

WALENTYNA KRUPOWIES

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach,
Wydział Humanistyczny

OSTATNIA PRZEMIANA POETY. PÓŻNA STAROŚĆ W TWÓRCZOŚCI MIŁOSZA

Last turn of the poet. Late senility in Miłosz's literary works

The object of analysis is the phenomenon of old age as an existential experience included in the late poetry of Czesław Miłosz. Late works of Miłosz, interpreted as a record of the aging process, create the cultural code of talking about old age and the standard of living it. The most important experience of old age is the decrease of physical forces, the issue of senile carnality and complicated and long process of spiritual transformation that brings man leaning toward-death life span.

Keywords: Miłosz, late literary work, senility phenomenon, spiritual transgression

Czas starości jawi się przede wszystkim jako swoisty i wielce niejednoznaczny rodzaj doświadczenia egzystencjalnego, które w literaturze czy sztuce uzyskiwało artystyczny kształt. Wypowiadane w dziełach Starych Mistrzów, by wymienić Michała Anioła, Goethego, Tolstoja czy Jarosława Iwaszkiewicza¹, wytwarzało różne kulturowe wzorce przeżywania starości. Noszą one wyrazisty rys indywidualnej biografii oraz osobowości artysty, jak w przypadku Iwaszkiewicza, który na gruncie polskim wytworzył jeden z najbardziej przejmujących sposobów przeżywania starości, sytuujący się wręcz na antypodach ideału wymarzonego przez starożytnych. Niewątpliwie do rodziny Starych Mistrzów, których późne dzieła wytwarzają kulturowy kod mówienia o starości oraz wzorec jej przeżywania, należy też Miłosz. Jego późne tomy poetyckie można czytać jako artystyczny i kulturowy zapis doświadczania sędziwego wieku oraz przemian, które przynosi człowiekowi wychylony już ku-śmierci okres życia.

¹ Jedną z pierwszych prac wprowadzających na polski grunt kategorię „późnej twórczości” była praca Mieczysława Wallisa (Wallis 1975). Natomiast niezwykle interesującą refleksję o doświadczaniu starości przez Wielkich Mistrzów zawiera esej Ryszarda Przybylskiego pt. *Baśń zimowa* (Przybylski 1998).

Trudno jednoznacznie stwierdzić, który utwór jest pierwszym śladem wskazującym na początek duchowej przemiany poety. Niewątpliwie wewnętrzną transgresję należy łączyć z późnym okresem życia i twórczości, a jej poetycki zapis został zwarcie spleciony z toposem podsumowania własnego życia. Pojawia się on wielokrotnie a nasila się w tomach ostatnich, gdzie podmiot oglądu własnego istnienia dokonuje z perspektywy głębokiej starości. Dotychczasowe badania przekonująco dowodzą, że czas starości tego długiego żywota wyraźnie rozpada się na dwa okresy (Hobot-Marcinek 2012, 133). Pierwszy z nich cechuje wręcz erupcja życiowej i twórczej energii, drugi – odznacza się powolnym gaśnięciem, oddalaniem się od ziemskich spraw i pragnień oraz stopniowym ich zamykaniem, degradacją ciała, koniecznością wyzbycia się „cielesnej pychy”, a także przemianą o charakterze duchowym. To właśnie duchowa transgresja dokonująca się w późnym okresie życia a nie bardziej wyraziście ujawniająca się problematyka starczego ciała będzie przedmiotem analizy w niniejszym tekście.

Pamięć Starego Poety

Na początku należy zaznaczyć, iż to degradacja ciała i definitywne „odstąpienie” Erosa, jak wyzna poeta w *Dalszych okolicach*, wyznacza nieprzekraczalną granicę, poza którą rozpoczyna się późna starość – nierzadko przedstawiana w żartobliwej tonacji i barokowej stylistyce. Niechciana, śmieszna w swej pokraczności i brzydocie fizyczność:

A później na tym miejscu szkaradna ropucha
Półotwiera grube powieki
I już wiadomo: „To ja” (*W pewnym wieku*)²,

wywołuje coraz częstszą i coraz bardziej uporczywą myśl o przeżytych życiu a wraz z nią pojawia się przeświadczenie o konieczności jego podsumowania. Właśnie w tym momencie osobnicza pamięć rozpoczyna swoją szczególnie intensywną pracę: „Powoli, rozważnie, teraz kiedy dokonało się przeznaczenie, / zapuszczam się między widoki minionego czasu” (*Capri*, 1055). W późnej poezji zostaje powołany podmiot, który jest sędziwym człowiekiem u swojego kresu doznającym silnej identyfikacji z sobą dawnym. Proces ten umożliwia i zapoczątkowuje właśnie pamięć, która

² Wszystkie wiersze Miłosza cytuję według wydania: Miłosz Czesław: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011. W nawiasach podaję tytuł utworu oraz numer strony.

pomimo wszelkich ułomności wieku starszego, może być dobrodziejstwem³ (Kaczmarek 2008, 153). Na ostatnim etapie przekształca się ona w skarbnicę doświadczeń, przeżyć, obrazów: „[...] zbierałem obrazy ziemi w wielu krajach na dwóch kontynentach [...]” (*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada. Lauda*, 646). Pamięć staje się wręcz wyjątkowym dobrem, skarbem najbardziej własnym, bo przechowującym ślady osobistej drogi życiowej:

Stary człowiek pokłada więc pełne zaufanie we wspomnieniach z młodości, z nich czerpie siłę, na nich się wspiera, ale jednocześnie przeczuwa, iż to, co pamięta, już nie istnieje obiektywnie, jest tylko dostępne w jego starczej pamięci i zniknie wraz z jego śmiercią ostatecznie pograży się w nicości (Kaczmarek 2008, 156).

Przekonanie, iż wspomnienia z wczesnych okresów życia mogą być źródłem wewnętrznej siły sędziwego człowieka, prowadząc go do poczucia spełnienia i spokoju, zostało zapisane w późnej twórczości wielu artystów; co może świadczyć, iż jest to ważne doświadczenie egzystencjalne i antropologiczne jako takie. Miłoszowe wspomnienia sprzed kilkudziesięciu lat układają się w zapis obrazów, które nie tylko towarzyszą mu w ostatnim etapie życia, ale przede wszystkim stanowią jeden z filarów wspomagających przemianę duchową.

Pamięć starego poety, prowadząc go do czasów tak bardzo odległych, wyróżnia na biograficznej osi czasu dwa okresy, dzieciństwo oraz młodość, przyznając im tym samym rangę najistotniejszych. Uruchomiony ciąg poetyckich obrazów z odległej przeszłości układa się w historię pojedynczego życia. Dominują tu utracone miejsca oraz osoby z kręgu młodzieńczych przyjaciół, znajomych, kochanek. I chociaż badacze wskazują na siłą rzeczy niedokładność, mglistość przeszłości uobecnianej w twórczości Miłosza (Hobot-Marcinek 2012, 127), to dzięki powtarzalności poszczególnych miejsc, zdarzeń i osób uzyskuje ona stałe punkty. Tak więc osobnicza przeszłość zyskuje czytelność nie dzięki wielowątkowej, spójnej i dobrze skomponowanej opowieści, lecz dzięki wyrazistym obrazom na stałe zakotwiczonym w pamięci, których nie niweczy żaden upływ czasu. A do stałych obrazów nawiedzających poetę należy zaliczyć rzeki dzieciństwa i młodości – jedno z najważniejszych miejsc w prywatnej

³ Na dobrodziejstwa pamięci w późnym wieku wskazywał już Ciceron w swoim słynnym dziełku *Katon starszy o starości*: „Takim właśnie owocem starości jest, co ciągle podkreślam, pamięć i obfitość nagromadzonych wcześniej zasług i dóbr” (Ciceron 1995, 95).

topografii poety, dworski park ze starodrzewem – miejsce dziecięcego wtajemniczenia w świat, miasto młodości „w czerwcowych piwoniach i bzach”, gdzie rozpoczęła się jego droga intelektualna i twórcza. Pojawiają się też liczne wspomnienia niczym krótkie sceny z niemego filmu: dziecka uciekającego do parku przed nauką pisania (*W Szetejniach*, 1110) czy chłopca schodzącego z góry Bouffałowej Małą Pohulanką i spieszącego do czytelnicy im. Tomasza Zana (*Pierson College*, 1075). Tak wyraźnie zarysowana strategia odwołań do dzieciństwa nie jest wspomnianiem typu Proustowskiego. W pierwszej kolejności pomaga uporać się z naznaczonym lękiem przekonaniem, iż uczciwe sporządzanie rachunku życia ukazuje własną drogę życiową jako pasmo klęsk, błędów, licznych przewinień i zła wyrządzonego innym. To wielokrotne oglądanie odległej przeszłości z perspektywy czasu teraźniejszego prowadzi do nadania jej nowych sensów. Dlatego też późny Miłosz przywołuje z wdzięcznością nauki swojej przyjaciółki Jeanne Hersch. Powtórzony przez poetę przeświadczenie szwajcarskiej filozofki, „że we własnym życiu nie wolno poddawać się rozpaczce z powodu naszych błędów i grzechów, ponieważ przeszłość nie jest zamknięta i otrzymuje sens nadany jej przez nasze późniejsze czyny” (*Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?*, 1182) stało się też jego duchową własnością. W tej sytuacji pytanie ponad osiemdziesięcioletniego poety, porbrzmiewające jeszcze rozpaczliwą tonacją: „Co zrobiłeś ze swoim życiem, co zrobiłeś?”, (*Capri*, 1055) stopniowo zatracca cechę absolutnej nieodwracalności.

Zapętlenie pamięci i przemiany duchowej, niezbędne, aby ta ostatnia zaistniała, odsłania wiersz pt. *W Szetejniach*. Utwór ten można czytać jako artystyczny zapis autentycznej podróży do miejsca źródłowego odbytej przez sędziwego już Miłozsa po kilkudziesięciu latach nieobecności. Ma on skomplikowaną strukturę czasową, która naśladuje pracę pamięci. Zazębiają się tu a w pewnych fragmentach nakładają różne porządki temporalne: czas opowieści, czas podróży i wspomnień wówczas snuty, wreszcie przywołany we wspomnieniu czas zaprzyszły.

Fizycznemu powrotowi starego człowieka do miejsc dzieciństwa towarzyszy napływ wspomnień o dużym nasyceniu sensorycznym: pamięta kolor, smak i aromat ajeru, aurę letniego pogodnego wieczoru rozbrzmiewającego pradawnymi pieśniami litewskimi, jego pamięć przechowuje też dokładną topografię miejsc rodzinnych sprzed ponad półwiecza. I chociaż czas historyczny zmienił je radykalnie, to fizycznie obecny podmiot potrafi poruszać się po okolicy i dokładnie wskazać startą z powierzchni ziemi wieś, zrujnowany dwór i altanę, wycięty starodrzew – całą

mikrotopografię rodzinnej okolicy. Utwór wytwarza wyraźną aurę nostalgiczną, która przy pierwszym czytaniu może sprawić, iż błędnie uznamy go li tylko za zapis sentymentalnej podróży sędziwego emigranta. Jednak tak nie jest. Jednocześnie z napływem wspomnień rozgrywa się wewnętrzny dramat podmiotu.

W centrum wspomnień nachodzących poetę w źródłowym dlań miejscu znajduje się jego matka. Wiersz rozpoczyna apostrofa przywołująca jej obecność: „Ty byłaś mój początek i znów jestem z Tobą. [...]” (*W Szetejniach*, 1110). Dalej poeta przywołuje kilka scen z dzieciństwa, w których z oczywistych względów jej postać urasta do osoby dlań najważniejszej. I teraz uruchomione przez podróż pokłady wspomnień podpowiadają mu, by trudnego procesu sporządzania bilansu życia dokonywać w intensywnie odczuwanej obecności matki.

Topos podsumowania własnego życia, ogarnięcia go jako sensownej całości, zakorzeniony w literaturze i kulturze europejskiej co najmniej od pierwszych wieków naszej ery (Ariès 1992, 114), zyskuje swoistą modyfikację w poezji Miłosza. Próba zmierzenia się ze swoją przeszłością prowadzi najpierw do pewnej bezradności, którą można nazwać hermeneutyczną, tzn. znalezienie sensu i zrozumienie własnego życia jako całości zgodnie z tradycyjnym wzorcem okazuje się zadaniem wręcz niewykonalnym: „Kiedy staram się teraz przypomnieć sobie co było, tylko studnia, i tam tak ciemno, że nic nie można zrozumieć” (*W Szetejniach*, 1112). W tym momencie może się wydawać, iż podmiot już na początku ponosi porażkę – nic nie rozjaśni ciemności skrywających jego przeszłość. Na przeszkodzie staje skłonność do przyjmowania postawy surowego sędziego. Jednak gdy zawiesza on głos „skrupulatnego sumienia” i władzę sądzienia oddaje matce, która miała i zdolność, i prawo do przebaczenia wynikające z jej mądrości: „Ty jedna, mądra i sprawiedliwa umiałabyś mnie uspokoić, tłumacząc, że zrobiłem tyle, ile mogłem.” (*W Szetejniach*, 1112), to wiele się zmienia. Zastosowanie tu mowy pozornie zależnej łączy w jedną całość wypowiedź podmiotu oraz prawdopodobne i spodziewane słowa pocieszenia matki. Przekształca się ona w tym wersie w figurę mądrej pocieszycielki, ratującej go przed rozpaczą.

Jednocześnie ten przedostatni wers utworu wprowadza problematykę mądrości, kulturowo łączonej z wiekiem dojrzałym. Wers może świadczyć, iż podmiot wciąż nie osiągnął pełnej mądrości niezbędnej do sprawiedliwego oglądu własnego życia. Niewątpliwie Miłosz w swojej twórczości rezygnuje z budowania klasycznego obrazu starca, który dostąpił olimpijskiego spokoju utożsamianego z mądrością. Zbyt dotkliwa jest

pamięć własnych win i przewinień – „prawdziwych i urojonych” (*Modlitwa*, 1209) - zbyt niespokojne jest ego, nazwane gdzie indziej „wariackim”, miotane niepewnością i wątpliwością, by olimpijski spokój był osiągalny. Długi żywot sam z siebie nie przynosi mądrości i nawet sędziwy wiek nie wyklucza konieczności poszukiwania nauczyciela, by móc nie tyle dokonać rachunku przewinień, co uporać się z własnym istnieniem, zamknąć bilans życia pozytywnie i zaznać przynajmniej krótkotrwałego uspokojenia. Pomoc powinna przyjść z zewnątrz, która może też przybrać formę umiejętności spojrzenia na własne życie oczami innego. I wtedy rolę mędrca-nauczyciela może pełnić osoba dawno umarła, jak rzecz się ma w przywoływanym tu utworze.

W ten sposób w wierszu *W Sztejniach* pojawia się motyw obcowania żywych i umarłych, który nazaczy też inne późne wiersze Miłosza i który może zaistnieć tylko dzięki intensywnej pracy pamięci. Dochodzi tu do kontaminacji jednego z fundamentalnych doświadczeń starości, czyli uprzywilejowanie we wspomnieniach czasów dawnych, chrześcijańskiego dogmatu obcowania świętych oraz Mickiewiczowskiego a więc już *stricte* literackiego rytuału dziadów. Późna twórczość – to swoisty prywatny rytuał odprawiania dziadów, obcowanie z duchami wywoływanymi mocą pamięci i słowa poetyckiego. Miłosz nie oferuje im jadła, lecz obecność w słowie poetyckim, posiadającym moc zapewniania miejsca w pamięci kulturowej – wystarczy przywołać takie utwory, jak *Osoby czy Miasto młodości*.

Postawa ta przypomina starożytnych i ich koncepcję twórczości jako formy nieśmiertelności jej twórcy oraz sposobu unieśmiertelniania innych. To poezja czy szerzej słowo pisane zapewnia jego przyjaciółom – wyartykułowany już w starożytności i przez starożytnych pożądany – model nieśmiertelności⁴, antyczne remedium na ból przemijania. Miłoszowe uobecnianie nieobecnych, które można uznać za uwspółcześnianie starożytnego toposu zapewniania nieśmiertelności kulturowej, bierze się nie z pragnienia uwiecznienia wielkich czynów wybitnych jednostek, lecz z narastającego wraz z wiekiem uczucia czułości wobec tych, którzy minęli i których nikt prócz niego już nie pamięta⁵. Jego pamięć szczególną empa-

⁴ Niewątpliwie najsłynniejszym utworem, w którym koncepcja literatury jako formy nieśmiertelności jej twórcy została wypowiedziana, jest *Pieśń III, 30* Horacego.

⁵ Znamiennym pod tym względem przykładem są Anna i Dorota Drużyno. Poeta przywołuje w swojej poezji przez nikogo niepamiętane dwie starsze kobiety i zapewnia im obecność w wileńskiej pamięci kulturowej. Poświęca im też hasło w swoim *Abecadle* (Miłosz 2001, 117-118).

nią darzy osoby zamieszkujące ongiś jego miejsca rodzinne, bez względu na ich stan, pochodzenie, wiek czy wykształcenie. Znamienna pod tym względem jest wędrówka starego Miłosza przez rodzinne miasto w utworze pt. *Miasto młodości*. Poeta idzie przez tytułowe „miasto młodości” powolnym krokiem starca i swoim wspomnieniem, pełnym litości, czułości odczuwanej i przeżywanej przezeń do trzewi, ogarnia każdego wilnianina z okresu swojej młodości.

Ostatnia przemiana Starego Poety

Intensywna myśl o przeżytym życiu łączy się z rozmyślaniami o własnym dziele. Pojawiająca się w późnych wierszach refleksja o poetyckim dajmonionie i przymusie pisania odsłania bolesną wiedzę podmiotu, iż między dziełem artystycznym a osobniczym istnieniem jego twórcy istnieje napięcie. Twórczość literacka – prawdopodobnie wszelka twórczość – może to życie wykrzywiać czy wręcz obdarowanego talentem unieszczęśliwiać, co staremu człowiekowi odsłania się ze szczególną wyrazistością: „Teraz myślę, że dzieło jest zamiast szczęścia [...]” (*W Szetejniach*, 1112). Twórczość splata się w ciasny węzeł z życiem i zostaje włączona w proces jego podsumowania.

Buntujący się ongiś na lekcjach religii uczeń księdza Chomskiego: „Najmniej normalny z klasy księdza Chomskiego” (*Modlitwa*, 1208), okazał się jego wiernym uczniem, gdy stwierdził pod koniec życia: „Wiadomo tylko, że jest grzech i jest kara, cokolwiek mówią filozofowie”. Wszelkie konstrukcje intelektualne, kulturowe, artystyczne nie zniwelowały uwewnętrznionej prawdy teologicznej o winie i karze poznanej ongiś na lekcjach religii i która w wieku sędziwym powraca jako zasada, co do której żywi przekonanie, iż zostanie jej poddane każde poszczególne istnienie. Teraz już wie też, że wyprawa do „krain intelektu” nie przyniosła uspokojenia i nie złagodziła lęku przed przejściem „tego progu”. Tak wiek późny prowadzi do modyfikacji stosunku do własnego dzieła. Podmiot pragnie postrzegać je nie tyle w kategoriach estetycznych, co etycznych i agatologicznych. Wiersz ma przynosić dobro, być samym dobrem równym dobremu uczynkowi: „Oby moje dzieło przyniosło ludziom pożytek i więcej ważyło niż moje zło” (*W Szetejniach*, 1112). Niespodziewanie i nieco paradoksalnie dzieło poetyckie pragnie umieścić na szali uczynków dobrych bądź złych i włączyć w podsumowanie własnego życia z chrześcijańskiego już punktu widzenia. Przekonanie, iż „nie wolno mu [człowiekowi] brata swego zasmucać” (*Jeżeli nie ma*, 1219), zawiera w sobie aluzję do katechizmowego

nakazu „strapionych pocieszać”, tym samym prawie dziewięćdziesięcioletni poeta potwierdza wewnętrzną trwałość „katolickiego wychowania”: „Raz katolik, na zawsze katolik” (*Traktat teologiczny*, 1260) – tym anglosaskim a nieprzychylnym katolikom powiedzeniem Miłosz określa swoją najtrwalszą konstrukcję etyczno-religijną, która się zachowała pomimo młodzieńczego buntu, lewicowości, urzeczów manicheizmem itp. Stary Miłosz wpisuje w swój utwór nadzieję – cnotę chrześcijańską – iż jego poezja nie tylko przynależy do rodziny dzieł wysokiej rangi artystycznej, ale jest też słowem niosącym pocieszenie innym. Podmiot widzi siebie jako człowieka do cna grzesznego, krzywdzącego innych i w swoim dziele zaczyna upatrywać ratunku i pociechy dla siebie: „[...] , kiedy nie mam nic na swoją obronę / prócz zapisanych stronic mego dzieła.” (*Osoby*, 1204).

Ten wyraźnie wypowiedziany w późnej twórczości, zwłaszcza w tomie *Druga przestrzeń*, Miłoszowy zwrot ku katolicyzmowi – tak jakby poeta porzucał chętnie dotychczas penetrowane obrzeża chrześcijaństwa na rzecz ortodoksyjnego centrum – nie jest zwykłym powrotem skruszonego wyznawcy do formacji, która kształtowała go w latach szkolnych. Doktryna katolicka oferuje człowiekowi „świętych obcowanie” i obietnicę zachowania „jednostkowego bytu” na zawsze. Katolickie rytuały, ludowa pobożność jawią się już nie jako irytujący młodego człowieka „obrzęd plemienny”, tylko wypowiedziane przy pomocy rytuału najgłębsze pragnienie przekroczenia śmiertelnej ludzkiej kondycji.

I poeta uobecniający nieobecnych, co jest możliwe tylko dzięki pracy pamięci, powołuje w przestrzeni poetyckiej wspólnotę żywych i umarłych, do której należą na tych samych zasadach on, wielki poeta i intelektualista oraz niemal anonimowi prostaczkowie. Ta późna poezja głosi więc swoiste i nie do końca ortodoksyjne, ale jednak chrześcijańskie „świętych obcowanie”. Taka postawa świadczy o pojawieniu się autentycznego poczucia wspólnotowości, które mogło zrodzić się w warunkach zwycięstwa nad „lucyferyczną pychę lichego, oskurupiałego „ja” jednostkowego” (Kania 2001, 16).

Miłosz widzi człowieka jako istotę ułomną i przyziemną, zanurzoną w codziennej krzątaninie, można rzec pochłanianą przez Heideggerowskie Się, niezdolną „unieść miasta Jeruzalem / Sprzed dwóch tysięcy lat” (*Obzęd*, 1202). W późnym wieku narasta świadomość, iż ta ułomna kondycja człowieka, poddana marności i godna politowania, nierzadko ocierająca się o śmieszność jest również jego kondycją. Olimpijski spokój czasu starości jest wzorcem kulturowym nie przystającym do doświadczenia starości własnej. Najpierw wręcz wykrzyknie: „I gdzież tam spokój.” (*Dalsze*

okolice, 999), by w późniejszym utworze dodać „Nie tyle więcej spokoju, / Co pobłażania dla siebie i innych” (*Obrzęd*, 1202). Ewentualny spokój późnego wieku może być jedynie pochodną pełnej akceptacji kondycji człowieka oraz wyrozumiałości wynikającej z postawy empatycznej. Inny – to bliźni, tę ustanowioną w Ewangelii relację międzyludzką późny Miłosz przyjmuje dla podmiotu niektórych swoich wierszy. Uznanie innego za swojego bliźniego zmienia samoświadomość „ja”, wydobywa spotęgowane przez pychę „ego” z jego indywidualistycznego zamknięcia: „... ich świadomość, / Moja świadomość. Oto tajemnica / Niemal miłosnej przemiany mojego „ja” w „my” – wypowie podmiot w wierszu *Obrzęd* z tomu *To*. Tej fundamentalnej przemianie „ja”, zgodnej z drogą wytyczoną przez Nauczyciela z Nazaretu, towarzyszy niepewność, wątpliwości, sceptycyzm, co ukazuje budowa wypowiedzi podmiotu: głos jego został skonfrontowany z głosem współrozmówcy o imieniu Berenika, która reprezentuje tu różne poziomy wątplenia. Berenika jest tu raczej rolą, powołaną przez podmiot, by wyrażała najgłębsze wątpliwości przeżywane przez niego samego.

Sceptycyzm i wątpliwości nie unieważniają samego procesu przemiany, pomimo iż towarzyszą jej do końca i nigdy nie znikną. Została ona utrwalona w języku poetyckim, zwłaszcza w tych utworach, w których podmiotowe „ja” bywa włączane we wspólnotowe „my”. Podmiot wypowiadający się w 1 os. l. mn. pojawia się w najbardziej jasnych, wręcz mistycznych wierszach, jak *Jasności promieniste czy Druga przestrzeń*. Natomiast w wierszu pt. *W parafii* dochodzi do wielce znaczącego przejścia od mówienia o sobie do mówienia w imieniu wspólnoty. U podstaw tej strategii poetyckiej leży niewypowiedziane wcześniej uczucie litości dla człowieka jako takiego, a więc i całego rodzaju ludzkiego. Świadomość wspólnoty losu, która zasadza się na przekonaniu o wewnętrznej słabości człowieka, jego emocjonalnym i duchowym kalectwie, pewnej koślawości, jest wiedzą wieku późnego, co więcej, podmiot dostrzega też, że gdyby nie jego własna słabość, ukrywana pod różnymi maskami, zasłaniana przez rolę, „miny”, przebrania, świadomość wspólnotowości mogłaby w ogóle nie zaistnieć: „Gdybym nie był kruchy i przełamany od środka, / Nie myślałbym o innych – jak ja, przełamanych od środka” (*W parafii*, 1207). To przewyciężane w ostatnim okresie życia od-dzielenie od ludzi sam poeta nazwie „późną dojrzałością”. Towarzyszy jej również przeświadczenie, wypowiedziane *explicite*, iż było ono jedną z największych skaz jego duchowości: „Przeciwstawienie ja – oni było niemoralne,” (*Traktat teologiczny*, 1258). Antagonistyczna postawa „ja” wynikała z poczucia wyższo-

ści i Miłosz ocenia ją nie tylko w wymiarze etycznym. Fraza ta pochodzi z drugiej części *Traktatu teologicznego* zatytułowanej *Poeta, którego ochrzczono*. Faktyczna i deklarowana przynależność do wspólnoty chrześcijańskiej stawia podmiot wobec takich pojęć, jak grzech, kara, zbawienie, potępienie. Poziom etyczny zostaje świadomie przekroczony, by własne „ja” poddać oglądowi w perspektywie religijnej.

Wiek późny przynosi też nieznaną wcześniej rodzaj wolności, doświadczanej jako ulga po zrzuceniu bagażu wypełnionego marnością tego świata: „Oddalam się powoli od jarmarku świata” (*Oczy*, 1246). To oddalanie się – spowodowane słabnięciem sił fizycznych, utratą ostrości zmysłów – przywraca właściwą miarę rzeczom i sprawom tego świata. Poczucie niespełnienia nie rodzi niepokoju, tylko melancholijną zgodę nań, wynikającą z wiedzy, iż niespełnienie zostało wpisane w ludzką kondycję. Słabnący wzrok, kiedyś z rozkoszą chłonący piękno miast, krajobrazów, kobiecego ciała, ustępuje miejsce widzeniu wewnętrznemu. Spojrzenie starczych niedowidzących oczu zyskuje pozazmysłową głębię (Sławek 2008, 18) i po raz kolejny potwierdza odkrywaną powoli prawdę „O zasadniczym podobieństwie ludzi / I o drobnym ziarnie ich niepodobieństwa” (*Oczy*, 1246).

Przytaczany już wers o miłosnej przemianie „mojego „ja” w „my” chyba najcelniej określa charakter duchowej transgresji podmiotu późnych wierszy Miłosza. „Odstępujący” Eros, czyli siły witalne, zostawia puste miejsce. Można zaryzykować twierdzenie, iż zostaje ono powoli wypełniane przez wewnętrzną zdolność do empatii, współczucia, czyli duchową predyspozycję, którą określają greckie terminy *agape* oraz *storge*⁶. Ważnym etapem na tej drodze jest praca pamięci – dzięki niej poeta może przywołać tych, którzy odeszli, i których nieobecność wywołuje w nim czułość i litość. Empatyczne uczucia, współodczuwająca postawa stają się najlepszym antidotum na potęgę „uraźliwego ego” (*Metamorfozy*, 1291), „rojenia indywidualisty” (*Czeladnik*, 1288) czy „grzech / samolubnej pychy” (*Traktat teologiczny*, 1258). Ostatnie utwory poety, wydane już po jego śmierci, świadczą, iż proces duchowej transgresji przebiegał ścieżką krętą i późna twórczość jest tego skomplikowanego ruchu artystycznym zapisem.

⁶ Na drodze ku wewnętrznej przemianie jednym z najważniejszych przewodników był daleki kuzyn i francuski poeta Oskar Miłosz. Czesław Miłosz poświęcił mu jeden ze swoich ostatnich wierszy pod znamienym tytułem *Dobroć* (*Dobroć*, 1339). Natomiast termin *storge* Miłosz objaśnia w przypisie do wiersza *Czeladnik*, również poświęconego Oskarowi Miłoszowi: „*Storge* jest greckim słowem na oznaczenie tej odmiany miłości, która jest czułą troską o dzieci, o osoby najbliższe” (*Czeladnik*, 1279).

W *Wierszach ostatnich* zostają powtórzone najważniejsze tematyczne dominanty późnej twórczości⁷. Dochodzi do nawrotów wewnętrznych ciemności: „Ukazuje się Ja, i jest to / przepaść zupełnie czarna” (*Późna starość*, 1328), którym towarzyszy modlitewna skarga. Pojawiają się kolejne próby wypowiedzenia siebie w konwencji spowiedzi, czasem bliskiej samooskarżeniom, a poszukiwanie ratunku przed rozpaczą prowadzi do współodczuwającej solidarności z bliźnimi, która rodzi się z doświadczanej nędzy ludzkiej kondycji naznaczonej przemijaniem i kruchą cielesnością. Podmiot wierszy ostatnich bytuje na pograniczu dwóch światów, które to miejsce pozwala na odczuwanie bezpośredniej bliskości tych, którzy odeszli. Przechuwane i oczekiwane obcowanie żywych i umarłych stało się jednostkowym doświadczeniem sędziwego podmiotu, które pozwoliło mu na mówienie głosem stamtąd, jak w wierszu o incipicie *Obróceniu twarzami ku Niemu*. Znamienne, że podmiot ponownie wypowiada się tu w 1 os. l. mn., niejako ostatecznie potwierdzając przezwyciężenie „oddzielenia od ludzi”. W tym wiecznym „niby-czasie” Każdemu – a więc i podmiotowi – zostanie dane rozumienie własnego życia jako całości: „Nareszcie rozumieliśmy nasze życie, / ze wszystkim, co się w nim nadziało.” (*Obróceniu twarzami ku Niemu*, 2003). Po przekroczeniu „tego progu” życie jako całość zostanie ogarnięte, *summa vitae* się spełni. Po tej stronie jest starość – czas cielesnej degradacji, czas trwogi i udręki, ale też czas duchowych przeobrażeń.

LITERATURA:

- Ariès Philippes: *Śmierć oswojona*, w: Ariès Philippes: *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1992, s. 19-41.
- Cyceron T. Marek: *Katon starszy o starości*, przeł. Wacław Klimas. Wstęp i opracowanie Stanisław Stabryła. Kraków 1995.
- Hobot-Marcinek Joanna: *Stara baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości*. Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz. Kraków 2012.
- Kaczmarek Michał: *O dobrodziejstwach pamięci starego człowieka. Oblicza starczej pamięci w wybranych tekstach literackich*, w: *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, pod red. Adriana Glenia, Ireny Jokiel, Marka Szladowskiego. Opole 2008, s. 153-163.
- Kania Ireneusz: *Największy triumf mędrca*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 47, s. 16.

⁷ Tom *Wiersze ostatnie* ukazał się już po śmierci poety (Miłosz 2006).

- Miłosz Czesław: *Abecadło*. Kraków 2001.
- Miłosz Czesław: *Wiersze ostatnie*. Kraków 2006.
- Miłosz Czesław: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011.
- Przybylski Ryszard: *Baśń zimowa. Esej o starości*. Warszawa 1998.
- Sławek Tadeusz: „Trakt starego człowieka.” *Próba polityki starości*, w: *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, pod red. Adriana Glenia, Ireny Jokiel, Marka Szladowskiego. Opole 2008, s. 15-31.
- Wallis Mieczysław: *Późna twórczość wielkich artystów*. Warszawa 1975.