

Aleksandra OKULUS

## Czesława Miłosza poetycki agon z Williamem Blakiem. Prolegomena\*

Dam Ci koniuszek złotej nici  
Tylko ją zwijaj w kłębek  
Poprowadzi cię do bramy Niebios  
Otwartej w murach Jerozolimy

William Blake, *Jerusalem*<sup>1</sup>

Jeśli – jak stwierdza Harold Bloom – „krytyka to sztuka rozpoznawania ukrytych dróg wiodących od wiersza do wiersza”<sup>2</sup>, to ciekawym przedsięwzięciem badawczym jest prześledzenie trasy, jaką przemierzali William Blake i Czesław Miłosz toczący ze sobą poetycki agon w myśl jednego z aforyzmów angielskiego poety, które głosi, że tylko „Przeciwstawność jest przyjaźnią prawdziwą”

---

\* Niniejszy tekst jest wprowadzeniem do mojej pracy doktorskiej pt. Poetyckie przestrzenie doświadczenia: William Blake i Czesław Miłosz, przygotowanej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego, pod opieką naukową prof. UO, dr hab. Elżbiety Dąbrowskiej. Artykuł ma charakter rozważań wstępnych kładących podwaliny pod podjętą w doktoracie próbę wpisania intertekstualnej relacji William Blake–Czesław Miłosz w „kontekst” Bloomowskiej „mapy błędzenia” (analizy i interpretacje tekstów poetyckich).

<sup>1</sup> *Wiersze i pisma Williama Blake’a*, przeł. M. Fostowicz, Kraków 2007, s. 5. (*I give you the end of a golden string / Only wind it into the ball: / It will lead you in at Heaven’s gate / Built in Jerusalem wall.* W. Blake, *Jerusalem*, [w:] *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. D. Erdman, comment. H. Bloom, New York 1988, s. 231).

<sup>2</sup> H. Bloom, *Międzyrozdział, manifest krytyki antytetycznej*, [w:] idem, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2006, s. 136.

(*Opposition is true friendship*)<sup>3</sup>. Ukazanie relacji obu twórców jako poetyckiej batalii złożonej z sześciu starć rewizyjnych Bloomowskiej „mapy błędzenia” (*clinamen, tessera, kenosis, demonizacja, askesis, apophrades*) dowodzi, że wpływ angielskiego artysty „uobecniał się” długofalowo w całej twórczości poetyckiej autora *Zniewolonego umysłu*, pozwalając mu tym samym na określenie swej tożsamości (czy też podjęcie takiej próby) oraz ponowne „poetyckie narodziny” już „na własnych prawach” (indywiduacja, *Bildung*)<sup>4</sup>. Dokonuje się to,

<sup>3</sup> W. Blake, *Zasługiny Nieba i Piekła*, [w:] *Wiersze i pisma Williama Blake'a...*, s. 25. Słowa oryginału z: W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, [w:] *The Complete Poetry and Prose of William Blake...*, s. 42. Opisywany przez H. Blooma agon jest w istocie „agonem miłosnym”, świadczącym tyleż o miłości żywionej do prekursora przez nowego poetę (efeba), ile o nienawiści spowodowanej świadomością, że narodził się za późno, że to prekursor zajmuje należne mu miejsce. Nic dziwnego zatem, że w eklektycznej teorii H. Blooma agon porównywany jest z Freudowskim konceptem „romansu rodzinnego neurotyków”, czyli „dramatu miłości i nienawiści”, ukazującym całą paletę uczuć i doznań, jakich doświadcza (nieco neurotyczne) dziecko w toku swojego rozwoju (*Bildung*) w stosunku do swoich rodziców (przywiązanie graniczące z bezradnością, rozpaczliwa chęć wyzwolenia się spod kurateli, lęk przed wdzięcznością i rodzące się stąd poczucie winy). Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 52, a także: A. Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*, [w:] H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 215. Nazwisko Blake'a w kontekście Bloomowskiej teorii „lęku przed wpływem” pojawia się nieprzypadkowo; H. Bloom stworzył bowiem wiele kluczowych konceptów swej teorii, opierając się na motywach zaczerpniętych z Blake'owskiej mitologii właśnie. Co więcej, słynna sentencja angielskiego barda jakby w myśl późniejszych rozpoznań Blooma dowodzi, że tylko pojedynek – jako właściwe *modi* autentycznej relacji ze stroną silniejszą (Bóg, rodzic, poetycki prekursor) – jest zaczątkiem duchowego rozwoju strony słabszej (nieposłuszeństwo i bunt jako przejawy autonomii, chęci nie tylko ocalenia, lecz przede wszystkim stworzenia własnej tożsamości). Autor *Księgi Thel* (*The Book of Thel*) świetnie zresztą opisał „romans rodzinny neurotyków” w *Smutku dziecięcym z Pieśni niewinności i doświadczenia*: „Matka wzdychała, a ojciec szlochał. / Gdy w niebezpieczny świat wskoczyłem / Wrzeszcząc głośno, bezradny, nagi / Jak gęstą chmurą spowite licho. // Walcząc z ojca mego rękami, / Rwąc pieluch kajdany / Zmęczony uspokoić się w końcu musiałem / Na matczynej piersi dąsałem się cicho”. *Wiersze i pisma Williama Blake'a...*, s. 157. (*My father wept / Into dangerous world I leapt / Helpless naked piping loud / Like a fiend hid in a cloud // Struggling in my father's hands: / Striving against my swaddling bands: / Bound and weary I thought best / To sulk upon my mother's breast*. W. Blake, *The Infant Sorrow*, [w:] *The Complete Poetry and Prose of William Blake...*, s. 28).

<sup>4</sup> Chodzi tu o całą twórczość poetycką Miłosza pojmowaną jako świadectwo poetyckiej *Bildung* („Analizy wpływu nie można sprowadzić do badań źródłowych, historii idei czy poszukiwania prawidłowości w sposobie obrazowania. Wpływ poetycki [...] to badanie cyklu życiowego poety jako poety”. Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 51). Nie idzie więc tu tylko o teksty, w których reminiscencje Blake'owskie uobecniają się *explicite*, mianowicie o *Świat. Poema naiwne, Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* czy tom *Druga przestrzeń*, których analizy i interpretacje znaleźć można choćby w: J. Dudek, *Europejskie korzenie twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 1995; Ł. Pont, *Recepcja Williama Blake'a w twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2008. Naczelną przesłanką mojego przedsięwzięcia badawczego jest przekonanie, iż „ślady obecności” Blake'a w tekstach polskiego noblisty nie ograniczają się tylko do jawnych nawiązań we wspomnianych wyżej utworach, lecz mają charakter ukryty, podświadomy, implicytny i nierzadko prze-

rzecz jasna, za pośrednictwem sztuki, której zbawczy (jakby powiedział mistrz) i ocalający (jakby dopowiedział jego uczeń) potencjał tkwi w fakcie, iż jest ona niezbędnym medium egzystencji, do-świadczaniem jako daniem świadectwa o sobie i otaczającej rzeczywistości („świadectwo poezji”). Zarys tej humanistycznej „teorii poezji” noblista przedstawia w jednym ze swoich ostatnich tekstów, który warto przytoczyć w całości:

Widzę wewnętrzną logikę łączącą moje wiersze napisane w wieku lat dwudziestu z wierszami mego wieku dojrzałego i starości, aż po późny tom *To*, który ukazał się w roku 2000. Jest to jednak logika wymykająca się mędrkowaniom. Wierzę mocno w bierność poety, który wiersz otrzymuje od sił jemu nieznanych i ma zawsze pamiętać, że dzieło, które stworzył, nie jest jego zasługą. Zarazem jego umysł i wola muszą zachować czujną wrażliwość na to, co go otacza. Ponieważ byłem świadkiem scen horroru w moim stuleciu, nie mogłem uciec od nich w dziedzinę „poezji czystej”, jak to doradzali niektórzy spadkobiercy francuskiego symbolizmu. Co prawda nasza gniewna reakcja na nieludzkość naszych czasów rzadko znajdowała wyraz w tekstach o trwałej wartości artystycznej, nawet jeżeli niektóre z moich wierszy pozostają jako świadectwo.

Moje wychowanie katolickie wpoilo mi szacunek do wszelkich rzeczy widzialnych, które łączy godna ciągłego podziwu właściwość bycia, czyli *esse*. Myślę, że zdrowiem poezji jest dążność do uchwycenia tak wiele z rzeczywistości, jak to tylko możliwe. Mając do wyboru pomiędzy sztuką subiektywną i sztuką obiektywną, głosowałbym za tą drugą, chociaż co to jest, teoria nie powie, i trzeba szukać odpowiedzi samemu we własnym warsztacie. Mam nadzieję, że moja praktyka potwierdza moje zasadnicze opinie.

Historia dwudziestego wieku zachęcała wielu poetów do szukania obrazów, które by przekazały ich moralny protest. A przecież bardzo trudno jest zachować wiedzę o ciężarze faktów i nie ulec pokusie przekształcenia się w reportera. Potrzebna jest pewna przebiegłość w dobieraniu środków i rodzaj destylacji materiału, aby uzyskać dystans pozwalający na kontemplację rzeczy tego świata bez złudzeń. Nie przesadzę, utrzymując, że taka kontemplacja miała dla mnie wymiar religijny. W ten też sposób moja poezja uczestniczyła w sprawach ludzkich tego historycznego okresu, w którym wypadło żyć mnie i moim współczesnym<sup>5</sup>.

Choć postać Blake’a nie pojawia się w cytowanym wyżej tekście *explicite*, to jest autor *Księgi Thel (The Book of Thel)* „obecny” w nim niejako „między

---

wrotny. Zaznaczyć przy tym należy, iż przekonanie owo żywione jest trochę wbrew samemu Miłoszowi, który stwierdził, iż wpływ Blake’a na jego pisarstwo „nie był wcale aż tak duży”, co można zresztą już traktować w kategoriach Bloomowskich jako próbę z ducha Freudowskiego wyparcia potęgi prekursora. Zob. na ten temat: H. Bloom, *A Map of Misreading*, New York 2003, s. 56; E. Czarnecka, *Podróżny świata. Rozmowy*, Kraków 2002, s. 242.

<sup>5</sup> C. Miłosz, *Przypis po latach*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 1359.

słowami”. I nie chodzi tu tylko o Blake’owskiej proveniencji motyw poety jako „sekretarza nieznanych sił”, motyw inspiracji, natchnienia, czyli poetyckiego wpływu, którego zjawisko zanalizował dokładnie Bloom inspirujący się dziełem angielskiego barda<sup>6</sup>. Wspomniana przez noblistę opozycja dwóch *modi* sztuki – tej „subiektywnej” i tej „obiektywnej” – będąca pokłosiem filozoficznego konfliktu między idealizmem i realizmem, przywołuje samo sedno agonu Blake–Miłosz, przy czym zaznaczyć należy, że kwestia Blake’owskiego „idealizmu” oraz Miłoszowskiego „realizmu” domaga się znaczącej problematyzacji. Choć, co prawda, w swej autobiografii duchowej, jaką jest *Ziemia Ulro*, Miłosz pisał o harmonijnym „współbrzmieniu ideowym” z Blakiem<sup>7</sup> – jednym ze swych duchowych patronów<sup>8</sup> – to *de facto* relacja między nimi była, jeśli nie w stu procentach konfliktowa, to na pewno ambiwalentna i pełna niuansów (zwłaszcza we wczesnym okresie twórczości polskiego poety). Można więc śmiało (i wbrew temu, co Miłosz sugeruje w *Przypisie po latach*) stwierdzić, że w stosunku do Blake’a autor *Doliny Issy* nie był ani całkowicie bierny, ani też całko-

<sup>6</sup> Wspaniały opis tego, jak „działa” poetyckie natchnienie („sublunarny, gwiazdny wpływ”), daje Blake choćby na początku swojego *Miltona*, w którym czytamy: „O Córki Beulah, ziemi zaślubionej! Muzy, Poety Pieśń pobudzające / Nieśmiertelnego wy głoście Miltona podróż przez wasze dziedziny lęku i poświaty lubej, w czułych płciowych złudach / Piękna zmiennego, co ma rozradować wędrowca i uśmierzyć / Pragnienia jego żar i głód mrozący! Wejdźcie w rękę moją / Waszą siłą łagodną, w dół wstępując ku Nerwom mego prawego ramienia / Z podwojów Mózgu mego, gdzie z waszą posługą / Wieczyste Wielkie Człowieczeństwo Boskie swój zaszczepiło Raj / A w nim sprawiło, żeby Widma Zmarłych wdzięczne formy przyjęły, Owemu Człowieczeństwu podobne!”. W. Blake, *Milton. Poemat w dwóch księgach*, przeł. W. Juszczyk, Kraków 2001, s. 19. (*Daughters of Beulah! Muses who inspire the Poets Song / Record the journey of immortal Milton thro' your Realms / Of terror and mild moony lustre, in soft sexual dellusions / Of varied beauty, to delight the Wanderer and repose / His burning thirst and freezing hunger! Come into my hand / By your mild power; descending down the nerves of my right arm / From out the Portals of my Brain, where by your ministry / The Eternal Great Humanity Divine. planted his Paradise, / And in it caus'd the Spectres of the Dead to take sweet forms / In likeness of Himself.* W. Blake, *Milton. A Poem in 2 Books*, [w:] *The Complete Poetry and Prose of William Blake...*, s. 96). H. Bloom w *Lęku przed wpływem* definiuje wpływ poetycki jako „przechodzenie jednostek przez określone stany” (op. cit., s. 74), co jest zresztą trawestacją Blake’owskiej „definicji” doświadczenia, jaką angielski poeta podaje w przywoływanym już poemacie *Milton*. Zob. W. Blake, *Milton. Poemat w dwóch księgach...*, s. 96–97; W. Blake, *Milton. A Poem in 2 Books...*, s. 132–133. Zjawisko wpływu wpisuje się więc w strukturę doświadczenia pojmowanego jako *Bildung*, ponieważ doznanie obecności wpływu jako tego, co inne i zewnętrzne, inauguruje rozwój jednostki. Indywidualizacja dokonuje się bowiem tylko na drodze wewnętrznej transformacji doświadczenia. Jak pisze sam H. Bloom: „[...] sześć starć rewizyjnych wyznacza rzeczywisty cykl dojrzewania jednostki”. H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 215.

<sup>7</sup> C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1994, s. 169.

<sup>8</sup> W tym momencie wypada wymienić innych poetyckich patronów Miłosza, jak choćby A. Mickiewicza, O. Miłosza albo W. Whitmana. Niemniej jednak wydaje się, że to właśnie relacja z Blakiem da się opisać w „kategoriach” Bloomowskiego agonu.

wicie wdzięczny, i że „lęk przed wpływem” (Blake’a) – jako zjawiskiem zagrażającym twórczej autonomii (choć zarazem zdobycie owej niezależności w dużym stopniu umożliwiającym) – nie był mu obcy<sup>9</sup>. Paradoksalnie jednak właśnie w ten sposób „zbuntowany” (i tym samym prowadzący „Duchową Walkę”<sup>10</sup>) Miłosz najlepiej wypełnia „artystyczny testament” swojego poetyckiego ojca.

Próbę wypisywania relacji Blake–Miłosz w „kontekst” Bloomowskiego agonu łatwo oskarżyć o redukcjonizm i – by użyć pejoratywnego określenia samego noblisty – „mędrkowanie”. Niemniej jednak choć przedsięwzięcie owo jest ruchem z wszech miar ryzykownym i niebezpiecznym, niesie w sobie obietnicę odkrycia niezwykle ciekawych wątków, a przez to innego oglądu twórczości poetów i ich wzajemnej relacji. Nie chodzi tu bowiem o włączanie kruchej i delikatnej materii tekstów literackich w jakieś ciasne, teoretyczne ramy (*a map of misprision is no bed of Procrustes*<sup>11</sup>) ani też o „totalitarną” próbę ogarnięcia całości. Przedsięwzięcie owo jest raczej wysiłkiem zmierzającym do częściowego choćby uchwycenia owej wspomnianej przez noblistę „wewnętrznej logiki” dzieła, na którą niezaprzeczalny wpływ wywarła właśnie relacja z Blakiem. Antropologia i teoria poezji Blooma traktowana jest w tym przypadku dość swobodnie, raczej jako inspiracja i pomocne narzędzie (nić Ariadny w wędrów-

<sup>9</sup> Jak przekonuje H. Bloom: „Wpływ to metafora pociągająca za sobą całą matrycę relacji (obrazowych, czasowych, duchowych i psychologicznych) będących z natury relacjami obronnymi”. H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 21. Gdzie indziej nazwie wpływ sześciofazowym tropem obronnym (zob. H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 4). „Lęk przed wpływem” jest jednocześnie obietnicą stworzenia silnej poezji (H. Bloom: „silny wiersz to lęk spełniony”; zob. *Lęk przed wpływem...*, s. 21) i stania się silnym poetą (*a strong poet*), co łągodzi nieco poczucie zapóźnienia, jakie odczuwa efeb w stosunku do prekursora (*the condition of belatedness*). Znamienne, że po latach Miłosz przyzna się do uprawiania przez siebie pisarstwa jako strategii obronnej w tomie *To*, przepojonym wręcz ogromną świadomością podlegania wpływom, temu, co inne, zewnętrzne (tytułowe „To”), świadomością graniczącą wręcz z melancholią (Bloomowską zasadą lęku; zob. *Lęk przed wpływem...*, s. 51): „Żeby wreszcie powiedzieć mógł, co siedzi we mnie. / Ludzie okłamywałem was / Mówiąc, że tego nie ma, kiedy TO jest tam ciągle, we dnie i w nocy. / Choć właśnie dzięki temu / Umiałem opisywać wasze łatwopalne miasta / Wasze krótkie miłości i zabawy rozpadające się w próchno / Kolczyki, lustra, zsuwające się ramiączko / Sceny w sypialniach i na pobojuwiskach. / Pisanie było dla mnie ochronną strategią / zacierania śladów”. C. Miłosz, *To*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie...*, s. 1139. Pisarstwo jako strategia obronna (w tym „biografia jako zmyślenie”) to zatem sprytny (i niepozabawiony elementu agresji) retoryczny wybieg, Nietszcheańskie niezbędne kłamstwo życiowe przeciwko czasowi, przeciwko kondycji zapóźnienia, przeciwko tradycji i rzeczywistości wpływów (Bloomowskie *lying against time*).

<sup>10</sup> „Ja nie ustane w ducha walce, / Ni Miecz nie spocznie w mojej dłoni / Aż zbudujemy Jeruzalem / Pośród zielonych Anglii błoni”. W. Blake, *Milton. Poemat w dwóch księgach...*, s. 16. (*I shall not cease from Mental Fight / Nor shall my Sword sleep In my hand: / Till we have built Jerusalem/ In England's Green & pleasant Land*. W. Blake, *Milton. A Poem in 2 Books...*, s. 95–96).

<sup>11</sup> H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 105.

ce po labiryntowych światach czy raczej wszech-swiatach Blake'a i Miłosza), z którego korzystam za cichym przyzwoleniem wszystkich głównych bohaterów agonu<sup>12</sup>. Bloomowskie konceptuarium („mapa błędzenia”) stanowi więc „system nawigacji” po całym dziele pojedynkującego się z Blakiem Miłosza, począwszy od *Poematu o czasie zastygłym* aż po *Wiersze ostatnie*, które to dzieło traktuję jako „jeden” wiersz-przestrzeń poetyckiej batalii („pole bitwy”) z potężnym prekursorem (*a poem as a battlefield*<sup>13</sup>).

<sup>12</sup> *Antithetical criticism as a practical discipline of reading begins with analysis of misprision or revisionism, through a description of revisionary ratios, conducted through examination of tropes, imagery or psychological defenses, depending upon preferences of individual readers.* H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 116 („Krytyka antyetyczna jako praktyczna dyscyplina czytania zaczyna się od analizy błędnej interpretacji lub rewizjonizmu, na drodze opisu starć re-wizyjnych dokonanego poprzez zbadanie tropów, obrazowania lub psychologicznych obron, wedle upodobań poszczególnych czytelników”. Wszystkie cytaty z oryginalnych tekstów H. Blooma w przekładzie własnym autorki). Cytacja ta świetnie koresponduje z przeświadczeniem H. Blooma, że interpretacja tekstu nie jest biernym odtwarzaniem znaczenia a (współ-)kreacją sensów dzieła (*literary meaning can only result from the interpretation of literature*. Cyt. za: H. Bloom, *Kabbalah and Criticism*, New York 2005, s. 56), gdyż krytyk w tym samym stopniu co poeta odczuwa „lęk przed wpływem” tradycji. Silny tekst jest zatem silnym „błędym odczytaniem” (*a strong text is a strong misreading*). Zob. H. Bloom, *Kabbalah and Criticism...*, s. 66. Podobnie noblista pozwala odbiorcy swej poezji na wiele („Niech moje wiersze drogą jaką kto chce chodzą”). C. Miłosz, *Los*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie...*, s. 221), a „złota nić” Blake'a, która jest raczej czymś za-danym aniżeli danym, stanowi symbol tej wolności interpretacyjnej, procesu niczym nieskrępowanej lektury, w której sama wędrówka (a raczej błędzenie) liczy się bardziej niż dotarcie do „prawdy” dzieła, choć cel taki nie jest w żadnym wypadku unieważniany. Co więcej, w *Traktacie teologicznym* Miłosz pisze: [...] taka jest zasada poezji, dystans między tym, co się wie, i tym, co się wyjawia. // Czyli treść jest ważna, niby ziarno w łupinie, a jak będą się bawić / łupinami nie ma większego znaczenia. / Błędy i dziecinne pomysły poszukiwaczy tajemnicy powinny być wybaczone”. C. Miłosz, *Traktat teologiczny*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie...*, s. 1262. Znamienne też, że w sporządzonym dopiero pod koniec życia komentarzu do *Traktatu poetyckiego* Miłosz ujawni swoją fascynację myślą R. Rorty'ego, który podobnie jak H. Bloom (choć co prawda z innych pozycji światopoglądowych) optuje za Nietzscheańskim z ducha starciem twórczych interpretacji.

<sup>13</sup> Zakres „mapy błędzenia” obejmuje także wiersze pisane w okresie, kiedy – jeśli wierzyć Miłoszowi – noblista jeszcze nie znał twórczości Blake'a, czyli również wiersze przedwojenne. Jest to zgodne z wyrażoną przez H. Blooma sugestią, iż *clinamen* inicjujący agon może zająć nawet wtedy, gdy efeb jeszcze nie zaznajomił się z dziełem prekursora. Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 139. Można też przyjąć, że wiersze pisane przez Miłosza przed wojną przygotowały niezbędny grunt do agonu z Blakiem. Wyjaśnień domaga się przy tym od razu kwestia języka. Otóż fakt przynależności dwóch głównych bohaterów agonu do różnych obszarów językowych nie stanowi przeszkody na drodze do rozpatrywania ich relacji w kategoriach Bloomowskiej koncepcji, tak jak nie stanowiło przeszkody dla samego Blooma nazywanie W. Shakespeare'a „poetyckim ojcem” H. Ibsena i F. Dostojewskiego. Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 22. Co więcej, Miłosz (erudyta, poliglota i „obywatel świata” w jednym) był doskonale zaznajomiony z poezją języka angielskiego od wczesnych lat twórczości i niewątpliwie wywarła ona ogromny wpływ na jego dykcję poetycką, kto wie – może silniejszy niż poezja języka polskiego. (Sprzyjał

Argumentem przemawiającym na korzyść tej „metody” jest fakt, że dzieło poetyckie autora *Doliny Issy* ma wiele cech tzw. *crisis lyric*, a na tym „modelu” m.in. oparł swój koncept amerykański uczony. I choć za rzeczoną nazwą kryje się gatunek utworu lirycznego uprawianego przez anglosaskich romantyków (m.in. przez Williama Wordswortha i Samuela Taylora Coleridge’a), to jednak cechy tego *genre* da się wychwycić, jeśli popatrzymy na twórczość Miłosza jako na jeden (potężnych rozmiarów) *crisis-poem*. Co więcej, sam Bloom uznaje ten gatunek za paradygmat współczesnej poezji<sup>14</sup>. Wyznacznikami tego „modelu” są następujące fazy:

1) „początkowa wizja utraty i kryzysu, koncentrująca się na pytaniu o odnowę i wyobraźniowe przetrwanie”,

2) „naznaczona rozpaczą lub niepełną odpowiedzią na pytanie, kiedy to potęga umysłu, jakkolwiek wielka, wydaje się niewystarczająca do pokonania przeszkody w postaci języka i «uniwersum śmierci»”,

3) „odpowiedź, która niesie ze sobą nadzieję, choć naznaczona jest świadomością nieustannej utraty”<sup>15</sup>.

Jak pisze David Fite, Bloomowska „mapa błędzenia” to w gruncie rzeczy mapa kryzysów romantycznej wizji, mapa wzlotów i upadków romantycznej wyobraźni (*a map of the crises of romantic vision*)<sup>16</sup>. Romantyczne tropy są tu kluczowe; Blake bowiem – jako poetycki prekursor Miłosza – ucieleśnia bardzo wpływową tradycję romantyzmu, do której noblista odnosił się na przemian z wielką niechęcią i równie silną miłością („miłosny agon”). Elżbieta Kiślak, która stosunek Miłosza do „romantyki” nazwała za samym poetą „walką Jakuba z aniołem”<sup>17</sup>, przyznaje: „Polemika z romantyzmem, wyrazista w dyskursie

---

temu procesowi, rzecz jasna, kilkudziesięcioletni pobyt noblisty na emigracji w USA oraz jego praca naukowa tamże). Zob. na ten temat: C. Miłosz, *Abecadło Miłosza*, Kraków 1997 (hasło: *Język angielski*).

<sup>14</sup> H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 95.

<sup>15</sup> „Wykaz” podaję za ibidem, s. 96. ([...] *first, initial vision of loss and crisis, centering on question of renewal and imaginative survival; second a despairing or reductive answer to the question, in which the mind's power, however great seems inadequate to overcome the obstacles both of language and of the universe of death, [...]; third a more hopeful [...] answer, however qualified by recognitions of continual loss*).

<sup>16</sup> D. Fite, *Harold Bloom. Rhetoric of Romantic Vision*, Amherst 1985, s. 78 (tłumaczenie własne autorki).

<sup>17</sup> Por. E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000, s. 19–20: „Spór z romantyzmem naznacza już pierwsze lata twórczej pracy Miłosza. Sam poeta jeszcze przed wojną nazwie go «walką Jakuba z aniołem», walką długą i uporczywą, w której siły walczących nie były równe, ale Jakub stawał dzielnie, bez respektu dla mocniejszego przeciwnika”. Postać Jakuba to jedna z ulubionych figur H. Blooma, prawdziwy emblemat pojedynkującego się z prekursorem nowego poety. Amerykański uczony pisze w *The Book of J*, w swoim komentarzu do tej książki: *Jacob is as cunning as Jahveh, and as Jahveh possesses in abundance*

prozą, inaczej przejawia się w poezji, w której wytropić można dowody wiary w romantyczne mity”<sup>18</sup>.

Wiele jest bowiem w Miłoszowskim stosunku do romantyzmu (a więc i dzieła Blake’a) niezrozumienia, omyłkowych interpretacji, momentów ciemnych i tajemniczych, które przygotowują tylko grunt dla sześciu starc rewizyjnych. Przyzna się do tego sam noblista, twierdząc, że jego wczesne lektury (w tym lektury romantyków) są dlań „ciemnością”<sup>19</sup>. „Błędne odczytanie” jest jednak „warunkiem” agonu (znamiennie, że w języku angielskim „mapa błędzenia” to *a map of misreading* właśnie). Niezwykle intrygujący jest fakt, że Miłosz Blake’a na początku nie rozumiał, a później rozumiał go „trochę” („osiągnąłem średni sto-

*the subtle, naked consciousness of the poor Snake punished so dreadfully. But Jacob's cunning is the defense of a survivor, and while it guarantees the continuation of his life long life, it doesn't protect him from suffering. [...] Jacob struggles for every triumph, and risks himself for the Blessing, winning it and yet losing personal happiness in the process.* H. Bloom, *The Book of J*, transl. from the Hebrew: D. Rosenberg, comment. H. Bloom, New York 1990, s. 209–210. („Jakub jest tak samo sprytny jak Jahwe, i tak samo jak Jahwe posiada aż w nadmiarze subtelną, nagą świadomość biednego Węża pokaranego tak strasznie. Jednakowoż spryt Jakuba jest obroną ocalałego, i chociaż gwarantuje ona w dalszym ciągu długie życie, nie chroni go przed cierpieniem. [...] Jakub walczy o każdy triumf i naraża się w pojedynku o Błogosławieństwo, zdobywając je i jednocześnie tracąc w tym procesie szczęście osobiste”). Walka o błogosławieństwo to w kontekście poetyckiego agonu walka o pierwszeństwo, o wejście do panteonu wielkich, o kreację nowych wartości, o stworzenie siebie i rewitalizację samej tradycji (*Blessing, more life*).

<sup>18</sup> E. Kiślak, op. cit., s. 18–19. Choć, co prawda, Miłosz Blake’a (ani siebie) do grona romantyków nie zalicza (*vide Ziemia Ulro...*, s. 47), moje przedsięwzięcie badawcze wpisuje jednak obu poetów w poczet poetów romantycznych *par excellence*. Zresztą warto zauważyć za E. Kiślak, że deklaracje Miłosza w kwestii jego stosunku do romantyzmu są dość niekonsekwentne (E. Kiślak, op. cit., s. 18). Przykładem sama *Ziemia Ulro*, w której to tradycja romantyzmu raz ganiona jest za „niedocieleśność”, idealizm, inflację subiektywności, eskapizm (tak też z początku odczytał Blake’a), innym razem za (tu Miłosz ujawnia swoje fascynacje gnostyckie) apologię natury. Każdy z tych poglądów jest niesłuszny (bo upraszczający) w obliczu tzw. re-wizji romantycznej dokonanej choćby w pracach H. Blooma, w myśl której romantyzm nie jest już traktowany ani jako idealizm (transcendentalizm, gnostycyzm), ani jako naturalizm, ale raczej jako tradycja świadoma zanurzenia w empirycznej rzeczywistości, „wrzucenia w świat” (Heideggerowskie *Geworfenheit*), choć niewyrzekająca się idealistycznych celów i marzeń. Najlepiej skwitował rzecz sam H. Bloom: „A jednak mit kartezjański albo otchłań świadomości pozbawia krzemień zdolności krzesania iskier i zamyka poetów w tym, co Blake określa posepnym mianem fikcji rozszczepienia, stawiając ich przed alternatywą: Materializm albo Idealizm, której człony są równie niepoetyczne”. Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 84–85. Re-definicja romantyki dokonana przez Krytyków z Yale opisana została przez A. Bielik-Robson, polską uczennicę H. Blooma, w książce pt. *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2010.

<sup>19</sup> C. Miłosz, *Ziemia Ulro...*, s. 61. O niezrozumieniu, nieporozumieniu (*misunderstanding, misreading, misprision*) pisał K. Lichtenberg (nie bez przyczyny cytowany przez H. Blooma w *Lęku przed wpływem*): „Tak ja również lubię podziwiać ludzi, ale tylko tych, których nie rozumiem”. H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 76.



pień wtajemniczenia”<sup>20</sup>). Warto zauważyć, iż rodzące się z tej przyczyny poczucie „przytłoczenia” dziełem znakomitego prekursora jest cechą charakterystyczną zjawiska, jakim jest „lęk przed wpływem”, gdyż – jak twierdzi Bloom – „późny poeta zawsze wyolbrzymia swojego prekursora”<sup>21</sup>.

Nie dziwi więc, iż noblista – choć, jak sam się określał, zagorzały przeciwnik psychoanalizy<sup>22</sup> – o swojej relacji z Blakiem pisze, wykorzystując kategorie teorii Sigmunda Freuda i Carla Gustava Junga. Na dowód tego należy zacytować w tym miejscu sążnisty, jednakże kluczowy dla niniejszych rozważań fragment *Ziemi Ulro*:

Miałem sześć lat i mamusia kupiła mi na rynku [...] drewnianą wiewiórkę. Działo się to w mieście Tartu, które wtedy nazywano Dorpatem. Zwierzątko czy raczej jego płaski symbol, było wycięte z dykty i pomalowane na kolor brązowoczerwony. Tania zabawka. I oto dzięki niej dane mi było zapoznać się z potęgą Erosa, tak, że gdybym nigdy później nie patrzył na twarz pięknej kobiety, zdruzgotany, rozsadzany od środka nie wiadomo nawet jakim pragnieniem i czy pragnieniem, umiałbym dzisiaj ułożyć hymn na chwałę silnego boga. Czyli zakochałem się i tak żarliwe było moje uczucie, że teraz odnoszę się do niego z największą powagą i ani mi w głowie żartować tylko dlatego, że skierowało się na śmieszny przedmiot. Enigmatyczne. Choć nie tak znowu bardzo, skoro nie wierzę w rzekomo naukowe prawdy, jakimi karmi mnie cywilizacja. Seksualny popęd, sublimowane jego odmiany i tak dalej, podczas kiedy jest odwrotnie, bo gdzie tam prymitywnemu popędowi równać się z możliwym, władczym, żartującym z naszych rozmów bóstwem! Jakby rzeką o mnóstwie łożysk toczył się gwałtowny żywioł, w dodatku coraz to nowe łożyska sobie żłobiąc, i jeden z jego nurtów był podawany za przyczynę pozostałych. Kochać się w drewnianej wiewiórce! A czyż nie kochałem się później w ilustracji, w ptaku, poecie, w słowach jednej linijki spiętych rytmem? [...] Kiedyś później nad rodzinną Niewiażą, w litewskiej książce do nabożeństwa, może Barbary ochmistrzyni, może Anusi kucharki, znalazłem założone święte obrazki i jeden przebił mnie strzałą miłosnego zachwyty. Przedstawiał Matkę Boską w niebieskiej szacie z mnóstwem złota (złote gwiazdy) i ciepłych rdzawych tonów. Gdzie i jak wyrabiano takie dewocjonalia nie wiadomo, myślę, że mogła to być reprodukcja jakiegoś malarza szkoły sienneńskiej, skoro taniej wziąć gotowy obraz, albo też ktoś wzorował się na Madonnach ze Sieny. Dalszy ciąg nastąpił nieprędko, „na połowie czasu”. Nauczyłem się wtedy w Warszawie wojennej angielskiego, słabo, ale już zaczynałem czytać poetów. W jakiejś antologii znalazłem trochę wierszy Williama Blake’a i rozpoznałem: mówiły dokładnie to samo, co tamten święty obrazek, czyli były niemal identyczne w harmonii kolorów. Żad-

<sup>20</sup> C. Miłosz, *Ziemia Ulro...*, s. 47.

<sup>21</sup> [...] *belated poet always magnifies his precursor*. H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 87.

<sup>22</sup> „[...] – Żadnej podświadomości pewno nie miałem [...] w psychoanalityczne nie wierzę głębie”. C. Miłosz, *Daemones*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie...*, s. 212. W tym samym wierszu i tomie *To* pojawiają się jednak wątki, które podważają wiarygodność tego wyznania („biografia jako zmyślenie”).

nych malowideł Blake'a wtedy jeszcze nie widziałem i nie mogłem widzieć, zaczęto je reprodukować dopiero później. Dzisiaj kiedy dopiero patrzę na reprodukcje, muszę uznać trafność mojej intuicji. Blake wtedy, wśród scen tej ziemi mało sprzyjających dziecinnie uwielbionej cudowności, przywracał mnie moim wczesnym olśnieniom, może mojemu prawdziwemu miłosnemu powołaniu. Blake'a przyjmowałem wtedy emocjonalnie, przestając rozumieć, kiedy tylko zaczynałem się zastanawiać, co właściwie i wiersze, i poszczególne linie znaczą, ale ta zagadkowość, zupełnie inna niż w poezji moich współczesnych, stanowiła część uroku. Później kilkakrotnie próbowałem go rozgryźć, ale na dobre zajmuję się nim dopiero od kilku lat. Kiedy teraz w Ameryce rozmawiam z „blakistami”, którzy są klanem ludzi oddanych niemal hermetycznej wiedzy, przekonuję się, że osiągnąłem średni stopień wtajemniczenia (wysokiego bodaj nie ma), czytając mnóstwo sprzecznych interpretacji jego poezji i malarstwa, powoli ucząc się odróżniać poprawne od fałszywych. Dziecinny Eros mnie do niego zaprowadził, ale powody mojego intelektualnego zainteresowania są tak zasadnicze, że wołę je na razie przemilczeć, skoro będę do nich powracać w następnych rozdziałach<sup>23</sup>.

Warto od razu zaznaczyć, że poetycka wyobraźnia, symbolizowana przez Blake'owskiego Urthoneę, jest powiązana przez Miłosza z tajemniczą sferą Id, sferą podświadomości, która – zdaniem Blooma – jest właściwym terenem poetyckiego spotkania prekursora i efeba<sup>24</sup>. Czytamy dalej w *Ziemi Ulro*:

Urizen, Rozum upadł z powodu pychy i oddzielił się od Tharmas, Luvah i Urthona, czyli właściwe są mu bezcielesność, brak uczuć, i co najważniejsze niedostępne mu jest źródło wszelkich działań wyobraźni, podświadomość. Urizen tedy wyposażony jest w cechy, które od wieków przypisywano Szatanowi. Samotność i chłód, potęgą umysłu i jednostronna zdolność posługiwania się abstrakcją; rozpacz i zazdrość wobec istoty zdolnej zjednoczyć cztery skłócone elementy, czyli człowieka. Jest to więc dokładnie taki zły duch, jakiemu u Mickiewicza służą „mędracy”, ci co to spełnili „kielich pychy” na pogrzebie Boga<sup>25</sup>.

I dalej:

Mieszkałem w Ulro na długo przed tym, nim dowiedziałem się od Blake'a, jak ta kraina się nazywa, ale nie godziłem się na takie miejsce pobytu. To znaczy wchłaniałem jak inni zespół pojęć i wyobrażeń mojego stulecia, nawet posługując się nimi czynnie w pisaniu, a zarazem uważałem to wszystko za fałsz zapowiadający katastrofę. Jaki był w tym udział świadomości, co natomiast było dyktowane przez siły mi nie znane, nie potrafię rozstrzygnąć. W roku 1936 ukazał się mój tom wierszy *Trzy*

---

<sup>23</sup> C. Miłosz, *Ziemia Ulro...*, s. 46–47.

<sup>24</sup> [...] *precursors have become absorbed into the id and not into the superego*. H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 50.

<sup>25</sup> C. Miłosz, *Ziemia Ulro...*, s. 174.

*zimy*, a więc tak dawno, w kraju tak nie istniejącym, że bliższa niemal wydaje się teraz epoka romantyczna. Sądzę dzisiaj, że zwiedziłem niezgorzej w sobie samym, okropności Ulro. Moim nieszczęściem było zawsze Widmo, czyli bardzo silne ego, zamykające mnie w państwie Urizena, gdzie za ważne wolno poczytywać tylko to, co ogólne społeczne, statystyczne, itd. Biedna moja Urthona, czyli Wyobraźnia, próbowała mnie wyrwać z więzienia, ale natrafiając wszędzie na zamknięte drzwi, ryła podziemne tunele, aż udawało się jej niekiedy np. w *Trzech Zimach* mnie dopaść. Spłacając dług modzie i posługując się terminologią C.G. Junga, rzekłbym, że moja kobieca *anima* borykała się z dużymi trudnościami nieraz na próżno żądając, żebym ją uznał za swoją i byłoby ze mną całkiem źle, gdybym nie został wychowany w obrządku rzymskokatolickim. Gdyż obrządek ten wyzwała w nas cząstkę kobiecą, bierność gotową na przyjęcie Jezusa albo poetyckiego natchnienia – Blake poprawiłby „albo” na „czyli”. I teraz, mimo że ego nadal mnie dręczy, cały jestem po stronie Wyobraźni, Urthony, *animae*<sup>26</sup>.

Wszystkie wymienione wyżej cytacje uprawniają do pisania o relacji Blake’a i Miłosza w kategoriach tego, co Bloom, inspirując się Sørenem Kierkegaardem i Sigmundem Freudem, nazwał „Pierwotną Sceną Pouczenia”, której głównym „miejszem akcji” jest właśnie wyobraźnia efeba i która – co koniecznie trzeba zauważyć – jest „strukturą” nadrzędną wobec Derridiańskiej „Sceny Pisma”<sup>27</sup>, ponieważ jest „absolutnie pierwsza”, tj. istnieje przed tekstem i tekstami, które są świadectwem agonu<sup>28</sup>. O ile więc według Jacques’a Derridy, który interpretuje koncepcję Freuda inaczej niż Bloom, „nie ma *psyche* bez tekstu”, a życie wewnętrzne ma charakter tekstualny (*vide* teorie Jacques’a Lacana), o tyle według amerykańskiego badacza „[...] wyobraźnia stoi powyżej i poza tekstami [...]”<sup>29</sup>, a poważnym błędem Derridy jest przekonanie, iż „Psychiczne życie nie

<sup>26</sup> Ibidem, s. 188–189. Warto przy tym zauważyć, że silne ego (Blake’owskie *Spectre of Selfhood*, Widmo Samoosobności czy Miłoszowska „ciemna miłość własna”) jest jednak warunkiem agonu i – jak dowodzi H. Bloom – objawem „lęku przed wpływem”, który inicjuje walkę dwóch silnych poetów. Czynnikiem demonicznym zatem (i nieodzowny odeń egocentryzm) jest niezbędnym bodźcem poetyckiej indywiduacji (*vide* stadia *clinamenu* czy demonizacji). Szerzej o pozytywnej roli czynnika demonicznego w Miłoszowskiej koncepcji sztuki pisze Ł. Tischner w swojej książce *Miłosz w krainie odczarowanej*, Gdańsk 2011 (esej *Biesy Miłosza*). Zdaje się zatem, że nie jest tak do końca prawdą, iż Blake pomagał Miłoszowi w walce ze zbyt silnym, „spotworzonym” ego. Paradoksalnie bowiem im więcej noblista sarka na swój mityczny już narcyzm, tym bardziej narcystyczny się staje. Można by więc stwierdzić, że w agonii z Blakiem Miłosz nieustannie kształtuje, rozwija swoją tożsamość (jako poety, jako człowieka), aniżeli unicestwia swoje „Ja”.

<sup>27</sup> Zob. J. Derrida, *Freud i scena pisma*, [w:] idem, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2000.

<sup>28</sup> Zob. H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 50–51.

<sup>29</sup> [...] *imagination stands above and beyond the texts* [...]. Ibidem, s. 48.

może być przedstawiane w kategoriach przejrzystości znaczenia albo mroczności siły, lecz jako wewnątrztekstowa różnica w konflikcie znaczeń<sup>30</sup>.

„Pierwotna Scena Pouczenia” wywodzi się z tradycji biblijnej, oralnej tradycji proroczego wieszczenia, której Freud i Kierkegaard są rzecznikami<sup>31</sup>. Składa się ona z sześciu faz, które aspirujący do miana silnego poety adept sztuki poetyckiej musi pokonać<sup>32</sup>. Jej pierwszym etapem jest *‘ahabah*, czyli hebrajska miłość-obranie (*election-love*). Pisze autor *The Breaking of Vessels*:

Ostatecznym aktem kultu jest ten, w którym wyznawca otrzymuje boską protekcję [...]. Miłość będąca obraniem, miłość Boga do Izraela jest początkiem Pierwotnej Sceny Pouczenia, sceny wcześniej przemieszczonej z żydowskich czy chrześcijańskich kontekstów w konteksty świeckie i poetyckie. Miłość-obranie, hebrajska *‘ahabah*, jest odniesiona przez Normana Snaitha do korzenia, który w jednym przypadku znaczy „płonąć lub rozpalać”, a w innym odnosi się do wszystkich rodzajów miłości z wyjątkiem rodzinnej, obojętnie, czy jest to miłość między mężem a żoną, czy między dzieckiem a rodzicem. *‘Ahabah* jest więc miłością nieuwarunkowaną w swoim udzielaniu się, ale całkowicie zdeterminowaną przez pasywność w jej odbiorze. Za każdą Sceną Pisma, na początku każdego intertekstualnego spotkania, jest ta nierówna pierwotna miłość, gdzie nieodzownie dar potęguje głód odbiorcy<sup>33</sup>.

Uznany przez Blooma za jednego z najlepszych komentatorów swojej myśli Thomas Frosch określa etap *‘ahabah* jako „bycie pochwyconym przez moc prekursora” (*seizure by precursor*)<sup>34</sup>. Kolejne fazy po *‘ahabah* to:

1. Przymierze (*covenant-love*), które Frosch określa jako zasadniczą zgodę między prekursorem i efebem w kwestii wizji poetyckiej<sup>35</sup>. Co ciekawe, Bloom pisze w tym miejscu o innym rodzaju miłości, a mianowicie o hebrajskiej *chesed*, której znaczenie wyjaśniać należy jako „kochająca uprzejmość” (*loving*

<sup>30</sup> *Psychical life thus is no longer to be represented as a transparency of meaning nor as an opacity of force but as an intra-textual difference in the conflict of meanings. Ibidem.*

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>32</sup> H. Bloom, *Poetry and Repression. Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven–London 1990, s. 26.

<sup>33</sup> *The ultimate cultic act is one in which the worshipper receives God’s condescension [...]. Election love, God’s love for Israel, is the Primal start of a Primal Scene of Instruction, a scene early displaced from Jewish or Christian into secular and poetic contexts. Election-love, the Hebrew ‘ahabah is traced by Norman Snaith to a root that in one form means „to burn or kindle” and in another refers to all kinds of love except familial, whether between husband and wife or, child and parent. ‘Ahabah is thus love unconditioned in its giving, but wholly conditioned to passivity in its receiving. Behind any Scene of Writing, at the start of every intertextual encounter, there is this unequal initial love, where necessarily the giving famishes the receiver. H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 51.*

<sup>34</sup> Cyt. za: H. Bloom, *Poetry and Repression...*, s. 27.

<sup>35</sup> *A basic agreement of poetic vision between precursor and ephebe. Cyt. za: ibidem.*

*kindness*) lub „łaska” (*grace*). Jednocześnie jednak nowojorski uczyony podkreśla, że źródłosłów tego hebrajskiego słowa wskazuje także na pojęcie „gorliwości” (*keenness*), która rychło przeobraża się z żarliwego zapału (*ardent zeal*) w zazdrość, zawiść i ambicję (*jealousy, envy and ambition*). Charakterystyczny jest tu zatem element rywalizacji (*competitive element*), jakby przeciwny biernej asymilacji typowej dla fazy pierwszej<sup>36</sup>.

2. Wybór konkurencyjnej inspiracji, jak trafnie nazywa rzecz Frosch<sup>37</sup>; hebrajska *ruach* (tzn. ‘duch, siła Boskiego tchnienia’). Jak wyjaśnia Bloom w *A Map of Misreading*, chodzi tu o sytuację, w której wezwana zostaje „siła i życie przekraczające moce pozostające dotychczas pod naszą kontrolą” (*call on power and life transcending powers already in our control*), może to być indywidualna inspiracja albo tzw. zasada Muzy (*Muse-principle*). Odróżnienie takiej siły od prekursora-źródła oznacza przekroczenie (*pass beyond*) na dobre momentu biernej asymilacji<sup>38</sup>.

3. Poetyckie wcielenie – moment, w którym pojawia się indywidualne *davhar*, prawdziwie własne słowo efeba, które w tradycji kabalistycznej oznacza słowo-akt, słowo-czyn i świadectwo obecności (*one’s act and one’s veritable presence*)<sup>39</sup>. *Davhar* ma wiele cech zbliżających je do greckiego Logosu, niemniej jednak zasadzie uobecnienia podlega tu nie tyle rozum, ile wola, w tym wypadku wola mocującego się z prekursorem nowego poety<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 53–54.

<sup>37</sup> H. Bloom, *Poetry and Repression...*, s. 27.

<sup>38</sup> H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 54.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Pojęcie *davhar* jako słowa-czynu, słowa-aktu, słowa-przejawu woli poety zajmuje szczególne miejsce w myśli H. Blooma, który przyznaje, że to, co interesuje go w silnym wierszu, „nie jest ani jaźnią ani językiem, ale wypowiedzią wewnątrz oralnej tradycji, obrazem albo kłamtwem głosu, gdzie głos nie jest ani jaźnią, ani językiem, ale raczej iskrą lub pneumą stojącą w opozycji do jaźni, i aktem zespolonym ze słowem (*davhar*) aniżeli tylko słowem odnoszącym się do innego słowa (*logos*)”. (*What concerns me in a strong poem is neither self nor language but the utterance, within a tradition of uttering, the image or lie of voice, where voice is neither self nor language, but rather spark or pneuma as opposed to self, and act made one with word (davhar) rather than word referring only to another word (logos)*). H. Bloom, *The Breaking of Vessels*, Chicago–London 1982, s. 4). W *A Map of Misreading* dodaje: „Pojęcie *davhar*: mówić, działać, być. Pojęcie *logos*: mówić, rozważać, myśleć. *Logos* porządkuje i rozjaśnia kontekst mowy, w swym najgłębszym znaczeniu nie wyraża jednak samej funkcji mówienia. *Davhar* natomiast, wyrzucając na zewnątrz to, co ukryte w Ja, oznacza moment ustnej ekspresji, wydobyć na jaw słowa, rzeczy, czynu” (*The concept of davhar is: speak, act, be. The concept of logos is: speak, reckon, think. Logos orders and makes reasonable the context of speech, yet in its deepest meaning does not deal with the function of speaking. Davhar, in thrusting forward what is concealed in the self, is concerned with oral expression, with getting a word, a thing, a deed out into the light*). H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 42–43). Jak pisze A. Bielik-Robson: „Tym, co naj-

4. Moment totalnej interpretacji poezji prekursora (hebrajskie *lidrosh*), której miejscem jest poezja adepta<sup>41</sup>.

5. Re-wizja dzieła prekursora czy – jak określa to Bloom – właściwy rewizjonizm, kiedy to poetyckie źródła są stwarzane na nowo lub przynajmniej zostaje podjęta próba takiej re-kreacji w twórczości poetyckiej efeba (*revisionism proper, when origins are re-created or at least a re-creation is attempted*<sup>42</sup>).

Z pewnością zatem relacja łącząca Miłosza i Blake'a nie sprowadza się tylko i wyłącznie do płaszczyzny tekstualnej, choć niewątpliwie sfera tekstów jest tej relacji świadectwem. Mamy tu bowiem do czynienia z relacją w płaszczyźnie intelektualnej i egzystencjalnej, w sferze indywidualnego doświadczenia, wszak Miłosz zalicza angielskiego artystę do grona swoich największych mentorów. Należy jednak raz jeszcze stanowczo zaznaczyć, że owa relacja mistrz–uczeń jest relacją agoniczną. Adam Lipszyc pisze:

Wcześniejszy poeta tworzy nowego poetę, rozkochując go w swojej poezji, a zatem i w poezji jako takiej, choć ten jest być może niezdolny do przyjęcia nauki. Dzięki temu pierwotnemu pouczeniu adept dowiadyuje się, czym jest poezja, i odtąd – gdy sam zapragnie pisać wiersze – będzie dręczony przez lęk przed wpływem, przez myśl, że przyszedł za późno. Jak pamiętamy, będzie chciał powtórzyć tę wspałość, której doznał, ale powtórzyć ją na własnych prawach<sup>43</sup>.

W końcu, jak pisze Bloom, wyobraźnia to zdolność samozachowawcza (*a faculty of self-preservation*)<sup>44</sup> niezbędna w procesie indywiduacji. Niedaleko stąd

---

istotniejsze bowiem, a co rzeczywiście powraca z siłą moralnego nakazu, jest wiara w metafizyczną ważkość i n d y w i d u a l n e g o g ł o s u, który podtrzymuje swą pojedynczość wbrew i na przekór równającym wszystko siłom uniwersalności [...]. Hebrajskie *davhar* i grecki *logos* [...] znaczą rzeczy przeciwstawne: *davhar* to głos symbolizujący siłę indywidualnej obecności, stawia opór ratio, czyli racjonalnemu porządkowi bytu [...]. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 32. Wypada zauważyć, że koncepcja *davhar* zdradza swoje antyderridańskie ostrze, czy właściwiej: antypostmodernistyczne ostrze. Zdaniem H. Blooma bowiem „ciemne siły dekonstrukcji” (zwłaszcza tej w wydaniu P. De Mana) anihilowały pojęcie podmiotu, wydając go na pastwę negujących wszelką obecność mocy języka, nad którymi człowiek nie może zapanować („śmierć człowieka”, „śmierć podmiotu”, „śmierć autora”). W tym sensie romantyzm, za którym optuje H. Bloom, jest synonimem humanizmu. Por. na ten temat oprócz tekstów A. Bielik-Robson rozdz. *Humanism In the Extreme. Predicaments of Romanticism*, [w:] D. Fite, *Harold Bloom. Rhetoric of Romantic Vision*, Amherst 1985, a także A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości Harolda Blooma. Z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*, Kraków 2006. Niemniej jednak należy odnotować, że H. Bloom bardzo często korzysta z „wynałazków dekonstrukcji” (choć nie staje całkowicie po stronie francuskiego filozofa).

<sup>41</sup> H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 54.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> A. Lipszyc, op. cit., s. 80.

<sup>44</sup> H. Bloom, *Poetry and Repression...*, s. 26.

już do koncepcji Kierkegaardowskiego „Powtórzenia wprzód”, tropu *metalepsis* charakterystycznego dla finalnej fazy agonu, czyli *apophrades*, które to – jak dowodzi Bloom – jest „tropem tropów, metaleptycznym i transumpcyjnym tropem Pierwotnej Sceny Pouczenia”<sup>45</sup>. Albowiem prawdziwe Powtórzenie według Kierkegarda jest wiecznością<sup>46</sup>.

Jednak należy zaznaczyć, że tak jak Kierkegaardowskie Powtórzenie nie jest dokładnym powtórzeniem dawnego, a raczej zyskiem „w sferze ducha”<sup>47</sup>, tak i późny poeta jest świadom faktu, że jego spełnione w fazie *apophrades* marzenie o pierwszeństwie jest tylko – jak to określiła Agata Bielik-Robson – „fantazją samostanowienia”<sup>48</sup>, z ducha Nietzscheańskim „niezbędnym kłamstwem życiowym”, retorycznym i wyobraźniowym błędzeniem, „kłamstwem przeciw czasowi” (*lying against time*)<sup>49</sup>:

Żaden współczesny uczeń wielkiego poety nie może więc być naprawdę współczesnym swemu prekursorowi, ponieważ splendor jest koniecznie odroczone w czasie. Może być osiągnięty poprzez mediację powtórzenia, poprzez powrót do źródeł i niezmiernie miłości-obrania, którą może u źródeł nadać Pierwotna Scena Pouczenia. Poetycka repetycja powtarza pierwotne wyparcie, które jest fikcją na prekursorze jako nauczycielu i zbawcy lub na poetyckim ojcu jako śmiertelnym bóstwie. Przymus powtarzania prekursorskich wzorców nie jest ruchem poza zasadą przyjemności

<sup>45</sup> [...] a trope of trope, metaleptic and transumptive trope of the Primal Scene of Instruction. H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 56.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>47</sup> K. Toeplitz, *Kierkegaard*, Warszawa 1980, s. 130–131: „Operując innym przykładem: autor *Gjentagelsen* utracił narzeczoną, ale – jak powiada – za to wzbogacił swoje przeżycia wewnętrzne, uwolnił się od więzi krępujących i zniewalających go; powtórzenie ma tu być synonimem wewnętrznego odrodzenia, gotowości do życia w wierze, jest to teraz już inne podejście do tego, co człowiek utracił w realnym świecie, do życia w ogóle, nie zaś restaurowaniem *status quo ante*. Tym samym powtórzenie jest zabiegiem wewnętrznym, które ma swe reperkusje zewnętrzne. Według Duńczyka możliwe jest powtórzenie tylko w sferze ducha, chociaż jego dokonanie się w doczesności nigdy nie jest tak doskonałe jak w wieczności, która dopiero stanowi prawdziwe powtórzenie”.

<sup>48</sup> A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 67.

<sup>49</sup> Zob. H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 10: *Poets are continually telling lies. [...] poets rightly idealize their activity, and all poets weak or strong agree in denying any share in the anxiety of influence. More than ever contemporary poets insist that they are telling the truth in their work, and more than ever they tell continuous lies, particularly about their relations to one another, and most consistently about their relations to their precursors.* („Poeci ciągle kłamią. [...] prawdziwie idealizują swoje zajęcia. I wszyscy poeci – słabi czy silni – są zgodni, gdy zaprzeczają, że (jakikolwiek) lęk przed wpływem jest ich udziałem. Bardziej niż kiedykolwiek współcześni poeci uparcie twierdzą, że mówią prawdę w swoim dziele, i bardziej niż kiedykolwiek kłamią, szczególnie w kwestii ich relacji z innymi poetami, a już najbardziej zatwardziało o swoich relacjach z prekursorami”). Zob. też raz jeszcze tomik *To*, w którym Miłosz „przyznaje się” do tego typu praktyk, choćby w wierszu *Deamones*.

do inercji poetyckiego przedwcielenia, do Blake'owskiej Beulah, gdzie nie może dojść do żadnej dysputy, jest raczej próbą odnowienia prestiżu źródeł, oralnego autoritetu wcześniejszego pouczenia. Poetyckie powtórzenie szuka, wbrew sobie, zapośredniczonej wizji swoich ojców, gdyż taka mediacja czyni otwartą ciągłą możliwość wzniosłości, wstąpienia do rzeczywistości prawdziwych nauczycieli<sup>50</sup>.

Miłosz niewątpliwie pragnie być silnym poetą, świadczy o tym nie tylko jego potężna (skądinąd bardzo egocentryczna, iście Whitmanowska) dykcja poetycka, lecz także dążenie do owej słynnej „formy pojemnej”, czyli poezji, która byłaby czymś znacznie więcej niż tylko poezją, podobnie jak poezja Blake'a nie jest li tylko poezją, ale spektakularnym „systemem” artystyczno-światopoglądowym<sup>51</sup>. Przypomina zresztą w tym dążeniu autor *Dalszych okolic* bliskich mu poetów amerykańskich, którzy będąc modelowymi przykładami poetów cierpiących na kondycję zapóźnienia (*the condition of belatedness*), opisywani są przez Blooma jako twórcy, z których każdy „pragnie być wszechświatem, całością, której inni poeci są tylko częścią”<sup>52</sup>.

Stąd też dzieło Miłosza nie będzie dokładnym powtórzeniem dzieła Blake'a, bo choć noblista deklaruje „współbrzmienie”<sup>53</sup> z Blakiem, to jego poezja

<sup>50</sup> H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 58: *No contemporary disciple of a great poet then could be truly his precursor's contemporary, for the splendor is necessarily deferred. It can be reached through the mediation of repetition, by a return to origins and incommensurable Election-love that the Primal Scene of Instruction can bestow, there at the point of origin. Poetic repetition repeats a primal repression, a repression that is itself a fixation upon precursor as teacher and savior, or on the poetic father as mortal god. The compulsion to repeat the precursor's patterns is not a movement beyond a pleasure principle to an inertia of poetic preincarnation, to a Blakean Beulah where no dispute can come, but is rather an attempt to recover the prestige of origins, the oral authority of a prior Instruction. Poetic repetition quests, despite itself, for the mediated vision of the fathers, since such mediation holds open the perpetual possibility of one's own sublimity, one's election to the realm of true Instructors.*

<sup>51</sup> Określenie „system” nie ma tu charakteru opresyjnego. Raczej do czynienia mamy tu ze złożonym „systemem” artystyczno-światopoglądowym stworzonym w myśl słynnego stwierdzenia Losa, który w Blake'owskiej mitologii symbolizuje twórczą, poetycką wyobraźnię: „Stworzyć muszę system, aby nie dostać się w karby systemu innego Człowieka. Nie rozmyślam, nie porównuję: moją rzeczą jest Tworzyć”. W. Blake, *Jeruzalem*, [w:] *Wiersze i pisma Williama Blake'a...*, s. 94. B. Jastrzębski nie waha się określić poezji Blake'a mianem „poezji filozoficznej”, która lepiej niż dyskurs filozoficzny zdaje sprawę z istotnych dla ludzkiej egzystencji kwestii. Zob. B. Jastrzębski, *Poezja przeciw filozofii. O poezji filozoficznej Williama Blake'a*, Wrocław 2005. Wydaje się jednak, że „system” Blake'a to więcej niż poezja i filozofia, włącza bowiem w swój obręb wszystkie dziedziny humanistyki począwszy od literatury i filozofii poprzez sztuki plastyczne na psychologii skończywszy, a także nauki ścisłe (w szczególności fizykę). Zob. na ten temat: *Palgrave Advances in William Blake Studies*, ed. N.M. Williams, London 2006.

<sup>52</sup> *Each wants to be the universe, to be the whole of which all other poets are only parts.* H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 52.

<sup>53</sup> C. Miłosz, *Ziemia Ulro...*, s. 169.



w warstwie poetyki i stylu stanowi znaczące odstępstwo od dykcji autora *Tiriela*. U Miłosza nie dochodzi bowiem do kreacji (równie spektakularnej jak ta Blake'owska) mitologii poetyckiej, łączącego różne dziedziny humanistyki artystycznego uniwersum symboli. Można by nieco żartobliwie skonstatować, że Miłosz nie stał się pod tym względem polskim Williamem Butlerem Yeatsem, jeśli przyjąć za samym Bloomem, iż irlandzki poeta był efebem (czy precyzyjniej: jednym z efebów) Blake'a<sup>54</sup>. Jak przyzna sam noblista: „Literacko, z punktu widzenia literackiej techniki, od Blake'a wzięłem mało. [...] Natomiast intelektualnie Blake i Swedenborg są dla mnie ważni”<sup>55</sup>.

Niemniej jednak wydaje się, że właśnie dzięki temu, że dochodzi do „Pierwotnej Sceny Pouczenia”, inaugurującej agon z Blakiem w płaszczyźnie tekstów („Scena Pisania”), Miłoszowi udaje się wypracować własną dykcję, estetykę i styl oraz rozwiązać albo przynajmniej zbliżyć się do rozwiązania kluczowych problemów (egzystencjalnych, światopoglądowych, artystycznych), które już przed nim podejmował Blake. I znać, że jest to jeden z największych paradoksów twórczości Miłosza (zresztą jeden z wielu, jakie napotyka czytelnik jego dzieła). Wbrew zatem temu, co usilnie noblista deklaruje, wpływ Blake'a na jego poezję był niemały, co jest zresztą w zgodzie z tezą Blooma głoszącą, iż „Ostatnia prawda dotycząca Pierwotnej Sceny Pouczenia jest taka, że cel, tzn. znaczenie, przybliża się do źródeł tym bardziej, im intensywniej usiłuje się od nich oddalić”<sup>56</sup>.

I jest to sytuacja, w której – by powołać się na rozpoznanie Elżbiety Dąbrowskiej – „lęk przed wpływem ustępuje miejsca dialogowi”<sup>57</sup>.

CZESŁAW MIŁOSZ'S POETIC AGON  
WITH WILLIAM BLAKE. PROLEGOMENA

Summary

The paper is an introduction to a further and deeper investigation of the intertextual relation between William Blake and Czesław Miłosz in terms of Harold Bloom's poetic theory (“poetic agon” and its six “revisionary ratios” charted on the so-called “map of misreading”), that is presented in the author's doctoral dissertation (interpretations of the poetic texts). The main

<sup>54</sup> Zob. H. Bloom, *Yeats*, New York 1970; D. Fite, *Yeats and Spectre of Modernism*, [w:] idem, *Harold Bloom. Rhetoric of Romantic Vision...*

<sup>55</sup> C. Miłosz, *Ziemia Ulro...*, s. 169.

<sup>56</sup> *The last truth of the Primal Scene of Instruction is that purpose or aim – that is to say, meaning – cleaves more closely to origins the more intensely it strives to distance itself from origins.* H. Bloom, *A Map of Misreading...*, s. 61.

<sup>57</sup> E. Dąbrowska, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001, s. 20.

premise of the paper is that the relationship between the poets is agonistic (“love and hate” relationship, the “anxiety of influence”) and is not confined to a narrow sphere of “textuality” (the Derridian “Scene of Writing”). Although this bond is manifested by poetic texts, it is above all an intellectual and spiritual relationship, whose proper place is the psyche of “the newcomer poet” Miłosz. Hence the poets are presented as two participants of the – so-called “Primal Scene of Instruction”, which is the initial stage of their “poetic encounter” that inaugurates the process of Miłosz’s poetic and existential individuation (“poetry as experience”).