



kanonada

Interpretacje wierszy polskich
(1939–1989)

pod redakcją
Aleksandra Nawareckiego

przy współudziale
Dariusza Pawelca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 1999

Józef Olejniczak

Miłosz, PRL i historia – *Który skrzywdziłeś*

Który skrzywdziłeś

Który skrzywdziłeś człowieka prostego
Śmiechem nad krzywdę jego wybuchając,
Gromadę błaznów koło siebie mając
Na pomieszanie dobrego i złego,

Choćby przed tobą wszyscy się skłonili
Cnotę i mądrość tobie przypisując,
Złote medale na twoją cześć kując,
Radzi że jeszcze dzień jeden przeżyli,

Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta.
Możesz go zabić – narodzi się nowy.
Spisane będą czyny i rozmowy.

Lepszy dla ciebie byłby świt zimowy
I sznur i gałąź pod ciężarem zgięta.¹

Washington D. C., 1950

¹ Cz. Miłosz: *Poezje*. T. I. Paryż 1984, s. 223.

I

Jako że wiersz Czesława Miłosza *Który skrzywdziłeś*, pochodzący z pierwszego wydanego przez poetę – po podjęciu przez niego w 1951 roku decyzji emigracyjnej – tomu poetyckiego *Światło dzienne* (1953), jest związany z krytycznym i politycznym skandalem, od przypomnienia tego skandalu rozpocznę, by w dalszej części niniejszego szkicu podjąć próbę poważnej lektury wiersza.

Stanisław Stanuch w 1985 roku, na marginesie próby opisu „straconych szans” polskiej prozy w czterdziestoleciu PRL, sporo miejsca poświęcił Miłoszowi, jego utworowi oraz faktowi, że fragment z *Który skrzywdziłeś* został umieszczony na pomniku poświęconym stoczniovcóm, zamordowanym w grudniu 1970 roku w Gdańsku przez milicję i wojsko. Jako że szkic Stanucha, jak i – mam nadzieję – cała książka, w której został opublikowany, ma z perspektywy końca lat dziewięćdziesiątych charakter historyczny i z jego tezami nie sposób poważnie polemizować, ograniczę się jedynie do zacytowania fragmentu: „Reakcyjni mentorzy części środowiska literackiego, w rodzaju Miłosza i jego krajowych pomocników, osiągnęli swój cel, nad którym pracowali od *Zniewolonego umysłu*, czyli od 1953 roku – w ważnym dla narodu momencie lat 1970–1981 proza polska nie miała swoim czytelnikom nic do powiedzenia. Podziemne ramoty opowiadające z wypiekami na twarzy o »grzeszkach« socjalistycznych »władców« – to było wszystko, na co było stać prozę polską w momencie, gdy rozstrzygało się »być albo nie być« naszego narodu. Podstawą oceny minionego czterdziestolecia Polski Ludowej stał się w 1980 roku kłamliwy wiersz autora, który w trudnym historycznie momencie zdradził Polskę. Pisał on:

*Który skrzywdziłeś człowieka prostego
Śmiechem nad krzywdę jego wybuchając,
Gromadę błaznów koło siebie mając
Na pomieszanie dobrego i złego...*

Żaden moralista, krytyk lub historyk nie zaprotestował przeciw takiej manifestacji »wolności artysty«, która nakazywałaby oskarżać socjalizm o to, że – jakoby – »skrzywdził człowieka prostego«. Przeciwnie, padano na kolana przed zdrającą naigrawającym się z tego wszystkim, co wysiłkiem narodu powstało w ciągu minionych czterdziestu lat w Polsce Ludowej.

Drogę zdrady, jaką obrał ów poeta, przedstawiać zaczęto w tzw. podręcznikach historii literatury jako wzór realizacji powołania artysty.²

II

O wierszach z pomnika, wierszach z transparentów, wierszach-sztandarach pisać trudno. Ich „użycie” stwarza normę odbioru, która powoduje, że niemożliwa (lub prawie niemożliwa) staje się pomijająca ją ich lektura. Te wiersze często „zdradzają” autorskie intencje, są w instrumentalny sposób wykorzystywane w politycznej walce. To, co stało się z recepcją *Który skrzywdziłeś* Miłosza, nie ma chyba w historii literatury polskiej po 1945 roku precedensu. Utwór stał się tekstem „o PRL-u”, narodową świętością, w końcu – przedmiotem ideologicznych sporów³. Sprawilo to, iż *Który skrzywdziłeś* w powszechnej świadomości jest wierszem – z jednej strony – kojarzonym raczej z Miłoszowym protestem wobec wydarzeń Grudnia 1970 i plugawymi dyskusjami politycznymi okresu stanu wojennego niż ze swoją rzeczywistą genezą. Z drugiej zaś strony – co jest paradoksem – taka właśnie norma odbioru ugruntowała pozycję Miłosza jako „sumienia narodu” czy „wieszczą”!⁴

Tymczasem *Który skrzywdziłeś* wpisuje się w jeden z najistotniejszych nurtów poetyckiej twórczości Miłosza – „poezję obywatelską” („publicystyczną”)⁵ oraz obecną w tej poezji od debiutanckiego *Poematu o czasie zastygłym* refleksję nad historią. Jest utworem ważnym, bo napisanym w momencie mającym wszelkie znamiona przełomowego w pisarstwie i biografii autora *Zniewolonego umysłu*. Powstał – jeśli wierzyć informacji umieszczonej przez poetę pod tekstem – w Waszyngtonie w 1950 roku, a więc w czasie pobytu Miłosza w polskiej placówce dyplomatycznej w USA, na parę miesięcy przed podjęciem przez niego decyzji emigracyjnej i złożeniem w Paryżu prośby o polityczny azyl. Ten moment własnej biografii i okoliczności swojej emigracji wspominał Miłosz po latach w następujący sposób:

² S. Stanuch: *Stracone szanse prozy polskiej w czterdziestoleciu*. W: *Literatura Polski Ludowej. Oceny i Prognozy*. Oprac. J. Adamski. Warszawa 1986, s. 368.

³ Normę odbioru tego wiersza Miłosza utrwalił też z całą pewnością Stanisław Barańczak, cytatem z niego tytułując swoją „antologię poezji świadectwa i sprzeciwu” (*Poeta pamięta. Antologia poezji świadectwa i sprzeciwu 1944–1984*. Wybór S. Barańczak. Londyn 1984).

⁴ W interesujący sposób o spełnianiu przez Miłosza roli „wieszczą” pisał już Jerzy Jarzębski: *Być wieszczem*. W: *Idem: Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984.

⁵ Obszernie i kompetentnie pisał o tym nurcie Tomasz Burek, zob. *Dialog Wolności i Konieczności albo historyczne Wtajemniczenie*. W: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków 1985, s. 263–282.

Nie potrafię już wszystkiego odtworzyć, ale atmosfera wokół ambasady polskiej końca 1950 i początku 1951 roku była koszmarna. Przyjechałem do Paryżu jesienią 1950 z Ameryki. Wolałbym tę podróż z New Yorku do Francji całkowicie wymazać z życia. To było statkiem – w pijanym widzie przez Atlantyk. Straszne. W każdym razie kiedy przyjechałem, to sądziłem, że będę mieszkać normalnie w hotelu. Ale nie, zawieziono mnie do *obszczeżitija*, do domu należącego do ambasady, gdzie były mieszkania dla pracowników. Od razu wiedziałem, że *conciérge* i cała ta reszta to wszystko UB, wszyscy są pod nadzorem. Przez ścianę mieszkało małżeństwo Kozickich. On teraz pisze reportaże, a ona była córka Broniewskiego. Wtedy to była para fanatycznych zetempowców. [...] Atmosfera była taka, że chodząc po Paryżu doznawałem uczucia, że jestem śledzony. I rzeczywiście, stale te same postacie się pojawiały, jak z koszmarnego snu.⁶

Decyzja Miłosza o emigracji rodziła się w w atmosferze narastającego zagrożenia oraz obsesji wzmagającym się terrorem i inwigilacją służb specjalnych Polski Ludowej. Nie była to decyzja łatwa, a Miłosz przygotowując się do niej i wysłuchując rad przyjaciół, przyjął chyba punkt widzenia Natalii Modzelewskiej: „[...] poeta nie może emigrować, bo zniszczy się. Poeta musi mieszkać w swoim kraju.”⁷ Ten punkt widzenia Miłosz dobitnie potwierdził w pierwszym publikowanym na emigracji szkicu literackim *Nie*, będącym dramatycznym pożegnaniem z twórczością poetycką. Wydany zaś w 1953 roku tom *Światło dzienne* traktował jako ostatni w swoim dorobku; ostatni i stanowiący rodzaj remanentu zbierającego utwory, których nie zdołał umieścić w tomie *Ocalenie* z 1945 roku.

Od *Światła dziennego* nieomal całą twórczość Miłosza można interpretować jako „oswajanie” się z sytuacją emigranta. To „oswajanie” odbywało się na wielu płaszczyznach, jego podsumowaniem (czyli zakończeniem tego procesu) zdaje się napisany w 1975 roku (po angielsku!) esej *Noty o wygnaniu*. Najważniejsze z tych płaszczyzn są: przestrzeń kraju osiedlenia, oddzielenie od literackiej publiczności oraz izolacja od normalnego „życia” ojczystego języka⁸.

Jednak najistotniejszy w ujęciu Miłosza problem – jak mi się wydaje – warunkujący możliwość kontynuowania na obczyźnie twórczości poetyckiej w języku ojczystym, jest związany z problematyką gatunku wypowied-

⁶ E. Czarniecka [pseud. B. Gorczyńskiej]. *Podróży świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. New York 1983, s. 76.

⁷ Cyt. za: Ibidem, s. 76.

⁸ Przestrzeń, publiczność i język, to najistotniejsze elementy sytuacji pisarza emigracyjnego, o jakich Miłosz pisał w *Notach o wygnaniu* (zob. Cz. Miłosz: *Zaczynając od moich ulic*. Paryż 1985, s. 45–50). Te elementy w konsekwentny sposób stały się też głównymi motywami „emigracyjnej” twórczości autora *Ziemi Ulro*, na przykład problematyka „oswojenia” przestrzeni osiedlenia dominuje w esejach z tomu *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, a relacja między przestrzenią kraju osiedlenia a przestrzenią utraconej ojczyzny stanowi ważny motyw poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*.

dzi⁹. Poeta „mówiący” na obczyźnie w obcym tam języku staje przed dramatycznym wyborem swojego słuchacza. Może znaleźć czytelnika wśród współemigrantów, ale wtedy skazuje siebie i własną twórczość na funkcjonowanie w społeczności zawężonej, w getcie oraz na „rozpamiętywanie” przeszłości. Tę figurę losu i twórczości ilustrował Miłosz przykładem Lechonia:

Lechoń był beznadziejnie zakochany w Polsce, ale wierzył tylko w Zachód. I w tym, że został bardem „polskości” i w jego samobójstwie – niezależnie od osobistych powikłań – można dopatrzeć się pewnej paradoksalnej logiki.¹⁰

Autor *Zniewolonego umysłu*, podejmujący niedługo po napisaniu *Który skrzywdziłeś* decyzję emigracyjną tożsamą z dylematem:

Zamiast ogłaszać książki po polsku, z równym powodzeniem można by było umieszczać rękopisy w dziuplach drzew.¹¹

stał też przed problemem odnalezienia formuły „poezji obywatelskiej”, z natury swojej przeciw „wymagającej” stałej obecności pisarza „wewnątrz” bieżących spraw własnego narodu i państwa oraz w bezpośredniej bliskości głównego nurtu rozwoju ojczystego języka. Że Miłoszowi udało się ten dylemat rozwiązać, pokazuje wiele utworów napisanych przez niego na emigracji, nie one jednak są przedmiotem niniejszego szkicu.

Dlaczego wiąże *Który skrzywdziłeś* z tą problematyką? Przede wszystkim decyduje zapewne o tym moment, w którym wiersz powstał. Jeszcze głębsze uzasadnienie znaleźć można, analizując proces dochodzenia pisarstwa Miłosza do tego modelu poezji.

III

W twórczości autora *Trzech zim* od debiutu współegzystowały dwa porządki – „poetycki” i „obywatelski”. Obydwa, a co za tym idzie – także role obywatela i poety przybierane przez bohaterów jego wierszy zawsze miały

⁹ W *Notach o wygnaniu* Miłosz sygnalizował problematykę gatunku wypowiedzi w następujący sposób: „Pewne gatunki literackie (na przykład powieść realistyczna) i pewne style z samego założenia nie mogą być uprawiane na wygnaniu. Z drugiej strony warunki wygnania, wymuszające na pisarzu rozliczne perspektywy, sprzyjają innym gatunkom i stylom, szczególnie tym, które są związane z symboliczną transpozycją rzeczywistości.” (Cz. Miłosz: *Noty o wygnaniu*. W: *Idem: Zaczynając od moich ulic...*, s. 46).

¹⁰ *Idem: Prywatne obowiązki wobec literatury polskiej*. W: *Idem: Prywatne obowiązki*. Paryż 1985, s. 80.

¹¹ *Ibidem*, s. 80–81.

związek ze stosunkiem do historii. To jest problem inicjacji – „heglowskiego ukąszenia” oraz imperatywu obowiązku poety polegającego na dawaniu świadectwa nieprawości zdarzeń historycznych. W obydwu tych porządkach inicjacja była identyczna. Z perspektywy obywatela (w wierszu *Pieśń obywatela*):

Widziałem upadek państw i zgubę narodów,
Ucieczkę królów i cesarzy, potęgę tyranów.¹²

Z perspektywy poety (w wierszu *Biedny poeta*):

Bo odkąd otworzyłem oczy, nie widziałem nic prócz łun i rzezi
Prócz krzywdy, poniżenia i śmiesznej hańby pyszałków.¹³

Paradoksalnie „obywatelowi” z pierwszego z cytowanych utworów zostaje pytanie o sprawców nieprawości historii oraz ucieczka „od świata” w sferę moralnego porządku i symbolicznej wyobraźni:

[...] Któż,
Ach któż jest winien, kto winien, o Boże?
I myśleć mogę tylko o gwiaździstym niebie,
O wysokich kopcach termitów.¹⁴

Poecie (z drugiego cytowanego wiersza) dana jest zaś nadzieja i imperatyw zemsty, tożsamy – jak sądzę – z nakazem dawania świadectwa:

Dana mi jest nadzieja zemsty na innych i na sobie samym,
Gdyż byłem tym, który wiedział
I żadnej z tego dla siebie nie czerpał korzyści.¹⁵

Cytowane i komentowane utwory (*Pieśń obywatela* i *Biedny poeta*) pochodzą z cyklu poetyckiego *Głosy biednych ludzi* pisanego w latach 1943–1944, a więc w trakcie pobytu Miłosza w okupowanej Warszawie. Powstały – wedle świadectwa poety – jako „wiersze publicystyczne”, „moralny odruch” i „zwyczajny odruch ludzki”¹⁶. Umieszczone zaś zostały w tomie *Ocalenie*, symbolicznie zakończonym wierszem *Przedmowa*, ustanawiającym z zawartych w tomie utworów rodzaj jednocześnie i testamentu, i po-

¹² Idem: *Poezje*. T. 1..., s. 103.

¹³ Ibidem, s. 105.

¹⁴ Ibidem, s. 104.

¹⁵ Ibidem, s. 105.

¹⁶ Por. E. Czarnicka: *Podróżny świata...*, s. 62-64.

etycko-moralnego zobowiązania na przyszłość. W *Przedmowie* lirycznym adresatem jest pokolenie, któremu nie dana była łaska ocalenia, poezja zaś nie mająca ocalającej mocy przyrównana jest do *Wspólnictwa urzędowych kłamstw, Piosenki pijaków, którym za chwilę ktoś poderżnie gardła, Czytanki z panińskiego pokoju*¹⁷.

W kontekście deklaracji zawartej w *Przedmowie* i *Biednym poecie* cała późniejsza „obywatelska”, „dokumentalna” oraz „moralizatorska” poezja Miłosza – przede wszystkim wiersze umieszczone w tomie *Światło dzienne* – jawi się jako jej konsekwentne wypełnienie. To jest – jak sądzę – najistotniejszy (poetycki i ideowy) kontekst także dla wiersza *Który skrzywdziłeś!*

IV

Wiersz ma stosunkowo skomplikowaną budowę retoryczną. Realizuje z pozoru typową lirykę bezpośredniego zwrotu do adresata, ale niedookreśloność zarówno lirycznego „ja”, jak i lirycznego „ty” powoduje, że relacja „Ja – Ty” odsunięta jest w nim na drugi plan. Istotniejsze są relacje „Ty – »człowiek prosty«” oraz „Ty – »poeta«”. Z lirycznym adresatem związana jest sieć antynomii: „ja – gromada”, „dobro – zło”, „krzywdą – śmiech”; przy czym ciąg semantyczny: „gromada – zło – śmiech” zbliża to ramię antynomii do postaci „błazna” (według słownikowej definicji: „człowieka zachowującego się niepoważnie, ośmieszającego się, stającego się pośmiewiskiem, głupca”); natomiast ciąg: „ja – dobro – krzywdą” jednoznacznie skupia się wokół postaci „człowieka prostego” i „poety”.

Utwór realizuje reguły retoryczne „wymowy pokazowej” (*genus demonstrativum*) lub – według klasyfikacji Arystotelesa – „wymowy popisowej” (*epideiktikon*), tego zatem spośród wskazywanych przez retoryki antyczne i klasyczne typów wymowy, który jest najbliższy literaturze pisanej, a jednocześnie – co podkreślał Arystoteles – związanej z czasem terażniejszym: „Z wymową popisową [*epideiktikon*] związany jest przeważnie czas terażniejszy, gdyż wszyscy zazwyczaj chwalą lub ganią to, co aktualnie istnieje, niekiedy jednak korzystają z przypomnienia przeszłości i z przypuszczeń na temat przyszłości.”¹⁸

Wiersz realizuje też – oczywiście – paradygmat nagany (*vituperatio*). Trzy porządki czasowe (przeszłość, terażniejszość i przyszłość) są w nim obecne: wiersz zaczyna się od „przypomnienia przeszłości” („Który

¹⁷ Por. Cz. Miłosz: *Poezje*. T. 1..., s. 124.

¹⁸ Arystoteles: *Retoryka*, 13; 1358b. Cyt. za: J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 71.

skrzywdziłeś...”), kończy zaś „przypuszczeniami na temat przyszłości” („Spisane będą czyny i rozmowy”), mającymi charakter przestrogi, której nieuchronnym realizatorem będzie poeta w naturalny sposób przechowujący pamięć, zapewniający ciągłość tradycji.

Pisałem poprzednio o skomplikowaniu warstwy retorycznej wiersza, tymczasem dotychczasowa analiza wskazuje raczej na jej typowość, konwencjonalność. Owe komplikacje pojawiają się jednak wówczas, gdy spytamy o wyznaczniki tej „mowy pokazowej” – jej materię (*status*), cel mówcy (także o jego pozycję!), rolę słuchacza oraz czas i przestrzeń wykonania.

Z jednej strony bowiem *Który skrzywdziłeś* może być czytany w wymiarze uniwersalnym, jako wiersz-deklaracja na rzecz wolności sztuki, konsekwentnie rozwijający figurę bezpośredniego zwrotu do przeciwnika, zawierający jednak w warstwie semantycznej zobowiązanie szczególnej prawdziwości (retorycznej figury *licentia*). W kontekście twórczości Miłosza taka interpretacja jest o tyle uprawniona, że przeciwstawienie wolności sztuki zniewoleniu polityką stanowi jeden z najistotniejszych jej motywów, przykładem programowy utwór *Do Tadeusza Różewicza, poety*.

Który skrzywdziłeś może być tak czytany jednak tylko przy założeniu tożsamości lirycznego „ja” i „poety”, czego styl i materia (*status*) utworu nie uprawniają! Podmiot wypowiedzi jest przecież wyraźnie zdystansowany w stosunku do całego świata przedstawionego, istnieje jakby „poza światem”, przyjmuje perspektywę prorocką, nie tylko ma moc pouczania, ale przelamuje też bariery czasowych porządków (zna przeszłość, obserwuje i ocenia teraźniejszość, przewiduje przyszłość) oraz nie uobecnia się w przestrzeni świata przedstawionego.

Z drugiej zaś strony interpretacja *Który skrzywdziłeś* w kontekście genezy, jako niemal publicystycznego oskarżenia umacniającej się w Polsce władzy totalitarnej, też nie jest przekonująca. Wydaje się możliwa, ale nie ma jednoznacznego charakteru. „Publicystyczności” (czy „aktualności”) wiersza, już na poziomie poetyki, przeczy uniwersalizm i typowość (niemal „stereotypowość”) pojawiających się w nim poetyckich obrazów.

Poetyckimi obrazami „rządzi” tu konwencja! Konwencjonalne są przecież zarówno wymienione już poprzednio antynomie, wokół których skonstruowany jest świat przedstawiony, jak i obraz pojawiający się w ostatniej zwrotce:

Lepszy dla ciebie byłby świt zimowy
I sznur i gałąź pod ciężarem zgięta.

Kolejna komplikacja (także na poziomie poetyki) wiąże się z określeniem gatunku literackiego. *Który skrzywdziłeś* jest zbudowany wedle wszystkich

reguł włoskiej odmiany sonetu – decyduje o tym zarówno układ rymów (abba abba abb ba), wersów (jedenastozgłoskowiec ze średniówką po piątej sylabie), jak i wymóg podziału tematycznego utworu – gdyby nie brak jednego wersu w ostatniej strofie. Czy był to zabieg celowy? Wiele przemawia za odpowiedzią twierdzącą – z jednej strony tradycja sonetu w poezji polskiej XIX i XX wieku, z drugiej zaś – w wielu miejscach przez Miłosza deklarowana i w wielu wierszach realizowana wrażliwość w stosunku do gatunku poetyckiej wypowiedzi¹⁹.

Od XIX wieku w poezji polskiej głównie za sprawą sonetów Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Seweryna Goszczyńskiego, Adama Asnyka, Marii Konopnickiej i Felicjana Faleńskiego ukształtowała się tradycja, że sonet wiązany jest z parnasistowskimi tendencjami w literaturze, natomiast „ograniczenia i utrudnienia techniczne, jakie stwarza [...], sprawiają, że jest on tradycyjnie uznawany za sprawdzian umiejętności poetyckich”. Taką pozycję sonetu utrwaliła twórczość poetów młodopolskich (Jana Kaprowicza, Zenona Przesmyckiego, Kazimierza Tetmajera, Kazimiery Zawistowskiej, Leopolda Staffa) i współczesnych (np. Antoniego Słonimskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Stanisława Grochowiaka, Stanisława Barańczaka)²⁰. Jeśli więc Miłosz zdecydował się, by *Który skrzywdziłeś* w pełni realizował reguły sonetu, wpisałby ten utwór w tradycję poezji parnasistowskiej, a temat wiersza (antynomia: wolność sztuki – zniewolenie polityką) zostałby „obniżony” do poziomu poetyckiej etiudy. *Który skrzywdziłeś* wszelako jednak jest wierszem, którego forma gatunkowa wyraźnie skłania się ku gatunkowi sonetu. Sądzę, że mamy tu do czynienia z próbą nobilitacji tematu „obywatelskiego” jako tematu poetyckiego, a więc z gestem podobnym do tego, jaki dokonał się w poezji polskiej w dobie oświecenia; w literaturze polskiej naszego wieku w podobny sposób traktowałbym o wiele lat późniejszy eksperyment z gatunkiem sonetu dokonany przez Stanisława Barańczaka²¹.

¹⁹ Na tę cechę poezji Miłosza krytyka literacka zwracała już wielokrotnie uwagę. Przypomnę najistotniejsze w moim przekonaniu wypowiedzi: J. Kwiatkowski: *Miejsce Miłosza w poezji polskiej*. W: *Poznawanie Miłosza...*, s. 81–98; R. Matuszewski: *Czesława Miłosza dążenie do formy pojemnej*. W: *Poznawanie Miłosza...*, s. 113–156; S. Barańczak: *Język poetycki Czesława Miłosza*. W: *Poznawanie Miłosza...*, s. 419–445; Z. Łapiński: *Oda i inne gatunki oświeceniowe*. W: *Poznawanie Miłosza...*, s. 446–460; S. Balbus: „Pierwszy ruch jest śpiewanie”. (*O wierszu Miłosza rozpoznanie wstępne*). W: *Poznawanie Miłosza...*, s. 461–524; M. Załeski: *Piosenki niewinności i dąświadczenia*. „Teksty Drugie” 1991, nr 1/2.

²⁰ Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. drugie poszerzone i poprawione. Wrocław 1988, s. 475–476.

²¹ Chodzi o cykl *Sonetu łamane* umieszczony w debiutanckim arkuszu poetyckim Stanisława Barańczaka *Korekta twarzy* (1968).

Powyższa interpretacja nie byłaby uprawniona, gdyby nie – wspomiana już poprzednio – aktywność Miłosza w stosunku do gatunku literackiego. I – dodać w tym miejscu trzeba – jego poszukiwanie współczesnej (XX-wiecznej) formuły „poezji publicystycznej” („obywatelskiej”); poszukiwanie najbardziej aktywne w okresie powstawania wierszy z *Ocalenia* i *Światła dziennego*. W słynnej polemice z recenzją z *Ocalenia* napisaną przez Kazimierza Wykę (*Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*) poeta – poprzedzając swe rozważania radykalnie postawionym pytaniem: „Czy poezja publicystyczna jest możliwa?” – pisał m.in.:

Głównym utrapieniem współczesnej poezji jest to, co ktoś nazwał *peu de réalité*, czyli przebywanie w kredowym kole ściśle określonych sposobów reagowania na świat. Nie trzeba tego mieszać z „przebywaniem w wieży z kości słoniowej”, „sztuką dla sztuki” itp., bo problem tutaj jest raczej techniczny. Obejmując spadek po poezji europejskiej ostatnich lat, poeta, podobnie jak dzisiejszy malarz, został zobowiązany do lakoniczności, skrótów i troski o nowe wynalazki w przedstawieniu proporcji obserwowanego materiału. Wyrażając się w przenośni: jeżeli opisanie źdźbła trawy stało się problemem, to czy pozostało miejsce na panoramę z ludźmi, zwierzętami i zachodami słońca? Ten stan jednak jest odczuwany jako nieznośne uszczuplenie terenu poezji i próby wydostania się poza kredowe koło są istotną cechą okresu, w którym żyjemy.²²

Który skrzywdziłeś z uwagi na prowadzoną w tym wierszu grę z literackim gatunkiem oraz jego skomplikowaną retorykę²³ – jak wynika z dotychczasowych analiz – jest utworem następczącym spore trudności interpretacyjne. Jakby wbrew własnej prostocie i lakoniczności oraz – przede wszystkim – utrwalonej normie odbioru, jest dziełem sztuki poetyckiej niejednoznaczny, o dużym stopniu formalnego skomplikowania. Jest tekstem uniwersalnym i „doraźnym” jednocześnie, jest – co chętnie przyznaje sam poeta – „wierszem publicystycznym”, ale właśnie jego „publicystyczność” daleka jest od obiegowego rozumienia tej cechy²⁴.

²² Cz. Miłosz: *List półprywatny o poezji*. W: *Idem: Zaczynając od moich ulic...*, s. 80.

²³ W cytowanym artykule *List półprywatny...* Miłosz wskazuje na parę możliwości tworzenia w XX wieku „poezji publicystycznej”. Jedną z bardziej obiecujących dróg jest – w jego ujęciu – „dążenie poezji do dramatycznych form”. Sądzę, że retoryka *Który skrzywdziłeś* i analizowany już poprzednio przeze mnie układ relacji osobowych zawarty w wierszu mogą być interpretowane jako realizacja tej możliwości.

²⁴ W cytowanym już eseju *List półprywatny o poezji* Miłosz dał taką – przynajmniej, że przekonałam – definicję „publicystyki”: „Czym jest tak pogardzana publicystyka? Publicysta jest to człowiek, który piórem walczy przeciwko czemuś, czy przeciwko komuś. Znamy przynajmniej kilka tysięcy dobrych dzieł literackich, które były pisane przeciwko komuś i może nawet to jest przyczyną ich dobroci i trwałości. Nawet Dante czerpał wielką przyjemność z umieszczania swoich wrogów w Piekło. Element publicystyczny jest w każdym niemal dziele literackim w mniejszym albo więk-

W przypominanym już w niniejszym szkicu *Liście półprywatnym o poezji* Miłosz w następujący sposób polemizował z Kazimierzem Wyką, określającym część wierszy z *Ocalenia* (m.in. wiersze z cyklu *Głosy biednych ludzi* oraz *Pieśni Adriana Zielińskiego*) jako poetycką publicystykę:

Prawdziwa trudność zaczyna się tam, gdzie zdarza mi się rysować pewne typy czy indywidualności i przemawiać w ich imieniu, jak w „Głosach biednych ludzi”. Podejrzewam, że z chwilą, gdy potraktuje się „Biednego poetę” czy Adriana Zielińskiego jako moje własne przebrania (nawet nie role), wiersze te wydadzą się zbyt proste, nawet prymitywne i tym tłumacząc fakt, że Wyka nazywa je „publicystyką”, „wymownym dokumentem”. Ja uważam je za jedne z najbardziej skomplikowanych wierszy, jakie napisałem, a w każdym razie skomplikowanych w okresie, kiedy poeta rzadko tworzy sytuacje i charaktery.²⁵

Sądzę, że wyróżnione przeze mnie w tym cytacie zdanie z powodzeniem można odnieść także do wiersza *Który skrzywdziłeś* i paru jeszcze utworów z tomu *Światło dzienne*.

V

Miłosz jest poetą, który – równolegle z Witoldem Gombrowiczem – w najbardziej radykalny sposób przeprowadził polemikę z tradycją romantyczną w literaturze polskiej. W najbardziej zasadniczy sposób toczył dyskusję z romantycznym stosunkiem do historii i postawą literatury wobec zagrożenia bytu narodowego. Romantyzm – w ujęciu autora *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* – sprawił, że temat patriotyczny w literaturze został wyniesiony do rangi „świętości”, a więc stał się tematem tabu (o „świętości” i z „świętością” dyskutować można tylko na kolanach...), co doprowadziło do jego konwencjonalizacji.

Problem „tematu patriotycznego” był szczególnie drażliwy i ważny w okresie II wojny światowej i w pierwszych latach kształtowania się władzy ludowej w Polsce, czyli w okresie realnego zagrożenia polskiego bytu narodowego. Gombrowicz (w eseju *Przeciw poetom, Trans-Atlantyku* i *Dzienniku*) kpił z ceremonialności, będącej nieodłącznym elementem polskiego patriotyzmu i polskiej poezji. Odpowiedzialnością za taki stan rzeczy obarczył, jeśli nie poezję romantyczną, to na pewno jej recepcję. Miłosz w tym samym czasie dochodzi do podobnych konkluzji, jednak – inaczej

szym stopniu i usunąć go może tylko pisarz, który zanik serca i wątroby u siebie doprowadził do doskonałości”. (s. 83).

²⁵ Cz. Miłosz: *List półprywatny o poezji...*, s. 86 [wyróż. – J. O.].

niż autor *Ferdydurke* – w konsekwencji podejmuje się zadania odnowienia polskiego języka poetyckiego, znalezienia takiej jego formuły, która na powrót pozwoliłaby poecie w sposób poważny „mówić” o najbardziej istotnych sprawach własnego narodu:

Wstydziliśmy się – oni [poeci francuscy tworzący w okresie II wojny światowej – J. O.] rzucając się w tematykę patriotyczną z łączywością, na którą nas nie stać. My w takich wypadkach cytujemy Mickiewicza, Słowackiego, Krasieńskiego czy Norwida. Mamy tradycję cierpienia. Ich nie straszy cień Victora Hugo i są neoficko zachłani.²⁶

Który skrzywdziłeś jest wierszem – sędzę, że jednym z najistotniejszych – który poświęca te Miłoszowe poszukiwania. Jest utworem, w którym – parafrazując słowa poety – z łączywością, ale też i naiwnością neofity oskarża się i przestrzega tych, którzy są odpowiedzialni za istnienie w świecie zła i nieprawości... Ale jest też wierszem, który daje nadzieję, choćby oznaczać ona miała tylko przywrócenie poetyckiej mowie jej godności... Jest wierszem autotematycznym?...

Który skrzywdziłeś jest wierszem z ważnego polskiego pomnika upamiętniającego tragiczne wydarzenia; jest wierszem „etykietującym” polską poezję antykomunistyczną czterdziestolecia 1944–1984: „»Poeta pamięta« to oczywiście cytaty z wiersza, który w ostatnich paru latach był na ustach wszystkich nas: z napisanego w samym środku stalinowskiej nocy, a przypomnianego u szczytu Solidarnościowych nadziei wiersza Czesława Miłosza »Który skrzywdziłeś«. Wiersz ten jest przestrożą dla despoty: nie może on liczyć na zapomnienie zła, które wyrządził, gdyż zawsze znajdzie się poeta, który na przekór wszystkiemu »pamięta«. »Spisane będą czyny i rozmowy«. Ileż razy powtarzaliśmy to zdanie, ile razy było ono dla poetów środkiem podtrzymującym wiarę w sens pisania! A przecież jest ono – i powinno być – zarazem źródłem rozterki, biorącej się ze świadomości ogromu zobowiązań, jakie w naszej epoce i naszej połowie świata przyjmuje każdy, kto utrwała słowa na papierze. Spisać czyny i rozmowy, dać świadectwo swoim czasom – wydawałoby się, wystarczy tylko tyle. Ale jest to zarazem aż tyle, zobowiązanie tak wielkie, że poezja nieraz ugina się pod jego ciężarem.»²⁷

Tym zapewne *Który skrzywdziłeś* w polskiej świadomości literackiej i ideowej zostanie: wierszem-transparentem, wierszem-manifestem. Kulturowym znakiem, który „zapomniał” o swych macierzystych kontekstach...

Niniejszy szkic je tylko przypomina...

²⁶ Ibidem, s. 82.

²⁷ S. Barańczak: *Wstęp. Poematy dla dorosłych*. W: *Poeta pamięta. Antologia...*, s. 5.

Józef Olejniczak

**Miłosz, the Communist Poland, and History – an interpretation
of *Który skrzywdziłeś* [“To the One who Has Done Harm”]**

Summary

The author of the present study undertaken to impose some order on the false (ideological and political) interpretations connected with the reception of Czesław Miłosz's poem *Który skrzywdziłeś*, from the collection *Światło dzienne* [“Daylight”]. The author reminds the reader of the bizarre commentary on the poem in question written by Stanisław Stanuch, and of the fact that a passage from the poem was placed on the plinth of the Gdańsk monument dedicated to the shipyard workers murdered in 1970, and that the poem's title was also used to entitle an important poetical anthology by Stanisław Barańczak. The study contains suggestions concerning the interpretation of the poem in the perspective of literary genetics (as it belong to the poetical genre of the sonnet), and rhetoric (as it belong to the genre of “demonstrative speech”).

Józef Olejniczak

**Miłosz, la Pologne communiste et l'histoire
– *Który skrzywdziłeś* [« Qui fis du tort »]**

Résumé

L'auteur de l'étude essaie d'ordonner les faux contextes (idéologiques et politiques) liés à la réception du poème de Czesław Miłosz, *Który skrzywdziłeś* du recueil *Światło dzienne* (*La lumière du jour*). Il rappelle entre autres le commentaire stupéfiant de ce poème fait par Stanisław Stanuch, le fait qu'une citation du poème a été gravé sur le socle du monument consacré aux ouvriers des chantiers navals de Gdańsk assassinés en 1970, et qu'elle a été choisie par Stanisław Barańczak comme titre d'une importante anthologie poétique de cet auteur. Dans l'étude se trouvent aussi des suggestions concernant les possibilités d'interprétation du poème par le prisme de génologie (le genre de sonnet) et de rhétorique (le genre de « discours exemplaire »).