

**Marzena Woźniak-Łabieniec**

ORCID: 0000-0003-3280-1411

Uniwersytet Łódzki

## **W stronę neotomizmu. Czesław Miłosz jako czytelnik *Art et scolastique* Jacques'a Maritaina**

**Towards Scholasticism. Czesław Miłosz  
Reading *Art et scolastique* by Jacques Maritain**

### **Abstrakt**

Celem artykułu jest ukazanie, jaki wpływ wywarła na młodego Czesława Miłosza i jego twórczość lektura dzieła filozoficznego *Art et scolastique* Jacques'a Maritaina i jak (czy) kształtowała poglądy poety na sztukę także w kolejnych latach. Autorka dokonuje analizy zarówno wyżej wymienionego dzieła Maritaina, poświęconego sztuce w kontekście teologii, jak i artykułów Miłosza publikowanych w międzywojniu. W zakresie metodologii artykuł czerpie z koncepcji intertekstualności, wskazując na zależność myśli poety w tym okresie twórczości od myśli francuskiego filozofa. Kreacjonizm estetyczny Maritaina postrzegany był przez część międzywojennej krytyki literackiej, także przez samego Miłosza, jako trzecia droga między estetyką mimetyczną czy sztuką w służbie idei a „anielstwem” symbolizmu i wizją sztuki dla sztuki. W estetyce Maritaina pisarz znalazł system pojęć, dzięki którym otworzył się na problematykę związaną z duchowością człowieka, ontologią i religią. Maritainowskie rozróżnienie *celu dzieła* i *celu twórcy* skierowało uwagę Miłosza na autora (*artifex*), który został wyróżniony jako mający dążyć do samodoskonalenia się i rozwoju wewnętrznego.

W dużo mniejszym stopniu koncepcja ta wpłynęła na jego poetykę. Jego utwory powstałe w Dwudziestoleciu nasycone są ciemnym symbolizmem i modernistyczną manierą.

**Słowa kluczowe:** Czesław Miłosz, Jacques Maritain, personalizm, krytyka literacka międzywojnia

### Abstract

The aim of this article is to show the influence of Jacques Maritain's philosophical work *Art et scolastique* on the young Czesław Miłosz and his work, and how (or whether) it shaped the poet's views on art in subsequent years. The author analyzes Maritain's work on art in the context of theology and Miłosz's articles published between the two world wars. In terms of methodology, the article draws on the concept of intertextuality, pointing to the dependence of the poet's thinking during this period on that of the French philosopher. Maritain's aesthetic creationism was seen by some inter-war literary critics, including Miłosz himself, as a third way between the mimetic aesthetics or art in the service of ideas and the "angelism" of symbolic art and art for art's sake. In Maritain's aesthetics, the writer found a system of concepts through which he opened himself up to issues related to human spirituality, ontology and religion. Maritain's distinction between *the purpose of the work* and *the purpose of the maker* directed Miłosz's attention to the author (*artifex*), as one that has been singled out as bound to strive for self-improvement and self-development. To a much lesser extent, this concept influenced his poetics. His works written in the twenty-year interwar period are saturated with dark symbolism and modernistic mannerisms.

**Keywords:** Czesław Miłosz, Jacques Maritain, personalism, interwar literary criticism

Obecność estetyki neotomistycznej<sup>1</sup> w polskiej myśli krytyczno-literackiej lat trzydziestych została zapoczątkowana dzięki przekładowi w 1936 roku pierwszej książki Maritaina *Art et scolastique*. Jan Błoński<sup>2</sup>,

---

1 O publikacjach i odbiorze Maritaina w Polsce w latach 30. por. hasło: „Jacques Maritain”, w *Verbum (1934–1939). Pismo i środowisko. Materiały do monografii*, oprac. Maria Błońska, Maria Kunowska-Porębna, Stefan Sawicki, (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1976); Zenon Kałuża, „Próba polskiej bibliografii Maritaina”, *Więź* 2 (1963): 49–56.

2 Jan Błoński, „1938: Maritain i autonomia sztuki”, w idem, *Miłosz jak świat* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1998).

zwracając uwagę na „zdumiewające powodzenie” myśli francuskiego filozofa w roku 1938, wskazuje na inspiracje neotomizmem w pracach krytycznych Czesława Miłosza, Ludwika Frydego<sup>3</sup>, Jana Kotta<sup>4</sup> czy Ignacego Fika<sup>5</sup>. Badacz postrzega kracjonizm estetyczny Maritaina jako wyjście z impasu stworzonego – z jednej strony – przez poezję politycznej propagandy, z drugiej – przez „oniryczną fantastykę, przesyconą przecuciem apokalipsy”<sup>6</sup>. Program ten wskazuje trzecią drogę między estetyką mimetyczną a „anielstwem” symbolizmu. Jest lekarstwem zarówno na naturalizm, jak i na idealizm. Błoński przywołuje podstawowe kategorie estetyki filozofa (kracjonizm, *finis operis* i *finis operantis*, amoralizm), ale ze względu na szkicowy charakter artykułu, nie poświęca im wiele miejsca, zwraca jednak uwagę, iż neotomista pozwolił na nowo przemyśleć doświadczenia awangardy, „przybywał na ratunek nowoczesności w poezji” oraz, poprzez tomistyczne związanie kategorii piękna i dobra, „pozwolił utrzymać w równowadze [...] powołanie artysty i społeczno-moralny obowiązek”<sup>7</sup>. Niewątpliwie najsilniej Maritain oddziaływał na krytycznoliteracką działalność Frydego. Jacek Bartyzel, badając te zależności, a niekiedy tylko podobieństwa, wskazuje, iż redaktora „Pióra”<sup>8</sup> łączy z Maritainem „nastawienie antynaturalistyczne, antyformalistyczne, opowiedzenie się za estetyką kracjonistyczną, uznanie duchowej natury sztuki i transcendentalności piękna oraz stanowcza obrona autonomii dzieła artystycznego”<sup>9</sup>. Fryde cenił poetów, których twórczość – według niego – była realizacją nowej estetyki. Za prekursora uznawał Juliana Przybosa, za realizatorów – przede wszystkim Józefa Czechowicza i „żagarystów”. Sami przywołani poeci nie odpowiedzieli nowym

3 Por. Ludwik Fryde, „Dwa pokolenia” oraz „Postawa moralna artysty”, *Pióro* 1 (1938).

4 Por. Jan Kott, „Katolicyzm pisarza i dzieła”, *Życie Literackie* 2 (1938).

5 Por. Ignacy Fik, „Estetyka Maritaina”, *Sygnaly* 53 (1938).

6 Błoński, „1938: Maritain i autonomia sztuki”, 150.

7 *Ibidem*, 151, 152.

8 Miłosz wspominał: „Jeden z najbardziej obiecujących młodych krytyków, Ludwik Fryde, wręcz obrał Maritaina za swego przewodnika i cytuję go gęsto w swoim artykule-manifeście w pierwszym numerze czasopisma »Pióro«. Pismo to w zamiarze jego redaktorów, Frydego i Józefa Czechowicza, miało otwierać nową orientację w polskiej poezji. Ukazał się tylko numer pierwszy, w 1939 roku, drugi spłonął w drukarni, Czechowicz zginął we wrześniu 1939, Fryde w 1942”, Czesław Miłosz, „Turówicz i Jacques Maritain”, w idem, *O podróżach w czasie* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2004), 201.

9 Jacek Bartyzel, „Inspiracja Maritaina w koncepcjach estetycznych i krytycznoliterackich Ludwika Frydego”, *Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych ŁTN* 3 (1983): 4–10.

manifestem estetycznym<sup>10</sup>, to raczej towarzysząca im personalistyczna krytyka literacka chciała je dostrzegać w dorobku drugiej awangardy<sup>11</sup>.

## Przygody młodego umysłu

W eseistyce powojennej Miłosz wielokrotnie wspomina fascynację polskich przedwojennych środowisk inteligenckich myślą autora *Art et Scolastique*:

Maritain przed wojną stał się mistrzem niedużych grup inteligencji katolickiej w różnych krajach. Również w Polsce, gdzie czytało go namiętne środowisko czasopisma „Verbum” wydawanego w Laskach pod Warszawą, na którego też zaproszenie Maritain raz Polskę odwiedził<sup>12</sup>.

W twórczości Miłosza z połowy lat trzydziestych nie widać jeszcze oznak zainteresowania pismami Maritaina, choć niemałe znaczenie dla kształtowania się świadomości językowej i literackiej poety mają wówczas jego rozpoznania literatury i filozofii francuskiej. Od jesieni 1934 do lipca 1935 roku pisarz przebywał w Paryżu na stypendium Funduszu Kultury Narodowej, gdzie chodził na zajęcia do Instytutu Katolickiego. W artykułach pisanych w Paryżu nie wspomina, czy słuchał Maritaina, wówczas wykładowcy tego Instytutu. Istotniejsze było raczej osobiste spotkanie z Oskarem Miłoszem, który zaraził go niechęcią do „sztuki czystej”. Od niego po powrocie do Wilna otrzymywał pismo „Cahiers du Sud”, w którym propagowane były między innymi idee neotomistów. Ale w czasach paryskich Miłosz nie znał jeszcze zbyt dobrze francuskiego, wtedy dopiero podjął intensywną naukę języka<sup>13</sup>. Nie ma jeszcze śladów fascynacji Maritainem w korespondencji, którą młody „żagarysta” przesyła z Paryża do polskich pism. Nie tylko fascynacji, brak jakiegokolwiek wzmianki na ten temat w publicystyce pisarza z lat

10 Por. Jerzy Kwiatkowski, „Krytyka literacka”, w idem, *Dwudziestolecie Międzywojenne* (Warszawa: PWN, 2003), 482–483.

11 Por. Krzysztof Dybciak, *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych* (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 1981), 60 oraz idem, „Młody Miłosz – prozaik bliski personalizmowi”, *Więź* 127 (1996).

12 Wspomnienie Miłosza wymaga uściślenia. W 1934 roku Maritain przybywa do Poznania na Międzynarodowy Kongres Tomistyczny. To przy okazji tej wizyty w Polsce odwiedza Kornilowicza i Laski. Nazwisko neotomisty było już wówczas w Polsce znane w kręgach filozoficznych jako twórcy personalizmu i humanizmu integralnego.

13 Czesław Miłosz, *Abecadło* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001), 135.

1934–1935! Tymczasem dzieło filozofa *Art et scolastique*, zawierające główne tezy jego estetyki, ukazało się w formie książkowej już w 1920 roku, było więc wtedy w Paryżu od dawna dostępne. Wydaje się, iż nie ma racji Leonard Górski, pisząc, że Miłosz czyta tekst Maritaina w oryginalnym wydaniu francuskim<sup>14</sup>. Poeta zapoznaje się z nim – jak większość polskiego środowiska literackiego – najprawdopodobniej dopiero w roku 1936 lub 1937, gdy ukazuje się polski przekład dzieła, pod nieco zmienionym tytułem *Sztuka i mądrość*<sup>15</sup>.

Badacze twórczości Miłosza określają moment spotkania z neotomizmem jako początek przemiany światopoglądowej pisarza oraz zmiany w jego spojrzeniu na funkcje literatury. Aleksander Fiut zaznacza, że myśl Maritaina i przyjęcie personalistycznej koncepcji człowieka oraz teorii sztuki, która „łącząc estetyczne z etycznym, poprzez dyscyplinę formy wyraża moralną dyscyplinę twórcy”, pomaga poecie wyzwolić się z poglądów wyrażonych w *Bulionie z gwoździ*<sup>16</sup>. Przełom ten nie jest jednak aż tak radykalny, jak mogłoby się wydawać. Świadczy o tym lektura publicystyki Miłosza z wczesnych lat trzydziestych, także z okresu lewicowych zainteresowań poety, bo choć autor *Bulionu z gwoździ* to przede wszystkim zwolennik koncepcji sztuki podporządkowanej idei<sup>17</sup>, to już we wczesnych tekstach możemy znaleźć kilka istotnych założeń, którym Miłosz pozostanie wierny, mimo rewizji poglądów politycznych. Wśród nich znajdują się: po pierwsze, przekonanie o ogromnej sile oddziaływania literatury, a w konsekwencji o odpowiedzialności za słowo, po drugie, założenie, iż dzieło sztuki buduje sensy jako całość – istotna jest problematyka dzieła, ale i formalny sposób jej prezentacji,

14 Leonard Górski, „W kręgu Maritaina (O przedwojennej krytyce literackiej Czesława Miłosza)”, *Zeszyty Naukowe KUL* 110/2 (1985): 26.

15 Jacques Maritain, *Sztuka i mądrość*, tłum. Karol i Konrad Górsy, (Poznań: Księgarnia św. Wojciecha, 1936). O późnej recepcji Maritaina świadczy również wypowiedź Miłosza, sugerująca wydanie książki w latach trzydziestych, bez odniesienia do czasu wydania oryginału: „Maritaina trochę tłumaczono, choć jego zwolennicy czytali go głównie w oryginale. W latach trzydziestych (nie pamiętam daty) ukazała się *Sztuka i mądrość* – tytuł oryginału: *Art et scolastique*. Ta książka utrafiła w potrzeby młodego pokolenia adeptów literatury i była w ich kołach dyskutowana”, Miłosz, „Turowicz i Jacques Maritain”, 201.

16 Aleksander Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza* (Warszawa: Open, 1993), 136.

17 Czesław Miłosz, „Bulion z gwoździ”, w idem, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2003), 33. Szeroko problematykę tę omawia Stanisław Bereś, wskazując na sprzeczności w historiozoficznych rozważaniach młodego Miłosza, zwłaszcza w kontekście *Poematu o czasie zastygłym*; por. idem, *Ostatnia wileńska plejada: szkice o poezji kręgu Żagarów* (Warszawa: „PEN”, 1990), 226–260.

po trzecie, postulat zastąpienia emocjonalności intelektualizmem<sup>18</sup>. Rozsiane po tekstach publicystycznych wypowiedzi żagarysty na temat sztuki pozwalają zrekonstruować jego ówczesne metaliterackie poglądy. Większość z nich kształtuje się w wyniku recepcji literatury francuskiej. Znamienne są przede wszystkim pochwały poetyki Charlesa Baudelaire'a i Paula Valéry'ego, postulujące oszczędność formy („Valéry mówi jasno, ściśle, bez bawienia się podejrzanym pięknem zdań, zachowując matematyczny rygor”<sup>19</sup>). Podobnie wypowiadał się o poezji Rainera Marii Rilkego, ceniąc prostotę, rezygnację poety z „nadużyć i wygibów w stylu”, odrzucenie „błyskotek”<sup>20</sup>. Na uwagę zasługuje również krytyka polskiego symbolizmu, której Miłosz dokonał, pisząc z ironią: „Moderna literacka, Przybyszewski z »nagą duszą«, gruszki symbolizmu szczepione na wierzbie narodowej – oto chwała i duma pierwszych lat XX wieku”<sup>21</sup>. Powyższe deklaracje metapoetyckie pisarza wydają się dobrym fundamentem dla inspiracji myślą Maritaina.

## Miłosz wobec estetyki Maritaina<sup>22</sup>

Język, jakim posługuje się francuski filozof, wydaje się dziś archaiczny. Używane przez niego pojęcia, takie jak Piękno, Blask, Cnota, Radość, Inteligencja, obciążone są – z dzisiejszej perspektywy – wieloznacznością. Przyglądając się tej koncepcji, należy pamiętać jednak o jej arystotelesowsko-tomistycznej genezie. I choć w zdaniu otwierającym *Art et scolastique* Maritain pisze, że „scholastycy nie napisali specjalnego traktatu »Filozofii Sztuki«” (1)<sup>23</sup>, w sformułowaniu programu estetycznego pomagają mu Tomaszowe kategorie, przywoływane w *Summa theologiae*.

### „Poezja jest Ontologią”. Krytyka „sztuki czystej”

Maritain, tworząc tomistyczną koncepcję sztuki, dokonał rzeczy niezwykłej: przyznał poezji miejsce szczególne, przysługujące dotychczas

18 Miłosz, „Bulion z gwoździ”, 33, 35, 37.

19 Idem, „Valéry i miłośnicy. List z Paryża”, w idem, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2003), 95.

20 Idem, „Ciocia Europa. List z Paryża”, w idem, *Przygody młodego umysłu*, 112.

21 Idem, „Dwa fałszy et co”, w idem, *Przygody młodego umysłu*, 55.

22 Po raz pierwszy problematykę tę szerzej omawiał Leonard Górski: „W kręgu Maritaina (O przedwojennej krytyce literackiej Czesława Miłosza)”, 23–35.

23 Maritain, *Sztuka i mądrość*. Cytaty, oznaczone numerem strony w nawiasach, pochodzą z tego wydania.

w tomizmie teologii i ontologii. Daje temu wyraz w *Frontières de la poésie*, przy okazji krytyki „czystej sztuki” za utratę kontaktu z rzeczami i światem ludzkim:

Sztuka niszczy, ponieważ to od człowieka, w którym trwa, i od rzeczy, którymi się żywi, zależy jej istnienie... Nie zapominajcie, że „Poezja jest Ontologią” [...]. Ostatnie zdanie to cytat z Maurrasa: [...] „Poezja jest Teologią”, twierdzi Boccaccio... Ontologia byłaby, być może, właściwym słowem, bo poezja dąży przede wszystkim do korzeni poznania Bytu<sup>24</sup>.

Miłosz, który – jak przyznaje<sup>25</sup> – za Maritainem powtórzył zdanie Boccaccia „Poezja jest teologią”, dostrzegał również ontologiczny wymiar tej dziedziny twórczości literackiej. „Poezja jest szczególnym rodzajem ontologii, dąży – często na oślep – do poznania, szuka swoimi sposobami tego, co można nazwać wiedzą o bycie”<sup>26</sup> – mówił pisarz, czyniąc ten aspekt neotomistycznej filozofii sztuki uczyni punktem wyjścia swych poetyckich poszukiwań na dziesiątki następnych lat. Bibliografia przedmiotowa dotycząca zagadnienia: „Miłosz jako poeta Bytu” zawiera przynajmniej kilkadziesiąt pozycji. Większość z nich wskazuje na autora *Summa theologiae* jako źródło Miłoszowych fascynacji bytem, idąc śladem poety, który wielokrotnie przywołuje Tomasza w eseistyce i wierszach. Jerzy Szymik sumuje stan badań nad problematyką tomiścyczną w utworach Miłosza, słusznie powtarzając (za Błońskim), że to Maritain zainspirował poetę do lektury Akwinaty<sup>27</sup>. Droga wiodła zatem od neotomizmu do tomizmu. Jednak badacz, odwołując się do estetyki Tomasza i Maritaina, traktuje je *en bloc*, jakby stanowiły jeden system poglądów. Tymczasem rzeczą zasadniczą dla Miłoszowej koncepcji poezji jest przywołane powyżej stanowisko Maritaina: „Poezja jest ontologią i teologią”, a nie Tomasza, który traktował poezję jako „najniższą z wszystkich nauk”, odmawiał jej funkcji poznawczych i nie zajmował się jej wartościowaniem!<sup>28</sup> Tę rewoltę Maritaina przeciwko Tomaszowi znakomicie skomentował Ernst Robert Curtius:

24 Idem, *Frontiers de la poésie*, cyt. za: Ernst Robert Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 1997), 233.

25 „Ratunek od rozpacz. Z Czesławem Miłoszem rozmawiają Tomasz Fiałkowski i Andrzej Franaszek”, w Czesław Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*, (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006), 637.

26 *Ibidem*, 636.

27 Por. Jerzy Szymik, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza* (Katowice: Księgarnia Św. Jacka, 1996), 192–210.

28 Por. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, 230–231.

Wielce pikantne jest [...], gdy uświadomimy sobie, że sztandar poetyki teologicznej, wydobyty przez włoskie trecento [Dante, Petrarca, Boccaccio – przyp. M.W.Ł.] z arsenału średniowiecza w obronie przed tomistycznym intelektualizmem, został ponownie wzniesiony przez dwudziestowieczny neotomizm<sup>29</sup>.

Określenie istotnych funkcji poezji wiąże się z zakwestionowaniem jej ukierunkowania na samą siebie, prowadzi do krytyki „sztuki czystej” w szerokim rozumieniu tego pojęcia:

Ja osobiście Maritainowi (jak i Oskarowi Miłoszowi) w znacznym stopniu zawdzięczam moją nieufność do „poezji czystej”. Tak zwana nowoczesność nakazywała eliminować z poezji wszystko i zostawiać sam ekstrakt liryczny. Odpowiednikiem Awangardy była w teorii malarstwa Czysta Forma Witkacego. Maritain cytuje gdzieś Boccaccia, który w komentarzu do Dantego powiedział: „Poezja jest teologią”. Według Maritaina może raczej jest ontologią, czyli wiedzą o bycie. W każdym razie nie może zastąpić religii i stać się przedmiotem bałwochwalczego nabożeństwa. Moje religijne lektury ówczesne niezbyt mi pomagały rozeznaczyć się w sobie, ale uznanie skromnego miejsca poety wbrew „kapłaństwu sztuki” (co Awangarda przedłużała pod inną nazwą) powinno być zaliczone do korzyści<sup>30</sup>.

Twórcy „czystej sztuki” stali się głównym celem krytyki Maritaina. Zakwestionowali właściwą hierarchię bytów, stawiając swe dzieło na miejscu Boga:

[...] sztuka marnotrawna chciała stać się Chlebem i Winem, zwierciadłem współistotnym błogosławionego Piękna. W rzeczywistości roztrwonila swą substancję. I poeta, łaknący szczęśliwości, który wymagał od sztuki pełni mistyki – a tę tylko może dać Bóg – nie mógł dopłynąć, jak do *Signé labîme*. Milczenie Rimbauda oznacza, być może, koniec wiekowej apostazji. W każdym razie oznacza ono wyraźnie, iż szaleństwem jest poszukiwanie w sztuce słów życia wiecznego i spokoju serca ludzkiego, i że artysta, aby nie złamać swej sztuki i swej duszy, powinien być po prostu, jako artysta, tym, czego od niego wymaga sztuka, tj. dobrym robotnikiem (42).

Maritain przeciwstawia tu sztukę średniowieczną sztuce zapoczątkowanej w Renesansie, a przeżywającej apogeum w XX wieku, sztuce, która

29 *Ibidem*, 233.

30 Miłosz, *Abecadło*, 210.



przenosząc punkt ciężkości z kontemplacji Bożych prawd na człowieka i świat materii, roztrwonila swą substancję. Jego rozważania odnoszą się zatem do relacji: *sacrum–profanum*. Tymczasem gdy Miłosz przywołuje zdanie neotomisty: „Szaleństwem jest szukać w sztuce słów życia wiecznego i uciszenia serca”, przeciwstawia sztukę czystą oraz tę, która „maskuje proste prawdy” w „zawiłych formach”, tej, która mogłaby unieść katastroficzne nastroje epoki, krzywdę społeczną. Przenosi punkt ciężkości z relacji: sztuka–religia na relację sztuka–społeczeństwo. Stwierdza niemożność porozumienia między pisarzem a czytelnikiem. Pisze o rozdarciu „między pragnieniem artystycznej doskonałości i nakazami etyki, która dzisiaj wymagałaby znizowania się do prostoty” oraz o konflikcie między garstką, mającą dostęp do źródeł kultury, i masą skazaną na czytanie ubogiej, kłamliwej, spętanej cenzurą prasy<sup>31</sup>. Maritainowskich uczestników procesu twórczego: artystę w relacji do Boga i świata, zastępuje „twórcami-alchemikami wobec tłumów wierzących w demony”<sup>32</sup>. Perspektywa społeczna, tak silnie obecna we wczesnej eseistyce Miłosza, pozostaje nadal aktualna. W dalszej części artykułu pisarz niemal parafrazuje neotomistę:

[Artyści – przyp. M.W.Ł.] nie pojmą, nie zechcą pojąć, że dzieło sztuki nie jest mszą, podczas której ich ręce mogłyby dopełnić przemiany tajemnicy w chleb i wino. Sztuka to przecie tylko jedna z dziedzin działalności ludzkiej, szlachetna i wysoka, ale jakże nędznie wygląda najemnik, gdy zależy mu tylko na gestach, na narzuconych koniecznością obrządkach pełnego trudu dnia i nie myśli o celu, nie ma żadnego celu poza samym trudem!<sup>33</sup>

### „Osobowość” i wewnętrzna dyscyplina

Paradoks odczytywania Maritaina przez Miłosza polega na tym, że żagarysta, odwołując się do fragmentów *Sztuki i scholastyki*, komentuje je nie w duchu rozważań estetycznych filozofa, lecz w duchu jego pism społecznych! W szkicu *Prawie zmierzch bogów* sztuce „mięczaków” postulujących „wstyd uczuć” Miłosz zarzuca „zaniedbanie pracy nad osobowością ludzką”, co stanowi nawiązanie do Maritainowskiego rozróżnienia między „jednostką”, zakorzenioną w materialności, oznaczającą biologiczny wymiar istnienia w świecie, oraz „osobą”, czyli podmiotem działań duchowych. Maritain pisał:

31 Idem, „O milczeniu”, *Ateneum* 2 (1938), w idem, *Przygody młodego umysłu*, 200.

32 *Ibidem*.

33 *Ibidem*, 203

Pojęcie osobowości [...] odnosi się do najwyższych i najgłębszych wymiarów bytu; osobowość zakorzeniona jest w duchu, gdyż on sam trwa w istnieniu. [...] Rozważana z punktu widzenia metafizyki osobowość, będąca podpisem i pieczęcią upoważniającą do nieskrępowanego doskonalenia, świadczy w każdym z nas o rozciągłości bytu, która w bycie cielesno-duchowym związana jest z duchem i która w głębinach struktury ontycznej tworzy źródło dynamicznej jedności i wewnętrznego zjednoczenia<sup>34</sup>.

Termin: osoba czy osobowość w powyższym znaczeniu pojawi się niejednokrotnie w publicystyce Miłosza końca lat trzydziestych, zawsze w związku z samodoskonaleniem i rozwojem wewnętrznym. Pojęcie to obecne jest także w szkicu poświęconym Mickiewiczowi (w ujęciu autora to mistyczny poeta religijnej ekstazy, wieszcz i prorok), w którym współczesny czytelnik znajduje przykład „wolności wewnętrznej i ciężkim wysiłkiem zdobytej równowagi osobowości”<sup>35</sup>. Charakterystyka wieszca nosi liczne ślady maritainowskich lektur. Gdy żagarysta pisze o natchnieniu jako boskim darze, pojawiającym się w wyniku aktywnej walki z własnym złem, nie sposób nie przypomnieć rozważań na temat *habitus*, cnoty *artifexa*. Zamykając szkic *Prawie zmierzch bogów*, Miłosz dokonuje swoistej syntezy: dla poety „potężniejsza sztuka”, wypływająca z natchnienia, które jest „najwspanialszym darem niebios”, łączy się z „jaśniej zarysowaną osobowością”<sup>36</sup>. Jego wczesna publicystyka jest w wielu przypadkach dowodem poszukiwań pozapoetyckich, inaczej: literatura staje się inspiracją do wewnętrznego samodoskonalenia. Gdy poeta rekomenduje w ankiecie trzy istotne dla niego pozycje literackie, z których dwie są autorstwa Maritaina, nie zwraca uwagi na propagowane tam koncepcje estetyczne, lecz na to, iż stają się one dla artysty swoistym postulatem duchowego rozwoju:

Trzy książki, które wymieniam, traktują właściwie o tym samym. O dyscyplinie wewnętrznej i o rozwoju osobowości. Ich mądrość polega nie na mnożeniu przepisów duchowej gimnastyki, mającej zastąpić obcowanie z żywym światem, co nas otacza, ale przeciwnie, na nauce wewnętrznej swobody potrzebnej na to, abyśmy umieli poddawać się pewniejszym

---

34 Jacques Maritain, *Pisma filozoficzne*, tłum. Janina Fenrychowa, (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1988), 334.

35 Czesław Miłosz, „Mickiewicz (Na marginesie wielkiego cyklu Polskiego Radia)”, *Antena* 23 (1939), w idem, *Przygody młodego umysłu*, 288.

36 *Ibidem*, 214.

i bardziej odkrywczym niż rozum potęgom w sposób zgodny z ludzkim powołaniem<sup>37</sup>.

Powyższa wypowiedź stała się dla Leonarda Górskiego punktem wyjścia do charakterystyki Miłoszowej koncepcji artysty, którego powołanie, rozumiane jako moralny obowiązek, realizuje się poprzez pośredniczenie między *sacrum* a odbiorcą. Jest on bliski romantycznej wizji poety, który – obdarzony darem wyobraźni, widzi więcej<sup>38</sup>. Nie do końca da się obronić ten punkt widzenia, jeśli przypomnimy, że u Miłosza poeta miał być pokornym sługą odbiorcy<sup>39</sup>. Podobnie nieprzekonujące jest wskazanie przez Górskiego na podobieństwo między Miłoszem a Norwidem w kwestii relacji między sztuką a religią, zważywszy na odmienne u obu poetów rozumienie religijności oraz na pełen rezerwy stosunek autora *Traktatu poetyckiego* do późnego romantyka. Górski, zwracając uwagę na dynamikę rozwoju osobowości i dyscyplinę życia wewnętrznego artysty oraz podkreślając wagę wolnej wyobraźni, słusznie jednak wskazuje na ścisły związek między postawą twórcy a jakością dzieła:

[...] autor warunkuje powstanie „prawdziwej poezji”, która uzależniona jest w dużym stopniu od postawy twórcy dążącego do rozwoju osobowości poprzez ćwiczenia duchowe w porządku moralnym i artystycznym, które są porządkami różnymi ze względu na swoje cele [...], ale powinny znaleźć harmonijne współistnienie w osobie poety – człowieka i artysty<sup>40</sup>.

### Religijne źródła sztuki

W szkicu poświęconym Mickiewiczowi Miłosz, za Maritainem, ujawnia sceptycyzm wobec racjonalizmu i pozytywizmu, które nie wyleczyły człowieka z lęku przed śmiercią i nie uwolniły od praw natury<sup>41</sup>. Pisał o tym szeroko francuski filozof, wskazując na skutki kartezjańskiego przewrotu wskrzeszającego antropocentryzm, który w konsekwencji

---

37 Idem, „Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1937? Ankieta”, w idem, *Przygody młodego umysłu*, 197.

38 Por. Górski, „W kręgu Maritaina (O przedwojennej krytyce literackiej Czesława Miłosza)”, 26–28.

39 Por. Czesław Miłosz, Aleksander Fiut, *Autoportret przekorny* (Karków: Wydawnictwo Literackie, 2003) 82–85.

40 Górski, „W kręgu Maritaina (O przedwojennej krytyce literackiej Czesława Miłosza)”, 29.

41 Miłosz, „Mickiewicz...”, 289–290.

okazał się zgubny dla samego człowieka<sup>42</sup>. Bardzo wyraźnie są tu obecne stwierdzenia, mające wybrzmieć najpełniej po latach w *Ziemi Ulro* tezą o erozji wyobraźni religijnej, która dokonała się między innymi za sprawą Kartezjusza. Sztuka ma wyrażać niepokój metafizyczny i lęk przed śmiercią, ale aby je oddać w dziele, konieczne jest podłoże religijne: „niepokoju nie wolno sprzedawać za tanio. [...] Zanim dojrzeje w samym artyście, zanim rozwinie się w potężne drzewo, gdzie wiara i etyka z jednego wyrastają pnia – nic nie waży”<sup>43</sup>. W szkicu *Radość i poezja* Miłosz, występując w obronie „osobowości” artysty, domaga się od krytyki, by dostrzegła duchowy wymiar twórcy, by nie zakładała niepoznawalności jego „rezerw psychicznych”, by brała pod uwagę religijne źródła sztuki<sup>44</sup>.

Ten maritainowski sposób myślenia, w nieco zmodyfikowanej postaci, był obecny w twórczości Miłosza przez dziesięciolecia. Zagadnienia religijne zajmowały u niego istotne miejsce nie tylko w poezji. Jednak po latach spojrz na te inspiracje z dystansem, przypisując zdecydowanie większą ożywczość religijną modernizmowi. W szkicu *Religijność Zdziechowskiego* pisarz zarzucił neotomistom francuskim<sup>45</sup> ubóstwo „nurtu metafizycznego”. Subtelne rozróżnienia terminologii tomistycznej wydały mu się ścianą „między człowiekiem i [...] istnieniem”<sup>46</sup>. Cena, jaką zapłaciliśmy za odwrót od modernizmu, z całym jego irracjonalizmem, ale i głębszym wnikaniem w sens religii, z wsłuchiowaniem się w przekaz wewnętrznego głosu na przekór prawdom sylogizmu, była według Miłosza zbyt wysoka. Sądy św. Tomasza okazały się tylko „jednym ze sposobów skodyfikowania metafizycznego lęku”. Poeta, zestawiając – pod kątem stosunku do religii – dwie formacje: modernizm i neotomizm, opowiada się za pierwszą jako bezkompromisową i emocjonalną, bliższą ludzkiemu doświadczeniu, surowo podsumowując tomistów:

---

42 Jacek Grzybowski, *Jacques Maritain i nowa cywilizacja chrześcijańska* (Warszawa: Wydawnictwo „Frona”, 2007), 101–106.

43 Miłosz, „O milczeniu”, 203

44 Czesław Miłosz, „Radość i poezja”, *Pion* (30 kwietnia 1939), w idem, *Przygody młodego umysłu*, 275. Ten znamieny zwrot poety w kierunku podmiotu czynności twórczych poszukującego inspiracji w *sacrum*, nie oznacza akceptacji całej poetyckiej „produkcji” religijnej. Miłosz krytykuje poetów „kadzidła i kruchty”, gwałących prawdziwą kontemplację.

45 Neotomistom polskim zarzucał upolitycznienie myśli Tomasza, prowadzące ich ku faszyzmowi.

46 Czesław Miłosz, „Religijność Zdziechowskiego”, w idem, *Prywatne obowiązki* (Olsztyn: Instytut Literacki, 1990), 207.

Jakub Maritain może być znakomitym filozofem – jednak jego próby zbliżenia do nas św. Tomasza dobre wyniki dały bodaj tylko w zakresie estetyki, etyki czy spraw społecznych, ale nie tam, gdzie najlepszy nawet aparat intelektualny pracuje w próżni, jeżeli w człowieku współczesnym brak rzeczywistych przeżyć, poruszających wyobraźnię<sup>47</sup>.

Stanowisko Miłosza uległo w tej kwestii zmianie. W latach trzydziestych cenił on religijne propozycje Maritaina, jego porządkowanie rzeczywistości sakralnej w oparciu o rozum. Francuski filozof niewątpliwie inspirował młodego poetę do poszukiwań metafizycznych. Jednak z biegiem czasu wyjaśnienia tomistów wydały się nieużyteczne w indywidualnych poszukiwaniach religijnych, wobec przekonania o bezradności ludzkiego rozumu wobec cierpienia i śmierci. Miłosz – krytykując zarówno język modernistów, jak i apoteozę sztuki – dostrzega wagę podjętych przez nich tematów. W komentarzu do *Traktatu poetyckiego* pisze:

W Młodej Polsce jest już bardzo silne poczucie istnienia zasłony, skrywającej przed nami transcendencję. Zdumiewające, do jakiego stopnia te same tematy powracają dzisiaj! Język zmienił się kompletnie, ale pozostało dążenie do przebicia tej zasłony dzięki sztuce, poznania tego, co poza nią, a co wydaje się skryte. Natomiast u mnie zawsze był bardzo silny opór przeciwko identyfikacji sztuki z religią. Bardzo mi w tym pomogła lektura Maritaina i w ogóle francuskich teologów<sup>48</sup>.

### *Ad bonum operis*

Maritain wyróżnia dwa porządki: spekulatywny, do którego należą cnoty (ich celem jest wiedza) – jest on odpowiedzialny za zrozumienie podstawowych pojęć: Bytu, Przyczyny, Celu – oraz porządek praktyczny, w którym człowiek dąży nie tyle do poznania, ile do działania:

Sztuka należy do porządku praktycznego. Zwraca się ona w kierunku akcji, a nie do czysto wewnętrznego procesu poznania. [...] Słowem, gdziekolwiek napotykamy sztukę, napotykamy jednocześnie akcję, plan dzieła lub dzieło zamierzone (3–4).

---

47 *Ibidem*, 209. Podobną opinię zanotuje Miłosz w *Metafizycznej pauzie*, gdzie rozważania Maritaina na temat łaski i wolnej woli uzna za nieprzekonujące.

48 „Pokochoać sprzeczność. Z Czesławem Miłoszem rozmawiają Aleksander Fiut i Andrzej Franaszek”, w Czesław Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*, (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006), 582.

W ramach porządku praktycznego filozof rozróżnia ponadto dziedzinę działania (*agibile*) oraz dziedzinę wykonania (*factibile*). Działanie opiera się na użyciu zdolności i wolnej woli i winno zmierzać ku dobru ludzkiemu, ku celom życiowym, nastawione jest zatem na proces, podczas gdy wykonanie rozpatrujemy tylko w stosunku do samego dzieła, do rzeczy. To o tyle istotne, że dziedzina działania jest dziedziną moralności, podczas gdy dziedzina wykonania, do której należy sztuka (7), „ma związek z dobrem lub doskonałością własną, nie z dobrem lub doskonałością człowieka pracującego” (5–7), nie dotyczy jej więc wartościowanie etyczne.

Aby lepiej określić jej naturę, starożytni porównywali Sztukę z Roztropnością. [...] Sztuka znajduje się w obrębie Wykonania, Roztropność – w obrębie Działania. [...]. Roztropność pracuje dla dobra tego, który działa, *ad bonum operantis*, a Sztuka pracuje *ad bonum operis* (dla dobra dzieła – przyp. MWŁ), i wszystko, co ją odwraca od tego celu, sprowadza ją na fałszywe drogi i pomniejsza (14–15)<sup>49</sup>.

Sztuka nie podlega zatem ocenom moralnym, nie należy mieszać etyki z estetyką. Jej jedynym celem jest „samo dzieło i jego piękno” (85). Nie można autorytatywnie powiedzieć również, jaki powinien być temat sztuki. Ważne jest to, jak został pokazany, z jaką wewnętrzną intuicją i głębią autora (97). Twórca jest gwarantem dobrej sztuki, jeśli charakteryzuje się ascetyzmem i pokorą, wielkodusznością, uczciwością, prostotą i umiarkowaniem, czystością i siłą, odrzuca banalizm i sławę, kieruje się wyłącznie prawością w stosunku do celów sztuki<sup>50</sup>. Kiedy Miłosz przywołuje cel autora i cel dzieła, nieco inaczej rozkłada akcenty. O ile u Maritaina cel dzieła jest nadrzędny, to jemu ma być podporządkowany cel twórcy, poeta, zachowując zasadniczo podział tomisty, skupia więcej uwagi na *artifexie*:

---

49 Jeśli artysta wykonuje swą pracę właściwie, nie ma znaczenia, czy jest w dobrym czy w złym humorze, a nawet czy jest dobrym czy złym człowiekiem. „Jeżeli jest gwałtowny i zazdrosny, grzeszy jako człowiek, lecz nie grzeszy jako artysta” (15). Artysta, o ile chce, może nie używać lub źle używać swej sztuki, podobnie jak gramatyk, jeżeli chce, może użyć barbaryzmu – cnota sztuki, którą posiada nie jest wskutek tego mniej doskonałą (17).

50 Według św. Tomasza sztuka to „pewien układ rozumu (*ordinatio rationis*), mocą którego czyni ludzkie za pomocą określonych środków prowadzą do określonych celów”. Por. Władysław Tatarakiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne* (Warszawa: PWN, 1988), 124. Nadrzędnym celem sztuki jest dobro stwarzanego dzieła, realizowane poprzez prawdę (polegającą na zgodności dzieła z środkami jego wykonania) oraz piękno.

[*Operans* – przyp. M.W.Ł.] [...] musi pamiętać, że jest jednym z milionów poszukujących [...] prawdy, jaka powinna być wspólna całemu rodzajowi ludzkiemu. Z tej pokory dopiero może wyniknąć przełamanie milczenia i pogoda, jaką daje świadomość, że jesteśmy tutaj tylko po to, aby wypełnić to, co ma być wypełnione i minąć, mniejsza o to, ze sławą czy bez śladu. *Finis operantis* jest zawsze pozaartystyczny, tkwi korzeniami w mule, w próchniejących glebach indywidualnego losu i choć jest trudny do ujęcia, mglisty, nawet dla samego twórcy, nie może być jednak utożsamiany z *finis operis*, z owym nakazem matematycznej doskonałości, jaki rządzi dziełem. Niemożliwa do przewyciężenia odległość dzieląca te dwa cele jest zarazem miarą naszych dążeń i naszych zaszczytnych niepowodzeń<sup>51</sup>.

Poszukiwanie prawdy, które u Maritaina wiąże się z doskonałością dzieła (prawda w sensie ontycznym), u Miłosza jest prawdą w sensie epistemologicznym i egzystencjalnym. W konsekwencji wywód poety zmierza w kierunku potępienia sztuki uciekającej przed problematyką społeczną, ukazywaniem ludzkiej nędzy. Ostrze krytyki dotyka twórców pielęgnujących swą samotność i dystans wobec tłumu, mających poczucie wyższości i wybrania oraz ich sztuki skupionej na „maniackim poszukiwaniu absolutu barwy, linii, dźwięku”<sup>52</sup>.

## Grzech „anielskości” i materializmu

Krytyce została poddana także – obecna na drugim biegunie – sztuka tendencyjna. Do niej zalicza Miłosz dzieła ujawniające, pod osłoną rzymskiego katolicyzmu, rasizm i nacjonalizm, łączące znakiem równania „pojęcia nacji i religii”<sup>53</sup>. Podsumowując, Miłosz pisze:

Są dwa grzechy w sztuce (tu znowu powołuję się na Maritaina): grzech anielskości i grzech materializmu, jeżeli rozdarci, błędzący argonauci sztuki czystej krzywdzą materię i w swoich wysiłkach nieograniczonego jej wyabstrahowania zaprzeczają jej wielkości, jej bogactwu – to obrońcy ładu, czciciele rozważli i tego, co stanowi zewnętrzną siłę Kościoła, wpadają w błąd przeceniania instynktów i całej ciemnej strony ludzkiej natury<sup>54</sup>.

51 Miłosz, „O milczeniu”, 204.

52 *Ibidem*, 204–205.

53 *Ibidem*, 205.

54 *Ibidem*, 206.

Maritain w książce *Frontières de la poésie* również odnosił „anielstwo”<sup>55</sup> do twórców skupionych na formalnym aspekcie sztuki, do kubistów, których odejście zapowiadał. Lecz przeciwnym biegunem była dla niego literatura na usługach komunizmu. Błoński zaznacza, że francuski filozof, rozważając przejście André Gida do obozu komunistów, dostrzegął „godny uwagi symptom pierwszeństwa, przyznawanego dzisiaj wszystkiemu, co społeczne, symptom kapitulacji sztuki wobec trosk i niepokoїв teraźniejszego czasu”<sup>56</sup>. Dla Miłosza zdecydowanie większym zagrożeniem, nie tylko dla sztuki, był nacjonalizm niż komunizm. W publicystyce końca lat trzydziestych, mimo iż wyraźnie inspirowanej neotomizmem, to stanowisko pozostało bez zmian. Poeta inaczej niż Maritain odczytuje postawę Gida. Jego zaangażowanie odbiera jako cenną i konieczną próbę: tylko poprzez osobiste doświadczenie możemy przekonać się o wartości wyborów, zrozumieć błędy. Aktywna postawa zostaje przeciwstawiona bierności pewnych swych racji prawicowych i klerykałnych „szaroludków”<sup>57</sup>.

Artykuły Miłosza, publikowane od roku 1938, są coraz silniej nacechowane emocjonalnie. Stan ówczesnej poezji poddawany jest ostrej krytyce. Pogłębia się krytycyzm pisarza wobec „sztuki czystej”, przy czym chodzi tu nie tylko o *l'art pur l'art*, ale i o wszelkie koncepcje poezji, skupione na konstruowaniu wiersza. W szkicach *O milczeniu, Kłamstwo dzisiejszej poezji, Zejście na ziemię* Miłosz posługuje się wzniosłą retoryką, by sformułować zarzuty wobec poczynań awangardy krakowskiej, wyobraźni surrealistycznej, autentyzmu. Dużo więcej w tych płomiennych tezach negacji niż propozycji zmian. Gdyby zrekonstruować „program” poetycki, mający być przeciwwagą dla krytykowanych nurtów, byłby on niezwykle ogólny. Oparty jest przede wszystkim na skierowaniu uwagi na pozaartystyczny aspekt sztuki. Celem pisania winno być „dzielenie się z ludźmi jakąś wiarą”, sztuka ma „chwalić i potępiać”:

Moim zdaniem wyraz, zanim zostanie napisany, powinien być zważony nie tylko przez swój stosunek do wyrazów, jakie go otaczają, ale także przez swój stosunek do tego, czym jest w chwili, kiedy go piszę, czym jest jako

55 Grzech angelizmu polega na ucieczce od realiów życia: „trzeba przyjmować ich istnienie, dopiero wtedy można z nimi walczyć. Materia stanowi dla niej opór, lecz tak jak ptakowi opór potrzebny jest do lotu, tak i sztuka przez walkę z tym oporem rośnie”, Por. Janina Doroszevska, „Sztuka i scholastyka (O książce *Art et scolastique* Jacques’a Maritaina)”, *Verbum* 2 (1936): 369.

56 Błoński, „1938: Maritain i autonomia sztuki”, 148.

57 Czesław Miłosz, „Prawie zmierzch bogów”, *Kurier Wileński* (13 marca 1938), w idem, *Przygody młodego umysłu*, 209–210.



świadomość pozaestetyczna (podkr. – M.W.Ł.) i jak osądzam siebie, zjawiska świata i innych ludzi. – Poemat ma sens i tylko wtedy, gdy ujmuje nie tylko mój stan emocjonalny czy wizję, ale gdy mogę powiedzieć, że to wizja tłumaczy mój rozwój wewnętrzny (podkr. – M.W.Ł.), który nie jest przecie tylko rozwojem przyływów i odpływów lirycznej fali, ale zarazem rozwojem sądów logicznych i tego, co nazywa się „światopoglądem”<sup>58</sup>.

Miłosz podkreśla, że nie dlatego krytykuje skupienie na kwestiach formalnych, że są one nieistotne, lecz dlatego, iż są o c z y w i s t e: „Poeci rozmyślają tylko nad tym, jakie słowo czy zdanie będzie w harmonii ze słowem czy zdaniem poprzedzającym, nie zdając sobie sprawy, że ten wymóg jest wymogiem elementarnym, ale że prócz niego potrzeba jeszcze wielkiej dyscypliny wierności wobec siebie samego”<sup>59</sup>. W dyskusji, która rozgorzała wokół postawy „anielskiej”, najciekawszy był głos polemiczny Fika, słusznie krytykującego Miłosza za nieznośną manierę stylistyczną, przypominającą najgorsze młodopolskie wzorce. Poeta, potępiając „grzech anielstwa”, sam mu w pewien sposób ulega. W artykule trafnie podsumowującym dyskusje wokół kontrowersyjnych manifestów Miłosza Marek Zaleski dostrzega w przyjętej przez żagarystę stylistyce celowy zabieg, traktując spór jako wynikły z niezrozumienia przez krytyków intencji kolegi po piórze. „Głos autora był tu raczej pewną literacką konstrukcją [...]. Był to głos osoby literackiej”, która nie jest tożsama z autorem<sup>60</sup> – pisze badacz, ale wytłumaczenie to wydaje się jednak zbyt proste. Sam krytyk zresztą kilka akapitów dalej wraca do problemu języka, szukając innego wyjaśnienia: język, który wybrał Miłosz, musiał być odmienny od języka ideologii i polityki, chodziło o uniemożliwienie zaklasyfikowania go jako głosu po którejś ze stron w toczących się sporach, o podkreślenie odmienności. Zaleski zwraca ponadto uwagę, iż podobnym „repertuarem retorycznym” posługiwali się redaktorzy „Pióra”, Czechowicz i Fryde<sup>61</sup>. Jeśli przypomnieć, że zarówno Miłosz, jak i oni inspirowali się estetyką Maritaina, rodzi się pytanie: skąd te wysokie rejestry u uczniów antymodernisty? Maritain posługuje się przecież językiem dyskursywnym, logicznym, odwołującym się do

58 Czesław Miłosz, „Kłamstwo dzisiejszej poezji”, w idem, *Przygody młodego umysłu*, 237.

59 *Ibidem*.

60 Marek Zaleski, „O „grzechu anielstwa”, czyli historia pewnego nieporozumienia”, w idem, *Przygoda drugiej awangardy* (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2000), 252.

61 *Ibidem*, 259.

racjonalnych podstaw<sup>62</sup>. Sam Miłosz wspominał, że czytana przez niego w latach trzydziestych proza francuskich teologów i filozofów zachowała „klasyczną równowagę i klarowność”<sup>63</sup>, ale kiedy odnosi się do własnej twórczości z tego okresu, lata 1937–1939 uważa za wyjątkowo bezowocne<sup>64</sup>. Być może trafnie wyjaśnia literackie wybory stylistyczne Miłosza z tamtego czasu Elżbieta Kiślak, w komentarzu do jednego z ówczesnych szkiców poety:

Miłosz nie zaliczający siebie do temperamentów apollińskich, ongiś zauroczony *Dionizjami* Iwaszkiewicza, wyznaje między wierszami artykułu fascynację romantyczną koncepcją poezji jako wyniku działania tajemniczych, nieopanowanych mocy, jako ponadracjonalnego poznania, którą potem przekształcił we własną teorię sztuki – podarunku dajmoniona<sup>65</sup>.

### *Integritas, proportio, claritas*

Dla Akwinaty piękno to „to, co będąc dobrem, jest przyjemne”, „to, co się podoba, gdy jest postrzegane”. Przyjemność tę daje rzecz, która spełnia trzy warunki: doskonałość (*integritas sive perfectio*), proporcjonalność (*proportio sive consonantia*), jasność, promieniowanie (*claritas*). Ten ostatni jest najważniejszy. Dzięki niemu forma, czyli rozblask inteligencji w ciemnej materii, promienieje z bytu. Tomasz wyznaje ponadto relacjonizm estetyczny<sup>66</sup>. Definicja piękna wiąże się również z takimi określeniami, jak „blask formy”, „błask formy – błask tajemnicy”, piękno jest „odbiciem Boga w rzeczach”. To metaforyczne określenie implikujące światło (*splendor*) funkcjonuje w myśli filozoficznej

---

62 Dlatego nie ma racji Zaleski, gdy pisze: „Miłosz przybierał tu nazbyt kapłański ton, dający się uwięzić w języku estetyki neotomistycznej, nie czynił w artykułach pomyślanych jako wypowiedzi polemiczne koniecznych dystynkcji logicznych, właściwych dla tej odmiany filozoficznego dyskursu. Sięgał za to po ezoteryczny język mistyków” Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, 258 – język neotomistów nie jest językiem metafory, lecz filozoficznego dyskursu, opartego na logice arystotelesowskiej, w publicystyce Miłosza – poza przywołaniem opisowych terminów – nie ma śladów zależności od retoryki Maritaina.

63 Miłosz, *Abecadło*, 135.

64 Renata Gorczyńska (Ewa Czarnecka), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992), 45.

65 Elżbieta Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2000), 70.

66 Przedmiot piękny wzbudza miłość: „Nie dlatego, coś jest piękne, że my to kochamy, lecz jest przez nas kochane, ponieważ jest piękne i dobre”, „piękno jest własnością, jaką posiadają [...] przedmioty, ale – w stosunku do podmiotu” (Por. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, 154, 239).

od starożytności i dopełnia definicję piękna, które – odniesione do rzeczy – oznacza: zupełność (byt bez braku), proporcję (porządek i jedność) oraz jasność (wspaniałość). Maritain pisze: „Pewien blask jest w rzeczy samej, według wszystkich starożytnych, cechą charakterystyczną piękna” (26). To „blask poznawalności”, nazywany przez platoników *splendor veri*, przez Augustyna *splendor ordinis*, a przez Tomasza *splendor formae*. „Sztuki piękne dążą do wywołania zachwyty intelektualnego”, to znaczy do kontemplacji (39). Maritain powtarza za scholastykami, że „inteligencja dzierży prymat w dziele sztuki”, za Baudelairem natomiast, iż „wszystko, co jest pięknym i szlachetnym, jest wynikiem rozumowania i obliczenia” (168, przyp. 100). Należy odrzucić ozdobniki – chyba że ich użycie jest wystarczająco umotywowane (59). Za Delacroix powtarza, że „wielki architekt łączy wielki rozsądek z wielkim natchnieniem” (169, przyp. 100 bis). Porządek dzieła powinien być nakierowany na cel<sup>67</sup>. Kiedy Miłosz przywołuje Tomasza, sugeruje, iż warunkiem wydobycia piękna z dzieła jest postawa duchowa artysty. Zaleski pisze:

Na gruncie wyznawanej przez Miłosza koncepcji akt twórczy był próbą sprostania moralnemu wyzwaniu, powinności artysty w społeczeństwie i pracą, z której pomocą artysta rozpoznaje i wypełnia swoje indywidualne przeznaczenie w planie dziejowym Boskiej Opatrzności<sup>68</sup>.

Za źródła prawdziwej poezji autor *Trzech zim* uznaje źródła religijne, prowadzące poprzez sztukę do kontemplacji oraz radości, która nie jest zwykłą przyjemnością, lecz pewnością, wynikającą z poddania się dyscyplinie wewnętrznej<sup>69</sup>. Głębi wewnętrznego życia artysty młody Miłosz przypisuje decydującą rolę, co ponownie wskazuje na maritainowskie inspiracje.

Żadne przystrajanie artykułów cytatami z Tomasza z Akwinu nic tu nie pomoże, jeżeli bierze się z estetyki tomistów tylko najbardziej zewnętrzne, najłatwiejsze do uznania recepty, nie zastanawiając się nawet, jakie warunki musi spełnić artysta, ile demonów okiełznać, aby w dziele jego zabrzmiała, roztaczając zachwycenie formą, *integritas, consonantia, claritas*<sup>70</sup>.

67 Aby przypomnieć, jak nie należy tworzyć, cytuje Rodina: „Brzydkim jest w sztuce [...] wszystko, co jest fałszywym, wszystko, co się uśmiecha bez przyczyny, co się manieruje bez powodu, co się wspina i wygina, wszystko, co jest tylko paradą piękną i gracji, wszystko, co kłamie” (58–59).

68 Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, 258.

69 Miłosz, „Radość i poezja”, 280, 283.

70 *Ibidem*, 282.

## Mimesis i kreacja

Świat jest bytem ontologicznie różnym od dzieła sztuki, dlatego sztuka nie może udawać, że jest życiem, choć życie jest dla niej źródłem inspiracji – powinna skupić się na kreacji a nie na odtwarzaniu, ma ujawniać swoje środki wyrazu. Maritain krytykuje Platona z jego teorią naśladownictwa, wynikającą – według neotomisty – z nieznamośności natury poezji. Arystotelesowska „reprezentacja” oznacza dla niego nie odtwarzanie rzeczywistości, nie jej dokładne naśladowanie, ale „znieskształcanie” i „w pewnym stopniu przebudowywanie” natury dzięki twórczej aktywności umysłu (72). Zresztą żadne dzieło sztuki nie odda oryginału, nie da się stworzyć, nie zmieniając pierwowzoru:

Sztuki naśladowcze nie dążą ani do kopiowania pozorów natury, ani do przedstawiania „ideału”, lecz do zrobienia przedmiotu pięknego, wyrażając formę za pomocą obrazów dostępnych dla zmysłów (71).

Artysta nie odwzorowuje dzieła Boga, lecz je kontynuuje (73). Ważny jest tu zatem zabieg kreacji. Kiedy Maritain opisuje sztuki piękne, odwołuje się przede wszystkim do malarstwa i rzeźby – sztuk wizualnych, plastycznych – oraz do muzyki. Sztuki piękne stykają się z Bytem i rzeczami transcendentnymi (byt, dobro, piękno, prawda), ale żadne dzieło sztuki, nawet najdoskonalsze, nie może zamknąć w sobie, „wyczerpać” transcendentaliów. Artysta nie tworzy *ex nihilo*, lecz tak rekonstruuje świat, by wydobyć jego formę. Futurysta malujący twarz z jednym okiem, bliższy jest neotomistom niż przesłodzone malowidła drugorzędnych artystów Luwru, jeśli tylko udowodni, iż dzięki temu oddaje istotę malowanej twarzy. Zasługą kubistów, choć ich czas już minął, jest uwydatnienie fałszu imitacji. Szukanie w *Poetyce* postulatu kopiowania jest jak „wypychanie Arystotelesa słomą” (44). Nie chodzi o to, by ulegać ślepo wzorcom, lecz by prawidła były „drogą czynności operatywnych samej sztuki” (44), nie mogą ograniczać *artifexa*, to on nimi włada, jak rzemieślnik narzędziem. Ponadto sama ich znajomość nie wystarczy. Oprócz nich niezbędna jest *w o b r a z n i a* (władza zmysłowa), główna inspiratorka sztuki. Jest ona darem, zatem wynika ze zdolności wrodzonych. Między umysłem artysty a opracowywaną rzeczą wytwarza się pokrewieństwo (*connaturalitas*), którego pojawienie się umożliwia wystąpienie dyspozycji stałej, *virtus* artystycznej, *habitus*, sprawności – ta dyspozycja wynosi artystę ponad innych i zbliża w kreacji do Boga<sup>71</sup>. Akt

71 Maritain pisze: „Cnota sztuki jest doskonałością umysłu, dlatego też wyciska ona na istocie ludzkiej charakter bez porównania głębszy, niż skłonności naturalne” (48).

tworzenia to przede wszystkim „koncepcja twórcza w umyśle artysty”, to intelektualne przetworzenie danych zmysłowych, podczas gdy realizacja dzieła (wytworzenie) jest wtórna, nie stanowi istoty aktu twórczego. Dochodzimy do najbardziej kontrowersyjnego – ze względu na nieweryfikowalność – punktu estetyki Maritaina: cnota umysłu jest gwarantem prawdy artystycznej, prowadzi do dobra (jak pisał Akwinata „*habitus operativus boni*”), zatem „nieomylności sztuki”, przy czym nieomylność dotyczy koncepcji artystycznej w umyśle twórcy, nie efektu materialnego, który może być fiaskiem<sup>72</sup>. Przeniesienie przez Maritaina punktu ciężkości z dzieła na zamysł twórczy jest decydujące! Stało się dla Miłosza punktem wyjścia dla trzeciego typu uprawianej przez niego poezji wyrosłej z neotomizmu: poezji nakierowanej na podmiot:

Poezja jest dyscypliną życia wewnętrznego. Wynika ze stanów wewnętrznych, najsilniej połączonych z pracą moralną człowieka. Wierzymy w możliwość doskonalenia się i zdobywania *habitus* cnoty. [...] Poezja [...] nie jest gatunkiem literackim. Jest stanem wewnętrznym<sup>73</sup>.

Miłosz zgadza się z Maritainem, że niebezpieczeństwa zagrażające sztuce to zbyt wymyślne chwytły techniczne, mogące zaciemnić idee. To także nastawienie na wywoływanie stanów emocjonalnych – sztuka może wywoływać emocje, ale niejako przy okazji, to znacząco pojawiają się one jako skutek piękna, klarowności, właściwej formy, a nie dlatego, że dzieło stworzone jest jako wyciskacz łez. To kłamstwo sztuki. Jej celem nie jest „podoać się” ani „wzruszać”, choć mogą to być efekty uboczne. Główny cel to „odczucie radości formy duchowej, porządku transcendentnego, jasności bytu” (75). Jeśli dzieło promieniuje doskonałością formy, nie trzeba go wyjaśniać, jak to robili akademiści, wyjaśnia się ono samo w swej doskonałości.

---

Sztuka należy przede wszystkim do porządku intelektualnego („Artysta jest Intelektualistą, który tworzy”; 22).

72 Z życzliwą krytyką rozważa ten problem Janina Doroszevska, która w wyczerpującej recenzji francuskiego wydania *Art et scolastique*, tłumaczy sposób rozumienia nieomylności jako ujęcie w pewnej chwili przez „artystę (o takiej a nie innej dyspozycji artystycznej) [...] danej rzeczy w sposób jedyny, najwłaściwszy dla tego zbiegu warunków”. Por. Doroszevska, „Sztuka i scholastyka (O książce *Art et scolastique* Jacques’a Maritaina)”, 371–372.

73 Miłosz, „Radość i poezja”, 275.

\*\*\*

Poglądy metapoetyckie Miłosza ujawniane w publicystyce wczesnych lat trzydziestych (pochwała zwięzłości, intelektualizmu przeciw emocjonalności, jasność, matematyczny rygor) mają swoje źródła w neotomistycznej filozofii Maritaina. Stała się ona dla pisarza potwierdzeniem intuicji dotyczących poetyki. Ważne dla poety było od tej pory szukanie form pośrednich między szeroko rozumianą „sztuką czystą”, do której Miłosz zalicza także praktykę awangardy krakowskiej i autentystów, a akademicką sztuką naturalistyczną i pseudosymboliczną. Myśl francuskiego filozofa stanowiła również dla pisarza inspirację dla zasadniczych tematów, realizowanych następnie w utworach na przestrzeni dziesiątków lat drogi twórczej: poezja jawi się jako refleksja nad bytem oraz jako świadectwo poszukiwań religijnych:

to, co uważam za najlepsze w mojej twórczości pochodzi z lektury Tomasza z Akwinu. Dlatego że jakkolwiek zmieniają się nasze obrazy przestrzeni, zasadnicze pytanie, które sobie człowiek zadaje, jest to samo: dlaczego coś istnieje. I to jest pytanie, które powtarza się w dwudziestym wieku. U Tomasza rzeczy są złożone z istoty i istnienia. Ta szklanka istnieje, a może i nie istnieje. Natomiast jest jeden byt, gdzie istnienie i istota są tym samym – Bóg. Otóż kontemplacja istnienia rzeczy zachowuje swoją ważność niezależnie od ogromnych zmian i od tego, że przestrzeń tak gruntownie się zmieniła. [...]

Tomasz z Akwinu miał na mnie taki głęboki wpływ, głębszy, niż można sądzić, dlatego że kierował uwagę na rzeczy konkretne. Przenosił jakby punkt ciężkości z subiektywności człowieka na świat, który oglądamy, dotykamy<sup>74</sup>.

Sztuka nie może zastąpić teologii (artysta nie jest kapłanem), ale może służyć człowiekowi jako zapis rozważań nad metafizyką. Maritainowskie rozróżnienie *celu dzieła* i *celu twórcy* skierowało uwagę Miłosza na autora (*artifex*), który został wyróżniony jako mający dążyć do samodoskonalenia się i rozwoju wewnętrznego (pomocna okazała się tu Maritainowska kategoria „osobowości” jako podmiotu działań duchowych). Ta myśl Miłosza, tak silnie obecna we wczesnej refleksji krytycznej, nie znajduje rozwinięcia w późniejszych tekstach, choć autor-ski podmiot będzie wyraźnie obecny w całej twórczości poety. Aktualne pozostaje jednak przekonanie o napięciu między pozaartystycznym,

---

74 Miłosz, Fiut, *Autoportret przekorny*, 347–348.

wynikającym z zakorzenienia w materii i uwikłanym w sprzeczności świata *finis operantis* a dążącym do matematycznej doskonałości *finis operis*. Artysta powinien być dobrym robotnikiem – w tej kwestii Miłosz jest mimo wszystko bliski awangardzie krakowskiej – ale i nie może tworzyć bez natchnienia (to ukłon w stronę romantyków), które jest darem i nagrodą. Praca artysty to kreacja oparta na wyobraźni, zwłaszcza wyobraźnia religijna na długo stanie się ważną kategorią dla autora *Ziemi Ulro*<sup>75</sup>. W estetyce Maritaina Miłosz znalazł system pojęć, dzięki którym otworzył się na problematykę związaną z duchowością człowieka, ontologią i religią. W dużo mniejszym stopniu koncepcja ta wpłynęła na poetykę żagarysty, który głosząc oszczędność słowa na długo przed recepcją Maritaina, paradoksalnie, w publicystyce późnych lat trzydziestych ulega modernistycznej manierze stylistycznej.

Choć Miłoszowa recepcja Maritaina nie kończy się na roku 1939<sup>76</sup>, powojenne lektury dzieł francuskiego filozofa nie zostawiły znaczącego śladu w twórczości eseistycznej noblisty.

## Bibliografia

### Źródła drukowane

- Maritain Jacques, *Pisma filozoficzne*, tłum. Janina Fenrychowa, (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1988).
- Maritain Jacques, *Sztuka i mądrość*, tłum. Karol i Konrad Górscy, (Poznań: Księgarnia św. Wojciecha, 1936).
- Miłosz Czesław, *Prywatne obowiązki* (Olsztyn: Instytut Literacki, 1990).
- Miłosz Czesław, *Abecadło* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001).
- Miłosz Czesław, Aleksander Fiut, *Autoportret przekorny* (Karków: Wydawnictwo Literackie, 2003).
- Miłosz Czesław, *O podróżach w czasie* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2004).
- Miłosz Czesław, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2003).

75 Por. Górski, „W kręgu Maritaina (O przedwojennej krytyce literackiej Czesława Miłosza)”, 34.

76 W czasie okupacji Miłosz przekłada otrzymany od Marii Czapskiej rękopis Maritaina *Drogami kłęski*, który ukazuje się w Warszawie w 1942 roku. „Dobrze znałem Marynię Czapską [...]. Działała w środowisku Lasek. To od niej dostałem maszynopis pracy Jacques’a Maritaina *Drogami kłęski*. Przetłumaczyłem go. Potem dostałem wiadomość z Francji, że książka Maritaina ukazała się wcześniej w podziemnej Warszawie w moim przekładzie niż w podziemiu francuskim, wydana przez Yercorsa. Duży zaszczyt [...]”. Por. „Wstawać rano, pisać, a potem na jagody... Z Czesławem Miłoszem rozmawia Adam Michnik” w Czesław Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*, (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006), 241.

Miłosz Czesław, *Rozmowy polskie 1979–1998* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006).

### Książki i monografie

Bereś Stanisław, *Ostatnia wileńska plejada: szkice o poezji kręgu Żagarów* (Warszawa: „PEN”, 1990).

Błoński Jan, *Miłosz jak świat* (Kraków: wydawnictwo, 1998).

Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 1997).

Dybczak Krzysztof, *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych* (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 1981).

Fiut Aleksander, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza* (Warszawa: Open, 1993).

Gorczyńska Renata (Ewa Czarnecka), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992).

Grzybowski Jacek, *Jacques Maritain i nowa cywilizacja chrześcijańska* (Warszawa: Wydawnictwo „Fronda”, 2007).

Kiślak Elżbieta, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2000).

Kwiatkowski Jerzy, *Dwudziestolecie Międzywojenne* (Warszawa: PWN, 2003).

Szymik Jerzy, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza* (Katowice: Księgarnia Św. Jacka, 1996).

Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne* (Warszawa: PWN, 1988).

*Verbum (1934–1939). Pismo i środowisko. Materiały do monografii*, oprac. Maria Błońska, Maria Kunowska-Porębna, Stefan Sawicki, (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1976).

Zaleski Marek, *Przygoda drugiej awangardy* (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2000).

### Czasopisma

Bartyzel Jacek, „Inspiracja Maritaina w koncepcjach estetycznych i krytyczno-literackich Ludwika Frydego”, *Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych ŁTN* 3 (1983): 4–10.

Doroszewska Janina, „Sztuka i scholastyka (O książce *Art et scolastique* Jacques Maritain)”, *Verbum* 2 (1936): 366–390.

Dybczak Krzysztof, „Młody Miłosz – prozaik bliski personalizmowi”, *Więź* 127 (1996): 115–126.

Fik Ignacy, „Estetyka Maritaina”, *Sygnaly* 53 (1938): 3–4.

Fryde Ludwik, „Dwa pokolenia”, „Postawa moralna artysty”, *Pióro* 1 (1938): 3–12.

Górski Leonard, „W kręgu Maritaina (O przedwojennej krytyce literackiej Czesława Miłosza)”, *Zeszyty Naukowe KUL* 110/2 (1985): 23–35.

Kałuża Zenon, „Próba polskiej bibliografii Maritaina”, *Więź* 2 (1963): 49–56.

Kott Jan, „Katolicyzm pisarza i dzieła”, *Życie Literackie* 2 (1938): 49–62.