie jest czymś naturalnym. Poeta jest zatem uwięziony pomiędzy pragnieniem posiadania Innego i dojrzałą, racjonalną świadomością, że jest to niemożliwe. Ten powtarzający się proces jest podstawą dialektyki kształtującej poetycki monolog, ukrywający się pod postacią wewnętrznego dialogu pomiędzy „ja” i „on”, pomiędzy Sobą i Innym. Jak pisze Fiut:

Wejście w dojrzałość stanowi drastyczne zerwanie intymnej i niewinnej, bo nieświadomej, więzi z przyrodą, którą nieomal spontanicznie identyfikuje się z całym światem. Świadomość burzy iluzję tożsamości z sobą samym i całym bytem, pozbawia kosmicznego współczestnictwa. [...] Inicjacja jest zarazem – nie tylko dla Miłosza – dramatem poznania i nazywania, który w uproszczeniu da się sprowadzić do ujawnienia sprzeczności pomiędzy świadomością a bytem oraz między językiem a przedmiotem. [...] Dialektyka tych sprzecznych wyobrażeń naznacza, jak łatwo zauważyć, całą twórczość Miłosza [Fiut 1993, 55–57].

Ta dialektyka musi zostać przelamana w celu osiągnięcia poetyckiej apokatastazy. Próby jej przewyciężenia przez podmiot prowadzą do dialogu pomiędzy Ja i Innym.

Przejście od dialogu wewnętrznego do zewnętrznego następuje wtedy, kiedy podmiot postrzega swojego rozmówcę nie jako przedmiot, coś, co może modelować i określać na podstawie własnej percepcji, ale jako podmiot, który ma swoje własne prawa, jako „ty”. W wierszach Miłosza należącej do drugiej polifonicznej grupy pojawia się taka strategia. Takie postrzeganie Innego wymaga podważenia sposobu, w jaki percypował go podmiot, odrzucenia wszystkich wcześniejszych nazw i definicji Innego. Ma to na celu prawdziwe poznanie Innego jako samoistnego podmiotu zdolnego do podtrzymania swojego głosu w dialogu. Tylko taki autentyczny dyskurs może się przekształcić w poetycką apokatastazę, ponieważ reprezentuje równowagę pomiędzy przeciwieństwami, jedność, w której obie osoby stanowiące członki opozycyjnej pary zachowują swoją integralność.

A zatem z postrzegania Innego w trzeciej osobie rodzi się pragnienie nawiązania z nim komunikacji, co w wierszu wyrażone zostało poprzez zwracanie się do niego w drugiej osobie: „ty”. Forma ta, jak pisze Błoński, oznacza uświadomienie sobie „odrębności, jednostkowości, różnicy” [Błoński 1998, 28]. Przejście od określania Innego za pomocą form trzecioosobowych do drugiej osoby oznacza pragnienie skrócenia dystansu pomiędzy „ja” i „nie-ja”, towarzyszy mu jednak świadomość, że dystans ten się zwiększa, kiedy podmiot, „ja”, nakłada swoje definicje „nie-ja” na przedmiot, Innego, próbując doprowadzić do połączenia z nim (co widzieliśmy w wierszach z pierwszej grupy). Trzeba się zgodzić z Błońskim, że ten rodzaj relacji z „ty” umożliwia przejście od monologu do dialogu: „Tak właśnie rodzi się możliwość – i konieczność – wewnętrznego dialogu” [Błoński 1998, 101], choć twierdzenie to należy doprecyzować, przypominając, że ów wewnętrzny dialog jest w istocie monologiem udającym dialog pomiędzy „ja” i „on”, kreacją „ja” i *alter ego*. Ten wewnętrzny dialog/monolog przechodzi w zewnętrzny (który przez Błońskiego nadal określany jest jako wewnętrzny), kiedy *alter ego*, „on”, zastąpiony zostaje przez autonomiczny podmiot – „ty”.

„Rozmaitość głosów jest więc jednym z najczęstszych i najsukcesywniejszych chwytów Miłosza. A gdzie głos, tam i człowiek” – pisze Błoński [Błoński 1998, 101]. Określenie Innego poprzez formę drugiej osoby, „ty”, nadaje mu jego własny głos, a zatem Inny umieszczony zostaje na równi z Ja. Robiąc to, Ja pozwala mu działać, czyni go podmiotem, a to prowadzi do sytuacji, w której dialog jest możliwy. Ja nie tworzy już Innego, to raczej Inny sam się tworzy, a poetycki dialog zbliża się do rzeczywistej sytuacji rozmowy pomiędzy dwoma osobami. Nie trzeba dodawać, że te „głosy” są w dalszym ciągu kreacją poety, Miłosz rezygnuje jednak z kształtowania

należącej do nich części dialogu. Z tego powodu w wierszach Miłosza często spotyka się nieproszone głosy, dajmonionów, intruzów, nad którymi poeta nie sprawuje kontroli; jak sam zaznaczał, zdarzało się, że różne „zamieszkujące go byty” przejmowały nad nim kontrolę, czego zresztą później żałował [za: Czarnecka, Fiut 1987, 322].

Wiersz *Veni Creator* jest bezpośrednim zwrotem do Ducha Świętego, w którym podmiot natychmiast rozpoznaje autonomicznego Innego:

Przyjdź, Duchu Święty,
zginając (albo nie zginając) trawy,
ukazując się (albo nie) nad głową językiem płomienia,
kiedy sianokosy, albo kiedy na podorywkę wychodzi traktor
w dolinie orzechowych gajów, albo kiedy śniegi
przywalą jodły kalekie w Sierra Nevada.

[*Veni Creator*, Miłosz 2003]

Podczas kiedy podmiot błaga Ducha Świętego, aby do niego przybył, dostrzega bezsens używania formy rozkazującej względem kogoś, nad kim nie ma się władzy, kto przybędzie bądź nie, zależnie od swojej własnej woli. Ujmując rozkazy skierowane do Ducha Świętego w struktury „albo nie”, podmiot zrzeka się części swojej władzy, wzmacniając tym samym Innego, w tym wypadku Ducha Świętego, aby także stał się podmiotem. Zdania z „albo nie” umieszczone zostały w nawiasach, co dodatkowo graficznie podkreśla ograniczoną władzę podmiotu. Fakt, że wiersz został napisany na samym początku pobytu Miłosza emigranta w Kalifornii (Berkeley, 1961), może sugerować poetyckie poczucie niemożności wydawania rozkazów mających na celu przymuszenie do zrobienia czegokolwiek. W istocie podmiot sprawia wrażenie wydanego na łaskę Ducha Świętego, będącego raczej przedmiotem podporządkowanym jego woli niż autonomicznym podmiotem. Opisując wszystkie cztery pory roku, podmiot mówi w istocie: „Przyjdź, kiedy chcesz, Duchu Święty”.

Wiersz kończy się rozkazem skierowanym do Ducha Świętego, a dotyczącym jego pomocy w przekształcaniu relacji podmiotu z Innym. Rozkazowi temu towarzyszy jednak świadomość własnej marności, uniemożliwiającej formułowanie takiego żądania:

Zbudź więc jednego człowieka, gdziekolwiek na ziemi
(nie mnie, bo jednak znam co przyzwoitość)
i pozwól abym patrząc na niego podziwiać mógł Ciebie.

[*Veni Creator*, Miłosz 2003]

Podmiot prosi Ducha Świętego, aby pokazał mu człowieka, wiedząc, że w obecności Innego będzie mógł doświadczyć wiary poprzez Schopenhauerowskie połączenie Ja z Innym, podmiotu z przedmiotem, tak, jak opisał to Miłosz w *Osobnym zeszycie*.

Wiersz *O aniołach* zwraca się do aniołów w formie „wy” i opisuje efekt, jaki ich głos wywiera na podmiocie. Choć niektórzy mogą myśleć o aniołach jako o istotach, które nie są „prawdziwe”, podmiot znajduje dowód na ich istnienie w głosach, które słyszy: „Głos – ten jest chyba dowodem”. Głos jest czymś, co dobiega spoza podmiotu, a chociaż dociera do niego nocą, podmiot wierzy, że nie jest jedynie wytworem jego wyobraźni. A zatem Inny, tutaj ukryty pod postacią aniołów, ma swoją własną, autonomiczną egzystencję. Podmiot czerpie siłę z tego niezemskiego głosu:

Słyszałem ten głos nieraz we śnie
I, co dziwniejsze, rozumiałem mniej więcej
Nakaz albo wezwanie w nadziemskim języku:

zaraz dzień
jeszcze jeden
zrób co możesz.

[*O aniołach*, Miłosz 2003]

Polecenie aniołów brzmi rzeczywiście niezemsko: powtórzone „szeszczące” dźwięki (s, z, ż, sz, ch) tworzą eteryczny, szepczący głos unoszący się w powietrzu. Krótkość i rytm trzech ostatnich wersów wywołuje efekt słabnącego i nasilającego się dźwięku w każdym wersie, co sprawia wrażenie, jakby głos docierał do podmiotu z wielkim trudem. Podmiot twierdzi, że rozumie ten głos i czerpie z niego inspirację. W tym wypadku potraktowanie Innego jako niezależnej osoby, zdolnej do wygłoszenia „nakazu albo wezwania”, przynosi skutek w postaci przedłużenia życia podmiotu – a także poety – dodając mu sił, aby zmierzył się z nowym dniem. Inny, postrzegany jako podmiot, ratuje go przed nihilizmem widmowości.

W innym przypadku, kiedy podmiot uświadamia sobie daremność nakazów kierowanych do duchów nie z tego świata – wiersz *Odstąp ode mnie* (1977) – pojawia się prośba o to, by nie istnieć dzięki nim. Prośba ta ewidentnie nie została spełniona, o czym świadczą wypowiedzi duchów przywołane w tekście:

Odstąp ode mnie, duchu ciemny.
 Nie mów, że jesteś prawdą mojej istoty
 i że całe moje życie było ukrywaniem zła.
 [.]
 Nie udręczaj mnie w godzinie próby
 [Odstąp ode mnie, Miłosz 2003]

Wypowiadając słowami „ciemnego ducha” swoje najgłębsze lęki (dotyczące obecności zła w jego życiu), podmiot projektuje swoje myśli o sobie na inną istotę, jak gdyby chciał winić za nie Innego. Przypisując słowa samokrytyki duchowi, dystansuje się od uczucia niechęci do samego siebie. Przykład ten ilustruje zasadę podwójnego widzenia, odczuwaną przez podmiot potrzebę dostrzeżenia w sobie przedmiotu, spojrzenia na siebie oczyma Innego. „Wbrew mojej woli dotykałeś mnie. Wbrew mojej woli przemawiasz, duchu ciemny” [Odstąp ode mnie, Miłosz 2003]. Duch objawia się podmiotowi i przemawia do niego wbrew jego woli, co poeta podkreśla za pomocą powtórzenia. Osoba mówiąca w wierszu pełni funkcję przedmiotu wobec ducha-podmiotu. Duch ma swoją własną wolę, nad którą podmiot wiersza nie ma władzy. Ostatecznie jednak w tym konkretnym utworze upodmiotowienie Innego nie łagodzi w żaden sposób przekonania podmiotu o własnej niedoskonałości; dialog zewnętrzny jest bezsilny wobec uczucia niechęci do siebie.

Do dajmoniona (1994) to wiersz składający się z trzech części, z których każda ukazuje odmienne i wzajemnie sprzeczne uczucia podmiotu wobec Innego, który przybiera tutaj formę „dajmoniona”. Część pierwsza opisuje podległość podmiotu wobec dajmoniona, którego wydaje się prosić o wyrozumiałość:

Proszę ciebie, mój dajmonionie, zluzuj trochę.
 Muszę jeszcze zamykać rachunki, dużo powiedzieć.
 Twoje rytmiczne szepty onieśmielają mnie
 [Do dajmoniona, Miłosz 1994]

„Rytmiczne szepty” dajmoniona oznaczają, że jest on niechcianą muzą, „onieśmielenie” jest źródłem polifonicznych wierszy poety. Część druga, przeciwnie, pokazuje uczucie bliskie wdzięczności, jakie żywi podmiot wobec dajmoniona:

Dajmonionie, na pewno nie mógłbym żyć inaczej.
 Przepadłbym gdyby nie ty
 [Do dajmoniona, Miłosz 1994]

Obie części pokazują bezsilność podmiotu w obliczu dajmoniona. W części pierwszej dajmonion „miesza się, przerywa”, a w drugiej podmiot opisuje siebie jako bezwolne narzędzie posłuszne głosowi dajmoniona:

Twoja inkantacja
 Rozlega się w moim uchu, napelnia mnie
 I mogę ją tylko powtarzać
 [.]
 Należało przyjąć swój los, na który dziś mówią karma,
 Bo był, jaki był, choć nie ja wybrałem
 [*Do dajmoniona*, Miłosz 1994]

Fragmety drugi i trzeci ukazują niektóre zalety zrzeczenia się części swojej władzy przez Ja i przekazania jej Innemu, dajmonionowi. Podmiot nie musi „myśleć / O moim złym charakterze, o pogarszaniu się świata / Albo o zgubionym rachunku z pralni?”. Zamiast być zmuszonym do zaakceptowania losu Widma, dzięki dajmonionowi persona w wierszu staje się poetą, a zatem ma możliwość częstego praktykowania podwójnego widzenia, postrzegania Innego jako podmiotu, a siebie jako przedmiotu:

I zdaje się, że kiedy inni
 Kochają, nienawidzą, rozpaczają, dążą,
 Ja byłem tylko zajęty wsłuchaniem się
 W twoje niejasne nuty, żeby zmieniać je w słowa
 [*Do dajmoniona*, Miłosz 1994]

Zamiast popaść w egocentryzm Ulro, poecie przypada w udziale rola w konstrukcji dialogowej: słuchacza raczej niż mówcy, odbiorcy raczej niż nadawcy, strony pasywnej raczej niż aktywnej. Choć może to wyglądać na odsunięcie się od świata, jest to w istocie sposób, w jaki poeta radzi sobie z ziemskim bólem i cierpieniem. W części trzeciej czytamy bowiem:

Dajmonionie, przypominając moje dziecinne trwogi
 Na ziemi dorosłych, zrozumiałem, kim jesteś.

 W ich nocy dalekich strzałów, ogni na horyzoncie
 Grube rechoty, szamotania się, chrapliwe oddechy
 Niepokoją serce dziecka. A ty, wędrowiec,
 Litujesz się tak mocno, że odwracasz twarz.

 Ty jesteś przyjacielem niewinnych i bezbronych
 [*Do dajmoniona*, Miłosz 1994]

Obecność dajmoniona w życiu podmiotu przypomina obecność opiekuńczego i dobroczynnego Boga, dla którego ludzie są jak jego dzieci, a ich cierpienie sprawia mu ból. „Dziecinne trwogi” przywodzą na myśl wiersz *Trwoga* z cyklu *Świat (poema naiwne)*, gdzie dziecko wzywa swojego ojca. Dialog podmiotu z Innym umożliwia mu odzyskanie wiary dziecka, wiary w to, że wszechświat nie jest zupełnie obojętny, wiary, że Bóg nie opuścił świata. Wiara taka, pojawiająca się dzięki dialogowi z Innym, ratuje podmiot przed widmowością.

Znaczący jest fakt, że wiersz *Do dajmoniona* jest wierszem późnym, pochodzącym ze zbioru *Na brzegu rzeki* z 1994 roku. Zbiór ten zainspirowany został pragnieniem Miłosza, aby podsumować całe swoje życie. Pesymizm i cynizm – kategorie nadrzędne w jego poezji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w późnej twórczości coraz częściej ustępują miejsca kontemplacyjnej radości, która zawsze była obecna w dziele poety, choć nigdy w takim stopniu. Ośmielam się twierdzić, że to, co Robert Hass nazywa „zdumieniem ocalonego” [por. Hirsch 1999; fraza w moim tłum. – M.B.] (w opozycji do tych, którzy w powojennej poezji Miłosza widzą „winę ocalonego”), jest jeszcze wyraźniej obecne w jego utworach pisanych na starość, kiedy poeta uświadamia sobie, że przeżył nie tylko drugą wojnę światową i emigracyjną tułaczkę, ale także życie. Zmiana w stosunku Miłosza do jego dajmoniona, widoczna w zmianie tonu – od rozpaczony w wierszu *Odstąp ode mnie* do postawy bardziej zrównoważonej w wierszu *Do dajmoniona* – obrazują wzrastającą świadomość poety, że jego los obfitował zarówno w cienie, jak i blaski. Bycie poetą nie jest po prostu przekleństwem dajmoniona, ale – jak to kiedyś ujął Josif Brodski – powołaniem danym przez Boga.

Bardzo często „ty” nie oznacza ducha, ale ideę, zantropomorfizowaną przez podmiot, który chce włączyć ją w dialog pod postacią Innego. Fiut pisze, że w poezji Miłosza „dyskretna antropomorfizacja jest, być może, wyrazem chęci oswojenia ich [rzeczy – K.J.] inności” [Fiut 1993, 30]. Jest tak na przykład w wierszu *Moja wierna mowa*, w którym podmiot zwraca się do polszczyzny: „Kim jestem bez ciebie?” Nawet język, narzędzie, za pomocą którego poeta komunikuje się z Innym, jest takim Innym dla niego, a zatem może wystąpić w roli potencjalnego rozmówcy.

W późnym wierszu *Wolacz*, ze zbioru *Na brzegu rzeki*, podmiot ubolewa nad swoją bezsilnością wobec zła:

Ty, której imię agresja i pożeranie,
Gnilna i duszna, fermentująca,

Przerabiająca na miazgę mędrców i proroków,
Zbrodniarzy i bohaterów, obojętna

[*Wolacz*, Miłosz 2009]

„Ty” odnosi się tutaj do siły kierującej historią, do obojętności wszechświata wobec losu jednostek. Ta obojętność prowokuje wystąpienie podmiotu, choć próba zwrócenia uwagi „agresora” jest skazana na niepowodzenie:

Bezużyteczny ten mój *vocativus*.
Nie słyszysz mnie, choć zwracam się do Ciebie.
Ale chcę mówić, bo jestem przeciw tobie

[*Wolacz*, Miłosz 2009]

Poprzez użycie łacińskiego słowa *vocativus* zamiast polskiego „wołacza”, który pojawia się w tytule utworu, podmiot odsyła do liczącego sobie wiele stuleci języka używanego w kościele, języka klasyków, języka nauki, aby dodać mocy swojemu głosowi. *Vocativus* jest od razu identyfikowany z podmiotem męskim bezpośrednio przeciwstawionym żeńskiej sile, przeciwko której występuje – „ty” identyfikowane jest z rzeczownikiem w rodzaju żeńskim „agresja” i przymiotnikami w analogicznej formie „gnilna”, „duszna”, „fermentująca” i „przerabiająca”. Podmiot służy również wielkiej sile (oznaczonej jako męska za pomocą zaimka „ten”), która może pokonać tę złą, żeńską:

Co z tego, że mnie polkniesz, kiedy twój nie jestem.
Zwycięzisz mnie gorączką i utratą sił,
Zamącasz moją myśl, która protestuje,
Toczący się nade mną, tępa, nieświadoma siło.
Ten, który ciebie pokona, biegnie zbrojny.
Umysł, duch, twórcy, odnowiciel.
Potyka się z tobą w głębiach i na wysokościach,
Konny, skrzydlaty, lotny, w srebrnej lusce.
Jemu służyłem w wiosennych burzach form
I nie mnie troszczyć się, co robi ze mną.

[*Wolacz*, Miłosz 2009]

W istocie wołacz sam w sobie jest wielką siłą, z którą podmiot musi się liczyć, gdyż może ona przemienić Innego w rzecz. Być może właśnie dlatego Inny w tym wierszu jest pierwiastkiem żeńskim. Wezwanie do dialogu, krzyk, ma za zadanie natchnąć Ja, aby nie odczuwało strachu przed Innym,

aby zaakceptowało tożsamość Innego taką, jaka jest, a poprzez to zaakceptowało także własną tożsamość.

Wielkanocne dzwony w zakończeniu wiersza zwiastują sukces tego zewnętrzniego dialogu. Oznaczają one odrodzenie, odnowienie, trwanie – nawet po śmierci ciała:

Orszaki ciągną w słońcu nad jeziorami.
Z białych wiosek ozwały się wielkanocne dzwony.
[*Wolacz*, Miłosz 2009]

Wiara w rządzącą wszechświatem cykliczność jest podkreślona przez ruch wielkanocnej procesji skierowany do przodu, została ona także uwydatniona graficznie dzięki temu, że świąteczna procesja pojawia się w osobnym dwuwiersie.

W innych wierszach „ty” odnosi się do konkretnej osoby, którą można nazwać i zidentyfikować. Może to być bohater historyczny, z którym Miłosz chce przedyskutować jakieś ważne w jego czasach (lub później) wydarzenie. Może to być także ktoś współczesny Miłoszowi, przyjaciel, kolega, inny myśliciel/filozof/poeta, którego Miłosz mógł rzeczywiście spotkać bądź nie. Kiedy w poezji pojawiają się konkretne nazwiska, staje się jeszcze bardziej oczywiste, że wypowiedzi Innego występującego w drugiej osobie nie mogą być kontrolowane przez Miłosza – dotyczy to zarówno wypowiedzi, które pojawiają się w wierszu, jak i tego, co pozostaje przemilczane. Poeta może swobodnie decydować jedynie o swoim własnym wkładzie w toczący się dialog. Nawet jeżeli ta prawdziwa osoba (ukrywająca się pod formą „ty”) już nie żyje lub jest kimś, kogo Miłosz nigdy nie spotkał, poeta zobowiązany jest do respektowania wiadomości historycznych na temat tej postaci lub pism danego autora wyrażających jego przemyślenia i opinie. Jak pisze w *Osobnym zeszycie*: „imiona są prawdziwe i przez to sprawują kontrolę”. Do wierszy, w których pojawiają się autentyczne postaci, zaliczyć można: *Do Robinsona Jeffersa, Raja Rao, Rozmowa z Jeanne, Do Allena Ginsberga, Tłumacząc Annę Swirszczyńską na wyspie Morza Karaibskiego*. Miłosz sam stwierdza, że celem, który chce osiągnąć w takich utworach, jest wierność ludziom, maksymalne zbliżenie się do prawdy o ich egzystencji, a jednocześnie wykreowanie związku pomiędzy sobą a nimi za pomocą wymyślanego dialogu. Poezja polifoniczna staje się w ten sposób skuteczną bronią przeciwko nihilizmowi, ponieważ ułatwia taki związek i ma możliwość przerodzenia się w poetycką apokatastazę, czym zajmują się szerzej w innym studium.

Autoryzowane tłumaczenie z angielskiego: Magdalena Bąk

Literatura

- Błoński J., 1998, *Milosz jak świat*, Kraków.
- Czarnecka E., Fiut A., 1987, *Conversations With Czesław Miłosz*, tłum. Lourie R., San Diego.
- Fiut A., 1993, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa.
- Hirsch E., 1999, *Milosz and World Poetry*, „Partisan Review”, nr 1.
- Milosz C., 1994, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków.
- Milosz C., 1998, *Antologia osobista. Wiersze, poematy, przekłady*, Kraków.
- Milosz C., 2001, *Wiersze*, t. 1, Kraków.
- Milosz C., 2002, *Wiersze*, t. 2, Kraków.
- Milosz C., 2003, *Wiersze*, t. 3, Kraków.
- Milosz C., 2004, *Wiersze*, t. 4, Kraków.
- Milosz C., 2009, *Wiersze*, t. 5, Kraków.
- Seidel M., 1986, *Exile and the Narrative Imagination*, New Haven.

The Dialogic Process of Restoration: Czesław Miłosz's Polyphony
as Movement toward Poetic Apokatastasis

In “The Dialogic Process of Restoration: Czesław Miłosz's Polyphony as Movement toward Poetic Apokatastasis,” Kim Jastremski explores Miłosz's use of polyphonic poetry as a defense against nihilism in its connection of Self and Other, which has the potential to develop into poetic apokatastasis. She argues that what is typically referred to as Miłosz's polyphony is not interchangeable with the term “internal dialogue.” She typologizes Miłosz's polyphony in three sub-groups: 1) poems of internal dialogue; 2) poems of external dialogue; and 3) alter ego poems.

Key words: Czesław Miłosz, polyphony, apokatastasis, dialogue