

„U KRESU DROGI” –
CZESŁAW MIŁOSZ WIERSZE OSTATNIE

STANISŁAW STABRO*

Tom *Wiersze ostatnie* C. Miłosza, który będzie tu głównym przedmiotem mojej uwagi, został opublikowany dwa lata po śmierci pisarza, w 2006 roku¹. Ostatni okres życia poety liczącego w chwili odejścia dziewięćdziesiąt trzy lata, charakteryzował się niezwykle pisarską aktywnością i intensywnością. *Wiersze ostatnie* zostały bowiem poprzedzone bardzo dobrze przyjętymi przez krytykę tomami *To* (2000)², *Druga przestrzeń* (2002)³ i krótkim poematem *Orfeusz i Eurydyka* (2002)⁴, dedykowanym pamięci Carol Thigpen, zmarłej w tym samym roku, drugiej żony pisarza. Odegrała ona olbrzymią rolę w późnych latach życia twórcy. Ten okres egzystencji Miłosza, czyli lata 1980–2004, kompetentnie i dogłębnie opisuje oraz analizuje w swojej monografii A. Franaszek⁵.

Liczący kilkadziesiąt utworów tom *To* zawierał szereg ważnych wierszy dla zrozumienia twórczości poety z tego okresu. Na przykład: *Uczciwe opisanie siebie nad szklanką whisky na lotnisku dajmy na to w Minneapolis*, *Na moje 88 urodziny*, następnie polemiczne wobec T. Różewicza, wątpliwego w Swedenborga, metafizykę i istnienie Boga, utwory *Unde malum* i *Różewicz* – na temat źródeł zła. Zaskakujący tekst *Alkoholik wstępuje w bramę niebios* oraz wiersz stanowiący przesłanie tomowi, *Jasności promieniste*. Jeden z krytyków komentujących ten tom, J. Olejniczak, zauważył, że Miłosz „starzec” i „stary poeta” z tomów *Na brzegu rzeki* (1994)⁶ i *To* stał się apologetą młodzieńczej witalności i erotycznych olśnień, dostrzegającym szczegóły młodzieńczych ciał, słyszającym dźwięki młodości. Zanegował w ten sposób model poetyckiej biografii, ustanowiony siłą tradycji romantycznej spod znaku A. Mickiewicza, którego skądinąd

* Stanisław Stabro – prof. dr hab., Wydział Polonistyki UJ.

¹ C. Miłosz, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006 [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 1301–1353. Do tego wydania będę się odwoływał w trakcie moich dalszych wywodów.

² C. Miłosz, *To*, Kraków 2000, tamże, s. 1139–1214.

³ C. Miłosz, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, tamże, s. 1217–1291.

⁴ C. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, tamże, s. 1295–1301.

⁵ A. Franaszek, *Stary poeta. 1980–2004* [w:] tegoż, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 725.

⁶ C. Miłosz, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994 [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie, dz. cyt.*, s. 1049–1110.

był wyznawcą. Wystarczyło porównać pod tym względem drogę dziewiętnastowiecznego wieszca, od *Ody do młodości* i trzeciej części *Dziadów* do *Liryków lozańskich* z biografią twórczą Miłosza, wieszca dwudziestowiecznego, od *Trzech zim* (1936), *Ocalenia* (1945) i *Traktatu moralnego* (1948) do *Na brzegu rzeki* i *To*⁷. D. T. Lebioda pisał, iż skromny tytuł tomu nie zapowiadał lirycznego wybuchu, fajerwerków tematów, pogłębienia refleksji heraklitejskiej i obfitości zawartych w nim ważnych tekstów. W tworzonych wierszach, w ewokowanych w poetyckiej książce obrazach, skrótach myślowych i metaforach, uwidaczniał się charakterystyczny dla Miłosza epos ostateczności⁸. I. Kania natomiast dostrzegł w tomie *To* wpływy buddyzmu. Przede wszystkim w utworze tytułowym, będącym według krytyka, chyba najbardziej „buddyjskim” tekstem Miłosza, poeta zawarł lapidarny komunikat „o dotarciu do celu, którym było poszukiwanie przez całe życie prawdy o losie człowieka na ziemi”. A ta prawda jest „inna niż ta, której nas uczono” [...]. W tym wierszu „to” zostało wreszcie nazwane [...]. W *To* mamy bodaj kryptoautobiograficzny zapis duchowej przemiany samego autora, która zapewne współwyznaczyła tory jakimi odtąd miała biec jego etyczna i filozoficzna refleksja⁹.

Z kolei, według S. Burkota, późne tomy *Na brzegu rzeki*, *To*, *Druga przestrzeń*, *Wiersze ostatnie* scalały motywy obecne w całej wcześniejszej lirycznej twórczości Miłosza. Takie jak np. wspomnienia wileńskiej „małej ojczyzny”, pamięć ludzi, szczególnie żyjących w tamtej etniczno-rodzinnej przeszłości, ale nie tylko tam. Inne poetyckie wątki dotyczyły sensualnego, zmysłowego, czasem wręcz erotycznego doznawania wspomnień kobiet, romansów, miłości, flirtów, olśnień, sytuacji, rzeczy, które przeminęły, utrwalone następnie w pamięci bohatera lirycznego lub zapisane w dziełach sztuki. Podobnie jak próba nazwania i zrozumienia przez podmiot mówiący głębszego sensu własnego losu¹⁰.

Już w tych książkach pojawił się jeszcze jeden nurt – poezji metafizycznej. Jak pisała jedna z komentatorek poezji Miłosza, A. Czyżak: „Miłoszowe «pochwalanie rzeczy» przekształciło się w jego późnej twórczości także w wizję szczęśliwego bytowania po drugiej stronie, w «drugiej przestrzeni», która stać ma się (powinna stać się) jego udziałem”¹¹. Nieco wcześniej podjęła ten problem Z. Zarębianka. Według tej badaczki: „Bohater twórczości Miłosza słusznie może być uznany za «homo metaphysicus» lub wręcz «homo religiosus», niezależnie

⁷ J. Olejniczak, *Poeta dziewięćdziesięcioleci – Czesław Miłosz* [w:] *Literatura polska 1990–2000*, pod red. Tomasza Cieślaka i Krystyny Pietrych, Kraków 2002, t. 1, s. 71.

⁸ D. Lebioda, „*Jasności promieniste. Poezja Czesława Miłosza u progu nowego stulecia*” [w:] *Literatura polska...*, tamże, s. 79.

⁹ I. Kania, *Czesław Miłosz a buddyzm*, „*Dekada Literacka*” 2011, nr 1–2, s. 95.

¹⁰ S. Burkot, *Literatura polska 1939–2009*, Warszawa 2010, s. 317–318.

¹¹ A. Czyżak, *Odehódzającym, umarłym, zapomnianym. Julii Hartwig osobny „gest pożegnania”* [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, pod red. Tomasza Cieślaka i Krystyny Pietrych, Kraków 2009, s. 245.

od faktu, iż bohater ten, targany sprzecznościami i poddany nawracającym fałom zwątpienia, daleki jest od jednoznacznych rozstrzygnięć i nie kwestionującej samej siebie, pewności [...]. Ów brak jednoznaczności, wahanie i niepewność sytuują bohatera w przestrzeni metafizycznej, znaczonej pytaniami, na które nie znajduje on żadnej racjonalnej odpowiedzi”¹².

Tytułowy wiersz bardzo istotnego w tym kontekście tomu *Druga przestrzeń* mówił o utracie w świecie współczesnym podstawowych wartości metafizycznych:

Czy naprawdę zgubiliśmy wiarę w drugą przestrzeń?
 I znikło, przepadło i Niebo i Piekło?
 Błagajmy, niech nam będzie wrócona
 Druga przestrzeń.

[*Druga przestrzeń*, „Ww”, s. 1217]¹³

W tomie tym, oprócz utworów zawierających akcenty religijne (*Jeżeli nie ma, Anioł Stróż, Wbrew naturze, Wysokie tarasy, Wysłuchaj, Przekupienie*) autor zamieścił dwa duże teksty poetyckie, poświęcone podobnej problematyce. Pierwszy z nich to odwołujący się do poszukiwań Miłosza „formy bardziej pojemnej”, poemat złożony z jedenastu poszczególnych utworów, pt. *Książdz Seweryn*. Jego bohatera lirycznego można łatwo utożsamić z autorem realnym. Także ze względu na obecne w tekście utworu bezpośrednie akcenty wyznawcze: „Wędrowny rabbi, który nazwał Ciebie Ojcem naszym, [...] Niech mnie wspomaga / W moich modlitwach do Ciebie” [„Ww”, s. 1254].

Drugim tekstem tego rodzaju był zamieszczony w *Drugiej przestrzeni*, trzeci w dorobku poetyckim Miłosza, po wspomnianym już tutaj *Traktacie moralnym* i *Traktacie poetyckim*, *Traktat teologiczny*. Skomponowany został w podobny sposób jak utwór *Książdz Seweryn*, tzn. z dwudziestu trzech odrębnie zatytułowanych fragmentów, składających się na konfesyjny monolog podmiotu lirycznego, którego również i w tym przypadku możemy utożsamić z autorem. Traktat ten, odwołujący się do wątków autobiograficznych jego twórcy, w tym także duchowych i intelektualnych (np. trzykrotne odniesienie do postaci i dzieła A. Mickiewicza) zawierał wiele bezpośrednich wyznań wiary pisarza. Począwszy od deklaracji bohatera lirycznego: „Takiego traktatu młody człowiek nie napisze [...]”. Jest to, po wielu próbach, po prostu dziękczynienie [...]. Dlaczego teologia? Bo pierwsze ma być pierwsze”. (*Takiego traktatu*, „Ww”, s. 1257), po jeszcze mocniejsze, bezpośrednie poetycko-religijne wyznania:

¹² Z. Zarębianka, *W poszukiwaniu jedności. Między wiarą a zwątpieniem w późnych wierszach Czesława Miłosza* [w:] tejże, *Czytanie sacrum*, Kraków–Rzym 2008, s. 150.

¹³ C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, dz. cyt., s. 1217. Wszystkie pozostałe cytaty poezji Miłosza pochodzą z tego wydania, odnotowanego tutaj w skrócie: „Ww”.

Wykrzywione w szyderyczym grymasie gęby
 małpoludów rozprawiających o moich zabobonach
 pobożnego dziecka.

.....
 Podczas gdy ja chciałem wierzyć w Adama i Ewę,
 Upadek i nadzieję przywrócenia.

[*Mnie zawsze podobał się*, „Ww”, s. 1262]¹⁴

Inne ważne zagadnienia z kręgu wiary i teologii, zasygnalizowane, analizowane w trybie poetyckiego dyskursu w traktacie Miłosza, to Bóg i cierpienie, Szatan jako Książę Tego Świata, stworzenie Adama i Ewy, Grzech Pierworodny, kult Matki Boskiej, wiara i herezja, krytyka katolicyzmu zredukowanego do form obrzędowych, Natura i Sztuka, komplikacje wiary wahającego się artysty i intelektualisty, powracającego jednakże przy końcu życia do religijności dzieciństwa. Religijność owa usytuowana w przypadku Miłosza w przestrzeni pomiędzy *sacrum* a *sanctum*¹⁵ z wyraźnym wskazaniem na drugi spośród tych dwóch biegunów (będąca przedmiotem wielu rozważań w literaturze przedmiotu), pogłębiała się z wiekiem i w miarę przyrastania doświadczeń życiowych pisarza¹⁶. Jej pomnikowym efektem były biblijne przekłady C. Miłosza z języka hebrajskiego (którego pisarz nauczył się po ukończeniu sześćdziesięciu lat życia) i z greckiego. Przede wszystkim: *Księgi Psalmów* (1981), wydanie polskie 1998, *Księgi Hioba, Księgi Pięciu Megilot*, polskie wydanie 1984, *Księgi Mądrości oraz Ewangelii według św. Marka i Apokalipsy*. Warto tu podkreślić, że tłumaczenia te nie pozostały bez wpływu, jeżeli chodzi o pewne cechy podniosłego, hieratycznego, retorycznego stylu, na kształt późnej poezji Miłosza. Trzeci poemat z tomu *Druga przestrzeń*, pt. *Czeladnik*, utrzymany w tej samej poetyce co dwa utwory

¹⁴ Z. Zarębianka, *Czytanie sacrum, dz. cyt.*, s. 152: „Religia w jego późnych wierszach to przecież nie tylko system określonych wierzeń i prawd dogmatycznych, nie tylko zespół przyjętych zachowań i tekstów, a więc także nie tylko liturgia, ale także istotny element kultury i tradycji, ważny czynnik społeczny”.

¹⁵ Z. Zarębianka, *Poezja wymiaru sanctum. Kamieńska, Janowski, Twardowski*, Lublin 1992, s. 183: „Poezja religijna to poezja odnosząca się bezpośrednio do sanctum, a więc wyrastająca z przeżycia rzeczywistości prawd objawionych w danej religii, poezja, dla której inspirację stanowi wiara, rozumiana jako akt najgłębiej osobowy, wolny i wywierający integracyjny wpływ na życie i osobowość bohatera lirycznego”, natomiast „za poezję wymiaru sacrum uznano wszystkie te teksty, w których wyrażona została świadomość odniesienia słowa do wartości wyższych niż estetyczne oraz wszystkie te teksty, które dając wyraz przekonaniu o świętości istnienia i poczuciu tajemnicy bytu, nie odnoszą się wprost do żadnych nadrzędnych kategorii, które można by nazwać sanctum, absolutem czy Bogiem”.

¹⁶ Por. P. Dakowicz, *Między schizofrenią a „wyobraźnią religijną. Miłosza kłopoty ze Swedenborgiem. (Na marginesie „Ziemi Urlo”)*, „Topos” 2011, nr 5, s. 52–53: „Swedenborg fascynuje go przede wszystkim jako twórca koncepcji, w obrębie której możliwe staje się pogodzenie porządku wiary i porządku rozumu [...]. Język dyskursywny zaproponowany w *Ziemi Urlo* to wypadkowa owych dwóch odmiennych perspektyw, religijnej i racjonalistycznej, jego odpowiednikiem w późnej poezji Miłosza będzie – w pewnym zakresie – język *Traktatu teologicznego*”.

już tutaj zasygnalizowane, czyli składający się tym razem z dziewięciu, nie zatytułowanych fragmentów, poświęcony został postaci stryja poety O. W. Miłosza, również jednego z bohaterów wcześniejszej *Ziemi Urlo*. W latach dwudziestych XX wieku ogłosił on m.in. dwa traktaty, poematy mistyczne: *Magna* (1924), *Les Arcanes* (1927) oraz egzegezę *Apokalipsy*. Dwa pierwsze dzieła Miłosz otrzymał od stryja podczas wizyty w Paryżu w 1931 roku, a *Apokalipsę* w połowie lat trzydziestych, w trakcie stypendialnego pobytu w ówczesnej „stolicy świata”¹⁷. O. W. Miłosz wieszczył, iż w latach trzydziestych XX wieku wybuchnie wojna, przynosząc zniszczenie w Rosji, Anglii i Ameryce przez spadającą część księżycy, ogień i wodę, a w roku 1914 nastąpi koniec rzeczywistości. Z drugiej strony ów mistyk i prorok wierzył w przyszłe odrodzenie ludzkości, w jedność czasu, ducha i materii¹⁸. C. Miłosz, mając z biegiem czasu wrażenie, że tego rodzaju proctwa zaczynają się sprawdzać [...] umieści swego stryja – jak pisał Franaszek – obok „Blake’a, Swedenborga, Mickiewicza...”, a więc w konstelacji artystów i mistyków, którzy [...] buntowali się przeciw postoświeceniowej demitologizacji świata, rozdziałowi nauki i artystycznej wyobraźni, całkowitemu poddaniu człowieka deterministycznym siłom biologii i fizyki”¹⁹. Autor ten sądzi, że pod wpływem O. W. Miłosza, od połowy lat trzydziestych w twórczości poety zaczęła być obecna perspektywa religijna, przekraczająca antyklerykalne uprzedzenia. „Dzięki stryjowi Miłosz przekonał się, że jest możliwe bycie katolikiem, które nie łączy się ani z powierzchowną obrzędowością, ani z polskim narodowym zacietrzewieniem”²⁰. Ale czy nie jest to mimowolne sptycanie istotnego zagadnienia? Motywacje poety były chyba głębszego, ideowego rodzaju. Na marginesie dodajmy, że O. W. Miłosz zmarł w marcu 1939 roku, nie doczekawszy, na szczęście, spełnienia własnych apokaliptycznych prorostw.

W krótkim poemacie *Orfeusz i Eurydyka* C. Miłosz odwołał się do najbardziej znanego greckiego mitu, dotyczącego Orfeusza, trackiego śpiewaka i jego żony Eurydyki. Eurydyka (Eurydike) była nimfą, a według innych podań córką Apollona. Pewnego razu, gdy przechadzała się nad brzegiem trackiej rzeki, ścigał ją Aristajos, chcąc ją zniewolić. W ucieczce przed napastnikiem nimfa nadepnęła na żmiję i zmarła od jej ukąszenia. Orfeusz zszedł do Podziemia aby odnaleźć i odzyskać żonę. Dźwiękami swojej liry oczarował potwory Piekieł i bogów Podziemia. Widząc takie dowody miłości, Hades i Persefona zgodzili się zwrócić żonę mężowi. Pod jednym wszakże warunkiem: Orfeusz, w trakcie powrotnej drogi, z Eurydyką za jego plecami, nie obejrzy się na nią, dopóki nie opuści królestwa bogów. Orfeusz przyjął te warunki i wyruszył w drogę. Gdy jednak już miał wyjść na światło dzienne, opanowały go wątpliwości, czy nie został oszuka-

¹⁷ A. Franaszek, *Kraj pierwszej emigracji. 1935–1939* [w:] tegoż, dz. cyt., s. 221–222.

¹⁸ Tamże, s. 225.

¹⁹ Tamże, s. 221.

²⁰ Tamże, s. 224.

ny przez Persefonę i obejrzał się za siebie ten jeden, jedyny raz. Wtedy Eurydyke zniknęła i umarła po raz wtóry²¹.

Tak mówi antyczny hipotekst. Hipertekst²² Miłosza wprowadza zasadniczą zmianę do starożytnego wzorca, polegającą na tym, że poemat *Orfeusz i Eurydyka* – jak zauważyła A. Czyżak – nie zawiera, jak należałoby się spodziewać, portretu utraconej z wyroku bogów Eurydyki. To przede wszystkim powrót do postaci i toposu Starego Poety, zdolnego do przeniknięcia niedostępnej dla zwykłych śmiertelników tajemnicy bytu. Historia jest opowiadana wyłącznie z jego punktu widzenia. Był to efekt charakterystycznej dla poezji Miłosza, w szerszym zakresie, gry pomiędzy autokreacją (przymus wszechwładnego Ego artysty) a spowiedzią. Prowadziła ona w liryce poety do wyrazistego kreślenia własnego wizerunku na pierwszym planie²³. Bardziej konwencjonalnie charakteryzował ten utwór P. Dakowicz, pisząc: *Orfeusza i Eurydykę* jestem skłonny odczytywać jako jedno z najbardziej osobistych wyznań w twórczości Czesława Miłosza, przejmujące świadectwo wewnętrznych zmagania człowieka postawionego wobec majestatu śmierci. W opowieści o katabazie trackiego kitarzysty i śpiewaka poeta próbuje odnaleźć prefigurację własnego losu²⁴.

Jednakże w tym tekście Miłosza – ku pewnemu zaskoczeniu czytelnika – wiara w możliwość poskromienia śmierci za pośrednictwem poezji, zasadność twórczej misji artysty, podobnie jak i podstawowe dogmaty chrześcijaństwa – *communio sanctorum* i powstanie z martwych – zostały w znacznej mierze zakwestionowane przez poetę: „Wiedział, że musi wierzyć i nie umiał wierzyć” („Ww”, s. 1297), „Bo teraz był jak każdy śmiertelny, jego lira milczała i śnił bez obrony” („Ww”, s. 1297). Pocieszycielka Eurydyka odeszła, pozostało poczucie winy, będące jednym z ważnych tematów twórczości pisarza²⁵.

Rozumiane w dosłownym i metaforycznym sensie *Wiersze ostatnie* C. Miłosza są przykładem późnej liryki wielkich poetów. I one przede wszystkim, w dalszej kolejności, staną się przedmiotem mojej uwagi. Jednakże metaforyczne pojęcie „wierszy ostatnich”, zamykających i podsumowujących całość lirycznej twórczości Noblisty, można by w symbolicznym znaczeniu, również odnieść do utworów z omówionych tutaj tomów *To i Druga przestrzeń*, a także, w pewnym sensie, do poematu *Orfeusz i Eurydyka*. W pośmiertnie wydanym tomie wierszy Miłosza znalazły się charakterystyczne motywy obecne w jego lirycznej twórczości od samego początku, osiągnęły swoją mistrzowską pełnię, aczkolwiek w wy-

²¹ Hasło: *Orfeusz* [w:] P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. M. Bonarska, Wrocław 1990, s. 266–267.

²² G. Genette, *Palimpsesty*, tłum. A. Milecki [w:] *Współczesne teorie badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1992.

²³ A. Czyżak, *Odchodzącym, umarłym, zapomnianym...* [w:] *Nowa poezja polska...*, dz. cyt., s. 245.

²⁴ P. Dakowicz, *Granice poezji. O „Orfeuszu i Eurydyce”* [w:] tegoż, *Helikon i okolice. Notatki o poezji współczesnej*, Sopot 2008, s. 149.

²⁵ Tamże, s. 151.

padku *Wierszy ostatnich* zostały one dobitnie przez twórcę wyeksponowane. Nie bez powodu pisarz w nocy z 2001 roku, dołączonej do wierszy rozproszonych z lat 1992–2001, podkreślił: „Widzę wewnętrzną logikę łączącą moje wiersze napisane w wieku lat dwudziestu z wierszami mego wieku dojrzałego i starości, aż po późny tom *To* [...]. Ponieważ byłem świadkiem scen horroru w moim stuleciu, nie mogłem uciec od nich w dziedzinę „poezji czystej” [...]. Co prawda, nasza gniewna reakcja na nieludzką naszych czasów rzadko znajdowała wyraz w tekstach o trwałej wartości artystycznej, nawet jeżeli niektóre z moich wierszy pozostają jako świadectwo”²⁶.

Podobnie komentował poezję Miłosza jeden z najwybitniejszych znawców tej twórczości, prof. A. Fiut: „Jego poezja przy całej różnorodności, bogactwie, jest jednak jednolita wewnętrznie. Jakby się miało przed sobą symfonię i wydobywało z niej różne wariacje. To redakcja ciągle tego samego wiersza – tak bym to określił. Miał kilka tematów, do których wracał. Zatem moje lektury to odsłanianie coraz to innych warstw znaczeń”²⁷. Utwory zawarte w *Wierszach ostatnich* zostały napisane w latach 2002–2003, a więc dwa lata przed śmiercią pisarza. Z mnogości wielu wątków lirycznych tomu można by wyodrębnić kilka najważniejszych.

Pierwszy, o którym wspominałem już na wstępie, to wiersze poświęcające związkę Miłosza z jego najściślejszą litewską „małą ojczyzną”. Wszak krajem i miastem pierwszej emigracji poety, jak podkreśla to A. Franaszek, była, w latach 1935–1939, Polska i Warszawa. Zresztą w bardzo podobny sposób ujmował to później sam Noblista. W takich tekstach tomu, jak np. *x x x, Przybywam z innej fazy w tej której mieszkałem, Pan Syruć, W Wilnie kwitną bzy* pojawiają się nazwy miejscowe związane z historią rodzinną pisarza: „Znów prom na Niewiaży i Jasnowojnie, Szetejnje, / I biały kościół w Opitołokach” („Ww”, s. 1306); charakterystyczne nazwiska pracowników najemnych: „Tomaszunas, Sagatis, Osipowicz, i ekonom Vackonis, / Choć mały czułem jednak wstyd panicza” („Ww”, s. 1304) i nazwiska sąsiadów: Szymon Syruć, Prozorowie, Zabiełłowie („Ww”, s. 1305–1306). Miłosz, a raczej jego bohater liryczny, wskrzesza u kresu drogi krajobrazy dzieciństwa, ale także jego chmurnej młodości z okresu studiów prawniczych: „W Wilnie kwitną bzy / Amfiteatralne ławy w Sali prosekatorium Zakładu Medycyny Sądowej, Draugas, / Leszek Rabe i Miłosz wracają o świcie z nocnej popijawy” („Ww”, s. 1308).

Na marginesie tych cytatów warto zasygnalizować, iż Miłosz jako potomek spolonizowanej litewskiej szlachty, ukształtowany jednak przez polską kulturę, musiał w swojej duchowej i artystycznej biografii rozstrzygać przez całe życie dylematy swojej podwójnej tożsamości, której był absolutnie świadom. Ale problem ten wymagałby osobnego opracowania raczej w trybie dyskursu krytyki postkolo-

²⁶ C. Miłosz, *Przypis po latach* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, dz. cyt., s. 1359.

²⁷ Większy niż Mickiewicz, rozmowa Donaty Subotko z prof. Aleksandrem Fiutem, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 185, s. 15.

nialnej i pierwsze takie próby zostały już podjęte. Ze względu na zasadniczy temat moich rozważań nie mam tu miejsca na rozwinięcie owego zagadnienia.

Do tej samej grupy tekstów z tomu *Wiersze ostatnie* można by zaliczyć utwory Miłosza, zawierające wątki autobiograficzne w szerszym zakresie. Sytuacja liryczna tych wierszy odzwierciedlała epizody z różnych okresów biografii poety. To np. nostalgiczna wizja prowincjonalnej bohemy w wierszu *W garnizonowym mieście* (prawdopodobnie chodziło o Wilno): „W garnizonowym mieście z tęsknotą za stolicami [...]. Pisali wiersze pastuszkowie i uczniowie mefameda, [...] Salcia, Zuzia, Rebeka nuciły tango i przymierzały kapelusze / przerobione według ostatniej mody. / I ja tam byłem, tamtejsze piwo piłem, / w moim dawnym życiu eleganta i snoba” („Ww”, s. 1307). Do tej samej kategorii utworów należy *Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje książki*, rozpoczynający się od triumfalnej frazy podmiotu lirycznego związanej z biografią polityczną twórcy: „Więc jednak przetrzymałem was, moi wrogowie / Wasze nazwiska mech teraz porasta. / A gorliwie braliście udział w obławie / Na zdracę i wyrodka” („Ww”, s. 1311), dotyczącej prawdopodobnie wyboru wolności dokonanego przez Miłosza w Paryżu w 1951 roku, co, jak wiemy, łączyło się z początkiem jego wieloletniej emigracji najpierw we Francji, a później w Stanach Zjednoczonych od 1960 roku.

Autobiograficzny, a zarazem autotematyczny *Żywotnik*, był autoironicznym zapisem duchowej biografii poety od początku świadomego pułapek uprawiania przezeń twórczości poetyckiej. Motywy przyjaźni, pamięci zmarłych przyjaciół charakterystyczne dla wielu wcześniejszych utworów Miłosza, obecne są w *Wierszach ostatnich*, np. w tekstach *Żółw* oraz *Leonor Fini*, nostalgicznym utworze poświęconym równocześnie pamięci K. Jeleńskiego, emigracyjnego eseisty, epistolografa, długoletniego partnera życiowego malarki L. Fini, kontynuującej tradycję surrealizmu, z którą to artystką mieszkał we Francji, mentora, powiernika i przyjaciela Miłosza.

Zagadnienie erotyzmu w postaci charakterystycznych motywów w wierszach poety także wymagałoby osobnego studium. W tomie *To* na przykład, wspominany już przeze mnie utwór *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku dajmy na to w Minneapolis* był przykładem jak pierwotne, bezpruderyjne, sensualne doznanie kobiecego ciała przez bohatera lirycznego zmieniało się w rodzaj swoistej epifanii: „Nie moja wina, że jesteśmy tak ulepieni, w połowie z bezinteresownej / kontemplacji, i w połowie z apetytu [...]. Zmieniony w samo patrzenie, będę dalej pochłaniał proporcje ludzkiego ciała, / kolor irysów, paryską ulicę w czerwcu o świcie, całą niepojętą mnogość / widzialnych rzeczy” („Ww”, s. 1150). *Voyeur* z tego samego tomu zawierał nieco inną, bardziej konkretną, ekstatyczną, zmysłową wizję kobiecości, przeciwną transcendencji i epifanii: „Logika i retoryka, / Teologia i hermeneutyka, / Oraz wszelkie nauki mędrców i proroków / Zgromadziły się, żeby układać pieśń nad pieśniami / O puszystym zwierzątku nie do oswojenia” („Ww”, s. 1159). W *Wierszach ostatnich* ten nurt słabnie. Reprezentują go m. in. utwory: *x x x*, *Miejsca nawiedzone*

i *Mara*: wielość. Obydwa niejasne w swojej wymowie – drugi z nich prezentuje wizję kobiecości zaborczej, wewnętrznie zróżnicowanej i zagrażającej męskiej supremacji. W *Żółtciu* świat reprodukującej się przyrody został przeciwstawiony ludzkiej zdolności do miłości oraz do intelektualnego myślenia, które okazują się w poincju utworu śmiertelne: „Janek i Nela nie pojmowali żółtwa. / Poniżają ich jego pokrewieństwo z nimi. / Chcieli być czystymi inteligencjami. / Wkrótce potem umarli i na ich krzesłach nikogo” („Ww”, s. 1321). Te dwa teksty wspomnieniowe, bo myślę tu ponownie o *Leonor Fini*, ewokują żalną przemijalność oraz nicość miłości i życia.

Wiążą się one z kolejną grupą tekstów, eksponujących temat starości. W autoironicznym wierszu *Późna starość* bohater liryczny pragnie, za pośrednictwem błogosławionej Kunegundy i św. Franciszka, dostąpić wniebowstąpienia, aby wyrwać się z nieprzyjaznego już dla niego ziemskiego padołu. Skończyły się bowiem dlań wszystkie przyjemności życia oraz obietnice przyszłości. Media stają się symbolem duchowego samooszustwa jednostki i społeczeństwa, zaprzeczeniem jakichkolwiek transcendentnych wartości i treści, wertykalnego aspektu duchowości (*Stary człowiek ogląda TV*). Z ostatecznej perspektywy dostrzeganej przez podmiot liryczny nadchodzącej śmierci i wieczności przeczuwanej przez starość, przemija postać świata: „I wchodzimy w Inne, poza przestrzeń i czas / Na próżno w obrzędzie Dziadów kuszą nas darem jadła i napoju. / Nie odzywamy się, bo brak języka, żeby porozumieć się z żywymi. / I wędną bezużyteczne kwiaty, złożone kiedy byliśmy już daleko” („Ww”, s. 1330). Problem ten podjęła również Z. Zarębianka, zauważając: „W końcowej fazie, a więc właściwie dopiero w dwu ostatnich tomach, podejmowana wcześniej „gra” ze starością mająca na celu jej oswojenie, czy też wręcz – unieważnienie, zostaje zastąpiona przez pogłębiającą się niemal z każdym tekstem zgodę na przyjęcie nieuchronnego, dyktując równocześnie bohaterowi lirycznemu „pytania zasadnicze” i stawiając go wobec coraz bardziej ostrej świadomości zbliżającego się momentu przejścia”²⁸.

Z tego rodzaju wątkami korespondowały zawarte w *Wierszach ostatnich* egzystencjalne motywy przyrodzonej nędzy kondycji człowieczej. W *Historiach ludzkich* podmiot mówiący wyznawał: „Są to historie ludzkie / patetycznie żalotne, / Których nigdy nie opowiem. [...] Panie na Wysokościach! [...] Włóż w moje usta modlitwę / Za nas, za nich i za mnie, / Który ich miałem opisać / I nie opisałem” („Ww”, s. 1326). Musiały pozostać nie opisane, bowiem nie byłyby to historie monumentalne. Bohater liryczny *Głosu* utożsamiał się z ludźmi

²⁸ Z. Zarębianka, „I rozłączone złączy się w jedno...”. Motyw starości w późnych wierszach Czesława Miłosza [w:] *tejtze, Czytanie sacrum, dz. cyt.*, s. 190–191. Tamże: Według tej badaczki archetypiczne wyobrażenia starości przypisują postaci starca przede wszystkim atrybuty mądrości, wiedzy, dojrzałej równowagi ducha i pozwalają innym dostrzegać w starcu mędrca. Jednakże ów – w dużej mierze uproszczony i schematyczny model kulturowy starca – zostanie w późniejszych wierszach w dużym stopniu zweryfikowany i zakwestionowany [...] oraz zastąpiony obrazem wynikającym z egzystencjalnego doświadczenia podmiotu (s. 182–183).

nieszczęśliwymi, dotkniętymi chorobą, samotnością i cierpieniem: „W szpitalach nauczyłem się pokory / i chodzę wsłuchany w głos, który płacze we mnie / i żaleje, litując się nad nami, ludźmi” („Ww”, s. 1336). W poinczie tego utworu pojawia się znaczące odwołanie do symboliki Krzyża. Wiersz *W depresji* natomiast był opisem świata bez nadziei, otwierającego się przed współczesnym człowiekiem, który próbuje szukać ratunku w wyznawaniu różnych religijnych wiar.

Współczesne pojęcie tożsamości podmiotu ma charakter płynny. I w takiej właśnie postaci pojawiło się w utworze pt. *Jedno zdanie*, eksponującym problem związków pomiędzy tożsamością indywidualną a tożsamością zbiorową: „Lustro czeka na twarz: moją, jej, jego, nas / podzielonych na mężczyzn i kobiety, starców i dzieci [...]. I właśnie niepewność tego czym jestem łączy mnie / z następną osobą przed lustrem” („Ww”, s. 1319). Według podmiotu lirycznego ciągłość bytu polega na nakładaniu się, wzajemnym płynnym przenikaniu tych dwóch rodzajów tożsamości. Ta reguła może także dotyczyć Historii. Ambiwalentny stosunek bohatera lirycznego do ludzkiej wspólnoty ujawnił się natomiast w wierszu *W tumanie*. Jest to portret zbiorowości zagubionej na drogach współczesnej cywilizacji, obojętnej wobec losu tejże społeczności eklezjalnej władzy. Wizja gromady pozbawionej duchowej busoli w trakcie pochodu przez dzieje, z którego ocaleje jedynie poezja. Z tego rodzaju motywami łączyła się w *Wierszach ostatnich* krytyka konformistycznego społeczeństwa oraz niektórych jego wynaturzeń. We *Flecie szczurołapa* pojawiła się wizja kraju zniewolonego przez bliżej nieokreślone imperium. Portret uśpionego, niezdolnego do buntu społeczeństwa, stada pyszczków: „do których zbliża się / szczurołap ze swoim fletem i prowadzi ich / w jaką zechce stronę. / Flet szczurołapa wygrywa piękne melodie, / głównie z repertuaru „Naszej małej stabilizacji” („Ww”, s. 1332). Dopiero późniejsze pokolenia odnajdą wzory w zapomnianym obecnie antyimperialnym buncie. „Normalizacja” natomiast to ironiczna wizja politycznej poprawności w „nowym wspaniałym świecie”, w postaci „powszechnej poprawności genetycznej”, obowiązującej kojarzące się wzajemnie heterogeniczne pary. Polega owa poprawność na idealnej korelacji anatomicznych szczegółów obojga partnerów ze względu na troskę o jakość gatunku.

Tego rodzaju motywom towarzyszyła autotematyczna refleksja poety: „Uważaj Miłosz, według Tomasza z Akwinu, w tym, co piszesz powinny być: / integritas, consonantia, claritas” („Ww”, s. 1308) notował autor *Drugiej strony* w cytowanym już tutaj wierszu bez tytułu: „w Wilnie kwitną bzy”, odsłaniając częściowo teologiczne inspiracje swojej sztuki. W utworze *Wstydzę się* podmiot liryczny samą umiejętność pisania poezji uważał za fakt wstydlivy, wyżej sobie ceniąc wariant „literatury wyczerpania”: „Wstydzę się układać wiersze [...] Wolałbym przemówić / innymi słowami / tak żeby nikt przytomny / nie życzył sobie mnie słyszeć”? („Ww”, s. 1309). Podobną ideę odnajdujemy w tekście bez tytułu: „Nie wyjawiać co zabronione. Dochować sekretu. [...] Aż nauczyłem się, że najbardziej wskazane jest / zamilczeć”? („Ww”, s. 1310). W wierszu *Bez*

Dajmoniona Miłosz, dystansując się od swojej roli i samego fenomenu literatury, dokonał swoistej deziluzji poezji, podkreślając jej kombinatoryczną naturę i skłonność poety do wyrafinowanej gry z czytelnikiem: „Zmacony i nieszczęśliwy ja człowiek. / Zupełnie inny zostanę w moich wierszach. / Chciałbym ostrzec czytelników, prosić wybaczenia. / Cóż kiedy nie umiem nawet tej skargi ułożyć. („Ww”, s. 1313). Tego rodzaju sceptyczne sformułowania zawarte w poetyckim dyskursie C. Miłosza świadczyły o wysokim stopniu teoretycznej świadomości ich autora i o przyswojeniu przez niego zasadniczych dylematów nie tylko literatury, ale i sztuki współczesnej.

Jak już zasygnalizowałem w niniejszym tekście, część poezji Miłosza można by usytuować w przestrzeni pomiędzy *sacrum* a *sanctum*, z wyraźnym wskazaniem na drugi z tych dwóch rodzajów wiary. Warto zatem odnotować mocną obecność tego rodzaju wątków lirycznych w *Wierszach ostatnich* autora *Drugiej strony*. Już w 1961 roku pisał on w liście do T. Mertona: „Moja poezja zawsze była religijna w jakimś głębszym znaczeniu”²⁹. Cytowany tu P. Dakowicz przytacza również inną wypowiedź poety z tomu esejów *Piesek przydrożny*, nieco zaskakującą w świetle zasygnalizowanych przez mnie dotychczasowych ustaleń. Otóż Miłosz uważał, iż podjęcie próby wyrażenia najistotniejszych treści w sposób ani zanadto świątobliwy, ani zanadto świecki, stało się koniecznością, ponieważ nie mogą być one wypowiedziane „w języku teologii, która od wielu stuleci zaokrąglą odpowiedzi w gładkie kule, łatwe do toczenia, ale jakby nieprzenikalne”³⁰. Badacz ten podkreślił również, że Miłosz, w odróżnieniu od Mickiewicza, „daje świadectwo własnej niewiedzy i zagubienia pośród sprzecznych wizji świata, Boga i człowieka”³¹. Ale z drugiej strony, przywołując np. w *Traktacie teologicznym* nazwiska J. Bohme i E. Swedenborga, i odwołując się do tradycji kabalistycznej, poeta „broni ludzkiego wymiaru wiary, opowiada się za przywróceniem pełni praw wyobraźni religijnej”³², a teoria Apokatastasis w wersji wywiezionej przez Orygenesusa z *Dziejów Apostolskich*, mówiąc o odnowieniu świata po nadejściu kresu czasów, jest jednym z podstawowych składników poetyckiej eschatologii Miłosza³³.

²⁹ T. Merton, C. Miłosz, *Listy*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1991, s. 105.

³⁰ C. Miłosz, *Teologia, poezja* [w:] tegoż, *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 35 [za:] P. Dakowicz, *Ludzki wymiar wiary. Uwagi na marginesie „Traktatu teologicznego” Miłosza* [w:] tegoż, *Helikon i okolice...*, dz. cyt., s. 142.

³¹ Tamże, s. 144.

³² Tamże, s. 145. Por. tegoż, *Między schizofrenią a „wyobraźnią religijną”*, dz. cyt., s. 53: „Kluczowe dla zrozumienia roli i miejsca myśli Swedenborga w twórczości autora *Kronik* wydaje się pojęcie «wyobraźni religijnej», sformułowane na kartach *Ziemi Urlo*. Szansę ratunku dla człowieka wydziedziczonego z wyobrażeń o fundamentalnym związku między światem materialnym i duchowym upatruje w budowaniu „zupełnie innego obrazu człowieka i świata niż ten, jaki ofiarowuje nam nauka osiemnastowieczna i jej pochodne po dziś dzień”.

³³ P. Dakowicz, *Ludzki wymiar wiary...*, dz. cyt., s. 145. Por. Z. Zarębianka, *W poszukiwaniu jedności. Pomiedzy wiarą a zwątpieniem...*, dz. cyt., s. 153, 159. Badaczka ta konsekwentnie interpretuje twórczość poetycką Miłosza w kategoriach duchowości religijnej: „Wahaniu pomiędzy

Owe religijne idee i wzywania wiary u kresu drogi poety zawarte zostały w znaczącej grupie tekstów zamieszczonych w *Wierszach ostatnich*. To Bóg dzieciństwa z *Obecności*, idea Zmartwychwstania z wiersza *Pan Syruć*, utwór *Niebiańskie*, poświęcony postaci W. Blake'a, który w niebie będzie kontynuował pogon za nieustannie odnawiającym się sensem rzeczy. To prośba do Boga Miłosiernego o przebaczenie, czyli wiersz *Jak mogłem. Niebo*, wyrażające żarliwą tęsknotę podmiotu lirycznego za Niewypowiedzianym Ojcem. Przewrotnie autoironiczna wersja metafizyki, czyli barokowa stylizacja *Na cześć księdza Baki*. Pozostałe teksty z tej grupy to *Antegor*, w którym oprócz „Ojca, który jest w Niebie” pojawia się Szatan – „Księżę Tego Świata”. Następnie odwołujący się do wątków biblijnych *Syn arcykapłana*, skierowany przeciwko pysze człowieka wiersz *Jeżeli*: „Jeżeli Boga nie ma, / To znaczy, że my jesteśmy bogami („Ww”, s. 1356). Wielbiący Boga tekst bez tytułu *x x x, Obrócenie twarzami ku Niemu*. Kolejny utwór to wyznawczy *Sanctificetur*, zaczynający się od incipitu: „Cóż jest człowiek bez Twego imienia na ustach? („Ww”, s. 1352) i przede wszystkim ostatni utwór, zamykający tom pt. *O zbawieniu*. Jest on nie do końca, z semantycznego punktu widzenia, jednoznaczny, anaforyczną deklaracją wiary bohatera lirycznego:

Zbawiony dóbr i honorów
 Zbawiony szczęścia i troski
 Zbawiony życia i trwania,
 Zbawiony.

[„Ww”, s. 1353]³⁴.

Ze zróżnicowanych formalnie utworów *Wierszy ostatnich* C. Miłosza (długa poetycka fraza wiersza wolnego, wiersza zdaniowego oraz jego odmian, utworów

wiarą a zwątpieniem charakteryzującym postawę światopoglądową bohatera wierszy Miłosza [...] nie odpowiada [...] relatywistyczna wizja rzeczywistości [...]. Im większa zdaje się być niepewność bohatera w zakresie światopoglądowego fundamentu, tym wyraźniej i mocniej jest artykułowana przezeń potrzeba kreacji rzeczywistości uporządkowanej, poddanej ostatecznej instancji i funkcjonującej w paradygmacie pojęć i odniesień wypracowanych przez myśl religijną”.

³⁴ Na semantyczną wieloznaczność tego utworu, generującą jego co najmniej podwójny sens i podwójne odczytanie, zwróciła już uwagę Zofia Zarębianka w tekście pt.: *Na łące – „Jasności promieniste” jako szczyt duchowej drogi zapisanej w wierszach ostatnich Czesława Miłosza*, „Topos” 2011, nr 5, s. 71–72: „W zależności od sposobu rozumienia słowa «zbawiony», można go interpretować dwojako [...]. Oto bowiem, jeśli przypomnieć, iż «zbawiony» może znaczyć także – pozbawiony, ogołcony, słowa o zbawieniu sugerują, iż warunkiem wiecznego zbawienia, warunkiem ocalenia przez Boga jest wyrzucie się wszystkiego [...] łącznie z samym życiem. Drogą do zbawienia [...] miałyby tedy być ogołocenie, kenoza [...]. Możliwa wszakże wydaje się również inna wersja. To drugie odczytanie zakładałoby konsekwentne przydanie słowu «zbawiony» znaczenie «pozbawiony», odarty, wyzuty. W takim ujęciu perspektywa zbawienia byłaby równoznaczna z nieistnieniem. Ktoś [po]zbawiony życia i trwania – ontologicznie znika [...]. Miejsce nadziei ocalenia zajmuje jawne zwątpienie, czy wręcz negacja jakiegokolwiek eschatologii, a zdecydowanie optymistyczna wymowa zmienia się w wydźwięk bliski niemal szyderczej rozpacz”.

utrzymanych w konwencji tradycyjnego sylabicznego metrum) wyłania się archetypiczna postać modernistycznego, charyzmatycznego Mędrca, Starego Poety i Artysty³⁵, podsumowującego swoją drogę twórczą. Sama kompozycja tomu natomiast, luźna i fragmentaryczna, jest również przykładem poszukiwania przez twórcę „formy bardziej pojemnej”, utrudniającej niekiedy – paradoksalnie – formułowanie jednoznacznych wniosków interpretacyjnych. Więcej bowiem w tej mocno wewnątrznie zdialogizowanej poezji, w tych lirycznych, konfesyjnych podsumowaniach podmiotu lirycznego, niepewności i wahań, autoironii i dystansu, duchowego i dziejowego pesymizmu, poczucia klęski i niespełnienia niż żelaznej pewności. Oprócz oczywiście omówionego tu bloku tekstów, zawierających wątki religijne, z jeszcze większą konsekwencją i siłą wiary autora widoczne w *Drugiej przestrzeni*. Warto więc na koniec zadać sobie pytanie, w jaki sposób ta tradycyjna ze wszech miar poezja, ciesząca się obecnie zaszczytami bardzo wysoką oceną, znieśie próbę czasu w kontekście charakterystycznych dla laicyzującej się postmodernistycznej ponowoczesności, permanentnych zmian kulturowych, chociaż być może jej charakterystyczne, powyżej zasygnalizowane cechy zapewnią jej przetrwanie. Na ile jej język, świat wyobraźni, wizja rzeczywistości, jej generalne, patetyczne przesłanie spod znaku Miłoszowego „apokatastasis” będą atrakcyjne dla przyszłych pokoleń? Czy zachowa ona renomę jednego z najwybitniejszych dzieł XX wieku, opromienionych Nagrodą Nobla? Nie sposób jednak dzisiaj odpowiedzieć na tego rodzaju pytania.

Stanisław Stabro

‘AT THE END OF THE ROAD’ FROM CZESŁAW MIŁOŚZ’S LAST POEMS

Summary

Published in 2006, two years after the death of Czesław Miłosz, his volume *Last Poems* belongs to the late verse of great masters. Taken less literally, in Miłosz’s case this category may well include the poems of *To [It]* (2000), *Druga przestrzeń [The Second Space]* (2002) and *Orfeusz i Eurydyka [Orpheus and Eurydice]* (2002). The collection *Last Poems* brings together texts that highlight the author’s spiritual, artistic and biographical experience. Some of them extol the power

³⁵ Tego rodzaju wizerunek Miłosza – Autorytetu, Wieszcza i Mistrza – został jednakże odrzucony po 1989 roku przez takich przedstawicieli młodego pokolenia literackiego, jak m.in. Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło, Andrzej Sosnowski, Piotr Sommer. Pisała o tym wnikliwie Dorota Kozicka w tekście pt. *Dlaczego „nie”*. *Strategie odrzucania Miłosza po roku 1969*, „Odra” 2011, nr 12, s. 53–54. W pierwszym sensie był to bunt przeciwko nie tylko poetyckiej „władzy” Miłosza, w drugim była to kwestia mechanizmów systemowych (generacyjnych), związanych ze zmianą pozycji w polu literackim. W pierwszym przypadku – pisała Kozicka – mamy do czynienia z osobistym mierzaniem się z narzucanym, narzucającym się Autorytetem, w drugim z systemowym mechanizmem zmiany języka, poetyckich reguł i pragnieniem przebudowy życia poetyckiego, „w którym Mistrzowi, uznanemu za anachronicznego, przeciwstawiony zostaje inny mistrz, albo inni mistrzowie”.

of Eros, set against old age and existential motifs of human wretchedness; some are the product of autothematic reflection; and some more, which form an important group by itself, contain religious ideas and Miłosz's own credo made 'at the end of road'. Yet throughout that lyrical and confessional summing-up the tones of defeat and dissatisfaction, spiritual and personal pessimism, self-irony and distance get the better of iron certainty. Looking back at Miłosz's achievement we may ask ourselves the question how it is going to stand the test of time, increasingly defined by postmodernity and rapid cultural changes. Or, to what extent his, essentially traditional, poetry and its message will hold its appeal to the future generations?