

PATRYCJA BUĆKO-ŻMUDA  
Uniwersytet Śląski  
Katowice

*Ocalony, bo z nim wieczne i boskie zdziwienie.*  
Epilog burzliwego romansu wieszczów  
w kontekście teorii wpływu Harolda Blooma

Jakże to dziwne, niezrozumiałe życie! Jakbym wrócił z niego niby z długiej podróży i próbował sobie przypomnieć, gdzie byłem i co robiłem. Nie bardzo się to udaje, a już najtrudniej zobaczyć tam siebie. Miałem zamiary, motywacje, coś postanowiłem, coś wykonywałem, ale z odległości tamten człowiek wydaje się istotą irracjonalną i absurdalną. Zupełnie jakby nie tyle działał, ile był działany przez posługujące się nim siły<sup>1</sup>.

[C. Miłosz, *Po podróży*]

Życiowa podróż Czesława Miłosza pełna niepokoju i burz, dryfowania po filozoficznych morzach zwątpienia, zwieńczona została dotarciem do przylądka wiary, oczywiście, wiary na modłę Miłoszową. W czasie tej podróży Miłoszowi bezustannie towarzyszył duch Mickiewicza i zmyślenia romantyzmu. Bez wątpienia skomplikowana i ambiwalentna relacja Miłosza z Mickiewiczem jest kluczem do Dzieła Noblisty, które odczytywane w tym kontekście nabiera nowych sensów.

Wielokrotnie Miłosz wypowiada się w sposób eksplicytny o romantyzmie i samym Mickiewiczem, by przytoczyć tylko te dwie krótkie wypowiedzi, sygnalizujące istotę zagadnienia. „Pewnie dla młodych pokoleń polskich Mickiewicz jest jedynie zabytkiem zmurszałego patriotyzmu – mówi Miłosz. – Dla mnie

---

<sup>1</sup> Wszystkie podkreślenia w tekście są moje – P.B-Ż.

pozostaje poetą sekretnym i zagadkowym” [Miłosz 2004, 16], a w autoporciecie dodaje:

Moja matka, kiedy chorowałem na dyfteryt, ślubowała, że jeżeli przeżyję,  
to pójdzie piechotą  
do Ostrej Bramy od nas z Litwy. Ja przeżyłem... To dokładnie tak, jak  
z Mickiewiczem, prawda?  
[Fiut 1988, 268]

Wielu znawców twórczości Miłosza (by wspomnieć o Lidii Banowskiej – *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji*) uważa, iż kluczem do zrozumienia poezji autora *Ocalenia* jest ambiwalentna relacja Miłosza w stosunku do Mickiewicza. Pełna fascynacji z jednej strony, a z drugiej podporządkowana potrzebie rozliczenia i demitologizacji pomnika romantycznego poety. Narzędziem metodologicznym, które pozwala zrozumieć „dzieje burzliwego romansu” Miłosza z Mickiewiczem, jest antytetyczna teoria poezji Harolda Blooma, opierająca się na śmiertelnej walce „późno urodzonego” twórcy z jego potężnymi prekursorami. Agon ten opisuje Bloom w swojej bodajże najsłynniejszej książce – *Lęk przed wpływem* [Bloom 1973], przedstawiając sześć etapów rewizyjnych, w których „mocny poeta” usiłuje wyzwolić się spod wpływu swego „poety-ojca”, a zarazem pragnie go wykorzystać do usankcjonowania własnej autonomii i oryginalnej pozycji. Teoria poezji wypracowana przez Blooma, choć operująca leksyką dość abstrakcyjną, bo krytycznym metajęzykiem opartym na hiperbolach i antytezach, pozostaje jednak tekstem przejrzystym, logicznym (choć *de facto* jest to logika sprzeczności), wyraźnie przemawiającym do umysłów opornych na myśl ponowoczesną. Niestety, mimo erudycyjnych popisów „teoretyka omyłki”, brak w owej teorii rzeczy zasadniczej, czyli praktycznego, krytycznego *know-how*, natomiast liczne są argumenty oparte na paradoksach. Bloom, analizując wiele tekstów, pozostawia czytelnika na powierzchni interpretacji, uznając pewne chropowatości tkaniny tekstowej za oczywiste, przemawiające same za siebie, niewymagające zbędnego komentarza. Urzeka jednak zasugerowaną ścieżką, zmusza czytelnika do dokonania interpretacji jego interpretacji, dzięki czemu lektura staje się prawdziwym wyzwaniem. Sprawia ponadto, iż odzyskujemy wiarę w odnalezienie wyjścia z humanistycznego zaułka, w którym znalazła się współczesna myśl literaturoznawcza.

Bloom wyróżnia sześć etapów rewizyjnych, które stanowią długotrwały proces wyzwiania się spod wpływu „poety-ojca”. Każdy „mocny poeta” ma

„poetę-ojca”, z którym łączy go sieć skomplikowanych relacji, ulegających transformacjom w czasie. Bloom, podobnie jak T.S. Eliot, dowodzi, iż żadna wielka osobowość poetycka nie może narodzić się poza kontekstem historyczno-literackim, w ideowej próżni, już w chwili narodzin zostaje uwikłana w zawiłą sieć odwołań i wzajemnych zapożyczeń, komentarzy i polemik [Eliot 1998, 26]. Każdy „mocny poeta” jest uzależniony zarówno od teraźniejszości, jak i od przeszłości, podświadomie lub świadomie czerpie z warsztatów swoich poprzedników, dążąc do wypracowania własnego indywidualnego stylu, który stanowić będzie o niezależności poetyckiej podmiotu.

Zarysowując jedynie schemat owego procesu rewizjonistycznego, pragnę skupić się na jego ostatniej fazie – *apophrades*. Zgodnie z moją interpretacją spuścizny literackiej Miłosza, pierwsza faza – *clinamen* – odchylenie, uskok, dewiacja – przypada na okres od debiutu w roku 1930 (pismo „Alma Mater Vilnensis” – wiersze: *Kompozycja, Podróż*) do napisania poematu *Świat (poema nainne)* w roku 1943<sup>2</sup>. Wpływ *Dziadów* na wczesną twórczość Miłosza widać przede wszystkim w konstrukcji podmiotu, który przyjmuje role profety i przewodnika, będące rozmaicie realizowanymi wariantami modelu Mickiewiczowskiego [Banowska 2005, 11].

Drugi etap – *tessera* symbolizuje ponowne zbliżenie się efeba i prekursora, dopełnienie, pojednanie walczących poetów. „Późny poeta” uzupełnia słowo pozostawione przez „poetę wcześniejszego”, wzmacniając tym samym pozycje ich obu. *Tessera*, mimo iż pozornie brzmi to absurdalnie, jest jednocześnie „dopełnieniem i antytezą”. Prawdopodobnie najważniejszym przełomem w wojennej twórczości Miłosza są obok poematu *Świat (poema nainne)* – *Głosy biednych ludzi*, będące dowodem na nieustającą walkę Miłosza z autorem *Dziadów*, w której broni się efeb narzędziem ironii. Miłosza odchylenie od Mickiewicza jest głęboko ironicznym przedstawieniem wizji świata, w którą wierzył prekursor. Pierwszy z wymienionych tekstów to apogeum fazy *clinamen*, natomiast drugi to prolog etapu *tessera*. Obydwa cykle w sposób bezpośredni korespondują z poetyckim dorobkiem Mickiewicza. Od momentu powstania *Świata*, „pieśni o błogosławieństwie ziemi”, kluczowym kontekstem dla poezji efeba staje się *Pan Tadeusz*. Od tej pory już nie tylko *Dziady*, lecz również i epepeja są przedmiotem sporu i polemiki „syna” z „Ojcem”. Innymi słowy, Mickiewicz zostaje wskrzeszony atramentem Miłosza.

---

<sup>2</sup> Do tego okresu należą również wiersze wydane w tomie *Ocalenie* w roku 1945, ale napisane do roku 1943 włącznie; cały tom, zgodnie z moją klasyfikacją, zaliczony zostaje już do okresu drugiego – *tessera*.

W trzecim okresie – *kenosis* – ważną rolę w przypadku Miłosza odgrywa biografia pisarza, która determinuje jego Dzieło. Autor *Traktatu poetyckiego* pielęgnuje swój ból, niczym ogrodnik rzadkie kwiaty, rozpamiętuje swoją niedoszłą lub utraconą sławę, marnując dany mu czas, w wyniku czego traci i natchnienie, i sens życia. Emigrant – *homo melancholicus*. Czeką go dojmująca pustka. Tej „pustki” Miłosz obawiał się najbardziej, w rok po opuszczeniu kraju powie: „Zgodziłem się wejść w pustkę tą straszliwą bramą” [Miłosz 1985, 146]. Poeta odczuwa lęk (melancholię) nie tyle ze względu na spustoszenie wartości w pozostawionej ojczyźnie, co brak (adekwatnych) wartości w świecie, w którym żyć się zdecydował. Lęk przed pustką jest chyba nawet bardziej uciążliwy niż lęk przed utratą. Symboliczną reprezentacją utraconych wartości jest porcelana z utworu *Piosenka o porcelanie* (1947). Porcelana, piękna, ale i arcykrucha, niepielęgnowana odpowiednio ulega zabrudzeniu, a chwila nieuwagi może spowodować całkowite zniszczenie; porcelana reprezentuje „kruche” wartości kulturalne, te wartości, które wydawały się święte i chroniły człowieka przed czasami horroru [Gorczyńska 2002, 106]. Podmiot liryczny jest w o tyle dogodnej sytuacji, iż dane mu było jeszcze nacieszyć oczy „porcelaną”, możemy przypuszczać, że ci, którzy przyjdą po nim, nie docenią jej piękna na podstawie potłuczonych resztek. Człowiek na zgliszczach „porcelany”, tak, w sposób metaforyczny, widzi Miłosz człowieka XX wieku, wieku „płonących kominów” i „bestii totalitaryzmów”. *Kenosis* twórczości Miłosza przypada na utwory powstałe między rokiem 1952, w którym ukazał się tom *Światło dzienne*, a wydaniem *Króla Popiela* w 1962 roku.

*Demonizacja* to zdolność do samostanowienia. Poeta odnajduje w sobie siłę, by uzyskać odrębność. Nie jest to, co prawda, jeszcze zupełna niezależność (choć efeb jest przekonany, iż całkowicie uwolnił się od lęku), lecz nagląca potrzeba zawłaszczenia języka Ojca. Bunt to odrzucenie, wyparcie, a demonizacja to ustalenie nowego porządku po wcześniejszej rewolucji, które w twórczości Miłosza przypada na lata 1964–1969, kiedy odwraca się od „poety-ojca” w wyniku doświadczenia amerykańskiego transcendentalizmu. Lektura amerykańskich romantyków Henry’ego Davida Thoreau (z którego poglądami polemizuje), Walta Whitmana, Henry’ego Melville’a, Allena Ginsberga oraz Robinsona Jeffersa, o których wypowiada się w następujący sposób: „zawarli w swoich dziełach, rzeklibyśmy, na wyrost, wszystkie problemy nękające ich następców” [Miłosz 1989, 43], staje się przyczynkiem do weryfikacji spuścizny literackiej „poety-ojca” i tymczasowego wykluczenia go ze sfery *sacrum*. „Późny poeta”, który staje się świadkiem współczesnej „walki romantyków z klasykami” wśród zbuntowanej młodzieży Ameryki lat

siedemdziesiątych, doświadcza przeżycia zbliżonego do *katharsis*, co pozwala mu dostrzec w Mickiewiczu wyłącznie pierwiastek ludzki.

Powrót zmarłych – *apophrades* – ostateczne przewyciężenie wpływu – to ostatni etap mitologii tworzenia Blooma<sup>3</sup>, który stanowi główne zagadnienie niniejszego tekstu. Pozornie cykl rewindykacyjny zatoczył koło i powróciliśmy do fazy pierwszej – *clinamen*, charakteryzującej się ironią, najwyraźniej widoczną w procesie recepcji dzieła prekursora. *Apophrades* ludzi nas podobieństwem do fazy wyjściowej, przede wszystkim ze względu na narzędzie ironii (tym razem jest to w głównej mierze autoironia), wykorzystywane przez poetę do rozliczenia się zarówno z dorobkiem Ojca, jak i własnym. Aby dopisać epilog „burzliwego romansu” Miłosza z Mickiewiczem, autor *Pieska przydrożnego* otwiera się świadomie na dzieło Ojca. „Późny poeta w końcowej fazie rozwoju, dźwigając brzemię swojej samotności, niemal solipsystycznej wyobraźni, na powrót otwiera swój wiersz na dzieło prekursora” [Bloom 2002, 59]. Dojrzały poeta (już nie efeb) przyjmuje z premedytacją wyzwanie rzucone mu przez prekursora i otwiera się na jego wpływ. Świadomy wypracowanego stylu oraz koherentnej poetyki, nabiera pewności siebie, która wyzwala w nim potrzebę definitywnego rozstrzygnięcia kłopotliwego sporu, jakim jest relacja – „poeta-syn” – „poeta-ojciec”.

*Apophrades* przypada na teksty wydane w latach 1991–2004. „Siwizna wieku” Miłosza to okres wytężonej pracy twórczej, który zaowocował tekstami aspirującymi do ostatecznych rozstrzygnięć, ponawia w nich zatem Miłosz świadectwo przyjęcia tradycji i dąży do jej odświeżenia/odnowienia. Wiele z motywów i zagadnień, które ewoluowały i dojrzewały w czasie poetyckich peregrynacji poety, teraz zostaje zwieńczonych podsumowującą refleksją.

Stąd jest to Dzieło „ostatecznej jasności”, poetycki testament „późnego poety”, stanowiący „rozstrzygającą deklarację” Miłosza poety, Miłosza proroka. Jak wyznaje po latach: „próbuję zrozumieć moje życie. Trzeba przyznać, że strach przed korelacją choroba – geniusz był u mnie wręcz obsesyjny i on to wyjaśnia wiele moich decyzji” [Miłosz 2001, 27]. Romantyczne „obciążenie”, „korelacja choroba – geniusz”, spór z Mickiewiczem to wciąż, mimo upływu lat, najbardziej kłopotliwy temat Miłosza. Mickiewicz zmitologizowany, „rekwizyt patriotyzmu”, jest dla Miłosza wyzwaniem, poeta próbuje uciec od stereotypowych interpretacji twórczości. Dla niego Mickiewicz jest raczej „poetycką puszką Pandory”, przetworzoną w mit w celach dydaktycznych i moralizatorskich, która wymaga zdemitologizowania. „Problem

<sup>3</sup> Termin wprowadza tłumaczka – Agata Bielik-Robson w komentarzu do polskiego wydania Blooma – *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości* [Bloom 2002, 201–239].

Mickiewicza” i fantazmatu romantycznego można rozpatrywać na szeroką skalę, stosunek do spuścizny romantycznej nie jest bowiem wyłącznie problemem Miłosza (choć jest zagadnieniem kluczowym w jego *universum* tekstowym), lecz całej postromantycznej literatury polskiej. Generalizując, Miłosz mówi nawet o „nieszczęśliwości” naszego języka rodzimego, który nie potrafi wyzwolić się z semantycznej i stylistycznej *cliché* epoki romantyzmu. Problematyczny przypadek Mickiewicza to – według Miłosza – sprawa wymagająca ostatecznego rozstrzygnięcia, zdekonstruowania. Podziw i pogarda. Miłość i nienawiść. Gra ambiwalentnych uczuć, której brakuje już teraz tylko finałowego epizodu. W rezultacie dychotomia Miłosz poeta (wieszcz) – Miłosz człowiek konsekwentnie persewerowana przez Autora zostaje ostatecznie rozwiązana w ostatnim etapie uwalniania się spod wpływu „poety-ojca” – *apophrades*. Narodowy mit poety wieszca i proroka zostaje ostatecznie zdemitologizowany, Miłosz przyjmuje pozę „wieszczka” lub, jak sam mawiał, „wieszca obrotowego”.

Od czasu napisania poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* krystalizuje się metafizyczna formuła poezji Miłosza, który u kresu swoich dni odnalazł wreszcie tak upragnioną „formę bardziej pojemną”. Co prawda, epifaniczność, „nagle objawienia”, jak dowodzi Jan Błoński w szkicu *Epifanie Miłosza*, pojawiają się już we wczesnych lirykach poety, trudno jednak podejrzewać Miłosza o to, iż były one świadomym przejawem opiewania piękna otaczającego świata jako znaku rzeczywistości transcendentnej. Owe nagle objawienia, olśniewające epifanie są „chwilami doznań zmysłowych tak intensywnych, że prowadzą do roztopienia się podmiotu w przedmiocie” [Błoński 1998, 56]. Przedmioty, zjawiska to

jasności poranków, rzeki w zieleni, dymiąca woda różanego brzasku, kolory cynobru, karminu, sjeny palonej, błękitu, rozkosz pływania w morzu koło marmurowych skał, ucztowanie na tarasie nad zgiełkiem rybackiego portu, smak wina, soli, oliwy, gorzycy, migdałów, lot jaskółki, lot sokoła, dostoyny lot stada pelikanów nad zatoką, zapach naręczy bzu w letnim deszczu [Miłosz 2002a, 8].

Próba dotarcia do tego, co nienazwane, niewypowiedziane, niejasne poprzez epifaniczne przeżywanie rzeczywistości, które przydarza się Miłoszowi każdego dnia – to ostateczna formuła jego poetyki. „Ciągłe zdumienie, każdego dnia; zacząłem siedemdziesiąty siódmy rok życia” [Miłosz 2001, 11].

Wiersz nie jest zatem tym, co „w trzech kropkach mieszka, za przecinkiem” (*Traktat poetycki*), lecz odczytywaniem widzialnych znaków, które

odsyłają do rzeczywistości transcendentnej: „Żeby wreszcie powiedzieć mógl, co siedzi we mnie” [Miłosz 2004, 7].

„TO, czego nie podejmuję się nazwać” [Miłosz 2004, 11]. To jest łakomstwem doznań, żądzą świata, nagłą potrzebą nieustannego doświadczenia jego przejawów, ekstazą o wschodzie słońca i o zachodzie, w deszczu, w czasie burzy z piorunami. Bez końca, bez wytchnienia, oscylując między zachwytem i wiecznym zdziwieniem, przypominającym zaskoczenie dziecka, kiedy powoli odkrywa wszystko, co je otacza. „Poeta jako dziecko wśród dorosłych. Wie, że jest dziecinny, i musi bez ustanku udawać swój udział w działaniach i obyczajach dorosłych” [Miłosz 1998, 53]. Poeta, jak mówi Miłosz, jest przykładem stworzenia „nawnie-emocjonalnego, które jest stale zagrożone przez rehot ludzi dorosłych” [Miłosz 1998, 53]. „Tak naprawdę nic nie rozumiem, jest tylko ekstatyczny nasz taniec, drobin wielkiej całości” [Miłosz 1998, 79]. Jednocześnie jest to afirmacja życia, w tym pochwała fizykalności i cielesności. Jak pisze Błoński: „nie idea, nie pojęcie, lecz okaz indywidualny, istnienie poszczególne” [Błoński 1998, 57]. Miłosza, podobnie jak dziecko, dziwi otaczający świat; afirmacja drobnych rzeczy, żądza świata sprawiają, iż z „napuszonego wieszczka” staje się „wieszczem obrotowym”, który nie ma już aspiracji do odkrycia *episteme*, nie szuka Prawdy, nie chce pisać „ani za świątobliwie, ani zanadto świecko” [Miłosz 2002b, 66].

Pragnieniem każdego efeba, „późno urodzonego poety” jest „wypracować styl, który pozwala uzyskać i utrzymać pierwszeństwo wobec prekursorów” [Bloom 2002, 183]. Innymi słowy, każdy „mocny poeta” musi wyzwolić się spod wpływu „poety-ojca”, by wypracować swój własny styl poetycki, który byłby odporny na Dzieło Wielkiego Poprzednika. Obarczony obowiązkiem bycia wieszczem, który notabene przyjął dobrowolnie, czemu dał świadectwo na kartach *Ocalenia*, w fazie *apopbrades* odrzuca patos i „mesjanistyczne zadęcie”, krytycznie analizuje dzieje swojego proroczego statusu. Mrugając zadziornie w stronę czytelnika, mówi: „Tak naprawdę to chciałem siły i sławy, i kobiet” [Miłosz 2002c, 27]. Miłosz jako *poeta vates*, nie czuje się spełniony, ciąży mu jego próżność i pycha, stanowiące, zdaje się, nieodłączne atrybuty poety wieszczka. „Poetyckie fantasmagorie”, „urojenia” nie są źródłem poezji ocalającej, tworzą iluzję i podtrzymują mity narodowe. „Choć tylko przypominając sobie napisane kiedyś wiersze, czuje ich autor cały wstyd urojenia” [Miłosz 1994, 47]. Wyznaje również Miłosz, iż uwielbienie oraz uznanie, jakich doświadcza, sprawiało mu nieukrywaną przyjemność, tyle tylko, że obecnie dawna próżność wywołuje w pocie uczucie wstydu i staje się przyczynkiem autodrwin. Miłosz staje się więc „wieszczem

obrotowym” [Miłosz 2001, 20] lub, używając formuły platońskiej, „wieszczkiem” [Platon 2005, 133]. Zarówno Platon, jak i Miłosz posługują się narzędziem autoironii, dzięki czemu udaje im się uniknąć patosu. Porzucają zatem ton wysoki, napuszony oraz towarzyszące mu wzniosłość i ceremonialność.

Paradoksalnie, jak twierdzi Bloom, dochodzimy do momentu, w którym twórczość prekursora jest usytuowana w taki sposób w twórczości „późnego (późniejszego) poety”, iż wydaje nam się, że to „poeta-ojciec” zaciągnął dług u „poety-syna”. Wiersze powstałe w ciągu ostatnich dwóch lat życia poety mają charakter podsumowujący, ale i wspomnieniowy, dotyczący miejsc i ludzi, którzy odeszli już do „krajny Nigdzie”, liryki charakteryzuje ton melancholiczny, potęgający przeczucie zbliżającego się kresu. Redakcji tomu dokonał Jerzy Illg, który pogrupował utwory w pięć kategorii; pierwszą, można by nazwać autotematyczną, dotyczącą młodości poety, drugą, wspominkowo-portretową, ponieważ dotyczy ludzi, którzy już odeszli, trzecią stanowi poetycka spowiedź Miłosza – poemat *Orfeusz i Eurydyka*, czwarta jest na wskroś filozoficzna, ostatnia część mówi w bezpośredni sposób o pragnieniu i potrzebie Boga. „Ja też chciałbym wierzyć, że trafię do tej krajny [krajny intelektualnych lowów – P.B.-Ż.] i będę mógł tam dalej robić to, co zacząłem na ziemi” [Miłosz 2006, 49]. Sam Miłosz mówi, iż w zasadzie jest już bardziej „TAM” niż „TU”, przez co łatwiej rozmawia mu się ze zmarłymi. I tak, jak w wierszu *Niebiańskie* odnosi się do Blake’a, tak w liryku zatytułowanym *W Tumanie*, zwraca się bezpośrednio do swojego prekursora:

Nasza cywilizacja jak garnek rozbity.  
 Patrzymy na siebie zezem, mężczyźni i kobity.  
 [...] Jak wydobyć się z tego, powiedz, Panie Adamie.  
 Uczono mnie, że trzeba zawsze starszych pytać o zdanie.  
 [W *Tumanie*, Miłosz 2006]

Nie widać już u Miłosza lęku przed wpływem Mickiewicza, który towarzyszył mu przez całe życie, w relacji z Mickiewiczem pojawia się długo wypracowywany ironiczny dystans. Poeta stworzył autonomiczny i oryginalny styl, używając terminologii samego Miłosza – powiedzielibyśmy – dykcję. Miłosz, przyjmując maskę „wieszca obrotowego” / platońskiego „wieszczka” przemawia nostalgicznie i tak, jak Wergiliusz wskazywał Dantemu drogę po Piekło i Czyśćcu, tak Miłosz oprowadza nas po drogach prowadzących do duchowego odrodzenia. Czesław Miłosz, wkraczający w ciszę wieczoru życiowego, tłumaczy swoje życiowe wybory i szuka uzasadnień, chociaż doskonale wie, iż:



Liryczni poeci  
 Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca.  
 To niemal warunek. Doskonałość sztuki  
 Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo.  
 [Miłosz, 2006]

Miłosz dociera o krok dalej od Wielkiego Zmarłego, wybierając rolę melancholicznego wieszczka, który „żadnym swoim słowem nie słał nicości” [Miłosz 2006, 44], desakralizuje fantazmat poety proroka. Pomnik Mickiewicza zostaje zburzony, a Miłosz „ocalony, bo z nim wieczne i boskie zdziwienie” [Na moje 88 urodziny, Miłosz 2004b].

### Literatura

- Banowska L., 2005, *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji*, Poznań.  
 Bloom H., 2002, *Lęk przed wpływem*, przeł. Bielik-Robson A., Kraków.  
 Błoński J., 1998, *Epifanie Miłosza*, w: Błoński J., *Miłosz jak świat*, Kraków.  
 Eliot T.S., 1998, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. Heydel M., w: Eliot T.S., *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków.  
 Fiut A., 1998, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, Kraków.  
 Gorczyńska R., 2002, „Podróżny świata”. *Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków.  
 Miłosz C., 1985, *Wiersze I*, Kraków.  
 Miłosz C., 1989, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków.  
 Miłosz C., 1994, *Na brzegu rzeki*, Kraków.  
 Miłosz C., 1998, *Pieseł przydrożny*, Kraków.  
 Miłosz C., 2001, *Rok myślnego*, Kraków.  
 Miłosz C., 2002a, *Orfeusz i Eurydyka*, Kraków.  
 Miłosz C., 2002b, *Traktat teologiczny*, w: Miłosz C., *Druga przestrzeń*, Kraków.  
 Miłosz C., 2002c, *Wbrow naturze*, w: Miłosz C., *Druga przestrzeń*, Kraków.  
 Miłosz C., 2004a, *O podróżach w czasie*, Kraków.  
 Miłosz C., 2004b, *To*, Kraków.  
 Miłosz C., 2006, *Wiersze ostatnie*, Kraków.  
 Platon, 2005, *Fajdros*, w: Platon, *Dialogi*, tom 3, przeł. Witwicki W., Kęty.

### *Saved by His Amazement, Eternal and Divine. The Epilogue of Miłosz's Whirlwind Love Affair with Mickiewicz in the Context of Harold Bloom's Theory*

The article is an attempt to sum up Czesław Miłosz's complicated relation with Adam Mickiewicz. The aim of the text is to outline Miłosz's revisionary process and to focus on its last period called *apophrades*. The anxiety of influence and the anxiety of cultural emptiness, which he prophesied, seem to be especially intriguing aspects of Miłosz's literary heritage.

**Key words:** Czesław Miłosz, Adam Mickiewicz, Harold Bloom, anxiety of influence