

JOANNA DEMBIŃSKA-PAWELEC
Uniwersytet Śląski
Katowice

Rytmiczne szepty *dajmoniona*. O mediumicznej funkcji poezji Czesława Miłosza

W twórczości Czesława Miłosza wielokrotnie wyrażane jest przekonanie o wyjątkowej roli poety. Należy on do grona ludzi wybranych, przeznaczonych do wypełnienia powierzanej im misji. Podlega bezwolnie oddziaływaniu jakiejś siły wyższej, pozaracjonalnej, czasami ukazywanej w relacji transcendentnej. W tomie *Wierszy ostatnich* o wspólnocie artystów i ludzi pióra mówi Miłosz następująco:

[...] my jesteśmy zaledwie igraszką
Sił tajemniczych, nieznanych nikomu,
[*Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki*, Miłosz 2006]

Podobnie w *Ziemi Ulro*, podejmując refleksję nad własną twórczością i zastanawiając się nad wpływem, jakiemu ulegał, Miłosz notował: „Jaki był w tym udział świadomości, co natomiast było dyktowane przez siły mnie nieznanne, nie potrafię rozstrzygnąć” [Miłosz 2000b, 206].

Poetyckie przeznaczenie może być dla pisarza darem, ale też przekleństwem mocy „nieznanych nikomu”. Zgodnie z wielowiekową tradycją ukazywane są one często jako siły o proveniencji boskiej, których źródłem jest Istota Najwyższa, jak w wierszu *Sprawozdanie*:

O Najwyższy, zechciałeś mnie stworzyć poetą,
i teraz pora, żebym złożył sprawozdanie.
[*Sprawozdanie*, Miłosz 1994]

Bywają jednak wiersze, w których tajemnicze siły są zgoła odmiennej proveniencji. W przewrotnie ironicznym, odwołującym się do faustycznego mitu utworze zatytułowanym *Daemones* to chór diabelskich głosów oznajmia:

Co obiecałe, spełniłeś,
Rzec można nie darmo żyłeś
[*Daemones*, Miłosz 2000a]

Przeznaczenie poety jest nieodwołalne, niezależne od jego woli, jak mówi podmiot w wierszu *Do dajmoniona*:

Należało przyjąć swój los, na który dziś mówią karma,
Bo był, jaki był, choć nie ja wybrałem
[*Do dajmoniona*, Miłosz 1994]

W *Posłuchaniu* otwierającym poemat *Gdzie wschodzą słońce i kiedy zapada* zawarta została sugestia lokująca przeznaczenie poetyckie u początku wszelkiego stworzenia. Podmiot liryczny w poetyckiej, senniej medytacji przenosi się poza czas, „daleko” i sięga odległych granic transcendencji „tam, skąd biegnie przepadające światło”, po czym zadaje pytanie o „zamyśl” dotyczący jego losu, który sprawia, że staje się on „wezwany”:

Czy byłem tam, zwinięty jak plód roślinny w ziarnie,
Wezwany nim jedna za drugą dotkną mnie godziny?
[*Posłuchanie*, Miłosz 1993b]

W zakończeniu tego poematu zarysowującym eschatologiczną wizję końca świata podmiot mówiący nawiązał do swej inicjalnej wypowiedzi:

Nagle umilknie warsztat demiurga. Nie do wyobrażenia cisza.
I forma pojedynczego ziarna wróci w chwale.
Sądzony byłem za rozpacz, bo nie mogłem tego zrozumieć.
[*Dzwony w ziarnie*, Miłosz 1993b]

Przywołana tu, znana już od epoki wedyjskiej, tradycja wierzeń solarnych i teologii światła pojmowanego jako *semen virile*, przyznaje świetlistej, boskiej energii stwórczej moc życiodajną zawartą w nasieniu [Eliade 1992, 112–149]. Odwołuje się do niej św. Paweł, objaśniając perspektywę zmartwychwstania za pomocą symbolu ziarna, które domaga się śmierci, by ponownie powrócić do życia. W *Pierwszym liście do Koryntian* tajemnicę przemiany i ponownych

narodzin tłumaczy on następująco: „Ale powie ktoś: Jak bywają wzbudzeni umarli? I w jakim ciele przychodzą? Niemądry! To, co siejesz, nie ożywa, jeśli nie umrze [...]. Tak też jest ze zmartwychwstaniem. Co się sieje jako skażone, bywa wzbudzone nieskażone; sieje się w niesławie, bywa wzbudzone w chwale” [1 Kor 15, 35–36, 42–43]¹. W nawiązującym do tego fragmencie utworze Czesława Miłosza życiowa droga poety symbolicznie ukazana została jako „forma pojedynczego ziarna”, która „wróci w chwale”². Przez nawiązanie do św. Pawła presupozycyjnie wylania się niewypowiedziany w wierszu wartościujący obraz życia ziemskiego, które przeżywane musi być w „niesławie”, by ostatecznie mogło zostać wzbudzone „w chwale”. Zatem samo już przeznaczenie poety, zawarte w symbolice ziarna, domaga się życia w niesławie, by następnie mogło wypełnić się w chwale.

W szerokim sensie słowo *semen*, pojmowane jako nasienie, oznacza także przekazywaną przez pokolenia wspólnotę pokrewieństwa, pochodzenia i rodu. Bóg przez tak pojęte ziarno-*semen* może nadać wybranej wspólnocie misję do wypełnienia, jak uczynił to w pokoleniach Abrahama [Forstner 1990, 204]. W odniesieniu do twórczości Czesława Miłosza znaczenie to wydaje się istotne, wskazuje bowiem na ponadczasową wspólnotę ludzi pióra, będących społecznością wybranych, których przeznaczenie zawarte immanentnie w „ziarnie” naznaczone jest boskim posłannictwem. W poemacie *Gdzie wschodzą słońce i kędy zapada* postawione zostaje sugestywne, a zarazem retoryczne pytanie o kondycję „wezwanego” poety, który „zwinęty jak plód roślinny w ziarnie” jest być może człowiekiem wybranym, obdarzonym łaską, którego los wyznaczony jest już w planie boskiego stworzenia, w przedustawnym zamyśle porządku bytu. Pytanie pozostaje w zawieszaniu i niedopowiedzeniu. Odpowiedzi na nie bowiem człowiek nigdy nie posiada. Pozostaje mu jedynie domysł bądź przecucie.

Miłosz jednak dopuszcza także biegunowo odmienną myśl mówiącą, że rola poety jest być może efektem wyłącznie „urojenia”. W wierszu *Sprawozdanie* czytamy:

Z urojenia bierze się poezja i przyznaje się do swojej
skazy.
[.]
Jakże więc mógłbym nie być wdzięczny, jeżeli wcześniej

¹ Cyt. wg.: *Biblia*... 1980.

² Pisz na ten temat, odwołując się do kontekstu mistycznej twórczości Williama Blake’a, J. Dudek [Dudek 1995, 180–181].

byłem powołany i niepojęta sprzeczność nie odjęła
mego podziwu?

Za każdym wschodem słońca wyrzekam się zwątpień
nocy i witam nowy dzień droгоценnego urojenia.

[*Sprawozdanie*, Miłosz 1994]

Ambiwalencja w podejściu do statusu pisarza pojawia się również w wierszu *Książę Ch., po latach*. Poeta ukazany jest w nim jako ten, który przynależy do świata ziemskiego, do wspólnoty życia z Ewą „spod jabłoni w Ogrodzie Rozkoszy”, a zarazem do świata duchowego, niebiańskiego. Rozdwojenie to wynika z pewnego osobowego „upodwójnienia” twórcy, co wyraża sylogistycznie zbudowany dwuwers:

Nie jedno ale dwoje, nie dwoje bo jedno,
Ja drugi, żebym siebie był przez to świadomy.

[*Książę Ch., po latach*, Miłosz 1993c]

„Ja drugi”, który wskrzesza romantyczną ideę człowieka wewnętrznego³, przejętą następnie przez Bolesława Leśmiana⁴, staje się wytworem rozszczepienia świadomości. Istnieje zatem w jednej osobie ten, kto „wylącznie biernie doznaje wrażenia” oraz ów „drugi”, który wyprojektowuje świadomość i „analizuje przeżycia podmiotu biernie doznającego” [Opacki 1979, 65]. W twórczości Miłosza często odnaleźć można świadectwa tej dialogicznej podwójności w doznawaniu własnej osoby. Zwracał na to uwagę Jan Błoński, który w szkicu *Patos, romantyzm, procrectwo* pisał: „od początku lirykę Miłosza cechuje skłonność do dialogu [...]. Ta wielogłosowość nie jest bynajmniej pustym chwytem retorycznym. Odsłania raczej niepewność, rozdarcie, »rozdwojenie w sobie«” [Błoński 1998, 19]. Tę podwójną perspektywę uwidacznia jeden z zapisów *Pieska przydrożnego*, gdzie poeta zanotował: „cały czas jak słuchanie drugim, wewnętrznym uchem odczytywanego wyroku. Tak miało być, jak we wczesnej młodości przeczułem. Tudzież świadomość niezasłużonego daru” [Miłosz 1998, 131]. W wierszu *Na moje 88 urodziny* Miłosz po raz kolejny, odwołując się do romantycznej tradycji, podkreśla „upodwójniony” sposób istnienia poety:

³ Na temat romantycznej idei człowieka wewnętrznego pisze Maria Janion [Janion 2000, 75–76].

⁴ Zob. na ten temat Opacki 1979.

Jestem jak ten, kto widzi, a jednak sam nie przemija,
Duch lotny mimo siwizny i chorób starości.

Ocalony, bo z nim wieczne i boskie zdziwienie.

[*Na moje 88 urodziny*, 2000a]

W tomie *Wierszy ostatnich*, w utworze zatytułowanym *Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki* rozszczepienie świadomości poety pozwala mu na mentalne trwanie w obszarze wyobraźni i pamięci, podczas gdy cielesna obecność domaga się uczestnictwa w zdarzeniach egzystencji:

Teraz, w starości, jestem przed świadkami,
Którzy dla żywych są już niewidzialni,
Rozmawiam z nimi, wołam po imieniu,
Podczas gdy moja ręka podpisuje książki.

[*Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki*, Miłosz 2006]

Równie wyraźnie owo rozdwojenie świadomości poety na część zmysłową, doznającą i duchową, lotną, transmigrującą zarysowuje z należnym poczuciem dystansu i ironii wiersz *Moce*:

Słabej wiary, jednak wierzę w potęgę i moce
Których pelen każdy centymetr powietrza.
[...] moja świadomość. Oddziela się ode mnie,
Szybuje nade mną, nad innymi ludźmi, nad ziemią,
Najoczywieściej mocom tym pokrewna,
Zdolna tak jak one oglądać w oderwaniu.

[*Moce*, Miłosz 1993c]

Rozszczepienie osobowości spełnia ogromnie ważną funkcję, umożliwia bowiem relację mediumiczną, realizującą się, jak zauważa Aleksander Fiut, w postaci *soliloquium* [Fiut 1987, 237–239]. Wewnętrzny dialog poety ma charakter samozwrotny i, jak podkreśla badacz, tworzy „hipotetyczną perspektywę personalną, którą dookreśla inny punkt widzenia” [Fiut 1987, 237–238]. Ta dialogiczna sytuacja „upodwójnienia” podkreślona została w *Małej pauzie* w poemacie *Gdzie wschodzą słońce i kędy zapada*, w którym twórca, zastanawiając się nad poetycką mocą poznania, pyta jednocześnie o możliwość relacjonowania wewnętrznych „głosów”:

Jeżeli dzieckiem byłem nieświadomym
I głosy tylko przeze mnie mówiły?

[*Gdzie wschodzą słońce i kędy zapada*, Miłosz 1993b]

Podobnie zapisze Miłosz w utworze *Sekretarze*:

Sługa ja tylko jestem niewidzialnej rzeczy,
Która jest dyktowana mnie i kilku innym
[*Sekretarze*, Miłosz 1993c]

Rozdzielenie świadomości „ja” mówiącego kształtuje dzięki temu wypowiedź poetycką, którą, jak zauważa Marian Stala, należy postrzegać „w podwójnej perspektywie: jako słowa tego, który poszukuje, i tego, który jest wtajemniczony” [Stala 2001, 140].

Wtajemniczenie poety, zdaniem Ryszarda Nycza, dokonuje się za sprawą epiklezy, która prowadzi do „rozpoznania-przedstawienia ukrytego porządku doświadczanej rzeczywistości” [Nycz 1984, 56]. Przekaz, który dociera do wewnętrznej sfery „ja” poety, ujmowany jest w utworach Miłosza w odniesieniu do antycznej tradycji jako głos Muzy, bądź *dajmoniona*⁵. Na kartach *Pieska przydrożnego* poeta notuje między innymi takie oto wyznanie: „Od młodości czulem obecność mego *dajmoniona* czy, jeżeli kto woli, Muzy, i gdyby nie to towarzystwo, zginąłbym marnie” [Miłosz 1998, 171].

W kontekście przywoływanej przez Miłosza starożytnej tradycji wtajemniczenie poety wiązać możemy także z sokratejską praktyką analizy dialektycznej prowadzącej do oglądu noetycznego, to jest „przedzierania” się przez zmysłowo doświadczaną zmienność i czasowość do tego, co jest źródłowe, wiecznie bytujące, będące „samo w sobie” [zob. Dembiński 2004, 80–90]. W przypadku poety proces poznania dokonuje się za sprawą natchnienia manicznego, które poddaje poetę pod władzę Muz i mocy boskich. W dialogu zatytułowanym *Ion* ukazuje Platon boski charakter natchnienia, pisząc następująco:

muza sprawia, że bóg w kogoś wstępuje; [...] wszyscy poeci, którzy dobre wiersze piszą, nie przez umiejętność to robią, nie przez sztukę: tylko bóg w nich wstępuje i oni w zachwyceniu wszystkie te piękne poematy mówią, [...] poeci nie są niczym więcej, tylko tłumaczami bogów w zachwyceniu [Platon 1958b, 161, 163].

Poeta, który jest wybrańcem Muz, a więc *musicos*, przez swoje powołanie staje się także człowiekiem zamieszkanym przez siły boskie, mężem boskim, *theios aner* [Tatarkiewicz 2006, 114]. W takiej też podwójnej roli, ludzkiej

⁵ W literaturze filozoficznej stosowany jest zapis *daimonion*, natomiast Miłosz konsekwentnie używa pojęcia *dajmonion*. W niniejszym szkicu, w odniesieniu do poezji, stosować się będą do formy zapisu poety.

i boskiej, kreuje Miłosz poetę w inicjalnym wierszu cyklu *Dla Heraklita*, pytając jednocześnie o tożsamość twórcy:

Te głosy, które przeze mnie mówiły
Są moje i nie moje, słyszane z daleka.

Ale kim jestem teraz ja sam, ten prawdziwy,
Inny niż greckie chóry i odbite echa?

[*Te głosy...*, Miłosz 1993c]

Najczęściej jednak głos, który słyszany jest w poetyckim *soliloquium* Miłosza, przypisany jest obecności *dajmoniona*. W *Świadectwie poezji* Miłosz napisał: „Mówiąc szczerze, całe życie byłem we władzy *dajmoniona* i w jaki sposób powstawały dyktowane przez niego wiersze, nie bardzo rozumiem” [Miłosz 1987a, 5]. Poetycka świadomość uległości i mediumicznego dyskursu, które kształtują „lirykę nawiedzeń” [Łapiński 1988, 69], wyrażona została także w wierszu *Ars poetica?*, gdzie czytamy:

Dlatego słusznie się mówi, że dyktuje poezję dajmonion,
choć przesadza się utrzymując, że jest na pewno aniołem

[*Ars poetica?*, Miłosz 1993b]

Nazwę *daimonion* utworzył Sokrates na oznaczenie głosu bóstwa, który słyszał w swoim wnętrzu. Jak dowodził filozof, głos *daimoniona* był oznaką boskich interwencji, których doświadczał. W swojej obronie sądowej Sokrates mówił na przykład:

jakeście to nieraz ode mnie słyszeli, mam jakieś bóstwo, jakiegoś ducha [...]. To u mnie tak już od chłopięcych lat: głos jakiś się odzywa, a ilekroć się zjawia, zawsze mi coś odradza, [...] a nie doradza mi nigdy

i w innym miejscu dodawał

Ten mój zwyczajny, wieszczy głos (głos ducha) zawsze przedtem, i to bardzo często się u mnie odzywał, a sprzeciwiał się w drobnostkach nawet, ilekroć miałem coś zrobić nie jak należy [Platon 1958a, 114, 128].

Daimonion stał się także przyczyną oskarżeń Sokratesa o nieposzanowanie bogów uznanych przez państwo i ostatecznie powodem wydania wyroku śmierci na filozofa.

Słowo *daimonion* utworzył Sokrates od greckiego słowa *daimon*, czyli ‘szafarz, rozdawca, ten, który przydziela’, termin ten używany był także wówczas, gdy nie chciano wymienić imienia jakiegoś boga. *Daimon* rozumiano jako nagle i nieodparte wtargnięcie pierwiastka boskiego w życie człowieka. Jak pisze Waldemar Pycka, *daimonion* Sokratesa było nieprzewidywalnym, pozazmysłowym sygnałem, impulsem, który bezpośrednio przenika świadomość, doświadczeniem bezosobowym i bezsłownym [Pycka, źródło internetowej]. Z tych względów sokratejskie *daimonion* tłumaczy jako „boskie tknięcie”. Istotny wydaje się również fakt, że działalność filozoficzna była dla Sokratesa nakazem boga, misją, którą wypełniał z boskiego rozkazu⁶.

Doświadczenie *daimoniona*, będące dla Sokratesa „bezsłownym dotknięciem”, oznaczało także wstrzymanie mowy. Jak mówi filozof w *Obronie*, nagle objawienie głosu było tak niespodziewane, że „bywało, przerwie w środku słowa” [Platon 1958a, 128]. Wstrzymanie mowy było jednocześnie momentem rozpoczęcia dialektycznego procesu namysłu. Tymczasem liryczna twórczość Czesława Miłosza pozostawiła wiele śladów rozmów poety z jego *dajmonionem*. Interesujące wydaje się również przekonanie Miłosza, że jego *dajmonion* posługuje się mową rytmiczną, na co poeta zwracał uwagę wiele razy. Na przykład wiersz *Do dajmoniona* rozpoczynają następujące słowa:

Proszę ciebie, mój dajmonionie, złuzuj trochę.
Muszę jeszcze zamykać rachunki, dużo powiedzieć.
Twoje rytmiczne szepty onieśmielają mnie.
[*Do dajmoniona*, Miłosz 1994; podkr. – J.D.-P.]

Mowa rytmiczna, pojmowana jako inkantacyjna, glosolaliczna, oparta na stałej powtarzalności metrycznej jest znamieniem, jak podkreśla Roman Jakobson, mowy natchnionej [Jakobson, Waugh 1989, 325–330]. W taki sposób przedstawiał ją już Platon, pisząc: „Jak korybanci nie przy zdrowych zmysłach tańczą, tak i pieśniarze nie przy zdrowych zmysłach piękne pieśni owe składają, tylko, kiedy jeden z drugim wpadnie w harmonię i w rytm, w rodzaj szalu, w zachwycenie” [Platon 1958b, 162; podkr. – J.D.-P.]. Rytm staje się więc znakiem rytuału manicznego, obrzędu wtajemniczenia, obcowania w porządku transcendencji. W stan pobudzenia manicznego wprowadza poetę *daimon*, który od czasów Platona pojmowany jest już jako byt oso-

⁶ W *Obronie* mówi Sokrates następująco: „A mnie to, jak powiadam, bóg nakazał robić i przez wróżby, i sny, i na wszelkie sposoby, jakimi zrządzenie boskie zwykło człowiekowi cokolwiek rozkazywać” [Platon 1958a, 117].

bowy, pośredniczący między bogami i ludźmi. Poeta pod wpływem *daimona* poddany zostaje oddziaływaniu rytmicznej inkantacji, która przekształca go w rodzaj medium. Jak czytamy w *Ionie*:

A dlatego im bóg rozum odbiera i używa ich do swej posługi i wieszczów, i wróżbitów boskich, abyśmy, słuchając, wiedzieli, że to nie oni sami mówią te bezcenne rzeczy; nie ci, których rozum odszedł, tylko bóg sam mówi i przez nich się do nas odzywa [Platon 1958b, 162].

Boska moc wykorzystuje poetę do biernego spełniania swych zamiarów, traktując go w sposób przedmiotowy i mediumiczny. W taki sposób ukazane zostało powołanie poety w *Posłuchaniu* Miłosza:

Cokolwiek dostanę do ręki, rylec, trzcinę, gęsie pióro, długopis,
 [.....]
 Spełniam, do czego zostałem w prowincjach wezwany.
 Zaczynając, choć nikt nie objaśni na co zacznę i po co.
 [Posłuchanie, Miłosz 1993b]

Podobne przeświadczenie wypowiada podmiot mówiący w wierszu *Do dajmoniona*:

Należało przyjąć swój los, [...]
 [...] choć nie ja wybrałem,
 I co dzień wstawać do pracy i uświetniać ją,
 Choć nie ma w niej ni mojej winy, ni zasługi.
 [Do dajmoniona, Miłosz 1994]

Przeznaczenie poety pozbawia go świadomej subiektywności i oddaje pod władanie głosu *dajmoniona* pochodzącego z obszaru transcendencji.

Poeta nawiedzany przez głos bóstwa, a więc jako *theios aner*, postrzegany jest jako rodzaj instrumentu. Do symboliki tej sięga Miłosz wielokrotnie na przestrzeni całego życia, ukazując rolę poety „jako medium, jako instrumentu sil potężniejszych niż on sam” [Miłosz 1987b, 361]. W tradycji biblijnej rolę wybranego i natchnionego poety, muzyka i śpiewaka w sposób najdoskonalszy wypełniał król Dawid. Jego *Psalmy*, pisze Marc-Alain Ouaknin, zapisywane w mistycznym natchnieniu Ducha Świętego, oparte zostały na dziesięciu „witalnych rytmach”.

Jak głosi tradycja – tłumaczy badacz – u wezłowania łoża Dawida zawieszona była dziesięciostronna harfa. Zawsze o północy zrywał się wiatr i grał na jej

strunach. Dawid budził się wtedy i zabierał do układania psalmów. Słyszając wibracje wszechświata i wszystkich rzeczy, wpisywał je w słowa i muzykę niezwykłego dzieła [Ouaknin 2006, 52].

Wtajemniczony głos *dajmoniona* czy natchniony głos Ducha Świętego zasłyszany w szumie wiatru (o czym wielokrotnie zaświadcniają mistycy) jest integralnie złączony z rytmem świata, z jego „rytmami witalnymi”. Rytm wibracji przekształca poetę w medium i instrument sił transcendentnych, wobec których pozostaje bezsilny i bezwolny.

Mediumiczne powołanie twórcy, o którym wspominał Miłosz, dobrze objaśnia jeden z fragmentów zawartych w *Piesku przydrożnym*, w którym czytamy: „Pewnie miała rację Jeanne mówiąc, że nie znalazła nikogo, kto by był tak jak ja instrumentalny, czyli biernie poddający się głosom, niby instrument” [Miłosz 1998, 60]. W nieco dalszej partii *Pieska przydrożnego* Miłosz zapisał następujące wyznanie: „Ależ ten prąd przeze mnie biegł naprawdę i naprawdę ja, skurczony, zgarbiony, dalej jestem tym samym instrumentem, jak to możliwe?” [Miłosz 1998, 135]. Poprzez odwołanie do symboliki instrumentu ukazana jest przez Miłosza sylwetka twórcza autora *Dionizji* w utworze zatytułowanym *Wybierając wiersze Jaroslawa Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji*.

Nienasycony i zdumiony pięknem,
Słuchałeś rytmów dnia i rytmów nocy,
Zmieniając siebie w muzyczny instrument.

[*Wybierając wiersze Jaroslawa Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji*, Miłosz 2000a]

Na mediumiczne powołanie poety, które realizuje się w magiczno-rytmicznym obrzędzie poezji, zwracał Miłosz uwagę już w tomie *Miasto bez imienia*. W wierszu *Sposób* w metapoetyckiej refleksji wskazywał przede wszystkim na rytmiczną właściwość liryki:

Od nieznanymi przodków dostałem rozwayę i upór, więc
[wynalazłem sposób:
Rytmiczne kołysanie słów układanych, powtarzanych na ulicy,
[w autobusie, w barach, na drogach,
A tym bardziej w północy rannych godzin, kiedy świadomość
[wynurza się jak diabelska góra.

[*Sposób*, Miłosz 1993b; podkr. – J.D.-P.]

W kontekście manicznego charakteru twórczości interesujący wydaje się fragment pochodzący z *Rodzinną Europą*, w którym Miłosz powraca wspo-

mnieniami do okresu pobytu w Paryżu. Zgodnie z tym świadectwem doświadczane wówczas poczucie instrumentalne i rytmiczne oddziaływało na niego w sposób absolutnie zniewalający:

Na tych, którzy znali mnie w Paryżu, musiałem robić wrażenie niezupełnie przytomnego, nieobecnego. I w istocie, zachowując nadwrażliwość na bodźce zewnętrzne, tak że każdy szczegół utrwał się we mnie z całą barwą i gęstością, byłem równocześnie jak lunatyk, bierny instrument obcej siły. Ta siła obracała się gdzieś wewnątrz, będąc zarazem mną i nie mną. Nie pozostało nic innego jak jej ulegać. Wszystkie doświadczenia przekształcała w magiczne zaklęcia, ale zbyt uparte, że bym mógł się ich pozbyć, umieszczając je na papierze. Pisałem niewiele, natomiast całe tygodnie byłem we władzy jednej frazy rytmicznej, która nie pozostawiała właściwie miejsca na świadome zamiary, na dobro czy zło. Poruszałem się jak medium na spirytystycznym seansie [Miłosz 1983, 152].

Opis tego stanu twórczego zawiera zarówno wzmiankę dotyczącą rozszepienia oraz podwojenia świadomości („zarazem mną i nie mną”), jak i bezwolnego podlegania wpływom „obcej siły”, instrumentalnego, mediumicznego podporządkowania, a także wibracyjnego oddziaływania „frazy rytmicznej”, która ubezwłasnowolniała zamiary artystyczne, przekształcane w „magiczne zaklęcie”. Głos wewnętrzny, który rozlegał się we wnętrzu „ja” poety, zawłaszczal jego świadomość za pomocą rytmicznej inkantacji. W ten sposób objawiał się Miłoszowi maniczny charakter twórczości.

W podobny sposób na temat na polu nieświadomego procesu twórczego pisał Miłosz w wierszu *Jak powinno być w niebie*, gdzie w refleksji autobiograficznej notował:

Życie spędziłem układając rytmiczne zaklęcia,
Tego co ze mną się działo nie bardzo świadomy
[*Jak powinno być w niebie*, Miłosz 1993c, podkr. – J.D.-P.]

Poczucie bezsilności wobec manicznych głosów i instrumentalnej podległości poety prowokowało do następującego stwierdzenia:

Co za demonizm w naturze języka,
Że można zostać tylko jego sługą!
[*Ze szkoda*, Miłosz 2000a]

Właśnie ów „demonizm” obecny w „naturze języka”, który jest podszeptem rytmicznych głosów i który strąca wybranego poetę w posługę wieszczą, stał się przedmiotem refleksji w wierszu zatytułowanym *Daemones*. Poeta przywołuje w nim tradycje mitu faustycznego – rozliczenia z artystycznego natchnienia, będącego efektem „paktu” z siłami pozaziemskimi. Jak czytamy w wierszu, nadchodzi bowiem „pora wyznania”, kiedy „życie skłamane światu ma być pokazane”. Tym razem jednak w tym ironicznym i autoironicznym utworze Miłosz nie odwołuje się do swego *dajmoniona*, ale kreuje scenę dialogu poety z siłami demonicznymi, diabłami. O ile sokratejski *daimonion* był bezosobową siłą i głosem docierającym wprost ze sfery *sacrum*, to osobową postacią siły te uzyskały w koncepcjach platońskich. Jak podkreśla Waldemar Pycka, „to dopiero Platon wprowadził kategorię *demonów* – odrębnych bytów, które pełnić miały rolę łączników między rzeczywistością boską i ludzką” [Pycka, źródło internetowe]. Dla pogłębienia ironicznego dystansu to właśnie „daemones” stały się w wierszu Miłosza windykatorami długu poetyckiego natchnienia.

W wierszu *Daemones* poruszony został problem poetyckiej autokreacji. Okazuje się, że rytmiczny głos *dajmoniona* bywa pomocny dla poety, gdyż za jego dystansującą przesłoną można skrywać autorską prywatność. W twórczości Miłosza, jak zauważa Krzysztof Kłosiński, egzystencjalna rola poety jest przede wszystkim „doświadczeniem dezindywiduacji” [Kłosiński 2001, 132]. Poeta nieustająco toczy „grę o tożsamość”, której zasadą jest tworzenie kreacji własnej persony i, jak mówi w utworze *Stan poetycki*, „przybranie na siebie »ja«, które jest »nie-ja«” [Miłosz 1993c, 40]. Autor *Hymnu o perle*, podkreśla Aleksander Fiut, nawet wypowiadając się w liryce bezpośredniej, ciąży w stronę liryki maski i roli [Fiut 1987, 183–214]. W *Daemones* w trakcie toczącego się dialogu poety z demonami ujawnia się proces autokreacji, nieustannego nakładania poetyckich przebrań i masek. Walka o duszę poety, stworzona na wzór psychomachii, rozgrywa się między paradygmatem autobiografii i autokreacji. Głos poety zaświadcza przede wszystkim o swym artystycznym powołaniu:

Nie nacieszycie się duszą,
 Forma mnie zawsze pęta,
 Gra wcześniej była zaczęta,
 Czy lepszy byłem, czy gorszy,
 Na grze mój żywot się skończy,
 I z całą moją odwagą
 Nie umiem wystąpić nago,

Rytmy i rymy odrzucić,
Do samej esencji wrócić.

[*Daemones*, Miłosz 2000a]

Wyznaczniki artystycznej kreacji – „forma”, „gra”, ale także „rytmy i rymy” – pełnią funkcję zasłony, za którą można ukryć autorską tożsamość. Podporządkowana schematom metrycznym, inkantacyjna i rytmiczna mowa *dajmoniona*, wywodząca się z przestrzeni tradycji, uwalnia poetę od ziemskiej „esencji”, ciężenia biografii i ocala jego zdolność lirycznej autokreacji.

Czy jednak autor może ukryć się w kostiumie własnej twórczości, „rytmów i rymów”? Miłosz wprowadza w *Daemones* ironiczny dystans, który uzyskuje za pomocą zabiegu o charakterze architekstualnym, nazwanym przez Stanisława Balbusa restytucją formy [Balbus 1996, 218–243]. Autor tomu *To* konsekwentnie buduje wiersz oparty na „pozarepertuarowym” schemacie metrycznym ośmioletkownika o toku daktylicznym i amfibrachicznym. Za pomocą artystycznego gestu powtórzenia odwołuje się tym samym do popularnej w średniowieczu miary wierszowej stosowanej często w utworach o treści religijnej, przeznaczonych przede wszystkim dla pieśni o charakterze sakralnym [Kopczyńska 1956, 201–205; Pszczołowska 1997, 17–18]. Miarą ośmioletkownika napisana została zarówno *Rozmowa Miśtrza Polikarpa ze Śmiercią*, jak i *Skarga umierającego*. Do tego wzorca metrycznego sięgał ksiądz Józef Baka w *Rozmyślaniiu o śmierci* oraz *Uwagach śmierci niechybnej*, a później także Adam Mickiewicz, pisząc *Panią Twardowską*. Kontekst tych utworów, przywołujących spotkanie z siłami pozaziemskimi, Śmiercią i Mefistofeilesem, zderzony z ludycznym charakterem restytucji, kształtuje wymiar ironii artystycznej. Dzięki niej nieprzekraczalny rozdźwięk istniejący między poetycką autobiografią i autokreacją, a więc między realnym życiem i fikcją literacką, nabiera walorów znacznie bardziej ambiwalentnych, bardziej zdystansowanych, ironicznych i komicznych. Nie przeszkadza to jednak temu, by Miłosz w końcowej partii tego wiersza wypowiedział ostatecznie swoje poetyckie credo, i co warto podkreślić, rezygnując w tej części z toku ośmioletkownika, a zatem niejako uchylając ironiczny dystans restytucji⁷:

⁷ Zamiana schematu metrycznego nie jest, jak by się pozornie wydawało, radykalna. Poeta dokonuje bowiem przekształcenia katektycznej formy ośmioletkownika o toku daktylicznym i amfibrachicznym na pokrewną mu, rozwiniętą trocheicznie postać dwunastoletkownika (7 + 5) o zachowanym schemacie zestrojów akcentowych. Pozostaje zatem wierny tradycji, gdzie toczy się liryczna „gra” uległości wobec formy i tradycyjnie pojętego rytmu metrycznego.

Po prostu diabli męczą, a wtedy przykro.
 Bronię się zamawianiem, jakby modlitwą.
 Zamiast spowiedzi, w nocy układam strofy.
 Tylko dlatego mądry, że zaściankowy.

[*Daemones*, Miłosz 2000a]

Liryczna autokreacja pełni rolę osłony skrywającej autorską tożsamość. Chroni ją magiczna moc rytmicznego zamawiania i lirycznej mowy o funkcjach sakralnych, a więc będących odpowiednikiem modlitwy i spowiedzi. „Zaściankowa” świadomość, w której przechowana jest odwieczna funkcja poezji łącząca ją ze sferą *sacrum*, pozwala zachować wierność wobec poetyckiego powołania. Postrzegana przez pryzmat „zaściankowości” poezja nie jest wytworem kultury, sposobem osiągnięcia powodzenia i sławy, ale powinnością wobec sfery transcendencji, medytacją teozoficzną. Mowa liryczna poety, zdaje się mówić podmiot w końcowych wersach, nie przynależy do świata *profanum*, ale wyłącznie do świata *sacrum*.

Mediumiczna i inkantacyjna liryka, powstająca pod wpływem „rytmicznych szeptów” *dajmoniona*, jest jednak tylko jedną odsłoną poetyckiego aktu tworzenia. Jak bowiem interesująco ukazuje Stanisław Balbus, Miłosz przede wszystkim prowadzi „walkę z wierszem”, która jest wyrazem stałej antynomii między poetyckim imperatywem inkantacji, a scjencyzną świadomością dwudziestowiecznego twórcy [Balbus 1985, 461–521]. Ambiwalencję w podejściu Miłosza do statusu poezji ukazuje między innymi przywoływane już *Posłuchanie* z poematu *Gdzie wschodzą słońce i kiedy zapada*. Podmiot mówiący, doznając wpływu głosu *dajmoniona*, uświadamia sobie jego władzę maniczną:

Znowu tamten nienazwany mówi za mnie
 I otwiera znikające senne domy,
 Żebym pisał tutaj w pustkach
 Za morzem i ziemią.

[*Posłuchanie*, Miłosz 1993b]

jednocześnie jednak podejmuje krytyczną refleksję:

A mnie straszno tym razem. Obrzydliwość rytmicznej mowy,
 Która sama siebie obrządza, sama postępuje,
 Choćbym chciał ją zatrzymać, słaby z przyczyny gorączki

[*Posłuchanie*, Miłosz 1993b; podkr. – J.D.-P.]

„Obrzydliwość rytmicznej mowy”, manicznej, natchnionej głosem *dajmoniona* przejawia się dominacją metrycznej meliczności, zawłaszczeniem i podporządkowaniem poety, który pozostaje „słaby z przyczyny gorączki”. Świadomość zależności i uległości skłania do pytań o własną niezależność artystyczną, jak w wierszu *Ars poetica*?

Trudno pojąć skąd się bierze ta дума poetów
jeżeli wstyd im nieraz, że widać ich słabość.

Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów,
Które rządzą się w nim jak u siebie, przemawiają mnóstwem języków
[*Ars poetica*?, Miłosz 1993b]

Metapoetycka refleksja prowadzić musi w sposób nieunikniony do wyrażenia poetyckiego zdystansowania i autoironii. Tę rozszczępioną perspektywę i podwójną postawę tłumaczy Arent van Nieukerken, który zauważa:

twórca kwestionuje możliwość artykulacji własnej obecności jako świadomego, panującego nad swym małym światem, demiurga. Ale powiada to jednak Miłosz, autor licznych pism autobiograficznych [...]. Ironia wynika oczywiście z tego, że Miłosz nie chce się ograniczyć do roli biernego narzędzia, ani też zdyskredytować swojej własnej poezji [van Nieukerken 1998, 108–109].

Ambiwalencja poetyckiej kreacji tworzy się w wyniku wewnętrznego konfliktu rozgrywającego się w podwójnej, rozszczępionej świadomości „ja” poety. Na jednym biegunie pojawia się дума i moc boskiej inkantacji, na przeciwnym „obrzydliwość”, „wstyd”, „słabość” i „gorączka”. Jak pisze Stanisław Balbus, toczy się między nimi walka

we śnie, w głębinach podświadomości. Po jednej stronie – ciemne siły, nie do opanowania na jawie techniki artystycznej i rozumowych przesądzeń [...], co wyraża się w żywiołowym śpiewie mowy [...]. Po drugiej – to wszystko, czego domaga się rozum i co rozum kwituje „doczesną zapłatą”, co wynika ze świadomości społecznego zakorzenienia społecznych oraz prywatnych obowiązków, a co w twórczości wyraża się jako *techné*, umiejętność, *ars* [Balbus 1985, 466].

Autor szkicu *Piernwszy ruch jest śpiewanie...* wskazuje na dwa aspekty owej „walki z wierszem”, którą toczy Miłosz. Z jednej strony ucieka on od poezji

śpiewnej, melicznej, z drugiej uchyla się od przymusu odziedziczonych, konwencjonalnych systemów wersyfikacyjnych, dostrzegając w nich „skazę harmonii”, jak powie Miłosz w *Traktacie poetyckim* [Miłosz 1993b, 39]. Jego ucieczka i uchylanie się nigdy nie są ostateczne. Pozostając pod wpływem inkantacji i tradycji wzorców mowy poetyckiej, jednocześnie im zaprzecza, tworząc, jak pisze Balbus, „»systemy momentalne«, systemy jednorazowego lub zaledwie parokrotnego użytku” [Balbus 1985, 462–463].

Problem podwójnego uwarunkowania wypowiedzi lirycznej, kształtowanej przez intensywność doświadczenia i tradycję mowy poetyckiej, rozważany jest także w wierszu *Do dajmoniona*. Podmiot-poeta w sposób metapoetycki, ale także magiczno-obrzędowy odnosi się do aktu kreacji. Powraca wspomnieniami do lat dawnych, by, jak mówi, „odprawić obrzędy” i nadać „wieczną młodość”. Jako *theios aner* poddany jest władzy *dajmoniona*, który oddziałuje swą boską mocą:

Twoje rytmiczne szepty onieśmielają mnie.

[*Do dajmoniona*, Miłosz 1994]

Tym razem jednak poeta próbuje świadomie dystansować się od narzuconego mu manicznego wpływu:

A ty, dajmonionie,
Już mieszasz się, przerywasz nam, niechętny
Imionom i nazwiskom, i wszelkim realiom,
Zanadto prozaicznym, śmiesznym bez wątpienia.

[*Do dajmoniona*, Miłosz 1994]

Prozie życia przeciwstawiona jest w wierszu mowa poetycka – odświętna, docierająca z wymiaru transcendencji, rytmiczna i inkantacyjna. A jednak, jak przyznaje podmiot, tylko ona, zasłyszana w rytmicznym szepcie *dajmoniona*, może być źródłem twórczości:

Przepadłbym gdyby nie ty. Twoja inkantacja
Rozlega się w moim uchu, napelnia mnie
I mogę ją tylko powtarzać,

[*Do dajmoniona*, Miłosz 1994]

Kreacja poetyckiego słowa oddzielona zostaje od sfery ludzkiego przeżywania emocji i zmysłowego doświadczenia egzystencji. Wytwarza ona kon-

wencjonalny, osobny, czysty świat liryki, powołany na wzór najwyższej ze sztuk – muzyki. Podmiot liryczny zaczyna dostrzegać tę dychotomiczną nieprzystawalność i własne wyobcowanie:

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

Metapoetycka refleksja podmiotu ukazuje, że prozaiczny świat ludzkich namiętności i świat lirycznej, muzycznej inkantacji stanowią odrębne dziedziny, które – istniejąc wyłącznie dla siebie – nie mają ze sobą powiązań ani styczności. W podobnie dychotomiczny sposób rolę muzyki w poezji Miłosza postrzega Wojciech Ligęza, który pisze, iż poetyckie „trwanie dźwięku rozciąga się ponad epizodami życia, staje się poszukiwaniem tego, co niewyraźalne” [Ligęza 2004, 329–337]. Okazuje się, że „niejasne nuty” i „rytmiczne szepty” *dajmoniona*, odwracając się od tego, co ziemskie, zmysłowe, erotyczne, pozostają zawsze wysublimowanym głosem wymiaru duchowego, przynależnego do sfery *sacrum*. Ostatecznie podmiot liryczny z lekką nutą ironii konstatuje:

Ty jesteś przyjacielem niewinnych i bezbronnych,
 Którzy tęsknią do Królestwa,
 [Do *dajmoniona*, Miłosz 1994]

Z mową poetycką *dajmoniona* – natchnioną, meliczną i rytmiczną – identyfikować zatem mogą się tylko ci, których życie ukierunkowane jest w stronę horyzontu transcendencji.

W tomie *Wierszy ostatnich* Czesława Miłosza zamieszczony jest wiersz o znamienym tytule *Bez dajmoniona*. Podmiot-poeta przyznaje się w nim do twórczej bezradności i niemocy, będącej efektem opuszczenia przez *dajmoniona*. Brak jego obecności i niemożność wsłuchiwania się w jego „rytmiczne szepty” pozbawia twórcę zdolności mediumicznych i kreacyjnych. Niegdyś natchniony poeta, *theios aner*, pozostawiony przez *dajmoniona* traci swą maniczną i instrumentalną rolę. W tej niepełnej kondycji poety ujawnia się wyraźnie jego ludzka natura i słabość człowieka:

Dajmonionie, od dwóch tygodni nie nawiedzasz mnie
 I staję się kim byłbym zawsze bez twojej pomocy.

Patrzę w lustro i niemila jest mi moja twarz,
Pamięć otwiera się, a tam straszno.

Zmącony i nieszczęśliwy ja człowiek.

[*Bez dajmoniona*, Miłosz 2006]

Poprzez bezpośredni zwrot do *dajmoniona*, ale także za pomocą użytego słowa „zmącony” przywołuje Miłosz po raz kolejny tradycję antyczną. W *Timajosie* wyraził Platon przekonanie, że człowiek opuszczony przez siły boskie traci poczucie porządkującej harmonii i pogrąża się w nieładzie [Platon 1958, 59–60]. W starożytnej Grecji panowało powszechne przeświadczenie, że „właściwy rytm jest znakiem uporządkowanego życia wewnętrznego i uczy ładu wewnętrznego” [cyt. za: Tatarkiewicz 2006, 91–92]. Wydaje się zatem, że „zmącony i nieszczęśliwy” człowiek z wiersza Miłosza jest twórcą, który wskutek utraty „rytmicznych szeptów” *dajmoniona* zagubił poczucie ładu i pogrążył się w twórczej niemocy. Ostatecznie więc poeta w wierszu *Bez dajmoniona* wyznaje swą całkowitą bezradność:

Chciałbym ostrzec czytelników, prosić wybaczenia.

Cóż kiedy nie umiem nawet tej skargi ułożyć.

[*Bez dajmoniona*, Miłosz 2006]

Wyraziście sprozaizowany język wiersza, stylizowany na wypowiedź kolo-kwialną, podkreśla poetycką nieumiejętność tworzenia na miarę „rytmicznych szeptów” *dajmoniona*. Tylko one bowiem za pomocą mediumicznych właściwości pozwalają w poetycki sposób „ułożyć” słowa lirycznej „skargi”. Utwór staje się zatem wyrazem kłęski lirycznych ambicji poety, ale w zamian za to pozostaje bliski ludzkiemu wymiarowi istnienia. Bez „rytmicznych szeptów” *dajmoniona* odsłania się egzystencjalny wymiar kondycji człowieka: „twarz” ujrzana jako „niemila”, „pamięć”, w której „straszno”. „Zmącony i nieszczęśliwy” człowiek, pozbawiony maski poetyki fundowanej na porządkującym rytmie, nie może już ukryć swego ludzkiego oblicza.

Literatura

- Balbus S., 1985, „*Pierwszy ruch jest śpiewanie*” (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne), w: Kwiatkowski J., red., *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, Kraków.
Balbus S., 1996, *Między stylami*, Kraków.
Biblia, to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, 1980, oprac. Komisja Przekładu Pisma Świętego, Warszawa.

- Błoński J., 1998, *Miłosz jak świat*, Kraków.
- Dembiński B., 2004, *Teoria idei. Evolucja myśli Platońskiej*, Katowice.
- Dudek J., 1995, *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Kraków.
- Eliade M., 1992, *Duch, światło i nasienie*, w: Eliade M., *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, tłum. Kania I., Kraków.
- Fiut A., 1987, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Paryż.
- Forstner D., 1990, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. Zakrzewska W., Pachciarek P., Turzyński R., Warszawa.
- Jakobson R., Waugh L., 1989, *Magia dźwięków mowy*, tłum. Mayenowa M.R., w: Jakobson R., *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, red. Mayenowa M.R., t. 1, Warszawa.
- Janion M., 2000, *Gorączka romantyczna*, Kraków.
- Kłosiński K., 2001, „Wymyka mi się moja ledwo odczuta esencja”. *Czesław Miłosz*, w: Kłosiński K., *Poezja żalu*, Katowice.
- Kopczyńska Z., 1956, *Ośmioletniokowice*, w: Kopczyńska Z., Mayenowa M.R., red., *Sylabizm*, Wrocław.
- Ligeza W., 2004, *Trwanie dźwięku. Muzyka i muzyczność w poezji Czesława Miłosza*, w: Balbus S., Hejmej A., Niedźwiedz J., red., *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, Kraków.
- Łapiński Z., 1988, *Jak współżyć z socrealizmem*, Londyn.
- Miłosz C., 1983, *Rodzinna Europa*, Paryż.
- Miłosz C., 1987a, *Świadectwo poezji. Szesć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Warszawa.
- Miłosz C., 1987b, *Zacznajac od moich ulic*, Warszawa.
- Miłosz C., 1993a, *Wiersze*, t. 1, Kraków.
- Miłosz C., 1993b, *Wiersze*, t. 2, Kraków.
- Miłosz C., 1993c, *Wiersze*, t. 3, Kraków.
- Miłosz C., 1994, *Na brzegu rzeki*, Kraków.
- Miłosz C., 1998, *Pieseł przydrożny*, Kraków.
- Miłosz C., 2000a, *To*, Kraków.
- Miłosz C., 2000b, *Ziemia Ulro*, Kraków.
- Miłosz C., 2006, *Wiersze ostatnie*, Kraków.
- Nycz R., 1984, *Sylny współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław.
- Opacki I., 1979, *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*, w: Opacki I., *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Katowice.
- Ouaknin M.-A., 2006, *Tajemnice kabaty*, tłum. Pruski K., Pruska K., Warszawa.
- Platon, 1958a, *Eutyfion, Obrona Sokratesa, Kriton*, tłum. Witwicki W., Warszawa.
- Platon, 1958b, *Ion*, w: Platon, *Hippiasz Mniejszy. Hippiasz Większy. Ion*, tłum. Witwicki W., Warszawa.
- Pszczółowska L., 1997, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław.
- Stala M., 2001, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków.
- Tatarkiewicz W., 2006, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa.
- van Nieukerken A., 1998, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków.

Źródła internetowe

Pycka W., *Daimonion – boskie tknięcie*, <http://hektor.umcs.lublin.pl/~enkrateia/strony/czytelnia/dane/Daimonion.pdf> [data dostępu: 24 listopada 2010].

Rhythmic Whispers of Daimonion.
A Medium-Like Function of Czesław Miłosz's Poetry

The article analyzes a medium-like creation of a poet in Czesław Miłosz's writings. In his works a poet is presented as a chosen man, stigmatized with an artistic destiny, dependent on 'forces' and 'voices'. Splitting poet's consciousness enables a medium-like relation, called 'instrumental' by Miłosz: the artist is being passively subjected to voices like an instrument. The lyric of hauntings, created this way, shows a poet inspired by daimonion's voice and so regarded as *theios aner*. Miłosz recalls an antic tradition and the idea of divine inspiration (daimon) but above all the idea of daimonion created by Socrates: daimonion is perceived here as 'a voice of god', or 'a divine touch'. In Miłosz's poems that have a *soliloquium* form, the voice of his daimonion manifest itself through the rhythm and incantation of speech. Inspiring and 'rhythmic whispers' of a daimonion that take possession of the poet's consciousness, are also regarded as a compulsion of metre, "disgust of rhythmic speech". A struggle against a poem, against a "defect of harmony" (described by S. Balbus) is aimed also at daimonion's incantation. However, the rhythmic whisper of daimonion favours the process of self-creation, its lack (as in the poem *Bez daimoniona*) directs attention to the autobiography and reveals an existential aspect of poet's being.

Key words: Czesław Miłosz, poet as a medium, daimonion, metre in poetry