

TROPIENIE MIŁOSZA

HERMENEUTYCZNA
„BIO-GRAFIA” POETY

Marek Bernacki

universitas

60

TROPIENIE MIŁOSZA



Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką,
kulturą i myślą humanistyczną

pod redakcją
Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza

W serii ukazują się rozprawy poświęcone literaturze oraz innym dziedzinom kultury polskiej. Ich wspólnym problemem jest analiza modernizmu, rozumianego jako składnik i konsekwencja procesów nowoczesności, rozwijających się w Polsce przed XX wiekiem i w jego trakcie.

Książki ukazujące się w tej serii analizują modernizm w Polsce z różnych perspektyw metodologicznych.

TROPIENIE MIŁOSZA

HERMENEUTYCZNA
„BIO-GRAFIA” POETY

Marek Bernacki

Publikacja dofinansowana przez Akademię Techniczno-Humanistyczną
w Bielsku-Białej

© Copyright by Marek Bernacki and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2019

ISBN 97883-242-3512-4
e-ISBN 97883-242-2941-3
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy
Ryszard Nycz

Recenzent
prof. dr hab. Jarosław Ławski

Opracowanie redakcyjne
Joanna Nazimek

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

Koncepcja serii powstała w ramach realizacji projektów
badawczych wspartych subsydiami profesorskimi FNP 2002
Włodzimierza Boleckiego („Badania nad modernizmem
w literaturze polskiej XX wieku”) i Ryszarda Nycza
(„Polska nowoczesność: poetyka i kultura”).

WSTĘP.

TROPIENIE MIŁOSZA

Książka niniejsza jest zbiorem dwudziestu tekstów napisanych w okresie ostatnich piętnastu lat (2003–2018), które w takiej konfiguracji występują po raz pierwszy. W zamierzeniu autora ma ona stanowić miarodajny i reprezentatywny zapis „bio-grafii” Czesława Miłosza łączący w sobie trzy porządki: egzystencjalny, poznawczy i artystyczny¹, przedstawiony w sposób chronologiczny – od debiutanckiego wiersza *Kompozycja*, opublikowanego przez poetę w roku 1930 na łamach studenckiego pisma „Alma Mater Vilnensis”, aż po późne utwory noblisty: *Obecność*, *Syn arcykapłana*, *O zbawieniu*, zebrane w wydany po jego śmierci tomie *Wiersze ostatnie*.

Tytułowemu słowu „tropienie” nadaję, za Ryszardem Nyczem, dwa podstawowe znaczenia: tropu jak śladu, odcisku pozostawionego przez tego, który przechodził, oraz tropu jako kategorii językowo-literackiej odnoszącej się do semantycznego (alegorycznego, metaforycznego, symbolicznego) wymiaru dzieła literackiego². Jednocześnie rozumiem je w sposób co najmniej dwojaki. W pierwszej kolejności słowo to oznacza wieloletni wysiłek Czesława Miłosza jako poety i myśliciela, jego poetycko-filozoficzny namysł nad rzeczywistością, któremu dał wyraz w swoich wierszach i poematach:

¹ Według Ryszarda Nycza: „Egzystencja jest zarówno powodem, jak i rezultatem egzegezy, sztuka zaś stanowi formę tej aktywności” (R. Nycz, *Miłosz: bio-grafia idei*, [w:] tegoż, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 57).

² R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 10.

„tropił (polował na) rzeczywistość i pozostawił ślad”. Dla poety tak rozumiana czynność „**tropienia**” była wyrazem życia świadomego, skoncentrowanego na samym sobie, które przez poetycki język (czyli mowę, będącą – jak powiada Martin Heidegger – „domostwem bycia”) próbuje nieustannie siebie wypowiedzieć, zrozumieć, a tym samym potwierdzić swoją obecność-w-świecie³.

Termin „tropienie” stanowi zarazem świadectwo mojego autor-skiego uważnego wczytywania się w wieloznaczne i niepoddające się prostym wykładniom dzieło autora *Ziemi Ulro*, którą to pożyteczną czynnością zajmuję się od przeszło trzydziestu lat⁴.

W zaprezentowanych w tej publikacji tekstach, posługując się metodą hermeneutycznej interpretacji literatury, koncentruję się na dwóch podstawowych kwestiach. Po pierwsze, przyglądam się zmaganiom Miłosza, który chciał uczynić z mowy poetyckiej narzędzie poznania świata, spełniając tym samym Heideggerowski postulat „pasterzowania byciu”. Po drugie, ukazuję – na przykładzie skomplikowanych i wielowymiarowych relacji poety z Oskarem Władysławem Miłoszem, Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, Stanisławem Vincenzem, Zbigniewem Herbertem, Janem Pawłem II i Jerzym Turowiczem – jak ważną rolę odgrywały w życiu noblisty kontakty z innymi osobami, co można rozpatrywać w kontekście filozoficznej kategorii spotkania⁵.

Przedstawione w *Tropieniu Miłosza* teksty (a dokładniej: wchodzące w skład książki wypowiedzi o charakterze analityczno-interpretacyjnym) w dużym stopniu odwołują się do Gadamerowskiej kategorii „fuzji horyzontów”. Na gruncie materiału tekstowego tworzonego przy zastosowaniu rozmaitych konwencji gatunkowych i stylistycznych autor *Nieobjętej ziemi* nakłania mnie do myślenia i prowokuje do zrozumienia tego, co dla niego samego jest najważniejsze. Ostatecznie owocem zastosowanych hermeneutycznych

³ Zob. M. Bernacki, *Misterium istnienia – o tragicznych antynomiach świadomości Poety*, [w:] tegoż, „Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro”. *Szkice o twórczości Czesława Miłosza*, Bielsko-Biała 2005, s. 31.

⁴ Pierwszy ważny referat o twórczości Czesława Miłosza (poświęcony *Nieobjętej ziemi*) wygłosiłem podczas studenckiej sesji „Literatura źle obecna” zorganizowanej przez Koło Naukowe Polonistów Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 4 maja 1987 roku. Tekst ten został następnie rozbudowany i opublikowany jako rozdział w książce: M. Bernacki, „Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro”, dz. cyt.

⁵ Więcej o kategorii spotkania w życiu i twórczości noblisty piszę w książce: M. Bernacki, *Miłosz. Spotkania. Studia i rozprawy miłoszologiczne*, Bielsko-Biała 2018.

operacji interpretacyjnych jest włączenie wykładni badanych tekstów (metafizycznej, aksjologicznej, teologicznej) w przestrzeń egzystencji badającego, a co za tym idzie lepsze rozpoznanie jego (mojej własnej) *conditio humana*. Tym samym tytułowe tropienie nabiera jeszcze jednego ważnego wymiaru – prowadzi do nakładania się śladów działań twórczych obejmujących zarówno czynności podejmowane przez poetę-myśliciela, jak podążającego jego tropem interpretatora, który czytając i rozumiejąc, wkracza na drogi prowadzące ku pełniejszemu odsłanianiu się sensu.

Ufam, że ów hermeneutyczny dialog myśli jako przewodni temat książki, prowadzony przy uwzględnieniu horyzontu poznawczego współtworzonego przez innych badaczy⁶, zostanie przyjęty przez czytelników jako przydatny klucz do hermetycznego dzieła Czesława Miłosza.

Bielsko-Biała, 4 września 2018 roku

⁶ Jako absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim najwięcej zawdzięczaam lekturze tekstów moich uniwersyteckich mistrzów, nauczycieli i znajomych: Jana Błońskiego, Mariana Stali, Aleksandra Fiuta, Ryszarda Nycza, Jerzego Jarzębskiego, Jolanty Dudek, Zofii Zarębianki, Joanny Zach, Andrzeja Franaszka, Łukasza Tischnera i Agnieszki Kosińskiej. W moich tekstach podejmuję hermeneutyczny dialog także z innymi miłoszologami z rozmaitych ośrodków akademickich w Polsce i za granicą, szczególnie z tymi, którzy reprezentują tzw. północną stronę Miłosza.

MŁODZIEŃCZY KRYZYS WIARY (KOMPOZYCJA)

Czesław Miłosz zadebiutował jako poeta w 1930 roku, publikując na łamach uniwersyteckiego pisma „Alma Mater Vilnensis” dwa wiersze, jeden z nich nosił tytuł *Kompozycja*¹:

biała i barokowa złocona i kręta
nawa leży i szumi
żagle chorągwi zwinięte
i wielkie chóry zawisłe pod kopułą
drzewo ciemne dębowe zakuło

z chórów wysokich spojrzysz w tłumy
tętnią spokojnie

¹ Na łamach pisma „Alma Mater Vilnensis” (zeszyt 9 z roku 1930) ukazał się także wiersz Miłosza pt. *Podróż*; pismo, choć datowane na rok 1930, ukazało się *de facto* na początku 1931 roku. W pierwszym swoim liście napisanym do Jarosława Iwaszkiewicza, datowanym na 30 listopada 1930 roku, dwiętnastoletni Miłosz donosił podziwianemu przez siebie poecie: „Z wierszy, które posyłam, *Kompozycja* i *Podróż* będą drukowane wkrótce w «Alma Mater Vilnensis». Ale to wszystko głupstwo i póki Pan nie wyda swojej oceny, nic nie wiem o swoich utworach” (C. Miłosz, J. Iwaszkiewicz, *Portret podwójny. Wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów i publikacji*, wybór tekstów, ich układ i red. B. Toruńczyk, oprac. i przyp. R. Papieski, Warszawa 2011, s. 7). W dzienniku intymnym prowadzonym przez Miłosza znalazła się taka oto uwaga: „W tej chwili, kiedy to piszę, wiersze moje wydają mi się wielkim świństwem. Pocieszam się, że jednak sądzono mi napisać lepsze. W każdym razie to sukces, że niektóre z nich Iwaszkiewicz pochwalił” (tamże, s. 14). Nie wiadomo, czy wśród komplementowanych przez Iwaszkiewicza pierwocin poetyckich znalazł się wiersz *Kompozycja*, gdyż listy adresowane do Miłosza zaginęły lub nie zostały dotąd opublikowane.

na brązowej ambonie mnich w brązowym habicie z białym
sznurem

kazanie ma o wojnie
którą wiemy ze światem
i długo bije we mnie echo:
bracia moi śmierć jest wielkim grzechem

dzwony dzwony wybuchły
pons christi pons christi
pons pons chriiisti

rozdarły się kurtyny z trzaskiem
patrzcie – jesteście w teatrze

pierwsza odsłona owoc i męskie ciało
druga odsłona świeci nocą dostała

trzecia uderza z łoskotem w oczy nam
i miłość sentymentalną rzuca w chaosie płam².

Cytowany *in extenso* utwór, będący świadectwem burzliwego okresu „nieba w płomieniach” młodego Miłosza, w dużym stopniu miał zaciążyć nad całą poetycką drogą przyszłego noblisty. Dostrzegł to Aleksander Fiut, pisząc:

Nie mogę się jednak oprzeć wrażeniu, że wiedziony jakąś genialną intuicją, wybiegającym daleko w przyszłość przecuciem – poeta już pierwszym wierszem wytyczył drogę najważniejszych dla niego intelektualnych i artystycznych poszukiwań. Zawarł w *Kompozycji* (...) w formie skondensowanej i w błyskawicznym skrócie, swoje główne tematy, a także najbardziej zasadnicze założenia własnego języka poetyckiego³.

Wiersz ma dwudzielną konstrukcję: pierwsza część, którą kończy inkantacja po łacinie „pons pons chriiisti”⁴, rozgrywa się w przestrzeni religijnej; część druga tę przestrzeń niejako unieważnia, sprowadzając to, co religijne, do wymiaru jakiegoś teatralnego przedstawienia. Innymi słowy, to, co na początku jawi się podmiotowi wiersza

² C. Miłosz, *Kompozycja*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, Kraków 2001, s. 31.

³ A. Fiut, *Ciemne iluminacje*, [w:] tegoż, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003, s. 16.

⁴ Z łaciny dosł. „most Chrystusowy”; fraza *pons Christi* nie występuje w liturgii Kościoła katolickiego i została wprowadzona przez poetę ze względu na jej walor eufoniczny (zob. C. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, dz. cyt., s. 31, przyp. 1).

jako sakralne, zamienia się w teatralne; albo jeszcze inaczej: *sacrum* zostaje w tym wierszu zawieszone na rzecz *profanum*, doświadczenie postu ustępuje miejsca poczuciu karnawałowej teatralizacji życia, która przybiera postać gry maskującej grozę istnienia, pozwala zapomnieć o nieuchronnym „absolutyzmie rzeczywistości”, której podstawowym prawem jest śmierć⁵...

Przyjrzyjmy się uważniej obu częściom Miłoszowskiej *Kompozycji*. Tę pierwszą rozpoczyna rozbudowany opis⁶, w którym za pomocą nagromadzenia epitetów („biała i barokowa złocona i kręta / nawa”), metonimii („drzewo ciemne”) i synekdoch („wielkie chóry zawisłe pod kopułą”) poeta w dostojny, ale eliptyczny zarazem sposób oddaje majestat chrześcijańskiej świątyni, by zaraz później popatrzeć na nią, a raczej na lud wypełniający jej wnętrze, z góry („z chórów wysokich spojrzysz w tłumy”)⁷. W chwilę później wzrok podmiotu

⁵ Motyw *theatrum mundi* występuje z dużym nasileniem w późnej poezji Czesława Miłosza; pojęcie „absolutyzm rzeczywistości” zostało zapożyczone z książki Hansa Blumenberga *Arbeit am Mythos* (1986); Leszek Kołakowski w *Obecność mitu* pisze o „obojętności świata” – ten intrygujący wątek uzupełniający moje odczytanie *Kompozycji* zawdzięczam prof. Barbarze Tomalak, która 26 stycznia 2012 roku wygłosiła w ATH wykład pt. *Motywy teatru świata w późnych wierszach Czesława Miłosza*. W innym miejscu badaczka stwierdza: „Twórczość Czesława Miłosza przenika tragiczne rozdarcie między właściwą temu poecie religijnością, nie odnajdującą dla siebie miejsca w bezrefleksyjnym, funkcjonującym w mechanistycznym paradygmacie Ulro, a głęboką potrzebą sensu, prowadzącą jednak do niemożności zaakceptowania materializmu jako doktryny rozumowo objaśniającej świat. Materializm jawi się bowiem Miłoszowi jako doktryna wręcz «szatańska», gdyż okrucieństwo przyrody skłania człowieka, by przyznał, że jest bezradny w obliczu – jak to określa Hans Blumenberg – «absolutyzmu rzeczywistości». Musimy wobec tego szukać schronienia w myśli o sensie realizującym się poprzez wymiar transcendentny, a zatem interpretować religię jako system adaptacji człowieka do środowiska” (B. Tomalak, *Transpersonalna analiza psyche nieświadomej w poezji Czesława Miłosza*, „Świat i Słowo” 2013, nr [30], s. 58).

⁶ Jak pisze Marian Stala: „opublikowaną w 1930 roku *Kompozycję*, otwiera wyrazisty, silnie zmetaforyzowany (a poprzez to uprzedmiotowiony) zapis patrzenia, zmieniającego się w widzenie” (M. Stala, *Ekstaza o wschodzie słońca*, [w:] *Poznanie Miłosza 3 (1999–2010)*, red. A. Fiut, Kraków 2011, s. 118).

⁷ Joanna Zach w inspirującej analizie *Kompozycji* posługuje się kategorią „odsłonięcia demaskującego”, którą przejmuję z pism Jeana Starobinskiego: „Z artystycznie wyostrożonej percepcji, z nastawienia na krystalizację i grę form, wynika – niejako naturalnie – postrzeganie rytuału w kategoriach teatru. Odsłonięcie ma tutaj sens co najmniej podwójny; niewątpliwie demaskuje istnienie zasłony, kłamstwa czy iluzji, w której zanurzeni są uczestnicy obrzędu” (J. Zach, *Miłosz i poetyka wyznania*, Kraków 2002, s. 69).

lirycznego wędruje w stronę kaznodziei, zapewne rekolekcjonisty stojącego, zwyczajem jeszcze przedsoborowym, na ambonie; ów mnich „kazanie ma o wojnie / którą wiemy ze światem”⁸. Ten fragment wiersza jest wyraźnym nawiązaniem do Mikołaja Sępa Szarzyńskiego *Sonetu IV. O wojnie naszej, którą wiemy z Szatanem, światem i ciałem*, rozpoczynającego się takim oto czterowierszem:

Pokój – szczęśliwość, ale bojowanie
 Byt nasz podniebny. On srogi ciemności
 Hetman i świata łakome marności
 O nasze pilno czynią zepsowanie⁹.

Patetyczny ton wiersza Miłosza, wzmocniony łacińską frazą „pons pons chriiisti” oraz intertekstualnymi nawiązaniem do kontrapunktowej, pełnej wewnętrznych napięć poetyki barokowej, znajduje swe dopełnienie w przestrzeni sakralnej, w której poeta umieścił „akcję” opisanego w tekście wydarzenia. Pamiętając o kontekstach biograficzno-historycznych, z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić, że Miłosz usytuował bohatera swego debiutanckiego tekstu poetyckiego we wnętrzu jednej z najpiękniejszych wileńskich świątyń pw. św. Piotra i Pawła na Antokolu¹⁰. Kościół ten, zwany „perłą wileńskiego

⁸ Z opisu występującego w utworze: „mnich w brązowym habicie z białym sznurem”, wynikałoby, że kaznodzieja, na którego patrzy podmiot wiersza, jest franciszkaninem i przynależy do Zgromadzenia Braci Mniejszych. Członkowie tego zgromadzenia „mają brązowy habit z kapturem, przepasany białym sznurem z trzema węzłami, symbolizującymi śluby zakonne: czystości, ubóstwa i posłuszeństwa” (B. Łoziński, *Leksykon zakonów w Polsce. Informator o życiu konsekrowanym*, Warszawa 1998, s. 51). Zważywszy na intertekstualne zapożyczenie (*Sonet IV* Sępa Szarzyńskiego), głoszona przez mnicha homilia, utrzymana w tonacji *delectatio morosa*, mogła być wygłoszona podczas rekolekcji wielkopostnych.

⁹ M. Sęp Szarzyński, *Sonet IV*, [w:] *Poezja polska. Antologia*, t. 1, w układzie S. Grochowiaka, J. Maciejewskiego, Warszawa 1973, s. 64–65.

¹⁰ Świadczy o tym cały pierwszy fragmentu analizowanego wiersza, będący syntetycznym opisem wnętrza tego najpiękniejszego z barokowych kościołów wileńskich. Odnotujmy, że jest w nim piękny wysoki chór, barokowa ambona w kształcie łodzi Piotrowej, symbolizująca Kościół na wzburzonych wodach świata, a także podwieszony pod sufitem ażurowy żyrandol w kształcie łodzi, który znajduje się w przedniej części nawy głównej i nie należał do pierwotnego wyposażenia kościoła, został zainstalowany na początku XX wieku przez mistrzów łotewskich (zob. J. Rogoża, *Wilno. Barok z kamienia i obłoków* [przewodnik turystyczny], Kraków 2005, s. 147). W wierszu *Kompozycja* słowo „nawa” opalizuje podwójnym znaczeniem: odnosi się do głównej przestrzeni kościoła jako budowli, ale jest także

baroku”, należący do najcenniejszych zabytków architektonicznych Wilna, wzniesiony został w drugiej połowie XVII wieku dzięki staraniom hetmana polnego i wojewody litewskiego Michała Kazimierza Paca. Konsekracja świątyni miała miejsce w 1701 roku¹¹. Wystrojem kościelnych wnętrz zajęli się znani włoscy artyści Pietro Perti i Giovanni Maria Galli, to właśnie im antokolski kościół zawdzięcza unikatową w skali europejskiej ornamentykę stiukową obejmującą dwa tysiące płaskorzeźbionych figur oraz zapierające dech w piersiach rozbudowane sceny o tematyce historycznej, mitologicznej i biblijnej. O przepychu świątyni, wzniesionej w duchu kontrreformacyjnego „Kościoła triumfującego”, tak pisał znany wileński konserwator Jerzy Remer:

Ręce artystów zniosły tutaj całe bogactwo ziemi: faunę i florę. Rozśpiewał się cały kościół: chórem śpiewają ściany, sklepienia, aż ponad kopułę, nad którą widnieje Bóg-Ojciec, Pan Wszechstworzenia. Znane formy świata antycznego, nie tylko jednak formy, ale treść, a nawet tematy, zespala się tutaj (...) z chrześcijańską ideologią, z nowożytnym kształtowaniem, słowem jesteśmy w środowisku sztuki, która zewsząd woła setką, tysiącem głosów. (...) Rozpatrując się w tym ogromie rzeczywistego i fantastycznego świata dojrzymy poszczególne obrazy, grupy, zdarzenia i cykle – wielkie misterium. Tak od dwustu pięćdziesięciu lat w gaju antokolskim, we wnętrzu apostolskiego kościoła odbywa się dzień w dzień to jedyne w swoim rodzaju misterium sztuki i wiary¹².

Kluczową rolę w kompozycji analizowanego wiersza Miłosa odgrywa środkowy (czwarty w kolejności) fragment:

dzwony dzwony wybuchły
pons christi pons christi
pons pons chrriisti

Nagromadzone przez poetę, nacechowane emocjonalnie pary powtarzających się wyrazów, aliteracja, zabiegi onomatopieczne (sekwencje wyrazów i głosek naśladujących brzmienie kościelnych dzwonek używanych podczas podniosłych nabożeństw katolickich)

symbolicznym określeniem Kościoła jako instytucji – motyw ten występował w polskiej poezji barokowej.

¹¹ Kościół wzniesiony został jako *votum* dziękczynne za uratowanie życia hetmana podczas wojny z Moskwą (zob. A. Dylewski, *Wilno po polsku*, Warszawa 2007, s. 278, 281).

¹² J. Remer, *Wilno*, Wrocław 1990, s. 130–131 (reprint wyd. przedwojennego).

oraz wprowadzenie inkantacyjnej łacińskiej formuły – wszystko to powoduje, że w tak krótkim fragmencie tekstu mamy do czynienia z niezwykle ekspresyjnym słowno-muzycznym ekwiwalentem uczuć, których doświadcza bohater rzeczzonego wiersza. Jak można się domyślać, w jego wnętrzu rozgrywa się duchowa walka¹³. Podważona zostaje racja teologiczna, a „most Chrystusowy” (takie jest dosłowne znaczenie łacińskiej formuły *pons Christi*) zamiast wskazywać wertykalnie ku transcendencji (Jezus jako odkupiciel i zbawiciel człowieka), prowadzi ku horyzontalnemu wymiarowi życia, którego synonimem w tym przypadku jest sztuka¹⁴ i obiegowy motyw *theatrum mundi*¹⁵. Jak zauważył Andrzej Franaszek:

Kompozycja ukazuje Mszę Świętą jako teatralne przedstawienie, a jej bohater pozostaje oddzielony, na zewnątrz rytuału (...). Dzwony nie głoszą radości ze zmartwychwstania, które ma się stać udziałem wierzących, ale wybuchają jak niszczące bomby; most Chrystusowy, którym winniśmy przejść nad otchłanią śmierci, zdaje się urywać, pod religijnym znakiem kryje się nicość¹⁶.

Tej egzystencjalnej zmianie towarzyszy nie tylko trzask rozdartych kurtyn (obraz ten przywodzi na myśl biblijną scenę rozgrywającą się

¹³ Według Józefa Marii Ruszara „w juvenilnej *Kompozycji* Miłosz ujawnia doświadczenie młodzieńczego zwątpienia”, którego konsekwencją jest „zmiana rytuału mszy w widowisko”. Autor dowodzi jednocześnie, przywołując inne teksty poety, że „winę za utratę jego wiary ponoszą inni” (tj. bezrefleksyjność przeżywania *sacrum* przez Polaków katolików) (zob. J.M. Ruszar, *Strona Miłosza*, [w:] *Poznanie Miłosza 3 (1999–2010)*, dz. cyt., s. 773–774).

¹⁴ W opinii Aleksandra Fiuta: „W słowach «jesteśmy w teatrze», pobrzmiwa nie tylko chępliwa duma z bezlitosnego odkrycia, ale też rozpacz utraty. Jeśli bowiem rytuał mszy uznać za rodzaj widowiska, powrót do naiwnej, żarliwej wiary staje się niemożliwy, a w każdym razie trudny” (A. Fiut, *Ciemne iluminacje*, dz. cyt., s. 13).

¹⁵ Warto w tym miejscu przytoczyć słowa Tomasa Venclovy, który, oddając przepych barokowego wystroju wileńskiego kościoła Piotra i Pawła na Antokolu, pisał: „Dwa tysiące stiukowych rzeźb sprawia wrażenie, iż celem artystów było przedstawienie całego *teatru świata*, jego roślinności, zwierząt, gwiazd, męczenników, rycerzy, dam i żebraków, grających aniołów i schylonych pod piekielnym sklepieniem demonów, nimf i satyrów, szkieletów i pełnych życia ciał, codziennych rzeczy i samego Boga. To przypomina opowiadanie Borgesa *Alef*, o punkcie, w którym otwiera się wszystko, co jest, było i będzie” (T. Venclova, *Renesans i barok*, [w:] tegoż, *Opisać Wilno*, przeł. A. Kuzborska, Warszawa 2006, s. 66–67; wyróżnienie moje – M.B.).

¹⁶ A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 157.

w Świątyni Jerozolimskiej w chwili śmierci krzyżowej Chrystusa¹⁷), ale także sekwencja tajemniczych wydarzeń, sprowadzonych w wierszu do trzech, naszkicowanych zaledwie przez młodego poetę odsłon. Każda z nich zawiera symboliczne treści, które czytelnik wiersza z trudem wydobywa z enigmatycznych poetyckich obrazów: „owocu i męskiego ciała”, „nocy dostałej”¹⁸ oraz „miłości sentymentalnej” pogrążonej w „chaosie płam”. Ta druga część utworu, trudna do jednoznacznej interpretacji, nawiązuje zapewne do dramatu, jaki rozegrał się w ogrodzie Eden, będąc zarazem transpozycją duchowych sprzeczności i rozterek bohatera wiersza. Owoc symbolizuje jabłko, zerwane przez pierwszych rodziców z drzewa poznania dobrego i złego; noc oznaczać może ciemność oddającą stan ducha ludzkiego po upadku i wygnaniu z Raju (grzech pierworodny), zaś „miłość sentymentalna” z pewnością nie może być postawiona na równi z pełnią przedwiecznej Miłości, która najpełniej wyraziła się w tajemnicy inkarnacji, śmierci krzyżowej i zmartwychwstaniu Syna Bożego. Co najwyżej jest jej atrapą, która, zamiast prowadzić człowieka do zbawienia, wtrąca go w stan wewnętrznego zamętu i egzystencjalnej trwogi. Zauważmy, że wymienione właśnie stany duchowe towarzyszyć będą odtąd Miłoszowi przez całe jego życie, czego wyrazem są liczne wiersze tego poety zbudowane na zasadzie *coincidentia oppositorum*.

¹⁷ „Było już około godziny szóstej i mrok ogarnął całą ziemię aż do godziny dziewiątej. Słońce się zaćmiło i zasłona przybytku rozdarła się przez środek. Wtedy Jezus zawołał donośnym głosem: *Ojcze, w Twoje ręce powierzam ducha mego*. Po tych słowach wyzionął ducha” (Łk 23, 44–46). Aleksander Fiut symbolikę „śmierci Boga” zestawia z obumarciem żywej wiary u bohatera *Kompozycji*: „Jest zatem tak, jak gdyby śmierć Boga zapowiadała śmierć wiary” (A. Fiut, *Ciemne iluminacje*, dz. cyt., s. 15).

¹⁸ Dostałej, czyli dojrzalej.

EKSTATYCZNY PODRÓŻNIK (*MOJA PODRÓŻ PO CZECHACH*)

Latem 1931 roku dwudziestoletni Czesław Miłosz, student prawa Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie i początkujący poeta, wybrał się w wakacyjną podróż po zachodniej Europie¹. Świadectwem tej wyprawy, określonej w liście do Jarosława Iwaszkiewicza z 12 września 1931 roku jako „wojaż, który po prostu był włóczęgą i trampowaniem się”², jest wiersz *Moja podróż po Czechach*. Utwór ten przez wiele lat nie był znany miłośnikom poezji noblisty. Miłosz nie umieścił go w żadnym z peerelowskich ani emigracyjnych wyborów wierszy. Ukazał się dopiero w serii *Dzieła zebrane* Czesława Miłosza³ oraz w pośmiertnej edycji *Wierszy wszystkich*.

¹ Podróż rozpoczęła się w czerwcu, a zakończyła w sierpniu 1931 roku. Kompanami Czesława Miłosza byli koledzy z Uniwersytetu Wileńskiego: Stefan Jędrzychowski i Stefan Zagórski. W *Rodzinnej Europie* przyszedł noblista napisać: „Działo się to w roku 1931. Było nas trzech i mieliśmy razem sześćdziesiąt lat” (C. Miłosz, *Podróż na Zachód*, [w:] tegoż, *Rodzinna Europa*, Kraków 2001, s. 173). W innym miejscu tego eseju Miłosz dokonuje zabawnej prezentacji całej trójki: „Reprezentowaliśmy trzy gatunki humoru: kostyczny, suchy Robespierre’a, ironiczno-dobrotliwy Słonia i mój, hałaśliwy” (tamże).

² Zob. C. Miłosz, J. Iwaszkiewicz, *Portret podwójny. Wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów i publikacji*, wybór tekstów, ich układ i red. B. Toruńczyk, oprac. i przyp. R. Papieski, Warszawa 2011, s. 42.

³ Zob. C. Miłosz, *Moja podróż po Czechach*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, Kraków 2001, s. 54. Z przypisu do wiersza dowiedzieć się można, że został on ogłoszony pod pseudonimem Aron Pirmas (litew. *pirmas* – pierwszy). Postać tę wymyślili dwaj żagaryści: Czesław Miłosz i Teodor Bujnicki; omyłkowo przez wiele lat utwór był przypisywany Teodorowi Bujnickiemu, a kwestię jego autorstwa ostatecznie wyjaśnił noblista w *Abecadle Miłosza* (Kraków 1997, s. 252).

Ach, ten poranek był optymistyczny
jak łaza koniaku, albo lekki poród.
Z Pragi, w uśmiechach akacji żywicznych
podróżowałem wśród trzasku buforów.

Węłtawa szumiąc za mostów spiętrzeniem
pod wapieniami prycha biało-sina
i czułem w ustach leciutkie wzruszenie
ja, amalgamat Żyda i Litwina.

Tu nie dosięgną hitlerowskie pęta,
daleko Polska, gdzie też czasem biją.
O laime mano, szczęście delikwenta!
(jednak pogodnie wspominałem i ją).

Tak uniesiony vlakiem błyskawicznym
dym zobaczyłem. Stoi miasto Plzeń.
A pod tym miastem kopią robotnicy
rów dla szwadronu wypiętego w cień⁴.

Kontekst, w którym doszło do napisania wiersza, a który warto poznać przed analizą tekstu, przedstawił szczegółowo Andrzej Franaszek w biografii Miłosza:

Ostatecznie ktoś musiał podsunąć im pomysł dotarcia do Czechosłowacji i kupienia tam taniej używanej łódki. I tak, na początku lipca kostyczny Robespierre [ps. Stefana Jędrzychowskiego – przyp. M.B.], dobrotliwy Słoń, czyli Zagórski, i hałaśliwy Jajo wyruszyli w drogę. (...) Z Wilna pojechali najprawdopodobniej pociągiem do Warszawy, by tam znaleźć połączenie do Pragi. Nie śpieszyło się im jednak i czas jakiś spędzili „na maleńkiej stacji Česká Třebová – tamże poznawanie okolic i wielka przyjaźń z panami Kubićkiem i Dušką z Litomyśla”. Młodzi Polacy byli zdumieni schludnością i dostatkiem małych czeskich miasteczek, jeszcze zaś większym kontrastem z sennością i zapyziałością Wilna była Praga: „odurzyła nas swoim powietrzem jak z pianki, pełnym śmiechów i muzyki, winiarniami w wąskich uliczkach koło Hradczan, tłumem w trampkach Baty, który wędrował w niedzielę za miasto” (*Rodzinna Europa*, s. 175).

Podczas gdy koledzy wędrują pieszo przez Alpy Bawarskie, Miłosz samotnie spędza kilkanaście dni w Czechach. Kupuje kanadyjkę i wysyła ją pociągiem do Lindau nad Jeziorem Bodeńskim, zaś włócząc się po

⁴ C. Miłosz, *Moja podróż po Czechach*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 48.

Pradze, w jej „atmosferze szalenie erotycznej” (*Czesława Miłosza autoportret przekorny...*, s. 288) cierpi udręki dziecięco jeszcze wyglądającego chłopca, zmagającego się z nieśmiałością, nie tylko nie potrafiącego nawiązać flirtu, ale także muszącego opanować strach przed pójściem po raz pierwszy do wagonu restauracyjnego, zaś wśród obcych domów szukającego nie hotelu, lecz lasu, by tam zrobić sobie postanie pod drzewem. Z pociągu do Bawarii wysiada w Pilźnie i idzie polnymi drogami, żywiąc się kielbasą i chlebem, na które zarabia w czasie żniw na farmach. Mija granicę i dociera wreszcie do Lindau, gdzie odnajduje przyjaciół. Odebraną ze stacji kanadyjkę, mimo ulewnego deszczu, spuszcza na burzliwe wody Jeziora Bodeńskiego, późnym wieczorem udaje im się przybić do nabrzeża w Konstancji⁵.

Czytany z perspektywy osiemdziesięciu lat, które upłynęły od opisanych powyżej wydarzeń, młodzieńczy utwór Miłosza jawi się w pierwszej chwili jako wiersz-wprawka, literacka impresja, do której sam autor być może nie przywiązywał zbyt wielkiej wagi. Mimo to tekst warto poddać głębszej analizie. Stanowi on bowiem zapowiedź tego, co w warsztacie wileńskiego poety w miarę upływu czasu wysunie się na plan pierwszy, decydując o niepowtarzalności jego poetyckiego stylu.

Pompatyczny tytuł wiersza *Moja podróż po Czechach* sugeruje stylizację na gatunek literacki, jakim był – znany w literaturze europejskiej XVIII i XIX wieku, rozpowszechniony także w piśmiennictwie polskim – dziennik podróży⁶. Jednak klimat wiersza oraz sposób konstruowania przez Miłosza wypowiedzi literackiej jest zdecydowanie nowoczesny: miejscami awangardowy, a momentami futurystyczny⁷.

⁵ A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 115–116.

⁶ „**Dziennik podróży** (ang. *travel diary*, fr. *journal de voyage* [...]) stanowi relację z podróży ogłaszaną jako osobne dzieło, spisowaną z dnia na dzień. Jest to jednak częściej wypowiedź literacka niż reporterska narracja, bowiem opisom oglądanych miejsc towarzyszą refleksje na temat kultury, sztuki, czy też osobiste dygresje piszącego, który odbywa podróż nie tylko w przestrzeni, ale i podróż w wymiarze duchowym (np. *Dziennik Montaigne’a z podróży do Włoch*)” (*Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 192).

⁷ Gdyby nie fakt, że wiersz powstał osiemdziesiąt lat temu, można by mówić o jego wręcz ponowoczesnej (postmodernistycznej) konstrukcji, scalającej w jedną całość różne strategie budowania tekstu jako „mowy świata”. Jak zauważył Grzegorz Jankowicz, interpretując spór między Miłoszem i Badiou o istotę (po)nowoczesnej poezji: „Mówiąc jeszcze inaczej: wiersz nie jest tekstem do

Przyjrzyjmy się najpierw warstwie faktograficznej utworu. Już pobieżna lektura wiersza pozwala rozpoznać aluzję do dwóch wydarzeń, które znajdują potwierdzenie w innych tekstach Miłosza z tego okresu (lub do tego okresu nawiązujących). To podróż pociągiem z Pragi do bawarskiego Lindau⁸ oraz krótki pobyt w Pilźnie, mieście położonym w północnej części Czech niedaleko granicy z Niemcami⁹. Tematyka wiersza nie sprowadza się jednak wyłącznie do opisu młodzieńczej eskapady. Odnajdujemy w nim także aluzje do spraw osobistych. Kiedy w drugiej zwrotce podmiot liryczny mówi: „i czułem w ustach leciutkie wzruszenie / ja, amalgamat Żyda i Litwina”, chodzi mu zapewne o dwie rzeczy – o nawiązanie do uniwersalnego motywu Żyda Wiecznego Tułacza, ale także o dywagację na temat rodzinnej genealogii¹⁰. Ostatni wiersz trzeciej zwrotki, zapisany jako zdanie ujęte w nawias: „jednak pogodnie wspominałem i ją”, potraktować można z kolei jako literacką zabawę (niezbyt udaną próbę zastosowania tuwimowskiego rymu do słowa „bijań” z wersu drugiego tej samej zwrotki), ale też jako zawołaną aluzję do... No właśnie, czy do Polski, „gdzie też czasem bijań” (w domyśle: gdzie dochodzi do antysemickich burd)? Czy może raczej do jakiejś przygodnej kochanki, którą poznał dwudziestoletni trubadur podczas swojego kilkudniowego pobytu w Pradze? Potwierdzeniem erotycznego tropu interpretacyjnego byłoby owe „szczęście delikwenta”,

czytania i interpretowania, lecz wydarzeniem, w którym możemy wziąć udział, miejscem, w którym możemy się znaleźć obok języka, by uczestniczyć w jego działaniu. Efektem tego działania są narodziny Idei, czystego pojęcia” (G. Janekowicz, *Czyja mowa?*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 52, dodatek: *Miłosz jak świat. Rodzinna Europa*, s. 18).

⁸ W bawarskim Lindau nad Jeziorem Bodeńskim rozpoczęła się wyprawa wodna trójki przyjaciół. Zakupiony przez Miłosza kajak (kanadyjka) dojechał tam pociągiem z Pragi, natomiast Czesław wysiadł wcześniej, w Pilźnie, i dotarł do Lindau po kilku dniach (zob. przyp. 9).

⁹ W liście do Jarosława Iwaszkiewicza z 12 września 1931 roku Miłosz napisał: „Zwiedzałem po drodze okolice Pilzna, zawierałem znajomości z chłopami. Czechosłowacja podobała mi się i czułem się tu dziwnie swojsko. Może dzięki temu, że porozumieć się wszędzie mogłem polsko-rusko-czeskim dialektem, no i pewną rolę odegrała sympatia Czechów dla turystów i ich sakiewki” (C. Miłosz, J. Iwaszkiewicz, *Portret podwójny*, dz. cyt., s. 42).

¹⁰ Daleki krewny Czesława Oskar W. de Lubicz Miłosz, pochodzący z tzw. drujskiej linii rodu Miłoszów, był po ojcu Litwinem, po matce zaś Żydem. Czesława i Oskara łączyła zażyła przyjaźń. Piszę o tym w innym rozdziale tej książki pt. *Wtajemniczenie i fascynacja osobą Oskara W. Miłosza („Czeladnik”, „Dobroć”)*.

a więc kogoś, kto – według definicji słownikowej – dopuścił się przewinienia i czuje się winowajcą¹¹. Wzmocnione na dodatek litewskim frazeologizmem *laime mano* (czyli „moje szczęście”), kryjącym ową, niewymienioną z imienia i nazwiska, dziewczynę. Uzasadnieniem takiej wersji niech będzie inna wypowiedź Miłosza, odnosząca się do „szalenie erotycznej atmosfery” Pragi, której uroków doświadczył w lipcu 1931 roku:

W ogrodach Pragi doznawałem znajomego głodu. Uczucie to można porównać tylko do fizycznego głodu, z tą różnicą, że jest nie do nasycenia. Żwir alej skrzypiał pod moimi stopami, mijałem całujące się pary, muzykę, szepty w zieleni, festyn gorącej, obejmującej się, czepiającej się siebie ludzkości, wyłączony z niej, a jednocześnie tak chciwy, że gotów byłem ją całą pożreć. Gdybym siedział na ławce ze swoją dziewczyną, przynależałbym do nich, ale oszukiwałbym tylko głód. W samotność wpychała mnie moja nieśmiałość, ale nie tylko. Moja żądza erotyczna sięgała dalej niż jakikolwiek obiekt, panseksualizm obejmował świat, i nie mogąc być bóstwem albo olbrzymem, który świat wchłania, smakuje językiem, gryzie, mogłem brać go w uścisk tylko oczami¹².

Formalna warstwa tekstu na pierwszy rzut oka zbliża młodzieńczy wiersz Miłosza (napisany regularnym jedenastozgłoskowcem, z konsekwentnie przestrzegającym od początku do końca układem rymów krzyżowych: abab) do modelu tekstów popularnych, wręcz skamandryckich, stosunkowo łatwych w odbiorze, melodyjnych i emanujących pogodną aurę. Jednocześnie dostrzec w nim można stylizację na poetykę awangardową, czego wyrazem jest peiperowska metafora „optymistycznego poranku” śmiało porównywanego następnie, na zasadzie dalekich asocjacji, z „łzą koniaku” i „lekkim porodem”. Awangardowej proveniencji jest niewątpliwie optymistyczne upojenie się ruchem, a także nieukrywana przez bohatera wiersza fascynacja technologicznymi udogodnieniami widoczna

¹¹ To nawiązanie do tzw. skrupulatnego sumienia, które Miłosz ugruntował w sobie dzięki lekcjom religii prowadzonym w wileńskim gimnazjum przez ks. Leopolda Chomskiego. W *Zaczynając od moich ulic* Miłosz pisał: „moja tylko natura, mój tylko charakter zawiniły, dolegliwość nazywana w teologii moralnej «sumieniem skrupulatnym», a także skłonność do *delectatio morosa*, czyli do ponurego zamyślenia nad misą własnych grzechów...” (cyt. za: A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, dz. cyt., s. 151).

¹² C. Miłosz, *Podróż na Zachód*, dz. cyt., s. 175.

w bezpośrednim wyznaniu: „podróżowałem wśród trzasku buforów”, i wyrażona przy użyciu oryginalnych synekdoch („mostów spiętrzenie”, „dym zobaczyłem”). Futurystyczne wyróżniki wiersza to emocjonalne nacechowanie wypowiedzi (notabene przypominające nastrój znanego utworu Brunona Jasieńskiego *But w butonierce*), które podkreślają wykrzyknienia w funkcji ekspresywnej: „ach” inicjujące wiersz oraz wspomniane już „O laime mano, szczęście delikwenta!”; a ponadto: wprowadzony przez poetę *volapük*, mieszanina słowna, na którą składają się wyrazy polskie, litewskie i czeskie („vlak błyskawiczny”¹³) i poetycki kalambur zastosowany w kończącym wiersz epitecie: „szwadron **wypięty w cień**” (po przestawce: „szwadron **wycięty w pień**”), przywodzący na myśl dokonania powojennej poezji lingwistycznej¹⁴.

Mimo dostrzeżonych intertekstualnych powinowactw z poezją skamandrycką, awangardową i futurystyczną, które to nurty stanowiły w tamtym czasie naturalny punkt odniesienia dla początkującego poety¹⁵, w analizowanym wierszu na szczególną uwagę zasługuje coś zupełnie innego. Po pierwsze – skłonność do budowania przez autora polifonicznej wypowiedzi, skonstruowanej nie jako jednolita „narracja” o ciągu przyczynowo-skutkowym, ale raczej jako mozaikowy kolaż poetyckich impresji będących zapisem wielu różnych doświadczeń powiązanych ze sobą scalającą świadomością podmiotu wiersza¹⁶. Po drugie – uwidocznione w warstwie

¹³ Czyli „pociąg pośpieszny” (do tego dodać należy oryginalną, czeską pisownię Plzeň miasta Pilzno); trzeba jednak zaznaczyć, że jest to mieszanina polsko-czeska, gdyż w języku czeskim pociąg pośpieszny to *rychlouvlak*.

¹⁴ Jak choćby słynny wiersz Tymoteusza Karpowicza o wieloznacznym tytule *Rozkład jazdy*.

¹⁵ Ślad tych fascynacji widoczny jest w młodzieńczej korespondencji Miłosza z Iwaszkiewiczem. W 1934 roku Miłosz, pisząc relację z zakończonej w Wilnie Środy Literackiej, stwierdzał dobitnie: „jeżeli ktoś chce być poetą naprawdę współczesnym, to musi wyciągnąć konsekwencje ze swojej umiejętności technicznej, musi być majstrem od różnych technik, a nie trzymać się dogmatycznie jednej uznanej rzekomo za awangardową. Spośród tych różnych technik trzeba wynaleźć swoją własną” (cyt. za: A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, dz. cyt., s. 151).

¹⁶ Cecha ta stanie się później konstytutywnym elementem poetyki Miłosza, co nie ujdzie uwadze liczny komentatorom jego dzieła w kraju i za granicą. Przykładem niech będzie wypowiedź czeskiego literaturoznawcy Libora Martinka doskonale oddająca specyfikę analizowanego wiersza: „Poetyka Miłosza budowana jest z przychylności do szczegółu. Polega na quasifilmowej kolejności obrazów, zestawianiu indywidualnych doświadczeń i obserwacji (co podkreśla Kazimierz

stylistycznej tekstu niezwykle sensualne postrzeganie dookolnej rzeczywistości, pochłanianie przez podmiot wiersza za pomocą niemal wszystkich zmysłów: wzroku („dym **zobaczyłem**”), smaku („**ła koniaku**”), powonienia („akacje **żywiczne**”) oraz słuchu („**trzask** buforów”, „**Weltawa szumiąc** [...] pod wapieniami **prycha** biało-sina”). Co więcej, młody Miłosz w oryginalny sposób konstruuje śmiało synestezje, łącząc różne doznania zmysłowe z przeżyciami wewnętrznymi, czego najlepszym przykładem w rzeczonym wierszu jest zdanie: „czułem w ustach leciutkie wzruszenie”.

Powróćmy jeszcze do tematyki analizowanego tekstu. Należy wyraźnie podkreślić, że warstwa faktograficzna jest stosunkowo uboga – z dwutygodniowego pobytu w Czechosłowacji autor umieścił w wierszu zaledwie dwa wydarzenia: podróż pociągiem z Pragi do Niemiec oraz dojazd do Pilzna. W utworze nie ma żadnej wzmianki o innych istotnych etapach podróży po Czechach, które Miłosz opisał dość szczegółowo w późniejszych swoich wypowiedziach – o pobycie na stacji Česká Třebová, o wizycie w Litomyšlu¹⁷, o tygodniowym zwiedzaniu Pragi¹⁸ oraz o wędrówce

Wyka). Jest budowana z synekdochy, *pars pro toto*, z wszelkich figur metonimicznych. Wydarzenia przeciwstawia ustawom, jednostkę społeczeństwu (historii), fragmenty całości. Zadziwia rzadko spotykanymi nazwami, słowami, wyrażeniami, używanymi kiedyś w zapomnianym stylu, dialekcie, nieistniejącymi już w używanym współcześnie języku. W wierszach obserwujemy widoczny wstręt do zepsutego, zautomatyzowanego języka. Poezja Miłosza jest w zasadzie anegdotyczna, nawiązuje do jego własnych lektur i podróży, sięga do stylizacji i odziewa się w historyczne kostiumy i maski (jak zwracał na to uwagę Edward Balcerzan). Poetyckie jest tutaj to, co się nie powtarza, co nie staje się wzorem powszechnym” (L. Martinek, *Czesław Miłosz – Apokatastasis*, przeł. C. Rudnik, „Temat” 2007, Vol. 8/10, s. 32–34).

¹⁷ Warto przytoczyć dłuższy fragment poświęcony temu miastu, pochodzący z *Rodzinnej Europy*, gdyż zawiera on świadectwo nieukrywanego kompleksu niższości przybyśza z Polski: „Pierwszym miasteczkiem zachodnioeuropejskiego typu, jakie wypadło nam oglądać, był Litomyśl (...), gdzie gościnnie nas podejmował poznany przypadkiem kapelusznik. W zachodniej części Polski mógłbym natrafić na podobne miasteczka, ale u nas takie zbiorowiska domów i ulic stanowiły tylko punkty handlowe dla dworów i wiosek, wyboiste bruki, kurz, brud, słoma i nawet koński usposabiały do nich pogardliwie i mieszkańców wsi, i większych miast. Handlem zajmowali się staroświeccy Żydzi. Mój podziw dla czeskiej schludności i dla stopy życiowej naszego kapelusznika wyjaśnia w skrócie kompleks zachodni u wszystkich ludzi Wschodu” (C. Miłosz, *Podróż na Zachód*, dz. cyt., s. 174).

¹⁸ W cytowanym już liście do Iwaszkiewicza Miłosz wyznaje: „W Pradze byłem tydzień, bo kupowałem tutaj kajak, podczas kiedy moi koledzy pojechali do

z Pilzna do granicy z Niemcami¹⁹. Widać zatem wyraźnie, że na pierwszym planie wiersza poeta umieścił opis przeżyć wewnętrznych, proces konstruowania egotycznego „ja” bohatera wcielającego się w tym konkretnym przypadku w postać beztroskiego trampa, który skłonny jest stylizować swą młodzieńczą podróż na romantyczną wędrowkę Żyda Wiecznego Tułacza, ale jednocześnie potrafi odnieść się do istotnych spraw o wymiarze historycznym, społecznym i politycznym. Przykładem tej drugiej, dojrzalszej postawy bohatera są trzy rzeczy: aluzja do zagrożenia ze strony hitlerowskich Niemiec, które od początku lat 30. ciążyło złowieszczo nad Europą; lakoniczne nawiązanie do antysemickich wybryków, do jakich dochodziło w latach 30. w całej niemalże Europie, także w Polsce (co Miłosz znał z autopsji²⁰), oraz profetyczna zapowiedź wojennej katastrofy, która rozpoczęła się od żądań wysuwanych przez Hitlera pod adresem Czechów i Słowaków²¹, a następnie Polaków.

Bawarii i tam robili marsz przez bawarskie Alpy. Kupiłem używany kajak kanadyjski i wyruszyłem z Pragi” (C. Miłosz, J. Iwaszkiewicz, *Portret podwójny*, dz. cyt., s. 42). W *Rodzinnej Europie* Miłosz wiele uwagi poświęcił zapamiętanemu praskiemu „nowoczesnemu tłumowi”: „Afisze ogłaszały wszędzie, nie wiem, czy film, czy sztukę, *Trampskie miłovani*, czyli że sportowa turystyka, jeszcze nie zmotoryzowana, należała już do stylu życia masy” (C. Miłosz, *Podróż na Zachód*, dz. cyt., s. 175). Po latach, w rozmowie z Aleksandrem Fiutem, Miłosz rozwinął tę myśl: „Lato w Pradze i cała atmosfera sportowo-włóczęgowska miasta, demokratyczna, to znaczy tłumy ludności złożonej z młodych robotników, studentów, wyruszające w niedzielę za miasto z dziewczynami. Motocykli wtedy jeszcze nie było, a więc wędrowanie piechotą, wiosłowanie po Węławie. Ale – tłumy! Masa demokratyczna, o co w Polsce było bardzo trudno...” (*Czesława Miłosza autoportret przekorny*, rozm. przepr. A. Fiut, Kraków 1994, s. 300–301).

¹⁹ W *Rodzinnej Europie* Miłosz wspominał: „Z pociągu wiozącego mnie do Bawarii wyskoczyłem w Pilźnie. Na zabicie ponadcielesnego głodu najlepszy jest marsz. Więc szedłem, kupując w wioskach tylko kielbasę i chleb, nie pozwalając sobie z oszczędności na obiad w gospodzie, najwyżej na wypicie szklanki piwa. Zapamiętałem z tego białe szosy, smak pyłu w ustach, rachunek kilometrów, farmę, gdzie pomagałem przy robocie w polu, i miłą dziewczynę wiejską ze szczerbatymi zębami. Potem znów pociąg i nieswojość, kiedy minąłem niemiecką stację graniczną – naokoło język dla mnie niezrozumiały” (C. Miłosz, *Podróż na Zachód*, dz. cyt., s. 176).

²⁰ Więcej na ten temat zob. M. Bernacki, *Obraz stosunków polsko-żydowskich w II Rzeczypospolitej – we wspomnieniach Cz. Miłosza*, [w:] *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*, red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2012.

²¹ Obraz „robotników kopiących pod Pilznem rów dla szwadronu wypiętego w cień” jest kasandryczną wizją wydarzeń, które miały nastąpić po 1 września 1939 roku. Rów pod Pilznem, niewykorzystany zapewne przez czeską armię, która

Analiza wiersza *Moja podróż po Czechach* prowadzi do ważnych wniosków. Utwór ten nie powinien być postrzegany wyłącznie jako poetyckie *itinerarium* czy też literacka wprawka początkującego poety. Dostrzec w nim natomiast trzeba bardzo sprawnie napisany, humorystyczny konterfekt młodego twórcy, który już na samym początku literackiej drogi poszukiwał oryginalnej formy wyrazu dla swoich przeżyć, spostrzeżeń i myśli. W omawianym wierszu, tak jak w wielu późniejszych, dojrzałych utworach Miłosza, na plan pierwszy wysuwa się przeżywające „ja”: podmiot intensywnie przetwarzający świat, którym jest zafascynowany i który stanowi naturalną pożywkę dla jego artystyczno-literackiej wizji.

Tak odczytany młodzieńczy utwór Czesława Miłosza stanowi zatem nie tyle reporterskie świadectwo dwutygodniowego epizodu czeskiego z lata 1931 roku, ale – co istotniejsze – jest przykładem poetyckich potencji drzemających w dwudziestoletnim żagaryście, który pięćdziesiąt lat później miał sięgnąć po laur literackiej Nagrody Nobla.

skapitulowała przed Hitlerem w 1938 roku, symbolizuje podobne umocnienia, jakie powstawały wokół wielu polskich miast, zwłaszcza Warszawy, podczas kampanii wrześniowej 1939 roku.

WTAJEMNICZENIE I FASCYNACJA OSOBAŃ OSKARA W. MIŁOSZA (CZELADNIK, DOBROĆ)

Do pierwszego spotkania¹ Czesława Miłosza z Oskarem Władysławem de Lubicz Miłoszem doszło w roku 1931. W *Roku myśliwego* noblista po wielu latach powrócił we wspomnieniach do tego, jak się miało okazać, brzemienne w skutki wydarzenia²:

Wtedy, w Fontainebleau, Oskar przyjął mnie w swoim pokoju w hotelu de L'Aigle Noir. Ptaki w klatce (czy klatkach) to były francuskie wróble, których nie mógł przecież wypuścić do parku, a nie trzymałby miejscowych ptaków w niewoli. Mój trwożny szacunek, moje snobowanie się na francuskiego krewnego, mój rzeczywisty zachwyt *Miguel Mañarą* w przekładzie Bronisławy Ostrowskiej i moja zupełna niewiedza o sprzęgnięciu się naszych losów ze skutkami po dziesięcioleciach³.

-
- ¹ Spotkanie paryskie poprzedziło zapoznanie się z twórczością poetycką kuzyna. Czesław Miłosz już jako czternastolatek przeczytał dramat-misterium *Miguel Mañara*; w *Przedmowie* do *Storge* Oskara Miłosza autor wyznaje: „Zacząłem zajmować się tym poetą, mając lat dziewiętnaście [a zatem w roku 1930, czyli tuż przed swoim debiutem poetyckim – przyp. M.B.]” (C. Miłosz, *Przedmowa* do O. Miłosz, *Storge*, [w:] tegoż, *Przekłady poetyckie*, red. M. Heydel, Kraków 2005, s. 439).
- ² Należy zaznaczyć, że Czesław Miłosz nie był bezkrytycznym wielbicielem, a tym bardziej naśladowcą swego kuzyna poety. Jak zauważył w szkicu opublikowanym w *Ogrodzie nauk*: „Wiersze O.W.M. są mi bliskie, choć nie ukrywam, że od początku mojej z nimi znajomości (...) odzywa się ten sam problem. Jest to poezja w pewnym sensie staroświecka, aliaż dość niesamowity poetyki tzw. dekadentyzmu z poetyką romantycznego przełomu (...). Zdobyłem się na kult poezji mojego kuzyna, (...) oddzielając jednak podziw od chęci naśladowania jej stylu” (C. Miłosz, *Oskar Miłosz*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, Lublin 1986, s. 191).
- ³ C. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 18.

Kolejne spotkania i rozmowy prowadzone z dalekim krewnym miały miejsce na przełomie 1934 i 1935 roku, podczas drugiego pobytu Czesława Miłosza w Paryżu⁴. Świeżo upieczony, dwudziestotrzyletni magister prawa Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie przybył do stolicy Francji jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej. Przez kilka miesięcy szlifował język francuski, słuchał wykładów z neotomizmu, spotykał się z polskimi malarzami (Czapski, Pankiewicz) i dyplomatami (Lechoń), całym sobą chłonał atmosferę artystycznego i literackiego Paryża. Klimat tamtych niezapomnianych paryskich miesięcy Miłosz oddał w wierszu *Rue Descartes*:

Mijając ulicę Descartes
Schodziłem ku Sekwanie, młody barbarzyńca w podróży,
Onieśmielony przybyciem do stolicy świata.
Było nas wielu, z Jass i Koloszwaru, Wilna i Bukaresztu, Sajgonu i Marrakesz
Wstydliwie pamiętających domowe zwyczaje,
O których nie należało mówić tu nikomu:
Kłaśnięcie na służbę, nadbiegają dziewczki bose,
Dzielenie pokarmów z inkantacjami,
Chóralne modły odprawiane przez panów i czeladź.
Zostawiłem za sobą pochmurne powiaty.
Wkraczałem w uniwersalne, podziwiając, pragnąc⁵.

Podczas drugiego pobytu w Paryżu Czesław Miłosz często zachodził do poselstwa Litwy, mieszczącego się przy Place Malesherbes, by porozmawiać ze starszym kuzynem⁶. Kiedy po zakończeniu stypendium młody żagarysta opuszczał miasto nad Sekwaną, nie przypuszczał zapewne, że już nigdy więcej nie spotka się ze swoim krewnym. Po latach w *Rodzinnej Europie* opisał scenę pożegnania na stacji paryskiego metra:

Wymieniając pożegnalny uścisk dłoni zapytałem: „Kto przeżyje tę wojnę, jeżeli mówisz, że zaczniesz się w 1939 roku i potrwa pięć lat?” „Przeżyjesz”.

⁴ Zob. C. Miłosz, *Młody człowiek i sekrety*, [w:] tegoż, *Rodzinna Europa*, Kraków 2001. O paryskich spotkaniach obu Miłoszów pisze Andrzej Franaszek w rozdziale „Cały kosmos w nas krąży” pracy *Miłosz. Biografia* (Kraków 2011).

⁵ C. Miłosz, *Rue Descartes* [fragment], [w:] tegoż, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Kraków 2004, s. 14. Cytowany wiersz powstał w 1980 roku.

⁶ Zob. A. Zawada, *Miłosz*, Wrocław 1996, s. 54–55.

Zbiegając, oglądałem się jeszcze i z obrazem jego wąskiej sylwetki na tle nieba podałem bilet do przedziurkowania. Wiadomość o jego nagłej śmierci miałem otrzymać owej wiosny 1939 roku, którą, jak się okazało, nie bez słuszności, nazywałem, kiedy topniał śnieg, ostatnią⁷.

W ogłoszonych w roku akademickim 1981/1982 na Uniwersytecie Harvarda sześciu odczytach poświęconych poezji noblista sporo miejsca poświęcił osobie i dziełu swojego kuzyna. Na początku wykładu II pt. *Poeci i rodzina ludzka* dokonał takiej oto prezentacji Oskara Miłosza:

W pierwszej połowie XX wieku istniał poeta francuski gruntownie skłócony z pojęciami o poezji, jakie wtedy powszechnie przyjmowano. Za życia znany był jedynie małej grupce przyjaciół – poetów. W ciągu dziesiątków lat, które upłynęły od jego śmierci na wiosnę 1939 roku, słowa jego zyskały znacznie szerszy zasięg i jego utwory tłumaczono na obce języki. Pozostał on jednak pisarzem dla względnie nielicznej publiczności w różnych krajach. Poeta ten, Oskar Miłosz, czy też, jak pisał się, O.V. de L. Miłosz, pochodził z Wielkiego Księstwa Litewskiego i był moim dalekim krewnym⁸.

Czesław Miłosz określa swego dalekiego krewnego jako poetę przynależącego do drugiej fali symbolistów, ale wychowanego na klasycznej frazie XVIII-wiecznego Alexandra Pope’a i duchowo pokrewnego romantyzmowi (zwłaszcza niemieckiemu, z Heinem, Goethem i Hölderlinem na czele, ale także angielskiemu, w wydaniu Byrona⁹). Omawiany programowy tekst Oskara Miłosza pt. *Kilka słów o poezji* autor *Trzech zim* czyni punktem wyjścia do oceny poezji modernistycznej, która pojawiła się w drugiej połowie XIX wieku i zdominowała myślenie o sztuce poetyckiej na początku następnego stulecia. Czesław Miłosz, idąc tropem swojego kuzyna, w krytyczny sposób ocenia przede wszystkim ideę „poezji czystej” wyłożoną w 1926 roku przez ks. Henri Brémonda¹⁰, który doszukiwał się

⁷ C. Miłosz, *Młody człowiek i sekrety*, dz. cyt., s. 209–210.

⁸ C. Miłosz, *Poeci i rodzina ludzka*, [w:] tegoż, *Świadeństwo poezji*, dz. cyt., s. 27.

⁹ W *Przedmowie* do *Storę* Miłosz przypomina, że Oskar za najważniejsze arcydzieła literatury światowej uważał *Boską komedię* Dantego oraz *Fausta* Goethego.

¹⁰ Henri Brémond (1865–1933) – ksiądz jezuita, jeden z najbardziej wpływowych katolickich krytyków literackich we Francji początku XX wieku. Jego głównym celem było napisanie historii mistycyzmu francuskiego, czego wyrazem jest jedenastotomowy cykl *Historii literackiej uczucia religijnego we Francji*, doprowadzony do czasów Ludwika XIV. Duży rozgłos zyskały także jego rozprawy

pozaracjonalnych, mistycznych źródeł natchnienia poetyckiego (rozumianego jako „łaska poetycka”¹¹): „Każdy poemat zawdzięcza swój charakter poetycki obecności, promieniowaniu, przekształcającemu i jednoczącemu działaniu tajemniczej rzeczywistości, którą nazywamy poezją czystą”¹².

Kult poezji autonomicznej (*la poésie pure*) to dowartościowanie czysto formalnego wymiaru wierszy, dźwiękowych asocjacji słownych, postulowane już na przełomie XIX i XX wieku przez symbolistów francuskich Arthura Rimbauda, Stephane’a Mallarmégo, Paula Valéry’ego i ich następców¹³. To ostatecznie traktowanie poezji jako struktury autotelicznej, kult estetyzmu i czynienie ze sztuki poetyckiej namiastki absolutu¹⁴. Jak zauważa Artur Hutnikiewicz, referując modernistyczną koncepcję „języka w języku” Valéry’ego:

Poeta wykonuje zatem w języku pracę konstrukcyjną, która ma doprowadzić do stworzenia języka nowego, potężniejszego, głębszego i intensywniejszego. I ten to język, wytwór sztucznych zabiegów konstrukcyjnych

krytycznoliterackie: *W obronie romantyzmu* (1924), *Poezja czysta* (1926) oraz *Modlitwa i poezja* (1926) (zob. A. Hutnikiewicz, *Teoria „poezji czystej”*, [w:] tegoż, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1974).

¹¹ Ksiądz Brémond, za Platonem, porównywał natchnienie do odwiedzin tajemniczego gościa, jak pisze Artur Hutnikiewicz: „Natchnienie to odwiedziny, które objawiają odwiedzanemu istotę istot, niewidzialne, niewysłowione” (tamże, s. 162).

¹² Tamże, s. 160.

¹³ Według Hutnikiewicza rewolucja sztuki nowoczesnej polegała na zerwaniu z tradycyjną (romantyczną) koncepcją „języka wyrażeniowego” i zastąpieniu go nowym, tzw. językiem kreacyjnym, oderwanym od czysto pragmatycznych celów porozumiewania się między ludźmi: „już u schyłku XIX w. (...) uznano, że to, co w poezji najistotniejsze, mieści się nie w tzw. treści, lecz w samym języku, który staje się autonomicznym celem. Według Mallarmégo «poezja składa się ze słów» i one są właściwym materiałem poezji. (...) Dla estetycznej konsumpcji wcale nie jest konieczne, by wiersz posiadał jakiś sens racjonalny. Samo interesujące, a nieprzewidziane zestawienie wyrazów najzupełniej wystarczy, by wiersz stał się źródłem artystycznej rewelacji” (tamże, s. 155).

¹⁴ W *Przedmowie do Storge*, rozwijając to zagadnienie, Miłosz pisał: „Jedyny, nie spotykany u nikogo innego z poetów naszego stulecia, ton w dojrzałej twórczości O.W. Miłosza, stąd pochodzi, że jest ona z gruntu przeciwna estetyzmowi, czyli bardzo liryczna; zarazem komunikuje, częściej zakrywa pewną wiedzę. Wydaje mi się, że to właśnie silnie na mnie, jako czytelnika, działało i mogło się przyczynić do mojej niezgody z tymi poetami, dla których utwór poetycki jest autonomicznym tworem, nie mającym innego celu poza własnym pięknem” (C. Miłosz, *Przekłady poetyckie*, dz. cyt., s. 452).

artysty, stanowi autonomiczny, samo ważny przedmiot poezji. Poezja tego rodzaju, uwolniona od uciążliwego balastu tzw. treści życiowych, sprowadzona do fascynującej gry znaczeń, niesionych strumieniem dźwięków, promieniujących na siebie, odpychających się i przyciągających, staje się poezją czystą, tylko poezją, staje się po prostu sobą, a nie czymś służącym do jakichś innych, pozaestetycznych celów i potrzeb. Tak pojęta poezja traci ostatnie związki z rzeczywistością ludzkich losów i doświadczeń. Sztuka zostaje uznana za najwyższą wartość i dobro; czysty, radykalny estetyzm dociera do swych ostatnich konsekwencji¹⁵.

Najgorszą z możliwych konsekwencji takiego stanu rzeczy, twierdzi Miłosz, podążając za wywodem autora *Kilku słów o poezji*, jest oderwanie się od konkretności rzeczywistości¹⁶ i w efekcie stworzenie „przepaści pomiędzy poetą i wielką rodziną ludzką”¹⁷. Noblista przytacza też fragment manifestu, zakończony wymownymi, nacechowanymi emocjonalnie pytaniami retorycznymi: „Co zostało z parnasizmu i symbolizmu? Co zostanie za dwadzieścia lat z olbrzymiej i pustej produkcji poetyckiej naszych dni?”¹⁸.

Omawiając propozycje dotyczące wizji przyszłej poezji, oderwanej od głównego nurtu sztuki awangardowej, która zdominowała pierwszą połowę XX wieku, autor *Ocalenia* koncentruje się na dwóch postulatach. Pierwszy z nich dotyczy kształtu poezji. Według Oskara Miłosza: „Formą nowej poezji będzie zapewne forma Biblii: swobodnie płynąca proza wykuta w wersach”. Drugi postulat wiąże się z podejmowaną przez poetów przyszłości podstawową kwestią tematyczną, jaką dla autora *Ars Magna* było zagadnienie dynamicznej przemiany Rzeczywistości – procesu, który nosi znamiona zaplanowanej przez Stwórcę teleologii dziejów: „[Poezja jest – przyp. M.B.] związana ściślej niż jakikolwiek inny rodzaj

¹⁵ A. Hutnikiewicz, *Teoria „poezji czystej”*, dz. cyt., s. 156.

¹⁶ Do kwestii tej powrócił Miłosz w *Roku myśliwego* (dz. cyt., s. 130), wyznając: „Oskar Miłosz w latach 1934–35 zaprawiał mnie w niechęci do ówczesnej poezji francuskiej, zarzucając jej notowanie tego, co widać przez okno, czyli bierność wobec percepcji. Po pół wieku myślę, że miał rację. Niesłusznie może wspominałem kiedyś o mojej wrażliwości na Pawła Valéry, podczas kiedy hołd otrzymać powinni: Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire. A z tych późniejszych niewiele pożytku. Albo jest skok, albo nie ma skoku – wielki poemat litości o nowoczesnej metropolii, *Wielkanoc w New Yorku* Cendrarsa, był skokiem. Datuje się z 1912 roku”.

¹⁷ Tamże, s. 32.

¹⁸ Tamże, s. 37.

ekspresji z duchowym i fizycznym Ruchem, który zapładnia i któremu wskazujemy drogę”. W rozbudowanym komentarzu do tego kluczowego zdania Czesław Miłosz dochodzi do następujących wniosków:

Czy poezja izolująca się od Ruchu, o którym mówi O. Miłosz, jest możliwa? Inaczej sformułowane, pytanie to brzmi: czy możliwa jest poezja nieeschatologiczna? Byłaby to poezja obojętna na oś przeszłość-przyszłość na „rzeczy ostatnie”, a więc na Zbawienie i Potępienie, na Sąd, na Królestwo Boże, na cel Historii, czyli na wszystko, co łączy czas wyznaczony jednemu życiu z czasem ludzkości. Trudno na to pytanie odpowiedzieć. (...) Być może ponurość poezji XX wieku stąd pochodzi, że wzór poezji zrodzonej z „nieporozumień pomiędzy poetą i wielką rodziną ludzką” idzie przeciwko naturze naszej cywilizacji, która została ukształtowana przez Biblię i dlatego jest w samym swoim rdzeniu eschatologiczna¹⁹.

Warto przypomnieć, że przywołane w drugim odczycie harwardzkim krytyczne rozważania o stanie poezji nowoczesnej²⁰ zostały rozbudowane przez Czesława Miłosza po niespełna dziesięciu latach w wykładzie krakowskim zatytułowanym wymownie: *Przeciw poezji niezrozumiałej*. Noblista postawił w nim dwa podstawowe zarzuty sztuce nowoczesnej (modernistycznej i postmodernistycznej), która, w jego przekonaniu, kontynuuje strategię obraną przez francuskich symbolistów u schyłku XIX wieku. Wytknął jej, po pierwsze, odejście od spraw zwykłego człowieka (w myśl Horacjańskiej odrzy do tłumy: *Odi profanum vulgus*), po drugie – świadomą desakralizację tematu i formy poprzez odrzucenie kontekstu religijno-teologicznego i pomijanie prawdy o stworzeniu człowieka na obraz i podobieństwo Boże oraz zapominanie o fakcie odkupienia ludzkości przez Syna Bożego. Efektem takich zachowań nowożytnych artystów (przede wszystkim poetów, ale także malarzy czy muzyków) jest, jak dowodzi Miłosz, bałwochwalcze absolutyzowanie sztuki i jej „dehumanizacja”, o której już na początku ubiegłego stulecia pisał José Ortega y Gasset. To także, dowodzi Miłosz, „trwała izolacja poety od jego współczesnych jako stała cecha przeróżnych

¹⁹ Tamże, s. 43.

²⁰ Notabene rozważania obu Miłoszów w dużej mierze są zbieżne z diagnozą postawioną modernistycznej sztuce poetyckiej przez Hugona Friedricha w jego książce *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i wstęp E. Feliksiak, Warszawa 1978.