



Świat i Słowo

filologia | nauki społeczne | filozofia | teologia

ISSN 1731-3317

filologia
nauki społeczne
filozofia
teologia

Świat i Słowo

AKADEMIA TECHNICZNO-HUMANISTYCZNA W BIELSKU-BIAŁEJ
2015

Rada Programowa

- Prof. dr Aleksander Bjelčević – Uniwersytet w Lublanie (Słowenia)
Ks. prof. dr hab. Tadeusz Bonutka – Uniwersytet Teologiczny Jana Pawła II w Krakowie (Przewodniczący)
Prof. dr hab. Stanisław Gawliński – Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr Aleksej Głazkow – Wyższa Szkoła Humanistyczno-Pedagogiczna w Moskwie (Rosja)
Prof. ATH dr hab. Ewa Jurczyńska-McCluskey – Akademia Techniczno-Humanistyczna
Prof. dr hab. Michał Kliś – Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
Prof. dr hab. Stanisław Kulpaczyński – Katolicki Uniwersytet Lubelski
Prof. dr hab. Wojciech Ligęza – Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Jacek Łukasiewicz – Uniwersytet Wrocławski
Prof. dr hab. inż. Józef Matuszek – Akademia Techniczno-Humanistyczna
Prof. dr hab. Władysław Nowak – Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
Prof. dr hab. Iwona Nowakowska-Kempna – Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
Ks. prof. dr hab. Henryk Skorowski – Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Prof. dr hab. Tadeusz Ślawek – Uniwersytet Śląski
Prof. dr hab. Stanisława Studen – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Ks. prof. dr hab. Jerzy Szymik – Uniwersytet Śląski
Prof. dr hab. Andrzej Sulikowski – Uniwersytet Szczeciński
Prof. dr Ljiljana Šarić – Uniwersytet w Oslo (Norwegia)
Prof. dr hab. Emil Tokarz – Akademia Techniczno-Humanistyczna
Prof. dr hab. inż. Marek Trombski – Wyższa Szkoła Zarządzania Ochroną Pracy w Katowicach
Prof. UŚ dr hab. Krzysztof Uniłowski – Uniwersytet Śląski
Prof. dr hab. Czesław Walesa – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Prof. dr hab. Piotr Wilczek – Uniwersytet Warszawski
Prof. dr hab. Włodzimierz Zaika – Uniwersytet im. Jarosława Mądrego w Nowogrodzie Wielkim (Rosja)
Prof. dr hab. Zofia Zarebianka – Uniwersytet Jagielloński

Komitet Redakcyjny

Michał Kopczyk (red. naczelny), Anna Węgrzyniak (z-ca red. naczelnego), Ewelina Gajewska (redaktor językowy), Barbara Loranc-Paszyk (redaktor techniczny), Ludwik Ogiński (redaktor statystyczny), Justyna Wojciechowska (sekretarz redakcji), Jarosław Pacuła (sekretarz redakcji), Agnieszka Będkowska-Kopczyk, Tomasz Markiewka (tłumaczenia), Stanisław Gębala (teatr, dramat), Marek Bernacki, Kalina Bahneva, Ireneusz Gielata, Lidia Romaniszyn-Ziomek (historia literatury), bp Piotr Greger, ks. Robert Samsel, ks. Sławomir Zawada (teologia), Angelika Matuszek (metodyka nauczania literatury), Ryszard Koziółek (krytyka literacka i muzyczna), ks. Piotr Kroczyk (prawo), ks. Leszek Łysiński, Marek Rembierz (filozofia), Magdalena Stach-Hejnosz (nauki społeczne), Tomasz Bielak, Robert Pysz, Tomasz Stępień (komunikacja i media), Joanna Skibska, ks. Marek Studenski (pedagogika), Maria Korusiewicz, Barbara Tomalak (teoria literatury), Jolanta Szarlej, Jacek Warchala (językoznawstwo), Katarzyna Wojtasik (psychologia)

Redaktor odpowiedzialny

Marek Bernacki

Adres Redakcji

ul. Willowa 2, 43-300 Bielsko-Biała
bud. B (I piętro), pok. 120, tel. 33 827 92 61
e-mail: swiatislowo@ath.bielsko.pl
www.swiatislowo.ath.bielsko.pl

Redakcja techniczna, layout
Tomasz Sekunda

Projekt okładki
dwajeden.com

Copyright © by Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej, 2015

„Świat i Słowo” jest półrocznikiem naukowym, którego wersją pierwotną jest wersja drukowana

Materiały publikowane w piśmie dostępne są w bazach: European Reference Index for the Humanities (ERIH plus), The Central European Journal of Social Sciences and Humanities (CEJSH) oraz w bazie zawartości czasopism Bazhum. Ponadto pismo znajduje się na Index Copernicus Journals Master List.

Łamanie

Wydawnictwo «scriptum» Tomasz Sekunda
scriptum@wydawnictwoscriptum.pl
www.wydawnictwoscriptum.pl

Na stronie Wydawnictwa można nabywać bieżący oraz archiwalne numery czasopisma

Druk i oprawa:

Poligrafia Salezjańska, ul. Konfederacka 6, 30-306 Kraków; tel. 12 266 40 00

Spis treści

Marek Bernacki Po miłoszologii?.....	9
---	---

STUDIA I SZKICE

Marek Bernacki O początkach i perspektywach miłoszologii	15
Zofia Zarębianka Dyskurs(y) religijne Czesława Miłosza.....	25
Mirosław Dzień Akty wiary i niewiary w późnej poezji Czesława Miłosza	35
Karina Jarzyńska Między tropieniem <i>sacrum</i> a postsekularyzmem. O badaniu religijnych aspektów dzieła Czesława Miłosza	55
Andrzej Franaszek Rok jagnięcia. Kilka uwag na temat przyjaźni Zbigniewa Herberta i Czesława Miłosza	65
Artur Żywiołek Rozum i namiętności. Afektywna lektura <i>Zniewolonego umysłu</i>	83
Ireneusz Gielata Tropy nowoczesności w krytyce Czesława Miłosza (wokół <i>Legendy miasta-potwora</i>).....	99

Mateusz Antoniuk	
„Miłoszologia” i „krytyka genetyczna” (rekonesans)	111
Rafał Pokrywka	
Autobiografizm(y) Miłosza – metody badań, konflikty interpretacji.....	135
Barbara Tomalak	
Kobiety w poezji Miłosza.....	147
Beata Tarnowska	
Miłosz w Izraelu (rekonesans)	165
Nguyen Chi Thuat	
Recepcja twórczości Czesława Miłosza w Wietnamie – od poezji trudno dostępnej do popularnej	183
Aleksandra Wilkus-Wyrwa	
Czesław Miłosz po norwesku czy Paal Brekke po Miłoszowsku? Dwaj poeci, dwie estetyki i jeden przekład	199
Michael Alexa	
Recepcja wierszy Czesława Miłosza w Czechach: 23 tłumaczy	213

MATERIAŁY, KOMENTARZE, RECENZJE

Aleksandra E. Banot	
Na pograniczach.....	227
Tomasz Markiewka	
<i>Crescendo</i> albo polowanie na Parnickiego	233
Michał Kopczyk	
Andrzej Bobkowski: mit w stanie podejrzenia	245
Anna Hajduk	
<i>Emil Zegadłowicz daleki i bliski</i> – współczesne praktyki czytania dzieł zapomnianego pisarza	253
Marek Bernacki	
Nowe książki o Miłoszu	263
Autorzy numeru.....	269
Recenzenci (2015)	272
Informacje dla autorów	273

Contents

Marek Bernacki	
“Post miloszology”?	9

STUDIES AND ANALYSES

Marek Bernacki	
On the beginning and perspectives of miloszology	15
Zofia Zarebianka	
Religion discourses of Czeslaw Milosz	25
Mirosław Dzień	
Acts of faith and unbelief in subsequent poetry of Czeslaw Milosz	35
Karina Jarzyńska	
From tracking the <i>sacrum</i> to post-secular studies.	
On exploring religious aspects of Czeslaw Milosz’s work	55
Andrzej Franaszek	
A Year of the Lamb. Some remarks on the topic of Czeslaw Milosz	
and Zbigniew Herbert’ mutual friendship	65
Artur Żywiołek	
Mind and passions. Affective reading <i>The Captive Mind</i> by Czeslaw Milosz	83
Ireneusz Gielata	
Traces of modernity in Czeslaw Milosz’s critical works.	
<i>On the Legend of monster-city</i>	99

Mateusz Antoniuk	
Czesław Miłosz's work and the genetic criticism (reconnaissance)	111
Rafał Pokrywka	
Miłosz's autobiographism(s) – methods of analysis, conflicts of interpretations ..	135
Barbara Tomalak	
Women in Czesław Miłosz's poetry	147
Beata Tarnowska	
Miłosz in Israel (reconnaissance)	165
Nguyen Chi Thuat	
Reception of Czesław Miłosz's work in Vietnam – from inaccessible poetry to the popular one	183
Aleksandra Wilkus-Wyrwa	
Czesław Miłosz in Norwegian or Paal Brekke in “Miłoszian”? Two poets, two esthetics and one translation	199
Michael Alexa	
Reception of Czesław Miłosz's poems in Czechoslovakia and Czech republic: on 23 Translators	213

MISCELLANEOUS

Aleksandra E. Banot	
On the borderlands	227
Tomasz Markiewka	
<i>Crescendo</i> or a hunt for Parnicki	233
Michał Kopczyk	
Andrzej Bobkowski: myth under suspicion	245
Anna Hajduk	
<i>Emil Zegadłowicz daleki i bliski</i> – how should we read the works of Zegadłowicz nowadays?	253
Marek Bernacki	
New works on Czesław Miłosz	263
Authors	269
Reviewers (2015)	272
Information for Authors	273

Marek Bernacki

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

mbernacki@ath.bielsko.pl

Po miłoszologii?

W 1985 roku nakładem krakowskiego Wydawnictwa Literackiego ukazał się tom *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety* pod redakcją naukową Jerzego Kwiatkowskiego¹. Trzydzieści lat po wydaniu tego pionierskiego opracowania warto zastanowić się nad drogami, jakimi podążała i podąża nadal krajowa oraz zagraniczna miłoszologia. Wyrazem żywotności tej subdyscypliny literaturoznawczej są liczne opracowania naukowe i popularnonaukowe², wśród których prym wiodą prace zbiorowe zredagowane przez profesora Aleksandra Fiuta: *Poznawanie Miłosza 2. cz. I.* (2000), *Poznawanie Miłosza 2. cz. II* (2001) oraz *Poznawanie Miłosza 3* (2011)³.

¹ *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1985.

² Myślę tu przede wszystkim o nurcie tekstów napisanych w formie autobiograficznych wyznań, których przedmiotem jest osoba i dzieło Czesława Miłosza. Wśród wielu tego typu opracowań do najważniejszych należą niewątpliwie świadectwa Agnieszki Kosińskiej, sekretarki Miłosza z ostatniego, krakowskiego okresu jego życia (zob. M. Bernacki, *Intymnie o Miłoszu [Matuszewski, Skwarnicki, Illg, Gruszka-Zych]* oraz *Świadectwo asystentki [A. Kosińska „Rozmowy o Miłoszu”]* – oba teksty w: M. Bernacki, *Głosy do Miłosza. Artykuły i szkice krytycznoliterackie [2004-2011]*, Bielsko-Biała 2012). Niewątpliwie najważniejszą książką Agnieszki Kosińskiej utrzymaną w tonie popularnonaukowej glosy jest publikacja wspomnieniowa w formie dziennika *Miłosz w Krakowie* (Kraków 2015). O nurcie wspomnieniowo-epistolarnym w miłoszologii pisze Ewa Kołodziejczyk w erudycyjnym szkicu *Po, czyli przed. Miłoszowskie tematy do odstąpienia. Uwagi o miłoszologii po 2004 roku*, [w:] *Po Miłoszu*, red. M. Bielecki, W. Browarny, J. Orska, Kraków 2011, s. 303.

³ W kontekście przywołanych prac zbiorowych należałoby jeszcze wymienić co najmniej dwa monumentalne opracowania: *Pogranicza, przełomy, zmierechy Czesława Miłosza*, red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski, Naukowy Projekt Wydawniczy – Seria „Przełomy/Pogranicza. Studia Literackie”, Białystok 2012 oraz *Miłosz i Miłosz*, red. A. Fiut, A. Grabowski, Ł. Tischner, Kraków 2013.

Najważniejsze pytania, które badacze analizujący twórczość autora *Traktatu moralnego* powinni postawić sobie w połowie drugiej dekady XXI wieku, brzmiałyby tak oto:

- Jakimi dyskursami posługiwał się najchętniej Czesław Miłosz jako poeta, eseista, prozaik? Czy można go nazwać twórcą: modernistycznym? postmodernistycznym? personalistycznym? postromantycznym? dialektycznym (w sensie heglowsko-marksistowskim)? dialogicznym (w ujęciu Bachtinowskim), egzystencjalnym (w ujęciu Camusowskim, Heideggerowskim, Gadamerowskim)? gnostycznym? chrześcijańskim? eklektycznym?
- Z jakimi poetykami i dyskursami filozoficzno-kulturowymi Miłosz najchętniej wchodził w twórczy dialog, a które zdecydowanie odrzucał i krytykował?
- Jakie teksty Miłosza uznać można za najważniejsze „manifesty programowe”, w których najpełniej przejawiało się jego poetyckie światopogląd?
- Jakie wiodące dyskursy (metody, języki opisu Miłoszowskiego dzieła) pojawiały się na przestrzeni ostatnich 30 lat?
- Czy istnieje zjawisko „fuzji” i „synergii”, czy raczej „konfliktu” dyskursów miłoszologicznych?
- Czy istnieją jakieś uprzywilejowane metodologie/dyskursy miłoszologiczne: strukturalistyczna? intertekstualna? fenomenologiczna? hermeneutyczna? psychoanalityczna? postmodernistyczna? personalistyczna? kulturowa?
- Czy metody czytania literatury, popularne po zwrocie kulturowym, takie jak np. krytyka feministyczna, gender, geopoetyka, postkolonializm, nowy historyzm – mogą być/są przydatne w nowych, odkrywczych interpretacjach i syntezach twórczości Miłosza?
- Czy dyskursy miłoszologii krajowej różnią się w jakiś zasadniczy sposób od dyskursów miłoszologii uprawianej za granicą?
- Jaki jest terytorialny zakres zagranicznej miłoszologii? W jakich krajach recepcja dzieła Czesława Miłosza jest najciekawsza i dlaczego?
- Czy polifoniczne dzieło Miłosza można ogarnąć za pomocą jednej wybranej metodologii badawczej, czy też konieczny jest metodologiczny wielość?
- Czy spuścizna literacka Czesława Miłosza przetrwa próbę czasu i będzie otwierała się na nowe sposoby czytania/interpretowania literatury, czy też potraktować ją należy jako dzieło zamknięte, anachroniczne zwierciadło minionego XX stulecia?

- Czy poezja i myśl Miłosza nadal mogą być inspirujące dla współczesnych pisarzy, czytelników i badaczy literatury?
- Czego możemy się dzisiaj nauczyć od Miłosza? Jakie aspekty jego myśli i poezji inspirują młode pokolenie Polaków i współczesnych literaturoznawców?⁴

Na postawione powyżej pytania próbowali odpowiedzieć uczestnicy ogólnopolskiej konferencji literaturoznawczej „Dyskursy Miłosza. Dyskursy o Miłoszu” zorganizowanej w dniach 7-9 maja 2015 roku na Wydziale Humanistyczno-Społecznym Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej⁵. Już z samej listy zgłoszonych i przyjętych na obrady referatów wynikało, że dzieło Miłosza wzbudza zainteresowanie nie tylko doświadczonych miłoszologów, ale także – co uznać należy za dobry zwiastun – badaczy literatury młodszego pokolenia, przykładających do twórczości autora *Pieska przydrożnego* metodologie pojawiające się w kręgu poststrukturalistycznej i kulturowej teorii literatury. Najciekawsze teksty, wyłonione spośród kilkudziesięciu otrzymanych artykułów postanowiliśmy opublikować na łamach niniejszego numeru czasopisma naukowego „Świat i Słowo”, świadomie nadając całości prowokacyjny i aluzyjny tytuł: *Po miłoszologii?*⁶.

Tom otwiera szkic Marka Bernackiego poświęcony początkom, etapom rozwoju i przewidywanej przyszłości miłoszologii jako swoistej subdyscypliny literaturoznawczej, napisany przy uwzględnieniu prac o podobnej tematyce autorstwa Jarosława Ławskiego, Bogdana Karwowskiego i Ewy Kołodziejczyk. Trzy kolejne artykuły: Zofii Zarębianki, Mirosława Dzieńcia i Kariny Jarzyńskiej pokazują z różnych perspektyw badawczych religijne aspekty i uwarunkowania twórczości Czesława Miłosza, bez których trudno zrozumieć jej najgłębszy wymiar i sens. Andrzej Franaszek, pracujący nad biografią autora *Pana Cogito*, w erudycyjnym szkicu zestawia ze sobą osobowości dwóch najwybitniejszych polskich poetów XX wieku – Miłosza i Herberta, których łączyła wieloletnia przyjaźń, ale poróżnił spór o imponderabilia. Autor odsłania przy okazji niezrealizowany zamiar Zbigniewa Herberta dotyczący napisania książki eseistycznej *Rok jagnięcia* poświęconej... światopoglądowi Czesława Miłosza. Artur Żywiełek w intrygujący

⁴ W kontekście wymienionych pytań warto zapoznać się z propozycją prawdopodobnych kierunków badań miłoszologicznych, którą podaje do rozważenia Ewa Kołodziejczyk w cytowanym wcześniej szkicu *Po, czyli przed. Miłoszowskie tematy do odstąpienia...*

⁵ W konferencji wzięło udział kilkudziesięciu badaczy reprezentujących najważniejsze ośrodki uniwersyteckie i akademickie z całej Polski; swoje referaty przedstawili także goście z zagranicy: z Czech, Bułgarii, Rosji, Włoch i Wietnamu.

⁶ Będący świadomą aluzją do głośniejszej książki o wieloznacznym tytule *Po Miłoszu*.

sposób, niejako na nowo próbuje zmierzyć się z przesłaniem *Zniewolonego umysłu*, przykładając do zapomnianej dzisiaj ale ważnej eseistycznej książki, metodę „lektury afektywnej”. Dalej pojawia się blok trzech tekstów odczytujących dzieło autora *Ziemi Ulro* w perspektywie nowoczesnych i ponowoczesnych dyskursów metodologicznych. Ireneusz Gielata przygląda się uważnie Miłoszowskiej fascynacji twórczością Balzaka i Baudelaire’a, tropiąc w niej ślady niepokojącej autora *Trzech zim* nowoczesności. Mateusz Antoniuk, przeprowadzając „pokazową” interpretację kilku zachowanych w wersji brulionowej wierszy zdeponowanych przez noblistę w Beinecke Library, proponuje sojusz między miłoszologią i krytyką genetyczną oraz napisanie kompleksowego studium o „pracowni Miłosza”, zaś Rafał Pokrywka omawia rozmaite odmiany Miłoszowskich autobiografizmów, wskazując na zawarty w nich „konflikt interpretacji”. Z kolei Barbara Tomalak, sięgając po rzadko stosowaną w miłoszologii metodę frekwencyjną języka osobniczego, proponuje inspirujące odczytanie motywu kobiecości występującego obficie w późnej poezji autora *Nieobjętej ziemi*, analizując częstotliwość występowania wybranych słów-kluczy. Dopełnieniem tomu są teksty poświęcone zagranicznej recepcji dzieła Czesława Miłosza, zarówno w ujęciu historycznym, jak i współczesnym, świadczące o nieprzemijającym zainteresowaniu poezją (w mniejszym zaś stopniu prozą i eseistyką) polskiego noblisty. I tak, Beata Tarnowska w rzetelnie przygotowanym od strony bibliograficznej studium przedstawia dawną i współczesną obecność twórczości Miłosza w Izraelu. Nguyen Chi Thuat (tłumacz *Lalki* Bolesława Prusa na język polski) udowadnia, że moda na Miłosza zapanowała nawet w odległym kulturowo Wietnamie. Aleksandra Wilkus-Wyrwa w błyskotliwie przeprowadzonej analizie porównawczej zestawia norweskie tłumaczenie wiersza *Campo di Fiori* autorstwa Paala Brekkego z polskim pierwowzorem, zaś Michael Alexa, pracownik Uniwersytetu Masaryka w Brnie, przedstawia dzieje recepcji poezji Miłosza w Czechach, prezentując grono dwudziestu trzech tłumaczy jego wierszy publikowanych na przestrzeni kilkudziesięciu lat w antologiach i czasopiśmie ukazujących się u naszych południowych sąsiadów.

Oddajemy do rąk Czytelników tom zróżnicowany, współtworzony przez kilkunastu przedstawicieli „zakonu miłoszologów” reprezentujących zarówno polskie jak i zagraniczne ośrodki uniwersyteckie: Kraków, Częstochowę, Bydgoszcz, Olsztyn, Poznań, Brno i Bielsko-Białą. Mamy nadzieję, że występująca w tekstach „młodzieńcza” pomysłowość, różnorodność badawczego oglądu i zaproponowane przez autorów niekonwencjonalne strategie lektury przyczynią się do lepszego poznania „kontynentu Miłosz”.

Nie wątpimy też, że dostojna i pożyteczna ze wszech miar dyscyplina literaturoznawcza, jaką jest miłoszologia, wkraczająca właśnie w okres conradowskiej „smugi cienia”, ma jeszcze przed sobą długą i perspektywiczną przyszłość.

Bielsko-Biała, 22 stycznia–22 lutego 2016 r.

“Post miłoszology”?

[Introduction: Świat i Słowo” 2015, No. 2 (25).]

Keywords: Czesław Miłosz, miłoszology

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, miłoszologia

Marek Bernacki

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

mbernacki@ath.bielsko.pl

O początkach i perspektywach miłoszologii

W 1985 roku nakładem krakowskiego Wydawnictwa Literackiego ukazał się tom *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety* pod redakcją naukową Jerzego Kwiatkowskiego¹. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że publikacja ta zapoczątkowała oficjalny rozwój krajowej miłoszologii². Warto przypomnieć, że począwszy od 1 lutego 1951 roku, kiedy Czesław Miłosz wystąpił o azyl polityczny we Francji, zrywając z peerelowskim establishmentem, jego dzieła (nawet wydany w 1945 r. w „Czytelniku” tom *Ocalenie!*) bardzo szybko zniknęły z półek księgarskich i bibliotek, zaś nazwisko autora, nawet jako tłumacza dzieł anglo- czy francuskojęzycznych, ponad trzydzieści lat objęte było surowym zapisem cenzury³. Innymi słowy, z woli komunistycznej władzy Miłosz jako pisarz miał być wymazany

¹ *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1985. Dobrze pamiętam dzień, w którym ustawiłem się w długiej kolejce przed księgarnią Ministerstwa Obrony Naukowej (sic!) przy ul. Brackiej, znajdującej się niegdyś *vis a vis* dzisiejszej restauracji „Guliwer”, w której lubił przesiadywać w latach 90. ub. stulecia Noblista, aby nabyć tę unikatową pozycję. Kolejka do księgarni po książkę naukową! – rzecz zupełnie niezrozumiała dla współczesnego studenta! Ale dla przedstawicieli mojego pokolenia oficjalne wydanie w połowie lat 80. książki poświęconej twórczości Miłosza, bez ingerencji cenzury, było naprawdę niezwykłym wydarzeniem!

² Oczywiście pierwsze teksty naukowe o Miłoszu autorstwa m.in. Jana Błońskiego, Krzysztofa Dybciaka, Aleksandra Fiuta czy Zofii Zarębianki powstawały wcześniej, ale były rozproszone w czasopismach, najczęściej wydawanych w tzw. drugim obiegu. O początkach miłoszologii jako „subspecjalizacji w ramach specjalizacji historycznoliterackiej” ciekawie pisze Jarosław Ławski w szkicu *Miłoszologia* (zob. tegoż, *Miłosz – kroniki istnienia. Syhwy*, Białystok 2014, s. 269–307).

³ Według świadectwa Marka Skwarnickiego: „Wśród tych ruin polskiej książki znalazłem przymk wycofanych w 1952 roku z bibliotek szkolnych i publicznych tomów „Ocalenia” Czesława Miłosza, uznanego za zdracę ludowej

z pamięci rodaków mieszkających nad Wisłą⁴. O paradoksie „obecnej nieobecności” najwybitniejszego polskiego poety XX wieku w zbiorowej świadomości czytelników tak pisał Jerzy Kwiatkowski:

Przez wiele lat była to – na oficjalnie obowiązujących mapach polskiej literatury – biała plama, zaopatrzona [...] w napis, nie tyle „ubi leones”, ile „ubi leo”. Kraina ta, istotnie, nie znana uczestnikom orbisowskich wycieczek i oficjalnych delegacji, stanowiła jednak przedmiot zainteresowania wielu indywidualnych podróżników. Przedmiot zainteresowania i cel pielgrzymek. [...] Istniało liczne grono jej miłośników, nieformalne stowarzyszenie, którego reprezentanci nie najgorzej byli zorientowani w jej geografii, w pięknie i różnorodności jej pejzaży [...] Wiedza ta była jednak przez wiele lat kameralna, poza nielicznymi wyjątkami niejawną i – z natury rzeczy – cząstkowa⁵.

Sytuację zmieniło przyznanie autorowi *Ziemi Ulro* literackiej Nagrody Nobla w 1980 roku⁶, które wymusiło niejako na władzach PRL oficjalne wydania wybranych dzieł Miłosza. Jak zauważył Jarosław Ławski:

W latach 80. okazało się nagle, iż jest w Polsce polski poeta na skalę światową, którego nikt nie zna, czytać chcą wszyscy, a dobrze znają i rozumieją nieliczni⁷.

Jednak wprowadzony 13 grudnia 1981 r. stan wojenny *de facto* przedłużył nakaz ostracyzmu wobec osoby i dzieła Noblisty. Przełomem stał się dopiero rok 1989, kiedy to po wygranych przez opozycję demokratyczną czerwcowych wyborach do parlamentu, autor *Traktatu moralnego* zaczął regularnie odwiedzać Polskę, a dwa lata później odbył swoją pierwszą po pięćdziesięciu dwu latach sentymentalną podróż do rodzinnej Litwy⁸. Można

ojczyzny i burżuazyjnego wroga po jego decyzji pozostania na emigracji. Ukradłem tę książkę i do tej pory czuję się z tego czynu rozgrzeszony” (cyt. za: M. Skwarnicki *Mój Miłosz*, Kraków 2004, s. 18).

⁴Inaczej sytuacja wyglądała, jeśli chodzi o obecność i recepcję bieżącej twórczości Czesława Miłosza za granicą. Od chwili pozostania na emigracji w lutym 1951 roku aż do początku lat 90. XX wieku Miłosz regularnie publikował na łamach paryskiej „Kultury” Jerzego Giedroycia, sporadycznie także zamieszczał swoje teksty w innych periodykach emigracyjnych, do których miała dostęp polska emigracja rozsiana na wszystkich kontynentach (zob. *Czesław Miłosz w wydawnictwach Instytutu Literackiego w Paryżu. Bibliografia*, pod kierunkiem Jadwigi Czachowskiej, opracował Adam Szendlak, Warszawa 2007).

⁵J. Kwiatkowski, *Miejsce Miłosza w poezji polskiej*, [w:] *Poznawanie Miłosza...*, dz. cyt., s. 81.

⁶Przedprzodzony prezentacją twórczości poety w monograficznym numerze amerykańskiego pisma „World Literature Today” [lato 1978] i przyznaniem mu prestiżowej The Neustadt International Prize for Literature [wiosna 1978]).

⁷J. Ławski, *Miłoszologia...* dz. cyt., s. 271.

⁸Ta niezwykła podróż stała się tematem cyklu wierszy pt. *Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach*, który znalazł się w tomie *Na brzegu rzeki* (Kraków 1993).

powiedzieć, że na przełomie lat 80. i 90. ub. stulecia twórczość Miłosza po czterdziestu latach banicji już na stałe została włączona do krwioobrotu życia literackiego w Polsce, choć – z różnych powodów – nie oznaczało to triumfalnego powrotu poety pod polskie strzechy...

Od momentu ukazania się pionierskiego tomu *Poznawanie Miłosza* wiele się wydarzyło w krajowej oraz zagranicznej recepcji dzieła Noblisty. W 2009 roku ukazało się monumentalne kompendium bibliograficzne *Czesław Miłosz Bibliografia druków zwartych*, przygotowana przez Agnieszkę Kosińską pod kierunkiem prof. Jadwigi Czachowskiej, przy współpracy Jacka Błacha i Kamila Kasperka. Jest to, jak do tej pory, najpełniejsze opracowanie zawierające wszystkie wydania książek pisarza od debiutu do 2008 roku (włącznie), w tym: pierwsze wydania, następne, drugoobiegowe oraz tłumaczenia na języki obce (ponad trzydzieści), a także opracowania. Znaczny przyrost tych ostatnich miał miejsce w Roku Miłosza (2011). To wtedy ukazała się m.in. monumentalna książka Andrzeja Franaszka *Miłosz. Biografia*. Prawdziwy wysyp ważnych opracowań obejmujących zarówno prace zbiorowe w formie książek naukowych, jak i monograficzne numery tematyczne najważniejszych krajowych czasopism naukowych, miał miejsce także w 2014 roku, w dziesiątą rocznicę śmierci Poety.

Książka *Poznawanie Miłosza...* łącznie z *Notą redakcyjną* sygnowaną inicjałem Jerzego Kwiatkowskiego, indeksem osób, indeksem utworów Czesława Miłosza i spisem treści liczy łącznie ok. 600 stron. W tomie opublikowano dwadzieścia siedem tekstów naukowych obejmujących artykuły, szkice krytycznoliterackie oraz interpretacje poszczególnych utworów Noblisty. Jak wyjaśniał redaktor tomu Jerzy Kwiatkowski:

Kilka tekstów zostało napisanych specjalnie dla tej książki, kilka – pochodzi z sesji naukowej poświęconej poecie, a zorganizowanej przez Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w dniach 15–16 grudnia 1980 roku⁹.

W wymienionej grupie tekstów, co symptomatyczne, znalazły się aż trzy autorstwa Jana Błońskiego, po dwa – Kazimierza Wyki, Jerzego Kwiatkowskiego, Ireny Sławińskiej i Aleksandra Fiuta. Autorami pozostałych tekstów byli: Ryszard Matuszewski, Andrzej Kijowski, Krzysztof Dybciak, Jan Prokop, Tomasz Burek, Janusz Kryszak, Marek Zaleski, Wiesław Paweł Szymański, Anna Łebkowska, Marian Stala, Stanisław Barańczak, Zdzisław Łapiński, Stanisław Balbus, Andrzej Werner i Marta Wyka. Już sam przegląd nazwisk pokazuje, że w okresie przymusowej banicji Miłosza

⁹J. Kwiatkowski, *Nota redakcyjna*, [w:] *Poznawanie Miłosza*, dz. cyt., s. 565.

sza jego twórczością zajmowali się najznamienitsi polscy literaturoznawcy z różnych ośrodków akademickich. Kilku z nich w ciągu następnych dekad stało się niekwestionowanymi autorytetami w zakresie miłoszoznawstwa. Mowa tu przede wszystkim o Janie Błońskim, autorze monografii *Miłosz jak świat*¹⁰, oraz jego uczniach i najzdolniejszych następcach: Aleksandrze Fiucie, Marku Zaleskim czy Marianie Stali. Trzej wymienieni badacze poświęcili dziełu autora *Traktatu moralnego* wiele ważnych prac naukowych, których nie mogą pominąć badacze młodszej generacji. Innymi słowy, Wyka, Błoński, Kwiatkowski, Fiut, Zaleski i Stala stali się, by sparafrazować Michała Pawła Markowskiego, naczelnymi **logotetami** krajowej miłoszologii – ustawili bowiem na wiele lat sposób odczytywania i mówienia o dziele Noblisty¹¹. Dzięki swoim tekstom wychowali ponadto grono badaczy młodszej generacji, takich jak Andrzej Franaszek, Łukasz Tischner, Zbigniew Kaźmierczak, Mirosław Dzień czy Marek Bernacki¹².

W tomie *Poznanie Miłosza* dwie podstawowe kwestie zaważyły nad recepcją dzieła autora *Trzech zim*. Po pierwsze, w świetle pierwszych krytycznoliterackich rozpoznań twórczość Miłosza jawi się jako zjawisko jedyne w swoim rodzaju, niepowtarzalne i – nie zawaham się użyć tego słowa – genialne. Kazimierz Wyka, towarzyszący narodzinom odrębnego stylu poezji Miłosza krystalizującego się w latach 1933-1936 (między ukazaniem się debiutanckiego tomu *Poemat o czasie zastygłym* a wydaniem zbioru wierszy *Trzy zimy*, który utorował wileńskiemu żagaryście drogę do literackiej sławy), tak kończył tekst *Płomień i marmur* napisany w 1937 roku:

Gdzieś tutaj, w splątaniu trudnych do intelektualnego ujęcia związków, które łączą Miłosza i Łobodowskiego, narasta przyszłość tej liryki obecnej, która nie da się wytłumaczyć ani duchem Skamandra, ani duchem awan-

¹⁰W zakończeniu tej książki Jan Błoński stawia paradoksalną tezę, iż Miłosz, choć fizycznie nieobecny przez niespełna czterdzieści lat wśród czytelników w Polsce, był przecież stale obecny jako najważniejszy punkt odniesienia dla polskich poetów: „Czesław Miłosz znalazł się znowu wśród nas, w Polsce i w Krakowie. Ale czy kiedykolwiek nas opuścił? [...] W istocie zatem Miłosz był i jest z nami zawsze. I tylko żal, że nie wszyscy o tym wiedzieli. Że nie wszyscy mogliśmy wiedzieć” (cyt. za: J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 222, 225).

¹¹Terminu logoteci w odniesieniu do Leśmiana, Schulza i Witkacego użył Michał Paweł Markowski w książce *Polska literatura nowoczesna Leśmiana, Schulza, Witkacy*, Kraków 2008, s. 7 – przyp. M.B.

¹²O centrum i peryferiach badań poświęconych dziełu autora *Traktatu poetyckiego* tak pisze Piotr Karwowski: „Miłoszologia ma też swój kanoniczny rdzeń i da się go zrekonstruować w odniesieniu do najważniejszych figur noblisty. Ma też swoje – uznane – marginesy, które niepostrzeżenie współorganizują wnętrze kanonu...” (cyt. za: P. Karwowski, *Czytanie Miłosza. O trzech postaciach ideologii estetycznej*, Warszawa 2014, s. 43). Karwowski do głównego nurtu miłoszologii zalicza stanowiska badawcze Aleksandra Fiuta, Jana Błońskiego, Ryszarda Nycza, Krzysztofa Dybciaka, Joanny Zach, Magdaleny Lubelskiej, Mariana Stali, Zofii Zarębianki, Elżbiety Kiślak, Seamusa Heaney, Tomasza Burka, Teresy Walas i Tomasza Bilczewskiego (tamże, s. 47).

gardy w jej wszelkich odmianach. Czym będzie ta liryka? Pytajnik otwarty ku przyszłości¹³.

Dziewięć lat później ten sam badacz, bogatszy o lekturę okupacyjnych wierszy Czesława Miłosza opublikowanych w pierwszym powojennym tomie polskiej poezji *Ocalenie* (1945), dostrzegając ewolucję Miłoszowskiej poetyki, wypowiedział słowa, które urosły do rangi samospełniającej się przepowiedni:

Nadal reprezentacyjny, lecz jako artysta bardziej samotny niż przed wojną. Wyrósł nad głowy swoich rówieśników i rywali poetyckich. Stoi przed nim trud, już nie tylko na miarę jego pokolenia, któremu dotąd sprostał jako artysta, łamał się i walczył jako człowiek ustalający swoje miejsce w rzeczywistości. Trud na miarę poezji, która nie przemija, gdy przeminą jej czasy¹⁴.

Nobilitacji Miłosza dokonał trzydzieści pięć lat później Andrzej Kijowski w szkicu *Tematy Miłosza*, potwierdzając tym samym, że prorocze słowa Wyki wypowiedziane tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej spełniły się. W opinii Kijowskiego Miłosz zasłużył na miano żyjącego klasyka polskiej poezji XX wieku, stał się pisarzem formatu Jana Kochanowskiego i Adama Mickiewicza, koniecznym punktem odniesienia dla wszystkich tych, którzy trudzą się w gospodarstwie polskiej literatury:

Miłosz to świadomość wybrania; to poczucie rangi poezji; to oznaczenie miejsca narodu w planie historii i w planie zbawienia; to zbliżenie do siebie płaszczyzny historycznej i płaszczyzny zbawczej; to dążenie do centralnego punktu ludzkiej świadomości; to świadomość jego nieoznaczenia i niewyraźności; to metaliteratura, tzn. słowo, które nie komunikuje, lecz oczyszcza¹⁵.

Po drugie, Miłosz rozpoznany zostaje jako „poeta totalny”, zagarniający swoim poetyckim dyskursem niemal wszystkie dostępne obszary ludzkiego doświadczenia i rejestry literackiej mowy. A zarazem „poeta rozdarty”, którego twórczość (potwierdzona życiem) nie może być postrzegana inaczej jak pisarstwo karmiące się wewnętrznymi sprzecznościami, oparte na manichejskiej zasadzie *coincidentia oppositorum*... Tę dysproporcję między „ogrodami lunatycznymi” i „ogrodami pasterskimi” dostrzegł jako pierwszy Kazimierz Wyka, a podtrzymywał Jerzy Kwiatkowski. Porównując Miłosza do chrześcijańskiego moralisty na wzór Norwida, krytyk ten zwracał uwagę na Miłoszowską pokusę poezji totalnej: „...ten, który wszystko wi-

¹³K. Wyka, *Płomień i marmur*, [w:] *Poznawanie Miłosza...*, dz. cyt., s. 14.

¹⁴K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, [w:] *Poznawanie Miłosza...*, dz. cyt., s. 41.

¹⁵A. Kijowski, *Tematy Miłosza*, [w:] *Poznawanie Miłosza...*, dz. cyt., s. 173.

dzi razem, całościowo, *sub specie* historii jako „długiego trwania” i cywilizacji jako cywilizacji całej planety”¹⁶. Z kolei Jan Błoński, opisując zjawisko poetyckiej epifanii w kontekście stosowanej przez autora *Nieobjętej ziemi* postulowanej „formy bardziej pojemnej”, zauważał:

Miłosz wypowiada się stale ustami sobowtórów, partnerów i przeciwników [...] Poeta unika jak może jednoznaczności. Zapewne sam czuje się wielokrotny, rozmnożony; dopiero w dziesiątkach odbić chwyta prawdę własnego przeznaczenia. Tej poezji nie można przyszpilić, jawi się czytelnikom w ciągłym widmie przekształceń...¹⁷

Jan Prokop, w szkicu *Antynomie Miłosza*, upatrywał źródła tychże w klasycznym idealizmie platońskim i opozycji powszechnie – poszczególne¹⁸. Także Aleksander Fiut, który jako jeden z pierwszych podkreślał rangę tematyki eschatologicznej w wierszach autora *Ziemi Ulro*, zwracał uwagę na proteuszowy charakter Miłoszowskiej poezji, przekonując zarazem, że Miłosz nad owymi ontologicznymi zmiennościami bytu pragnie zapanować:

Dlatego chyba głównym problemem całej poezji Miłosza jest filozoficzne i artystyczne poskramianie zmienności. Dostrzeganej nie tylko na powierzchni zjawisk: w ulotności każdej egzystencji, następnie epok historycznych czy odwiecznym cyklu Natury, lecz również w głębokiej kulturze: w ciągłych przemieszczeniach znaków, sensów, wartości. Z uporem i wysiłkiem wznosi poeta na heraklitejskiej rzece tamę swej poezji, którą ciągle podmywa wartki nurt przemiany¹⁹.

Antynomiom Miłosza na planie treści towarzyszy wspomniana już polifoniczność wypowiedzi. Kategoria ta, wywodząca się z badań Mikołaja Bachtina nad prozą Dostojewskiego (notabene, pisarza bardzo Miłoszowi bliskiego), formułowana kilkakrotnie przez autora *Ars poetica?* jako postulat programowy, doczekała się wstępnych rozpoznań w omawianym tomie sprzed trzydziestu lat. Ryszard Matuszewski analizował *Czesława Miłosza dążenie do formy pojemnej*, zaś Stanisław Barańczak i Zdzisław Łapiński omówili to kluczowe dla zrozumienia poetyki autora *Traktatu teologicznego* zagadnienie w artykułach poświęconych stylowi poety i stosowanej przez niego synkretycznej konwencji gatunkowej.

W tym miejscu warto odnieść się do najnowszych badań przeprowadzonych przez Piotra Karwowskiego, który z perspektywy kilkudziesięciu

¹⁶ J. Kwiatkowski, *Miejsce Miłosza w poezji polskiej*, [w:] *Poznawanie Miłosza...*, dz. cyt., s. 85.

¹⁷ J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, [w:] *Poznawanie Miłosza...*, dz. cyt., s. 221.

¹⁸ Zob. J. Prokop, *Antynomie Miłosza*, [w:] *Poznawanie Miłosza...*, dz. cyt., s. 233.

¹⁹ A. Fiut, *W obliczu końca świata*, [w:] *Poznawanie Miłosza...*, dz. cyt., s. 159.

lat istnienia miłoszoznawstwa wyróżnia dwa opozycyjne względem siebie ujęcia metodologiczne. Według autora *Czytania Miłosza* centrum miłoszologii, ustalające niejako powszechnie obowiązujący kanon interpretacyjny, tworzone jest od wielu już lat przez wypowiedzi takich badaczy, jak Aleksander Fiut, Jan Błoński, Ryszard Nycz, Marian Stala czy Zofia Zarebianka. W podejściu wymienionych literaturoznawców, jak dowodzi Karwowski, dominuje nastawienie interpretacyjne odwołujące się do hermeneutyki literackiej Hansa-Georga Gadamera i Paula Ricouera „odkrywające znaczenia dzieła w kole tożsamościującego uobecniania sensu – ontycznego, antropologicznego, historiozoficznego, historycznego, kulturowego”²⁰. W nurcie tym rozpoznane zostają trzy zasadnicze figury lektury zawłaszczające niejako w akcie krytycznoliterackiej egzegezy dzieło Miłosza: **figura podmiotu** (interpretacja prowadzona przez pryzmat „bio-grafii” autora *Doliny Issy*), **figura mimesis** (założenie, że poezja Miłosza jest „obrazem świata” rzeczywistego lub eschatologicznego, jak w przypadku epifanii) oraz **figura „prymatu metafory nad innymi tropami”**, co objawia się najpełniej w Miłoszowskim dążeniu do „formy bardziej pojemnej”²¹. Ujęciem opozycyjnym do wymienionych przejawów głównego nurtu miłoszologii są według Karwowskiego ujęcia filologiczne, które w pracy *Poznanie Miłosza z 1985 roku* reprezentowane były m.in. przez teksty Stanisława Barańczaka czy Stanisława Balbusa poświęcone językowi i stylowi poezji noblisty:

Na marginesie głównych figur czytania, ale nie bez wpływu na organizację kanonu miłoszologii znajdują się ujęcia „diegetyczne”, czyli dotyczące organizacji samej warstwy wypowiedzi. Polegają one na dostrzeżeniu mechanizmów tekstowych biorących udział w figuracji. [...] Rozpoznanie te dają się podporządkować estetycznej hermeneutyce głównych figur miłoszologii, ale też mogą być punktem wyjścia jej dekonstrukcji. [...] Prace te zwracają uwagę na język Miłosza ze względu na sam język i dają pierwszeństwo filologii przed antropologią i hermeneutyką²².

Podsumowując, w pierwszych diagnozach krajowej miłoszologii dokonanych ponad trzydzieści lat temu autor *Ocalenia* opisany został jako poetycki geniusz na miarę następcy romantycznych wieszczów: Mickiewicza i Norwida. Przede wszystkim jednak rozpoznany został jako pisarz-myśliciel, który na przykładzie własnej „bio-grafii” zmagają się z wyzwaniem „końca świata”, unaoczniając niejako swoje własne doświadczenie i eks-

²⁰Tamże, s. 48.

²¹Tamże, s. 49–51.

²²Tamże, s. 52–53.

trapolując je na los współczesnego człowieka żyjącego tu i teraz. Badacze jego dzieł niemalże zgodnym chórem dowodzili, że Miłosz pragnie z poezji uczynić nie tylko narzędzie poznania rzeczywistości, ale mierzy znacznie wyżej: chciałby posłużyć się poetycką mową w realizacji profetycznego celu: ocalenia świata. Jak zauważył Andrzej Kijowski:

Miłosz należy do kilku pisarzy naszego wieku usiłujących naprawdę mówić. Mówić to znaczy wierzyć, że słucha tego ktoś rozumny – człowiek rozumny lub Bóg rozumny²³.

Przypomnieć należy, że przywoływane wcześniej teksty powstały w większości na przełomie lat 70. i 80. ubiegłego stulecia, niemal dwadzieścia pięć lat przed śmiercią Noblisty. W tym okresie, jakże płodnym, autor *Drugiej przestrzeni* konsekwentnie potwierdzał obrany przez siebie cel. Miłosz konsekwentnie, do samego końca nie traktował poezji jako modernistycznej „czystej formy”, gry słów, formalnego eksperymentu, poprzez który autor stara się epatować czytelników. Poetyckie słowo było dla niego „świętą mową”, narzędziem poznania rzeczywistości, które – podobnie jak dla Martina Heideggera – powinno wyrażać sytuację-człowieka-w-świecie, odsłaniać wydarzającą się tajemnicę Bycia...

Dzisiaj w połowie drugiej dekady XXI wieku, trzydzieści lat od ukazania się pionierskiego tomu *Poznanie Miłosza* pod redakcją naukową Jerzego Kwiatkowskiego należałoby zadać dwa podstawowe pytania. Po pierwsze, czy autor *Ziemi Ulro* nadal postrzegany jest przez przedstawicieli współczesnej generacji czytelników i literaturoznawców jako „prorok” obdarzony genialnym talentem, pobudzający ludzi współczesnych do myślenia o rzeczach fundamentalnych dotyczących ludzkiego istnienia, czy też traktowany jest jako poeta „anachroniczny”?²⁴ Jak zauważył Jerzy Szymik:

Postawa współczesnej negacji Miłosza i ciszy, która wokół niego trwa – bo wokół niego jest potężna cisza – ma swoje pierwszorzędne źródło w pysze. To jest postawa typu: «mam 30 lat. W ogóle nie interesują mnie jakieś Sze-tejnie ani jakieś tam ‘świadectwo ubiegłego wieku’, dylematy ‘zniewolonego umysłu’, ani tym podobne dyrdymały w zamierzchłej poetyce – wybieram przyszłość! Dziś są inne czasy, inaczej się pisze wiersze!» Witaj Przybysiu

²³ A. Kijowski, *Tematy Miłosza...*, dz.. cyt., s. 159.

²⁴ Kwestie te porusza Ewa Kołodziejczyk w szkicu *Po, czyli przed. Miłoszowskie tematy do odstąpienia. Uwagi o miłoszologii po 2004 roku*, [w:] *Po Miłoszu*, pod redakcją Mariana Bieleckiego, Wojciecha Browarnego, Joanny Orskiej, Kraków 2011. Fragment tego tekstu warto zacytować, gdyż wypowiedziana przez autorkę myśl może mieć istotny wpływ na rozwój miłoszologii w najbliższej przyszłości: „Wydaje się, że od śmierci noblisty nad gestem interpretacyjnym bierze górę gest edytorski, faza nowych odczytań ustępuje fazie wydań nieznanymi pism pozornie znanego autora. Ten proces gromadzenia może stać się fundamentem budowy innej figury Czesława Miłosza” (tamże, s. 307).

nareszcie! Zachwyty?! Ekstacyjny pesymizm? Rozpacz jest dziś *en vogue!* Rozedrgana rozpacz, a tamto jest ramolowatym postrzeganiem rzeczywistości, w jakiejś podejrzanej symbiozie z religią...²⁵

Po drugie, jaka przestrzeń otwiera się (a może zamyka?) przed krajową oraz zagraniczną recepcją twórczości Czesława Miłosza? Oba postawione pytania dotyczą w gruncie rzeczy tego samego – przyszłości miłoszologii w XXI wieku²⁶.

Bielsko-Biała, kwiecień/maj-grudzień 2015

Marek Bernacki

On the Beginning and perspectives of „miłoszology”

The topic of the article is reminding pioneer academic work *Getting to know Miłosz* (Poznanwanie Miłosza) under scientific editors of Jerzy Kwiatkowski (edited in Krakow in 1985), which started expansion of national reception of works by *The Issa Valley* author.

The author of the article also asks questions about different methodological discourses that have been following in the wake of research on Miłosz's work for the last 30 years. He also asks rethorical question concerning the future of miłoszology in 21st century.

Keywords: methodological discourses, reception of Miłosz's work in Poland and abroad, the beginnings of miłoszology, the perspective of Miłosz research in 21st century

Słowa kluczowe: dyskursy metodologiczne – recepcja twórczości Czesława Miłosza w Polsce i za granicą – początki miłoszologii – perspektywa badań miłoszologicznych w XXI wieku

²⁵ Cyt. za: *Nie jestem stąd. O chrześcijańskim obliczu twórczości Czesława Miłosza z ks. prof. Jerzym Szymikiem rozmawia Marcin Witan*, Katowice 2011, s. 12–13.

²⁶ O przyszłości recepcji Miłosza w kraju i za granicą dywaguje Jarosław Ławski we wspomnianym wcześniej szkicu *Miłoszologia*. Białostocki badacz wymienia aż dziesięć warunków, pod jakimi miłoszoznawstwo, mimo niekorzystnej w chwili obecnej koniunktury, ma szansę na rozwój w nadchodzącej przyszłości. Swoje wywody Ławski kończy w sposób optymistyczny, przywołując fragment wypowiedzi Zygmunta Baumanna o Miłoszu: „Wierzę, że dostojna siostra humanistyki i antropologii, córka filologii, dostojna i rzutka, piękna i rozgłośna miłoszologia ma przez sobą przyszłość, albowiem: »jego wiedza o cierpieniu, kruchości i przemijalności życia ujawnia się w każdym napisanym zdaniu, w każdym wersie jego poezji« (zob. J. Ławski, *Miłoszologia...*, dz. cyt., s. 306).

Zofia Zarębianka
Uniwersytet Jagielloński
zofzar@wp.pl

Dyskurs(y) religijne Czesława Miłosza

Zagadnienia natury stricte religijnej, dotyczące sfery odniesień pojedynczego „ja” do Boga, ogólne pytania metafizyczne, formułowane w perspektywie uniwersalnej, poszukiwania teologiczne odnoszone do bardzo różnych kwestii¹, w tym tak zasadniczych jak pośmiertny los człowieka, przeznaczenie, status zła, prawdy wiary, czy powszechne zbawienie, w końcu istotne rozpoznania duchowe podejmujące kwestie drogi człowieka do Boga, wyznaczają zasadnicze kręgi problemów metafizycznych i religijnych, konstytutywnych dla twórczości Miłosza i składających się, przynajmniej w pewnym trybie czytania, na jej znaczeniową dominantę². Upatrywałabym jej więc w odniesieniu do całej twórczości pisarza w wymiarze sensów, które najogólniej i w pewnym uproszczeniu nazwać by można sferą „religijnego”, uznając, że stanowi ona znaczeniowy rdzeń tego dzieła, również w tym sensie, iż jest, w proponowanej przeze mnie strategii lekturowej, elementem jednoczącym wszystkie inne poruszane w nim zagadnienia: w tym także kwestie historiozoficzne, polityczne i autotematyczne, z których dwie pierwsze bywają uznawane niekiedy za główną oś

¹ Por. Cz. Miłosz, *Traktat teologiczny*, w: tenże, *Druza przestrzeń*, Kraków 2002, s. 63–91 – stanowiący tekst najbardziej chyba pod tym względem reprezentatywny, również w tym sensie, iż miał być w zamyśle samego autora summa jego przemyśleń religijno-metafizycznych.

² Por. J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 2004, A. Fiut, *Moment wieczny*, Kraków 2011, Z. Zarębianka, *Wtajemniczenia (w) Miłosza. Pamięć. Duch(owość). Wyobraźnia*, Kraków 2014.

zainteresowań poety³. Na prymat zagadnień religijnych w swej twórczości wskazywał też niejednokrotnie sam pisarz⁴. Pośrednio, gdy charakteryzując twórczość swego krewnego Oskara Miłosza, zapytywał: „czy możliwa jest poezja nie-eschatologiczna? Byłaby to poezja obojętna na oś przeszłość – przyszłość i na rzeczy ostatnie, a więc na zbawienie i potępienie, na Sąd, na Królestwo Boże, na cel Historii, czyli na to wszystko, co łączy czas wyznaczony jednemu życiu z czasem ludzkości”⁵; czy gdy chowając się za opinią Jean Valentine’a, wyrażał następujący sąd: „W poezji zdaje się tkwić coś zasadniczo nieświeckiego [...] ludzie polegają na poezji chcąc przekazać prawdy o sprawach życia i śmierci w inny sposób niedosiegalne. W dzisiejszej Ameryce poezja dostarcza wielu ludziom, z poetami włącznie, pociechy, której już nie znajdują w religii tradycyjnej”⁶, oraz w trybie bardziej dyskursywnym, gdy w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* przyznawał: „to, co społeczne i polityczne jest w nas wymuszone, ponieważ poza nimi nie mamy obrony przeciwko czasowi i zniszczeniu”⁷, by w końcu w *Traktacie teologicznym* wprost napisać: „Bo pierwsze ma być pierwsze”⁸, wskazując w ten sposób tak na jedno z historycznych źródeł myśli europejskiej, jak i na hierarchię rzeczy i spraw oraz na aksjologię jako niezbywalne wyposażenie intelektualne i etyczne pisarza oraz dzieła. I w innym miejscu⁹: „Zamiast zostawić teologom ich kłopoty, ciągle rozmyślam o religii. Dlaczego? Dlatego po prostu, że ktoś musi to robić”. Przytoczona wyżej krótka wypowiedź z *Pieska* zdaje się niesłychanie istotna, gdyż odsłania powody, dla których Miłosz wciąż powracał do problemów religijnych. Wskazuje więc na towarzyszące pisarzowi swego rodzaju poczucie misji oraz świadomość odpowiedzialności, związanej z przekonaniem o potrzebie ocalania kulturowych fundamentów ludzkości, kwestionującej w coraz większym stopniu – poprzez dokonywane zwroty ideowe oraz poprzez panujące trendy i praktyczne wybory – przedustawny porządek rzeczy, w którego istnienie pisarz, mimo wszelkich zastrzeżeń, zdaje się nigdy nie wątpił. Sekularyzacyjnym oraz relatywistycznym tendencjom narastającym w kulturze XX wieku poeta próbuje przeciwstawiać wizję świata opartą na teorii kosmosu uporząd-

³ Por. M. Zaleski, *Zamiast*, Kraków 2005.

⁴ Oprócz pozycji wymienionych w szkicu należy przywołać także dyskursywne wypowiedzi Miłosza zawarte w jego korespondencji z Thomasem Mertonem. Por. Cz. Miłosz, Th. Merton, *Listy*, Kraków 1991 oraz liczne zapisy w Miłoszowskim *Piesku przyrodzonym*, Kraków 1997.

⁵ Cz. Miłosz, *Poeci i rodzina ludzka*, [w:] tenże, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Paryż 1983, s. 35.

⁶ Cz. Miłosz, *Cytata*, [w:] tenże, *Piesek przyrodzony*, dz. cyt., s. 33.

⁷ Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Paryż 1969, s. 138.

⁸ Por. Cz. Miłosz, *Traktat teologiczny*, [w:] tenże, *Drugą przestrzeń*, dz. cyt., s. 63.

⁹ Cz. Miłosz, *Zamiast zostawić*, [w:] tenże, *Piesek przyrodzony*, dz. cyt., s. 161.

kowanego, celowego i rządzonego przez jakąś Siłę Wyższą, nie godząc się na wywodzone z Oświecenia koncepcje całkowitej autonomii i emancypacji rzeczywistości spod władzy Nadprzyrodzonego:

Po dwóch tysiącach lat budowania wielkiego gmachu wyobrażeń i domatów, od Orygenesa i św. Augustyna po Tomasza z Akwinu i kardynała Newmana, kiedy każde dzieło ludzkiego umysłu i rąk powstawało w pewnym systemie odniesienia, wschodził wiek bezdomności. Jak mogłem o tym wszystkim nie myśleć?¹⁰

Uznając poruszanie zagadnień religijnych za swoistą powinność literatury, Miłosz eksponuje równocześnie zauważoną przez siebie niewydolność tradycyjnego dyskursu teologicznego, który utracił według niego zdolność przekazu mistagogicznego, wklajając się w abstrakcyjne formuły pojęciowe. „Opatrzność postanowiła, że stępi się ostrze kazań i filozoficznych traktatów, a pozostanie tylko poezja jako instrument świadomości człowieka rozmyślającego o rzeczach ostatecznych”¹¹. Takie podejście oznaczałoby z jednej strony przekonanie, iż dyskurs poetycki miałby zastąpić dyskurs teologiczny w tropieniu prawdy o sferze nadprzyrodzonego. Z drugiej zaś strony, słowo poetyckie, poetycka wyobraźnia i świeżość językowa miałyby stanowić dla teologii model przepowiadania, dostarczając impulsu dla przekształcenia i odnowienia naukowego dyskursu teologicznego: „Poezja dwudziestego wieku, w tym, co w niej najbardziej istotne, jest zbieraniem danych o rzeczach ostatecznych w kondycji ludzkiej, i wypracowuje po temu swój język, który teologia może wykorzystać, albo nie”¹². Wszystkie przytoczone wyżej wypowiedzi akcentują dwie sprawy. Po pierwsze, przynoszą dyskursywnie potwierdzenie słuszności tezy o prymarnym charakterze zagadnień metafizycznych w twórczości noblisty. Po drugie, uwypuklają od strony świadomości pisarza istotność styku problematyki religijnej i teologicznej z kwestiami języka oraz paradygmatu kulturowego¹³.

Intensywna obecność wskazanej problematyki religijnej w całym, rozwijanym przez kilka dziesięcioleci dziele pisarskim Czesława Miłosza, uzasadnia prawomocność pytania o charakter, status, funkcję oraz miejsce dyskursu religijnego w tej twórczości. Istotny wydaje się tu także namysł nad przemianami tegoż dyskursu, czy tych dyskursów w czasie, a więc zagadnienie ewolucji sposobów wypowiedzania kwestii religijnych, metafi-

¹⁰ Tamże, s. 161.

¹¹ Tamże, s. 32.

¹² Tamże, s. 35.

¹³ Styk ten daje się zauważyć również w tekstach poetyckich. Dobrym przykładem jest tu wiersz *Oeconomia Divina*.

zycznych i teologicznych w przestrzeni długiego trwania twórczej aktywności pisarza, debiutującego w roku 1933, a ostatnie zapiski czyniącego w roku 2004...

Przede wszystkim więc należałoby w tym kontekście spytać, czy rzeczywiście mamy tu do czynienia z jednym tylko, homogenicznym dyskursem religijnym, czy też właściwsze byłoby wskazanie na wielość różnoimiennych dyskursów religijnych, wyrażających nie tylko różnorodność tego typu zainteresowań autora *Ziemi Ulro*, ale też będących istotnym elementem ambiwalencji, sprzeczności i kontrastów znamionujących Miłoszowe rozważanie tego, co ponadmaterialne i pozadoczesne: „nieskończone bogactwo, złożoność, wielopostaciowość rzeczy ziemskich pochodzą z zawartej w nich sprzeczności”¹⁴. Takie rozstrzygnięcie, na rzecz mnogości dyskursów, od razu zarazem podkreślałoby bogactwo, różnorodność i wieloaspektowość refleksji religijnej i metafizycznej w całokształcie znaczeń ewokowanych w utworach noblisty. Istnieje cały szereg istotnych argumentów na rzecz powyżej wskazanej opcji. Jej wybór rodziłby wszakże również pewien kłopot, związany z dysonansem pomiędzy wyrażanym nie tylko przeze mnie przekonaniem o integralnym charakterze całokształtu dzieła Miłosza a niespójnością zawartego w nim projektu religijnego oraz w konsekwencji milczące przyjęcie założenia o fragmentaryczności i rozproszeniu w dziedzinie rozważań religijnych. Słowem przyjęcie tezy o braku jedności w myśli religijnej przenikającej twórczość Czesława Miłosza wprowadzałoby więc znaczący rozdźwięk w całościującą wizję rzeczonyj twórczości i jakoś kłóciłoby się z wyartykułowanym na wstępie przeświadczeniem o charakterystycznej dlań integralności, rozpoznawalnej w przestrzeni całości rzeczonyj pisarstwa i traktowanej jako jeden z podstawowych wyznaczników jego światoodczucia. Uznanie wielości dyskursów religijnych organizujących tkankę „religijnego” w rzeczonym dziele kwestionowałoby przeto opinię o jego fundamentalnej jednorodności, obserwowanej w przestrzeni wszystkich utworów, niezależnie od ich formy¹⁵.

Jednocześnie zaś przecież pozostaje faktem, iż refleksja religijna Miłosza nie stanowi żadnego zwartego systemu, że składają się nań wątki względem siebie przeciwstawne i wzajemnie się znoszące, że wreszcie jawi się w postaci swego rodzaju intelektualnych migawek oraz duchowych rozświetleń, tworząc mozaikę złożoną z elementów różnoimiennych i, przynajmniej pozornie, wobec siebie niekompatybilnych. Koegzystują zatem

¹⁴ Tamże, s. 18.

¹⁵ Por. Z. Zarębianka, *Religijne aspekty poezji Czesława Miłosza*, [w:] tejsze, *Wtajemniczenia (w) Miłosza*, dz. cyt., s. 177–186; *Emblematy nieskończoności w poezji Czesława Miłosza*, [w:] tamże, s. 338–351; *Struktura wyobrażeń religijnej w twórczości poetyckiej Czesława Miłosza*, tamże, s. 351–365.

obok siebie manichejskie z ducha stwierdzenia na temat dychotomicznego pęknięcia znamionującego ludzką naturę oraz rzeczywistość naznaczoną przez zło, pęknięcia ujawniające się w braku harmonii między stworzeniami, ludźmi i narodami z ujęciami sławiącymi dobroć i jedność świata. Przykładu ujęć antynomicznych, podszytych dualistycznymi koncepcjami inspirowanymi manicheizmem dostarcza szereg wierszy z *Trzech zim*, między innymi *Pieśń*¹⁶. Przekroczenie dualizmu zarysowuje się zaś w pochodzącym z tego samego tomu wierszu *Obłoki*¹⁷, pełniej natomiast ilustruje je choćby bardzo wymowny, powojenny już *Dar*¹⁸, nie mówiąc o epifanicznych i iluminacyjnych utworach z ostatniego okresu twórczości¹⁹. Wyznaniom głębokiej wiary łączonej w wielu tekstach z religijnym pojmowaniem misji poety i rozumienia sztuki poetyckiej w perspektywie służby przed Majestatem²⁰, towarzyszą wypowiedzi stanowiące wyraz skrajnego sceptycyzmu i zwątpienia.

Jak zatem – i czy w ogóle jest to możliwe – pogodzić te przeciwstawne stanowiska? I czy faktycznie poprzestanie na prostym stwierdzeniu obecności w tekstach Miłosza wielu dyskursów religijnych zamyka problem i oddaje prawdę o skomplikowanym charakterze rzeczywistości religijnej kreowanej i poddawanej oglądowi w jego twórczości?

Na rzecz tezy o mnogości i równoległości wielu dyskursów religijnych przemawiają liczne racje, pośród których argument o wielogłosowości Miłoszowego dzieła wysunąć by można na plan pierwszy. Idąc tym tropem, należałoby stwierdzić, iż fakt polifoniczności pisarstwa Miłosza, wyrażającej się poprzez wielość bohaterów, różnorodność form wypowiedzi, w tym zróżnicowanie genologiczne jego pisarstwa oraz wielość opinii i sądów i stanowisk światopoglądowych w kwestiach religijnych prezentowanych przez występujące w nich postaci, determinuje słuszność mniemania o współistniejących w tej twórczości dyskursach religijnych, dyskwalifikując jako niedorzeczny i fałszywy pogląd o jednym, całościowym dyskursie. Istotnym argumentem potwierdzającym tezę o wielości tychże dyskursów w miejsce dyskursu pojedynczego jest też wielopoziomowość refleksji religijnej podejmowanej przez Miłosza. W pierwszym rzędzie składa się na ową wielopoziomowość różnorodność poruszanych w tej twórczości tema-

¹⁶ Por. Cz. Miłosz, *Pieśń*, [w:] tenże, *Trzy zimy*, Wilno 1936, s. 9.

¹⁷ Tamże, s. 40.

¹⁸ Cz. Miłosz, *Dar*, [w:] tenże, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, Kraków 1980, s. 89.

¹⁹ Por. np. Cz. Miłosz, *Jasności promieniste*, [w:] tenże, *To*, Kraków 2000, s. 99; *Łąka*, [w:] *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 20; *O zbawieniu*, [w:] tenże, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 80; *Obecność*, [w:] tenże, *Druga przestrzeń*, dz. cyt., s. 54.

²⁰ Por. Z. Zarębianka, *Religijna sankcja misji poety*, [w:] *Wtajemniczenia (w) Miłosza...*, dz. cyt., s. 322–337.

tów, mieszczących się w polu znaczeniowym religijnego, należących jednak do całkowicie odmiennych domen dyskursu. Z jednej więc strony stawia się w tej twórczości fundamentalne pytania z zakresu teodycei. Do nich należy refleksja o złu i próba rozwiązania dręczącej Miłoszowego bohatera kwestii *unde malum*?²¹. A z drugiej strony, niejako na przeciwnym biegunie, penetruje Miłosz kwestie, można powiedzieć, bardziej zewnętrzne, należące do zakresu socjologii i psychologii religii oraz eklezjologii. Rozmyśla w tym względzie między innymi nad rolą religii i Kościoła w polskim społeczeństwie, nad kulturową specyfiką polskiej pobożności, nad stykiem religii i polityki²². Poddaje krytyce funkcjonujące w polskiej tradycji ściśle powiązanie kwestii narodowych i religijnych, prowadzące do swoistej religijnej ksenofobii poprzez zawłaszczenie uniwersalnego przesłania katolicyzmu i podporządkowanie go ideologicznym interesom takich czy innych ośrodków, czy środowisk. W odniesieniu do tego typu zagadnień zaznacza się zresztą w tekstach Miłosza, zwłaszcza rozpatrywanych w porządku chronologicznym, pewna ambiwalencja postaw wyrażona w emocjonalno-intelektualnej oscylacji przebiegającej od negacji do akceptacji, od niechęci i pogardy do podziwu i współuczestnictwa²³. Silnie uwidacznia się w jego utworach rozważanie problemu istnienia i sposobu istnienia Boga oraz jego cech, a więc kwestii przynależnych do filozofii religii, ściślej do filozofii Boga, a jednocześnie rozważanych w ramach teologii dogmatycznej, czy problem możliwości poznania go przez ludzki umysł, podejmowane przez antropologię i psychologię religii oraz przez teologię duchowości, czy wspomniane już i – bardzo mocno wyeksponowane klasyczne pytanie metafizyki – pytanie o zło i możliwość pogodzenia idei dobrego Boga z jednoczesną obecnością zła – w rozmaitych jego przejawach – w świecie, zadawane w ramach teodycei, dziedziny teologii fundamentalnej. Każdy z wyliczonych wątków sytuuje się w odmiennej perspektywie badawczej, uruchamia inne instrumentarium pojęciowe i ustanawia odmienne konteksty. Dodać do tej listy można by jeszcze problemy umieszczane w polu historii doktryn religijnych i historii Kościoła, które to zagadnienia w szczególny sposób absorbować będą Miłosza eseistę, czego egzemplifikacji dostarcza choćby *Ziemia Ulro*.

²¹ Na temat zła w twórczości Miłosza por. Łukasz Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków 2001; por. też wiersz Cz. Miłosza, *Wysokie tarasy*, z dyskursywną frazą „całe życie próbowałem odpowiedzieć na pytanie: skąd zło?, [w:] tenże, *Druga przestrzeń*, dz. cyt. s. 31.

²² Por m.in. Miłosz – Merton, *Listy*, dz. cyt., Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1977; warto zwrócić uwagę na podobieństwo dylematów i rozstrzygnięć tego rodzaju kwestii między Miłoszem a Karolem Ludwikiem Konińskim.

²³ Por. Z. Zarębianka, *W krainie sprzeczności pogodzonych. O ambiwalencjach w konstrukcji bohatera lirycznego międzywojennej poezji Czesława Miłosza oraz Między wiarą a zwątpieniem. Bohater późnych wierszy Czesława Miłosza wobec dylematów wiary*, w: tenże: *Wtajemniczenia (w) Miłosza*, dz. cyt., s. 186–269.

Wymienione przykłady poruszanych w utworach Miłosza zagadnień religijnych ukazują ich wzajemną nieprzystawalność oraz przynależność każdego z nich do odmiennego obszaru problemowego i odmiennego porządku. Także i ten fakt wielopłaszczyznowości Miłoszowej refleksji religijnej każe rozpatrywać ją w perspektywie wielu dyskursów, z których każdy wskazuje na inne pole obserwacji i inny przedmiot – oraz, co szczególnie istotne – inny tryb, inny sposób samej narracji. Wreszcie niebagatelne znaczenie dla kształtu religijnego dyskursu / religijnych dyskursów wpisanych w tkankę tekstów autora *Pieska przydrożnego* mają jeszcze dwa elementy. Po pierwsze, uwzględnić należy wspomniane wyżej genologiczne zróżnicowanie w obrębie jego twórczości, obejmującej rozmaite formy wypowiedzi, rozmaite konwencje oraz różne rodzaje i gatunki literackie. Z natury rzeczy, czym innym wydaje się więc reflektowanie nad kwestiami religijnymi w przywołanej eseistycznej *Ziemi Ulro*, czy w *Ogrodzie nauk*, czym innym zapis liryczny, jeszcze czym innym dyskurs podjęty w epizujących poematach, typu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Ten genologiczny argument – podporządkowany, jak sądzę – rozpoznaniu o wielogłosowości tej twórczości i pozostający jakimś tej wielogłosowości aspektem, wydaje się nie do pominięcia w rozstrzygnięciu kontrowersji dotyczącej charakteru dyskursu religijnego znamionującego rzeczony pisarstwo. Nie chodzi tylko o sprawę konwencji gatunkowych, generujących w naturalny sposób odmienną stylów i form wypowiedzi, ale może bardziej o wynikający z powyższego fakt przyjmowania przez mówiące „ja” różnych ról: uczonego teologa, filozofa i myśliciela, diagnosty i obserwatora, polemisty i adwersarza, mentora i poszukującego, buntownika i wyznawcy. Nie wydaje się też, by można było w prosty sposób przyporządkować każdą z wymienionych person do jednego tylko typu wypowiedzi. Po drugie, nie mniej istotną kwestię stanowi wielość wpisanych w teksty Miłosza inspiracji i dopływów myśli, pochodzących zazwyczaj z odmiennych i odległych od siebie kręgów kulturowych i tradycji religijnych. Wystarczy wspomnieć Miłoszowe fascynacje nurtami gnostyckimi, szczególnie wyraźne we wcześniejszych etapach twórczości, tu zwłaszcza zwraca uwagę obecność wątków manichejskich; nawiązania sufickie, pojawiające się w *Nieobjętej ziemi* czy *Hymnie o perle*, różnej natury inspiracje buddyjskie, dające się wykryć już w wierszach wojennych i, przybierające na sile w tomach późnych, obfitujących w wiersze o charakterze iluminacyjnym, obecność elementów kabalistycznych, zauważalnych zwłaszcza w wątkach związanych z postacią Oskara Miłosza, czego ilustrację stanowić może poemat *Czeladnik*²⁴, pradawne wierzenia pogańskiej

²⁴ Por. Cz. Miłosz, *Czeladnik*, [w:] tenże, *Druga przestrzeń*, dz. cyt., s. 91–115.

Litwy, przywoływane choćby w *Dolinie Issy*, ale też w utworach poetyckich, wreszcie istniejące cały czas, od początku drogi twórczej wpływy różnych nurtów chrześcijaństwa od prawosławnej koncepcji apokatastazy wywiedzionej od Orygenesusa, po kalwińską teorię predestynacji, nie pomijając najsilniejszego i najbardziej obszernego pola odwołań z kręgu rzymskiego katolicyzmu oraz nasycenia wyobraźni symboliką biblijną²⁵, by uświadomić sobie rozległość, meandryczność i niezwykłość ewokowanego przez tę twórczość horyzontu religijnego. Ten aspekt współistnienia w jednym dziele wielu, niekiedy znoszących się wzajemnie, religijnych inspiracji, jak sądzę, pozostaje również (podobnie jak zróżnicowanie genologiczne i różnorodność prezentowanych stanowisk wobec podejmowanych zagadnień) składnikiem polifoniczności, będącej jednym z najistotniejszych wyznaczników dykcji poetyckiej charakterystycznej dla interesującej nas tu twórczości²⁶. Omawiając charakter dyskursu/ dyskursów religijnych konstytuujących najważniejszy nurt pisarstwa Czesława Miłosza, trzeba też uwzględnić oddziaływanie różnych szkół duchowości, czy też, mówiąc ostrożniej, możliwość opisywania duchowego doświadczenia bohaterów tej twórczości poprzez kategorie znamienne dla formacji duchowych charakterystycznych dla rozmaitych duchowych, a także filozoficznych nurtów. Mam na myśli z jednej strony rozpoznawalność analogii (bo nie wiem, czy zawsze świadomych nawiązań) do drogi duchowej św. Ignacego Loyoli²⁷, do myślenia św. Franciszka z Asyżu²⁸, do nauki o wewnętrznych demonach i acedii głoszonej przez ojców pustyni²⁹. Rozpoznawalność tego typu zbieżności pozwala na interpretację konkretnych utworów z zastosowaniem instrumentarium pojęciowego wywiedzonego z danego nurtu duchowości, dającego się odkryć w konkretnym wierszu. Równocześnie, wydaje się, iż poeta nie posługuje się żadnymi terminami czy sformułowaniami, które w sposób jednoznaczny osadzałyby tekst w konkretnym nurcie duchowym,

²⁵ Por. Z. Zarębianka, *Biblijne ślady w wierszach Czesława Miłosza. Rekonesans*, „Konteksty Kultury” 2015 nr 12A, s. 33–47.

²⁶ Na polifoniczność dzieła Miłosza zwracają uwagę wszyscy badacze i krytycy, od wczesnych wypowiedzi Kazimierza Wyki i Jerzego Kwiatkowskiego po niedawno wydane pozycje Marka Bernackiego, Mirosława Dzienia czy Joanny Zach.

²⁷ W kluczu ignacjańskim da się czytać m.in. wiersz *Obłoki* pochodzący z *Trzech zim*, czy późniejszy wiersz *Miłość* z cyklu *Świat (poema naiwne)* oraz *Dar* z poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*.

²⁸ Franciszkańskie nawiązania w poezji Miłosza nie są oczywiste i podlegają daleko idącym przetworzeniom. Można by je dostrzec we wszystkich tych tekstach, które dają wyraz głębokiej afirmacji istnienia i podziwu dla piękna przyrody. Równocześnie jednak nie można zapominać, iż przyroda najczęściej jest postrzegana u Miłosza jako obszar walki, a takie ujęcie z kolei wyklucza związek z franciszkanizmem. Mamy więc tu do czynienia z kolejną ostrą ambivalencją.

²⁹ Por m.in. następujące wiersze: *Daemones*, *Żywotnik*, *Człowiek wielopiętrowy*, *Notatnik*, *Ja, wysłuchaj* napisane w ostatnich latach twórczości Czesława Miłosza.

wskazanym jako inspiracja dla generowanych przez niego znaczeń. By nie być gołosłownym: przywołany już wcześniej *Dar* daje się odczytywać poprzez siatkę pojęciową duchowości ignacjańskiej, zwłaszcza poprzez kategorię tzw. świętej obojętności. Tego rodzaju możliwość nie wyklucza wszakże dostrzeżenia w tymże samym tekście wpływów duchowości zenistycznej i rozpatrywania wpisanego weń duchowego doświadczenia poprzez terminy wypracowane w kręgu buddyizmu zen. Wspomniane zjawisko wskazuje na istotną cechę stosowanego przez poetę w wierszach dyskursu religijnego, charakteryzującego się – w odniesieniu do poziomu znaczeń duchowych – swego rodzaju nieoznaczonością, wyrażającą się w uniwersalizmie i otwartości, polegających na możliwości odczytywania tego samego utworu poprzez pojęcia charakterystyczne dla różnych, niekiedy pochodzących z odległych od siebie obszarów konfesyjnych³⁰. Nie przeczy to rozpoznaniu o silnym nacechowaniu religijnego myślenia Miłosza odniesieniami z kręgu chrześcijaństwa, które – jak się wydaje – pozostaje zasadniczym punktem odniesienia w religijnych wyprawach Miłoszowego bohatera w przestrzeń Nadprzyrodzonego. Podobnie rzecz się ma z możliwością czytania Miłoszowych rozważań religijnych w pryzmacie rozmaitych tradycji filozoficznych, z tomizmem i personalizmem na czele.

Dyskurs religijny – dyskursy religijne Miłosza jawią się zatem, co unaczynia dokonany powyżej pobieżny i skrótowy przegląd, jako labirynt pełen sprzeczności i paradoksów, a ustanawiany przez ów dyskurs /owe dyskursy horyzont religijny prezentuje się jako poszarpany i nierówny brzeg, o linii dalekiej od regularności. Wydaje się wszakże, iż zarysowany na wstępie dyalemat dyskurs czy dyskursy może znaleźć odpowiedź, w której powyższa dychotomia zostanie przekroczona. Jeśli mianowicie przyjąć, iż mimo wielogłosowości tej twórczości, ponad tą polifonią racji, melodii, twarzy daje się słyszeć jeden głos należący do mówiącego podmiotu/narratora, który niejako wciela się w różne postaci, przyjmuje na siebie różne role i różne maski, pozostaje jednak identyczny z sobą samym i mimo tej mylącej mnogości wcieleni, można w nim rozpoznać sygnaturę autora, jeżeli więc przyjąć taką opcję, to analogicznie dałoby się rozstrzygnąć kwestię dyskursów religijnych. W tej perspektywie uznać by trzeba, iż wielość dyskursów składa się tu na jeden dyskurs. Wielopoziomowość, różnorodność i rozgałęzienia rozważań religijnych stanowiłaby celową strategię budowania przez Miłosza jednego dyskursu, który w ten sposób uzyskuje strukturę niejako pachworkową. Prawdą byłoby w tym układzie zarówno stwierdzenie o wielu

³⁰ Por. Z. Zarębianka, *Dialog Wschodu z Zachodem. W poszukiwaniu nowej formuły duchowości*, [w:] też, *Wtajemniczenia (w) Miłosza...*, dz. cyt., s. 270–286.

dyskursach, jak i o jednym nadrzędnym dyskursie wytworzonym z owych pojedynczych, niezwykle zróżnicowanych narracji, podejmowanych przez mówiące „ja” w nadziei pochwycenia Niepoznawalnego i starającego się zbliżyć do tajemnicy różnymi szlakami. Chyba też właśnie tę przyświecającą „ja” mówiącemu nadzieję znalezienia Prawdy można potraktować jako czynnik scalający, dzięki któremu poszarpany i nieregularny horyzont religijnych rozważań Miłosza domyka się kodą współczucia oraz zgody na to, że zrozumienie i ogarnięcie zagadki bytu nie jest możliwe: „Ostatnim słowem stało się „Dlaczego”// Zanim świadomość i pamięć utraci”³¹.

Zofia Zarębianka

Religion discourses of Czesław Miłosz

Essay attempts to reflect on the kind of religious discourse undertaken by Miłosz in his poems over a long period of creativity. It is therefore firstly about capturing the evolution of this discourse at a time and to traced it the dominant content-organizing and carrying out possible typology in this regard. Initially seems to be that Miłosz`s creativity is characterized by the multiplicity of religious discourses, which corresponds polyphony of this poetry. Diversification of concern that dimension of formal as well as the issues in question and various planes confessional. At the same time – and here I see the originality factor – all of these discourses build a coherent ideological whole, whose benchmark is the primacy of the spiritual and metaphysical space of meanings built by the poetry. At the same time – and here I see the originality factor – all of these discourses build a coherent whole ideological, whose benchmark is the primacy of the spiritual and metaphysical in the space of meanings built by that poetry.

Keywords: poetry, religion, theology, the Bible, Zen, mysticism.

Słowa kluczowe: poezja, religia, teologia, Biblia, Zen, mistycyzm

³¹ Cz. Miłosz, *Żywotnik*, [w:] tenże, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 1316.

Mirosław Dzień

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

amdzien@poczta.onet.pl

Akty wiary i niewiary w późnej poezji Czesława Miłosza

Wprowadzenie

Tytuł prezentowanego artykułu tylko na pozór wydaje się być sprzecznym. W istocie rzeczy w każdym twórcy mieszczą się – czasem trudne do spenetrowania – dwie lub więcej osobowości znajdujące swój wyraz w jego twórczości. Nie inaczej jest w przypadku Czesława Miłosza. Niniejszy szkic dotyczył będzie próby przyjrzenia się poetyckim „aktom wiary” i „niewiary” obecnym w późnej twórczości Autora *Trzech zim*.

Od razu na wstępie dookreślić należy, iż owe akty będziemy rozumieć w sposób szeroki – wykraczający poza ich religijne konotacje. Wiara bowiem nie dotyczy jedynie, jak chciał tego Immanuel Kant, metafizycznych kwestii Boga, duszy i świata, ale obejmuje swym zasięgiem spektrum spraw, w których dociekania rozumu okazać się muszą niewystarczające, a co za tym idzie skazane na możliwość łatwego popadnięcia w fałsz. Tak więc „akty wiary i niewiary” sytuować możemy jako te momenty w światłoodczuciu poety, w których pojawia się deklaratywna niemoc innego ich dookreślenia, jak poprzez wyrażone wprost zaufanie do ich realnego, przedmiotowego sensu¹.

¹ W ten sposób – jak się wydaje – ranga samej deklaracji podmiotu lirycznego *vide* Czesława Miłosza uzyskuje dodatkowy sens, wpisując się w intelektualny klimat epoki późnej nowoczesności, dla której zagadnienia metafizyczne, a cóż dopiero eschatologiczne, stanowią jedynie wyraz mitologicznego dyskursu (jednej z form literackiej fikcji), a nie rzeczywistości prawdziwej, choć niedowodliwej za pomocą rozumu. Powołać się tutaj można choćby na klasyczne już

W poetyckiej twórczości Czesława Miłosza już w latach trzydziestych ubiegłego wieku, niewątpliwie pod wpływem jego paryskiego krewnego Oskara Miłosza ujawniła się tendencja do szczególnego rodzaju myślenia poetyckiego polegająca na łączeniu elementów religijnych, a nawet mistycznych (bo czymże jest katastrofizm, jak nie formą mistycyzmu, w której przyszłość projektowana jest na zasadzie domniemania mającego swoje źródło w ponadempirycznej wiedzy, nawet wówczas, gdy tę ostatnią utożsamimy z niejasnym przecuciem) z dyskursem odwołującym się do spuścizny europejskiego Oświecenia.

Na marginesie właśnie na tę – jakże ciekawą – koincydencję zwrócił uwagę poeta w liście z 7 maja 2001 roku skierowanym pod moim adresem, a dotyczącym m.in. jego stosunku do literatury postmodernistycznej. Czesław Miłosz zauważa: „Oczywiście mój stosunek do tzw. post-modernizmu i jego pochodnych jest niechętny, choć nie jestem też sprzymierzeńcem «posiadaczy prawdy», tj. poetów katolickich, którzy chcieliby wyrzucić za burtę oświecenie i renesans powracając do średniowiecza”². To znamienne słowa pokazujące balansowanie Miłoszowego światoodczucia pomiędzy tym, co duchowe z katolickiego punktu widzenia opartego na scholastycznej metodzie poszukującej racjonalnego uzasadnienia wiary (*fides querens intellectum*) a tym, co racjonalne na sposób oświeceniowy; pomiędzy przekonaniem o niezbędności sakralnego wymiaru świata a odrzuceniem jego

dzieło Franka Kermode'a z 1967 roku: *The Sense of Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford 1967. Stąd też proponowane przeze mnie w niniejszym szkicu ujęcie idzie pod prąd tego typu interpretacjom, będącym swoistego rodzaju poznawczym redukcjonizmem. Niechęć współczesnych krytyków i badaczy do tematów eschatologicznych wydaje mi się postawą nie tyle „programową”, co mającą swoje źródło w erozji „wyobraźni religijnej” zapoczątkowanej mniej więcej w połowie ubiegłego stulecia. Widzę w niej raczej przejaw osobistych braków w rozwoju duchowej wyobraźni..., która koniec końców domaga się otwarcia na doświadczenie transcendentne, i nie może zamknąć się li tylko w dusznej przestrzeni biblioteki, by w końcu dojść do przekonania, iż wszelkie uroszczenia metafizyczne stanowią jedynie subtelniejszą (jeśli wręcz nie patologiczną) formę ludzkiej wyobraźni. Atmosferę eschatologicznego „przesilenia”, prowadzącą w konsekwencji do zanegowania wielkich dogmatów eschatologicznych: Sądu Ostatecznego, Kary i Nagrody, Nieba i Piekła – Czesław Miłosz doskonale sondował już w latach 70. XX wieku choćby w *Ziemi Ulro*. Atrofii wyobrażeń eschatologicznych towarzyszy nie tylko sceptycyzm poznawczy, ale także jakaś forma popadnięcia w „nihilizm”; przekonanie o definitywnym, a więc ostatecznym upadku normatywnego porządku, którego gwarantem był Bóg Objawienia judeochrześcijańskiego. Tym, co nam pozostało, to jedynie tzw. wielkie narracje mające charakter czysto literacki, a więc fikcyjny. W ten sposób zagadnienie „wiary-niewiary” utraciło swój przedmiotowy (czytaj: obiektywny) charakter, stając się wyrazem osobistych, prywatnych poglądów autora (lub też jego lirycznego bohatera). Jak się wydaje w światoodczuciu Miłosza – i fakt ten należy podkreślić z całą ostrością – napięcie „wiara-niewiara” nie straciło nic z przedmiotowego wymiaru. Jest ono rudymenarne i jako takie stanowi jeden z filarów ludzkiej egzystencji. W tym sensie autor *Dalszych okolic* zdaje się być daleki od współczesnych mu prądów rekonstrukcyjnych w literaturze. Zdecydowanie bliżej mu do T.S. Eliota z jego wizją eschatologicznego niepokoju, a także w inny sposób, do Tadeusza Różewicza tęskniącego za Bogiem „który odszedł”.

² List Czesława Miłosza do Miroslawa Dzieńa z 7 maja 2001 roku pozostaje w prywatnym archiwum autora niniejszego szkicu.

zawężonej, średniowiecznej formy wyrazu podyktowanej przez religijny autorytet. Dziedzictwo renesansu w przekonaniu Autora *Dalszych okolic* zaowocuje pochyleniem się nad antropologią, a Oświecenie będzie poszukiwało opartego na prawidłach rozumu pozbawionego dogmatycznej sankcji wytłumaczenia skomplikowanych mechanizmów rzeczywistości. W ten sposób Miłosza „akty wiary i niewiary” powinny być zawsze czytane w horyzoncie religijności poszukującej zrozumienia, w klimacie postawy domagającej się satysfakcjonującej odpowiedzi opartej na rozumowych prawidłach. Dla Miłosza bowiem „akty wiary i niewiary”, na co należy zwrócić baczną uwagę, zawsze domagają się – jakkolwiek nie zabrzmie to pretensjonalnie – jakiejś intelektualnej podbudowy. Nie są one pozbawione racjonalnego pierwiastka – raczej ów racjonalizm przynajmniej w jakimś stopniu zakładają. Dzięki temu poeta broni się przed zarzutem fideizmu, a także taniej religijności opartej na dogmatach, resentymentach i emocjach.

„Akty wiary i niewiary” pojawiają się zatem u Autora *Ziemi Ulro* jako przynależne do sfery jeśli nie czysto racjonalnej, to przynajmniej takiej, która nie stroni od dyskursu poddanego logicznemu wynikaniu. Teoriopoznawczy realizm nie tylko nie wyklucza sfery *sacrum*, lecz ją immanentnie zakłada, jako integralny składnik rzeczywistości. U Miłosza to, co duchowe nie przeciwstawia się materialnemu – stanowi raczej równoprawny składnik bogatej, wciąż nieogarniętej i nie-do-ogarnięcia rzeczywistości. Stąd „nieobjęta Ziemia” może być ledwie zapowiedzą „nieogarniętego Wszechświata”, a w końcu całej rzeczywistości widzialnej i niewidzialnej...

W stronę wiary

Począwszy od lat 60. ubiegłego wieku, to znaczy od wystąpień studenckich w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych, rola religii opartej na wielkich instytucjonalnych denominacjach zaczęła gwałtownie maleć. Czesław Miłosz na uniwersyteckim kampusie w Berkeley osobiście przeżywał studencki festiwal wolności, zarazem sceptycznie odnosząc się do libertyńskich i marksizujących haseł przyświecających tym wystąpieniom. Mówię o tym dlatego, iż myślenie drugiej dekady XXI wieku obciążone jest spuścizną tamtego klimatu charakteryzującego się zakwestionowaniem sztywnych kapitalistycznych standardów myślenia o świecie i gospodarce, wolnością obyczajową spod znaku „dzieci kwiatów”, oraz poszukiwaniem duchowości nieskrępowanej gorsetem instytucji. W ten oto sposób weszliśmy – a fakt ten przewidywał poeta w *Piesku przydrożnym* – w okres gnozy, a więc takiego zainteresowania duchowością, która odrzuciwszy religijną celebrację, jako przejaw wspólnoty, szczególnego rodzaju egalitaryzmu

będącego dziedzictwem chrześcijaństwa, pchnie niektórych w objęcia wyższego „wtajemniczenia”, ezoterycznej wiedzy dla wybranych i przeznaczonych do światowych rządów nad masami... W takim klimacie mamy do czynienia ze swoistego rodzaju powrotem do neopogaństwa, jakie dokonuje się na naszych oczach szczególnie w Europie. Odrzucając idiom chrześcijańskiego Odkupienia i Zbawienia indywidualnego człowieka, jakie przyniósł ze sobą Jezus z Nazaretu, Europejczycy – trudno powiedzieć na ile świadomie – sami pozbawili się jakichkolwiek eschatologicznych roszczeń. W konsekwencji określili samych siebie jako *homo biologicus*, albo *homo materialis* odrzucając wymiar duchowy, który przez nieomal dwa tysiąclecia kształtował ich wyobraźnię i działanie. Wybierając egzystencję „tu i teraz”, bez eschatologicznego wychylenia, swoje życiowe spełnienie poza – często pozostającymi jedynie w formie deklaratywnej – prawami człowieka, wyznaczyli w horyzoncie ochrony społecznych przywilejów, dzięki którym z godnością będą mogli dożyć kresu swoich dni. Wartość życia samego w sobie zamienili na jego jakość, zwłaszcza w wymiarze materialnej wygody i dostatku. Opuśczeni przez tęsknoty eschatologiczne przestali postrzegać samych siebie jako dziedziców obietnicy Wiecznego Życia, i takiego spełnienia własnego człowieczeństwa, które wykracza poza ludzkie rozumowe i wyobrazeniowe zdolności. Opuścili myślenie o samych sobie jako o niedokończonym projekcie, którego zwieńczenie objawi się dopiero wtedy, kiedy przyjdzie Pan i zamieszka ze swoim ludem. Zadowolili się raczej obietnicą technokratów i inżynierów społecznych, że zapewnią im obronę przed głodem, wojną, zarazą i egzystencjalistycznymi lękami. W ten sposób *Opowieść o Wielkim Inkwizytorze* Fiodora Dostojewskiego znalazła swoją uniwersalną egzemplifikację³.

Wyczerpanie idiomu chrześcijańskiego, o którym była wyżej mowa, wydaje mi się centralną przesłanką do wnikliwej analizy mentalnego stanu współczesnego Europejczyka. Ponieważ życie nie znosi próżni, każda rezygnacja, każde porzucenie idei organizującej zbiorową wyobraźnię domaga się jakiejś formy zastępczej; domaga się nowej koncepcji, innego paradygmatu, dzięki któremu będziemy zdolni do zbudowania nowych tablic wartości. Jeśli zaś taki proces nie nastąpi, to kultura w szerokim tego słowa znaczeniu z konieczności będzie musiała popaść w stan mentalnego rozkładu, schyłkowości, dekadencji tak bliskiej nihilizmowi⁴. O erozji wyobraźni

³ Pisałem o tym w innym miejscu, zwracając uwagę na uniwersalny charakter struktury tzw. pokłonu, o którym wypowiada się Fiodor Dostojewski ustami Wielkiego Inkwizytora. Zob. M. Dzień, *O mądrym i wielkim Duchu*. (Przyczynek do rozważań nad *Diabłem*), „Kwartalnik Artystyczny” 2001, nr 2(30).

⁴ Więcej na temat teologicznych kontekstów obecnych w *Piesku przydrożnym*, zob. M. Dzień, *Czesław Miłosz: pieśń prawie teologiczny. Zamyślenia milenarystyczne*, „Kwartalnik Artystyczny” 1997, nr 4, s. 223–233.

religijnej dobitnie pisał Miłosz w *Piesku przydrożnym*, dostrzegając utratę zainteresowania społeczeństw Zachodu kwestiami eschatologicznymi⁵.

Karl Rahner i Herbert Vorgrimler w *Małym słowniku teologicznym*⁶ w haśle „Wiara” zauważają, iż z teologicznego punktu widzenia „akt wiary” jest aktem rozumu, którego teoretyczne podwaliny przyniosły zwłaszcza prace średniowiecznych teologów i filozofów chrześcijańskich takich, jak Alberta Wielkiego, św. Bonawentury i św. Tomasza z Akwinu. W dziełach tych wyszczególniono następujące elementy przesłanek wiary oraz samego aktu wiary: 1. sąd rozumu i wiarygodność faktów objawienia; 2. sąd rozumu o wiarygodności faktów objawienia; 3. sąd rozumu o powinności uwierzenia; 4. wolny akt woli, który albo nakazuje rozumowi akt afirmacji, albo nie; 5. w końcu sam akt afirmacji rozumu jako właściwy akt wiary. W teologii „aktu wiary” dokonuje się rozróżnienia na: przedmiot materialny „aktu wiary” – a zatem to, w co się wierzy oraz przedmiot formalny „aktu wiary” – dlaczego się wierzy, motyw „aktu wiary”⁷. Autorzy *Słownika* zwracają uwagę, iż „zgodnie z nauką św. Tomasza z Akwinu w akcie wiary powinno się przede wszystkim uwzględnić całościowe osobowe odniesienie bytu ludzkiego do Boga, ponieważ akt wiary całościowo obejmuje i angażuje całego człowieka [...]”⁸. Należy również dodać, że perspektywa całościowego, radykalnego spełniania się człowieka w „akcie wiary” nie pozwala w sposób adekwatny rozróżnić pomiędzy poszczególnymi elementami i momentami tego aktu. Zakłada on bowiem szczególnego rodzaju niepowtarzalność konkretnej osoby z jej psychologicznymi uwarunkowaniami⁹.

Zastanawiać może fakt, iż „akty wiary” w sensie religijnym u autora *Ziemi Ulro* są nader rzadkie. Biorąc pod uwagę późny etap twórczości noblisty, to znaczy od tomu *Dalsze okolice* (1991), opublikowanego w 80. roku życia Czesława Miłosza, można doliczyć się ich zaledwie kilku. I tak, pierwszy z nich będący raczej powołaniem się na wiarę w dramatycznym momencie możliwości jej utraty, pojawia się w utworze *Alkoholik wstępuje w bramę niebios* (T 150/W 5). Autor tak pisze kierując swoją skargę do Boga: „[...] czemu / udręczasz mnie. Czy to próba, jak u Hioba, / aż uznam moją wiarę za ułudę [...]”. Uznać „wiarę za ułudę”, to tyle, co zaprzeczyć

⁵ Zob. Cz. Miłosz, *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 161. W niniejszym szkicu zastosowano następujące skróty dzieł Czesława Miłosza: DO – *Dalsze okolice* (1991), [w:] *Wiersze*, tom 4, Kraków 2004; NBR – *Na brzegu rzeki* (1994), [w:] *Wiersze*, tom 5, Kraków 2009; T – *To* (2000), [w:] *Wiersze*, tom 5, Kraków 2009; DP – *Druga przestrzeń* (2002), [w:] *Wiersze*, t. 5, Kraków 2009; WO – *Wiersze ostatnie* (2006), [w:] *Wiersze*, tom 5, Kraków 2009.

⁶ Zob. K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, tłum. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1987, s. 536–537.

⁷ Tamże, s. 537.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

jej przedmiotowi; to zdobyć się na akt uznania iluzoryczności wszelkich pozarozumowych roszczeń. Wydaje się, iż często domniemane „akty wiary” formułowane są nie wprost. Posiadają charakter domyślny, jako skutek bądź przyczyna toku rozumowania poddanego logicznym prawidłom. „Akty wiary” są ukryte, schowane głęboko, jakby ich naturalnym środowiskiem była kulturalna wstydlivość, ale także wyrafinowany zamysł ukrywania tego, co w swej oczywistości jest najbardziej ludzkie, najintymniejsze. Tak się dzieje w trzech utworach z tomu *To* (2000): *Obrzędzie* (T 152), *Osobach* (T 154) oraz *W parafii* (T 157). Poeta pisze: „[...] Czuję ulgę myśląc, że nie byłem lepszy ani / gorszy niż wielu i że razem z nimi czekam / na przebaczenie [...]”. *Osoby* (T 154/W 5). A w innym z utworów zauważa: „[...] Z nadzieją, że trąby Sądu wywołają nas po imieniu [...]”. *W parafii* (T 157/W 5).

Zakładana jest tutaj rzeczywistość pośmiertna, jako miejsce / stan ostatecznego Sądu nad ludzkimi uczynkami z możliwością otrzymania przebaczenia. I choć nie jest to wprost powiedziane: Tym, który dokona Sądu nad każdym z ludzi jest Bóg, Miłosz nie spekuluje nad istnieniem lub nieistnieniem Boga, on Go zakłada, jako nie tylko istniejącego, ale również działającego, pozostającego w dynamicznej relacji z człowiekiem: dokonującego nad nim Sądu, oraz posiadającego moc przebaczenia ludzkich win. Interesujące jest to Miłoszowe „oczekiwanie na przebaczenie”. Zakłada ono bowiem taką wizję Przedwiecznego, w której jawi się On jako źródło miłosierdzia. Oczekiwanie przebaczenia jest skutkiem przyznania się do winy; jest postawą uznającą moralną niedoskonałość swoich czynów i oczekującą pełnej łaski odpowiedzi ze strony Boga na akt skruchy. Zarówno Sąd Ostateczny, jak i Bóg, który będzie go dokonywał to rzeczywistość, z którymi podmiot liryczny wyżej wymienionych utworów nie polemizuje. W takim razie wolno nam uznać obie te kwestie jako ukryte „akty wiary”; jako kwestie, co do których Czesław Miłosz ma jasno określone stanowisko światopoglądowe. Oczywiście tego rodzaju postawa niesie ze sobą daleko idące konsekwencje.

Po pierwsze: wyklucza zarówno postawę ateistyczną, jak i agnostyczną, a przyjmuje teizm.

Po drugie: uznaje jeden z centralnych dogmatów chrześcijańskich o istnieniu Sądu Ostatecznego, któremu poddany będzie bez wyjątku każdy człowiek. W tym miejscu wiara podmiotu lirycznego wiąże się z nadzieją na boską pamięć, w której zapamiętane jest każde imię.

Po trzecie: zakłada obraz Boga Sądzącego, który jest pełen miłosierdzia; obraz Boga skłonnego do przebaczenia człowiekowi jego win.

Wobec tego nieuchronność Sądu Ostatecznego nie wzbudza w poecie trwogi, jest raczej okazją do ukazania się Boga w Majestacie Przebaczenia. Ostatnia z konstatacji wydaje się być niezwykle ważką, świadczy bowiem o porzuceniu przez Miłosza takiej wizji Boga, w której ten ostatni byłby jedynie bezwzględnie egzekwującym sprawiedliwość sędzią. Mamy tutaj raczej do czynienia z bytem, którego najważniejszym atrybutem jest Miłosierdzie¹⁰. W ten sposób w rzeczywistości Sądu Ostatecznego i Zmartwychwstania, jak zauważa Sergiusz Bułgakow, dochodzi do ostatecznej restytucji Nowego Człowieka, w którym pokonane zostaje wszystko, co śmiertelne¹¹.

Akty wiary wyrażone wprost

Pierwszym utworem z wyrażonym wprost wyznaniem wiary w Boga jest wiersz o znaczącym tytule *Modlitwa* (T 159/W 5). Poeta pisze: „[...] Moralnie podejrzany z powodu wiary w Ciebie, / Podziwiałem niewierzących za ich prostoduszny upór [...]”.

Ten krótki fragment dostarcza nam kilku niezwykle ważnych wskazówek co do religijnej kondycji podmiotu lirycznego oraz jego stosunku do wiary bądź niewiary innych. Miłosz wiarę w Boga postrzega jako coś „moralnie podejrzanego”, jakby nacechowanego jakąś nieprzyzwoitością, a może będącego wyrazem zbyt naiwnego stosunku do rzeczywistości. „Moralnie podejrzany” jest bowiem ten, kto czyni coś niezgodnego z ogólnie obowiązującym porządkiem etycznym, lub też z przyjętym zespołem norm w danym kręgu kulturowym lub też w danej koterii, w tym wypadku artystycznej. W liberalnej demokracji bowiem jawne akty wiary w porządek nadprzyrodzony wydają się być w mniejszości wobec powszechnie akceptowanej postawy agnostycznej, jeśli nie wręcz ateistycznej. „Podejrzany moralnie” może się więc czuć Miłosz zarówno względem paradygmatu kulturowego i cywilizacyjnego, jak i wobec własnego literackiego środo-

¹⁰ Nad tym aspektem Boskiej natury w powiązaniu ze zbawczym posłannictwem Jezusa z Nazaretu zastanawiał się Jan Paweł II w swojej encyklice *Dives in Misericordia*. Zob. Jan Paweł II, *Encyklika Dives in Misericordia*, [w:] tenże, *Encykliki Ojca Świętego Jana Pawła II*, Kraków 1997, s. 79–139.

¹¹ Prawosławny teolog zauważa: „Upadły człowiek powinien umrzeć, nie może on bowiem nie umrzeć, jednak powinien on także zmartwychwstać w Chrystusie – *ten sam i nie ten sam*, inny od samego siebie, jednak świadomy swojej tożsamości z poprzednim, stary i nowy. W tej antynomii łączą się oba warunki zbawienia: zarówno konieczność zachowania raz powołanego do istnienia człowieka, jak i niemożliwość zbawienia go takim, jakim jest. Dzięki ofierze na Golgocie stary człowiek zostaje stworzony na nowo, pozostając samym sobą także po zmartwychwstaniu: ostateczne rozdzielenie w nim śmierci i życia, bytu i niebytu dokonuje się na Sądzie Ostatecznym, który może być także w pewnym sensie rozpatrywany jako ostatni, zamykający akt w łańcuchu wydarzeń, które jako całość składają się na stworzenie człowieka. I rozcięty ostatnim cięciem człowiek pozostaje tym samym człowiekiem i, wbrew wszystkiemu, zachowuje jedność” (zob. S. Bułgakow, *Światło wieczności. Medytacji i spekulacje*, tłum. J. Chmielewski, Kęty 2010, s. 477–478).

wiska, które zwłaszcza po doświadczeniach traumy związanej z ludobójstwem II wojny światowej, w większości odrzuciło model kultury oparty na judeochrześcijańskim Objawieniu¹². Dla ludzi żyjących w połowie XX wieku Bóg jako gwarant uniwersalnego ładu opartego na stałych i niewzruszonych zasadach moralnych przestał być Kimś, z którego nauką mogliby się utożsamić. Liberalizm pociągnął ich w stronę poszukiwania mniej trwałych, ale za to opartych na wolnym od wszelkich uniwersalnych powinności wyborze, zasadach.

Z drugiej jednak strony dla Miłosza wybór drogi „niewiary” jest wyrazem „prostodusznego uporu”; jest postawą, jak można domniemywać, mało wyrafinowaną intelektualnie; jest aktem w istocie swojej bardziej podyktowanym względami pragmatycznymi niż konsekwencją poważnego namysłu teoretycznego. I jeśli Czesław Miłosz „podziwia niewierzących”, to jest to raczej „podziw” wybrania łatwiejszej drogi, ucieczki przed zmaganiem się z najważniejszymi pytaniami natury egzystencjalnej i eschatologicznej. Moglibyśmy powiedzieć też tak: oto Mędrzec kontemplujący ciemne meandry ludzkiego losu wystawia bezlitosny rachunek wszystkim, którzy wybrali drogę „niewiary” i poprzez ten fakt czują się usprawiedliwieni, dokonując życiowych wyborów bez ich ostatecznego, eschatologicznego uzasadnienia. I chociażby z tego punktu widzenia wypowiedź poety posiada trudne do przecenienia znaczenie w dzisiejszej zdominowanej przez postmodernizm kulturze. Świadczy bowiem o istnieniu w literaturze, szczególnie zaś w poezji, takiego nurtu, dla którego eschatologiczny wektor wciąż posiada istotne znaczenie¹³.

Kolejnym ważnym tekstem, w którym dochodzi do deklaracji wiary jest wiersz *Wbrew naturze* (DP 187/W 5). Czesław Miłosz stwierdza: „[...] Wiele nieszczęść wynikło z mojej wiary w Boga [...] / A ja powtarzam: „Wierzę w Boga” i wiem, / że nie ma na to żadnych usprawiedliwień”.

Wiara w Boga nie jest czymś oczywistym, jednoznacznym, to raczej przestrzeń tajemnicy; przestrzeń, gdzie rozum traci swoje prerogatywy,

¹² Jest to pokłosie m.in. szerokiej dyskusji, jaka miała miejsce w kręgu intelektualistów po doświadczeniu Szoa i dramatycznym pytaniu postawionym przez Teodora Adorno o możliwość życia po Oświęcimiu. Filozof pisze: „Absolutna negatywność stała się możliwa do ogarnięcia, nikogo już nie zaskakuje. [...] Wciąż trwające cierpienie ma tyleż prawo do ekspresji, jak maltretowany do krzyku; dlatego raczej mylny byłby sąd, że po Oświęcimiu nie można już napisać żadnego wiersza. Nie ma jednak błędu w mniej kulturalnym pytaniu, czy po Oświęcimiu można jeszcze żyć, a zwłaszcza czy ma do tego prawo ten, kto przypadkowo Oświęcimia uniknął, a w zasadzie powinien być stracony” (zob. T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, S. Krzemienia-Ojaka, Warszawa 1986, s. 508–509).

¹³ W tym miejscu warto podkreślić fakt rozumowych zdolności człowieka, do których odwołuje się Miłosz. W ten sposób „akt wiary” ma swoje zakorzenienie w czytaniu rzeczywistości, w którym to akcie zaangażowane są wszystkie władze człowieka.

i gdzie człowiek dokonuje osobistych aktów przekraczających jego porządek. Wiara nie przeciwstawia się rozumowi, stanowi raczej jedno ze skrzydeł, na których wznosi się ludzki duch, jak uczył św. Jak Paweł II w ogłoszonej w 1998 roku encyklice *Fides et ratio*.

Wydaje się, że w podobny sposób myśli Czesław Miłosz. Wiary nie należy „usprawiedliwiać”, nie należy się z niej tłumaczyć. Jest ona rzeczywistością suwerenną, wobec której zamilknąć winny wszelkie dyskursy. Ostatecznie bowiem pozostać musi ona w kręgu tajemnicy; w cieniu Tego, którego istnienie zakłada. „Nieszczęścia”, jakie niesie ze sobą wiara w Boga najkrócej rzecz ujmując, to świadomość przeznaczenia, eschatologiczny zmysł widzący w sekwencji wydarzeń przedustawny porządek i celowość, której kresem jest intymny, wieczny związek z boskim Oblubieńcem. Tak więc owe „nieszczęścia”, to cena, jaką przychodzi poecie płacić za przekonanie nie tylko o horyzontalnym, lecz również wertykalnym wymiarze ludzkiego życia; to świadomość, iż tym, co determinuje nasze działanie, nie jest czysta biologia, lecz duch otwierający przed człowiekiem przestrzenie, o których nie śniło się filozofom. Deklaracja Miłosza nie niesie ze sobą żadnego „ale”. Jest konkretna i definitywna, nie pozostawiająca cienia na spekulacje i domysły. Na potwierdzenie takiego stanowiska teoriopoznawczego przytoczyć można zapisek poczyniony w „kajecie numer 67” z okresu „16. III 2000 – VIII 2000”, gdzie Czesław Miłosz zanotował: „Jedynym usprawiedliwieniem mego życia jest moje pisanie na chwałę Boga”¹⁴. Zwróćmy uwagę na niezwykle kategoryczny sens tego stwierdzenia. Indywidualne istnienie poety znajduje swoje egzystencjalne uzasadnienie w akcie twórczym oddającym „chwałę Bogu”. A jeśli tak, to cała twórczość, podobnie jak życie posiada charakter sakralny; można wręcz rzec teocentryczny¹⁵.

¹⁴ Zapisek ten uległ pewnej modyfikacji. Agnieszka Kosińska zauważa: „Po latach, kiedy numeruję ołówkiem strony w kajecie numer 67 datowanym ręką CM „16.III.2000 – VIII.2000”, natrafiam na stronie 135 na wpis piórem „Jedynym usprawiedliwieniem mego życia jest moje pisanie na chwałę Boga. 12.X.2000”. Czerwonym cienkim pisakiem przekreślił „jest” i napisał „było”. Przekreślił „na chwałę”. Napisał „w służbie”. Poprawił „a” w „Boga”, na „u” – Bogu. I całość obwiodł czerwoną linią. W tym kajecie są rękopisy i wersje wierszy, które potem wejdą do tomu *Druga przestrzeń* (wydany w lutym 2002 roku): m.in. *Ksiądz Seweryn, Notatnik*, wiersz tytułowy tomu (na stronach 121–126, prawie gotowy) i *Werk*” (zob. A. Kosińska, *Miłosz w Krakowie*, Kraków 2015. s. 155–156). A to ciekawe, bo można dopowiedzieć, że ile o nie żyje się na „chwałę Boga”, to pracuje się w Jego „służbie” – jest się narzędziem wpływu, Boskiego wpływu na otaczający nas świat. W ten sposób twórczość poety – bardzo świadomie zresztą – jest działaniem „w imieniu Boga”, z nakazu Stwórcy.

¹⁵ Być może owa deklaracja powinna skłonić wielu komentatorów do ponownego głębszego zastanowienia się nad kluczowymi motywami twórczości Autora *Ocalenia*. Wymiar sakralny nie byłby zatem jednym z wielu możliwych do odczytania sensów tej twórczości, lecz stanowiłby jej rdzeń, centralny punkt.

W utworze *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?* (T 129/W 5), czytamy: „[...] Że niezależnie od losu wyznań religijnych¹⁶ powinniśmy / Zachować „wiarę filozoficzną”, czyli wiarę w transcendencję, / Jako istotną cechę naszego człowieczeństwa”. Miłosz pisząc o „wierze filozoficznej” sytuuje ją w kręgu filozofii klasycznej¹⁷, w której zagadnienia metafizyczne odgrywały niezwykle istotną rolę. Tak rozumiana „wiara filozoficzna” nie stroni od tematów wykraczających poza empiryzm i materializm, stąd też nieobce są jej zagadnienia, które począwszy od Platona i Arystotelesa intrygowały przez wieki filozofów. Wymienić tutaj można choćby kwestie istnienia Boga, problem istnienia i natury duszy ludzkiej, jak również celowości świata i natury dziejów¹⁸. Św. Tomasz z Akwinu uważa, że kto zna Boga, już teraz ma udział w Jego wieczności¹⁹. Znajomość Boga osiągnie swoją pełnię w życiu przyszłym, a wtedy będziemy Go oglądali takim, jakim jest²⁰. Akwinata dodaje: „Świat kusi urokiem doczesnej pomyślności albo też odstrasza przeciwnościami. Dzięki wierze możemy się wznieść ponad ten urok i lęk, oczekując innego życia, lepszego niż to na ziemi”²¹.

„Wiara w transcendencję” wpisana jest bowiem w ludzką naturę. Człowiek pytając o samego siebie nie zadowalał się odpowiedziami sprowadzającymi człowieczeństwo jedynie do wymiaru fizykalnego, lecz uporczywie poszukiwał szerszej perspektywy poznawczej i ontologicznej, dzięki której mogłyby zostać zaspokojone jego eschatologiczne roszczenia i tęsknoty. „Wiara w transcendencję” posiada jeszcze tę szczególną zaletę, że dzięki niej na dzieje świata i człowieka można spojrzeć przez pryzmat ekonomii

¹⁶ Te bowiem, jak się wydaje, mogą w ciągu dziejów ulegać modyfikacjom, historycznym przemianom, wpływowi kulturowym i społecznym, wskutek których pierwotny przekaz duchowy może ulec daleko posuniętej zmianie lub też reinterpretacji. Dobitnie świadczą o tym choćby historyczne podziały chrześcijaństwa, które miały miejsce na przestrzeni dwóch tysięcy lat jego istnienia. W tym kontekście „wiara filozoficzna” staje się jakąś formą przeciwwagi. Jej względna stałość oparta jest bowiem w większej części na rozumie i dociekaniach poszukujących obiektywizmu, a nie podlegających subiektywnym wpływom zmieniającego się sposobu interpretacji np. tekstów uznanych za objawione. Czesław Miłosz, znając historyczny podtekst podziałów w łonie religijnych denominacji, pragnie uchronić poszukiwanie duchowe, w którym ważką rolę odegra rozum człowieka, od pułapki doktryny.

¹⁷ Choć w tym miejscu moglibyśmy się również pokusić o konotacje z niektórymi odłamami masonerii, dla których wiara w Wielkiego Architekta lub Wielkiego Budownika posiada fundamentalne znaczenie (zob. A. Zwoliński, *Religia masońska*, Kraków 2014, s. 381–391).

¹⁸ W kręgu szeroko pojętej filozofii klasycznej zagadnieniom tym poświęcono ostatnio wiele wnikliwych rozpraw. Na szczególną uwagę zasługują chociażby: S. Judycki, *Bóg i inne osoby. Próba z zakresu teologii filozoficznej*, Poznań 2010; M. Grabowski, *Pomazaniec. Przyczynek do chrystologii filozoficznej*, Poznań 2010; J. Wojtyśiak, *Spór o istnienie Boga. Analityczno-intuicyjny argument na rzecz teizmu*, Poznań 2012; I. Ziemiński, *Życie wieczne. Przyczynek do eschatologii filozoficznej*, Poznań–Kraków 2013.

¹⁹ Zob. K. Tarnowski, *Problem wiary u św. Tomasza*, „Logos i Ethos” 1993, nr 1, s. 179.

²⁰ Zob. Św. Tomasz z Akwinu, *Wykład Składu Apostolskiego, czyli „Wierzę w Boga”*, tłum. K. Suszyło, [w:] tenże, *Wykład pacierza*, Poznań 2005, s. 11.

²¹ Tamże, s. 12–13.

Zbawienia, a wtedy uzasadnienie i wytłumaczenie odnaleźć może wszelka „przypadkowość”. Także rola poety zyskuje nowy rys. Staje się on wyrazicielem eschatologicznych tęsknot opisując meandry świata poddanego swoiście rozumianej „grze” sił nadprzyrodzonych. Zadaniem poety byłoby w takim wypadku nie tylko rejestrowanie wrażeń i odczuć; nie tylko kronikarski zapis wydarzeń, lecz nadanie im transcendentnego znaczenia, otwarcia okna na eschatologiczne rozwiązania, jednym słowem praca u wrót Tajemnicy. Ale uwaga: we wszystkich tych poczynaniach niezwykle donośna rola przypada rozumowi. Miłosz nie jest poetą wrażenia, lecz intelektu. To jest ten rodzaj poezji, który sycąc się ekstazy, doznań dostarczanych przez zmysły wykracza poza nie, no właśnie – transcenduje wrażeniowość w kierunku konceptu domagającego się ostatecznego, eschatologicznego wytłumaczenia²².

Tym niemniej stanowisko Miłosza w tej sprawie zdaje się być bardziej skomplikowanym i mającym swoje zakorzenienie w lekturze dzieł Simone Weil i Oskara Władysława Miłosza. Wydaje się, że w tym miejscu religijna myśl Miłosza stanowi intrygującą wypadkową katolicyzmu i gnozy sycającej się stanami mistycznych uniesień. Poeta pisał: „Nie opowiadam się, i nigdy [nie²³] się nie opowiadałem, za spirytualizmem przeciwko materializmowi, bo jałowe to przeciwstawienie”²⁴. Dlatego rację mają ci interpretatorzy poezji Autora „*Trzech zim*”, którzy zwracają uwagę na „rajski punkt widzenia” stojący u podstaw jego światoodczucia²⁵.

²² Nie bez znaczenia w tym kontekście są zainteresowania autora myślą gnostyczną i hermetyczną spod znaku Emanuela Swedenborga, Williama Blake’a, Simone Weil, a także mistycyzmem Thomasa Mertona i krewnego poety Oskara W. Miłosza. Zwłaszcza ten ostatni, jak się wydaje, odcisnął niezatarte piętno na młodym umyśle Miłosza podczas jego pobytu w Paryżu w latach trzydziestych. Ciekawe, iż napisaną w Berkeley w 1993 roku *Przedmowę* do pism swojego krewnego, Czesław Miłosz zaczyna w ten sposób: „Zacząłem zajmować się tym poetą mając lat dziewiętnaście. A teraz piszę tę przedmowę do jego utworów w starości, po upływie prawie całego dwudziestego wieku. Ze szczególnych przyczyn [...], jako młody człowiek szukałem w nim instynktownie czegoś, czego nie mogłem znaleźć gdzie indziej, mimo że jego poetyka była mi obca” (zob. O. Miłosz, *Storge*, tłum. Cz. Miłosz, Kraków 1993, s. 5).

²³ Słowo „nie” stanowi tutaj ewidentny błąd edytorski (tamże, s. 15).

²⁴ Poeta pisze o tym w tejże *Przedmowie*, s. 15. A dalej tak charakteryzuje twórczość swojego krewnego: „Ale nawet poeta, którego tu przedstawiam, zdawałoby się „spirytualistyczny”, w każdym razie według naszych przyzwyczajeń, wcale taki być nie chciał i swoją usilną pracą nowoczesnego alchemika doszedł do rewindykacji materii, śpiewając jej chwałę jako miejsca Wcielenia, a także wyciągając wnioski praktyczne w swoim pojmowaniu służby” (tamże, s. 15).

²⁵ Pisze o tym dobitnie w tejże samej *Przedmowie*: „Broniąc zranionych, kruchych, ośmieszanych, wyrażamy naszą niezgodę na porządek tego świata i utwierdzamy naszą tęsknotę do Królestwa. A zarazem, być może, jesteśmy bliżej wielowarstwowej budowy tej rzeczywistości, której trzeźwi, silni i zwyczajcy widzą jedynie kształt zewnętrzny” (tamże, s. 16).

Od przypuszczenia do przekonania

W omawianych przez nas późnych tomach Czesława Miłosza mamy do czynienia z wieloma elementami składającymi się na obraz rzeczywistości eschatologicznej. Należą do nich choćby: 1. istnienie Boga; 2. istnienie zaświatów – Niebo, Piekło; 3. istnienie ostatecznych czynności z ich atrybutami: Sąd Ostateczny, Kara, Nagroda, Przebaczenie, Miłosierdzie. Bardzo często w poezji naszego Autora są one *de facto* aktami przekonania, niemal pewności, dla której nie szuka się dowodu. Wszędzie tam, gdzie poeta widzi samego siebie w przestrzeni eschatologicznej, dochodzi do głosu pewnego rodzaju apodyktyczność wygłaszanych stwierdzeń. Jako przykłady takiego zachowania wymienić możemy następujące utwory:

Dalsze okolice (DO 244/W 4) – „Lepiej czy gorzej spełniło się życie / I wszystkich zebrał ogród **przebaczenia**”.

W Szetęjniach (NBR 78?W 5) – „Wiadomo tylko, że jest grzech i jest **kara**, cokolwiek mówią filozofowie”.

Uczciwe opisanie samego siebie... (T 97/W 5) – „Jeżeli po śmierci dostanę się do / **Nieba**, musi tam być jak tutaj” [...].

Obrzęd (T 152/W 5) – „Myślę teraz o Jerzym, Atanazym, Kasi / o których nikt nie opowie aż do **sądnego dnia**”.

Nieprzystosowanie (DP 192/W 5) – „Nie nadawałem się do życia gdzie indziej niż w **Raju**”.

Żywotnik (WO 291/W 5) – „Inaczej mówiąc, wierzył, że są wagi / Albo i miary **ostatniego sądu** / Kiedy ukaże się nareszcie nagi, / bez udawania i światopoglądu”.

Niebiańskie (WO 305/W 5) – „Ja też chciałbym wierzyć, że trafię do **tej krainy** / i będę mógł tam dalej robić to, co zacząłem na ziemi” [wszystkie podkr. M.D.].

Każdy z tych fragmentów zakłada przedmiotowe istnienie rzeczywistości eschatologicznej. Mało tego, wyraźnie mamy tutaj do czynienia z przesładczeniami opartymi na wierzeniach judeochrześcijańskich, w których mowa jest o Raju, Sądzie Ostatecznym, Karze i Przebaczeniu.

Wahania i niewiara

W ostatnich tomach poety możemy odnaleźć całkiem sporą ilość wierszy, w których mamy do czynienia bądź z postawą ambiwalentną, powiedzmy to inaczej: postawą pełną wahania, co do wiary w istnienie Boga i wszelkiej formy transcendencji, lub też jawnym przekonaniem o bezprzedmiotowym charakterze wiary religijnej. Interesujące, że nego-

wanie wiary w zaświaty wiąże Miłosz w dużej mierze z faktem zwątpienia w postępy filozofii, która jak się zdaje nie potrafi w sposób rzetelny opisać rzeczywistość w jej wielowymiarowej złożoności. W utworze *1 grudnia* (DO 282/W 4) z tomu *Dalsze okolice* pisze: „[...] zwątpiłem o filozofii / I świat widzialny to wszystko, co po niej zostało”. Poeta opisuje krajobraz oraz czynności charakterystyczne dla wypoczywających na urlopie (sauna, basen, w którym się pływa), by w konstatacji zarzucić filozofii, jak się zdaje, brak eschatologicznego zmysłu; nieumiejętność wypracowania zespołu pojęć i idei, dzięki którym można byłoby przebić się przez widzialność świata, a co za tym idzie jego materialność w stronę rzeczywistości transcendentnej, z perspektywy której świat doświadczany zmysłami uzyskałby inne, nowe, pełniejsze znaczenie. Miłosza „zwątpienie” nie jest odrzuceniem transcendencji, ale uznaniem filozofii za dziedzinę ludzkiego poznania, która nie potrafi wznieść się ponad czysto empiryczne ograniczenia.

O ambiwalentnym stosunku poety do zagadnień ocierających się o wiarę świadczą dwa inne utwory z tego samego tomu: *Powrót* (DO 278/W 4) oraz *Dante* (DO 283/W 4). W pierwszym z nich zauważa: „[...] dalej myślę, że dusza / ludzka należy do anty-świata, // który jest prawdziwy, tak jak ten tutaj jest prawdziwy i straszny, i śmieszny, i bezsensowny [...]”; a w drugim wyznaje: „[...] nie wiedząc nic o duszy nieśmiertelnej, / zapatrzyony w bezładne ekrany [...]”.

Jaki jest ontyczny status duszy ludzkiej? Otóż poeta zdaje się myśleć po platońsku: dusza „należąc do anty-świata”, jest tym elementem w człowieku, którego proveniencja nie pochodzi z fizykalnego porządku. Zaświatowe („anty-światowe”) środowisko niczym szczególnym nie różni się od naszego świata. Jest tak samo „prawdziwym”, „straszonym”, „śmiesznym” i „bezsensownym”. A zatem daleko mu do ładu i harmonii; daleko do ontycznych i aksjologicznych rozstrzygnięć. Tym nie mniej istotne są dla nas tutaj dwie konstatacje: 1. Przekonanie o realnym istnieniu duszy ludzkiej; oraz 2. umiejscowienie jej w rzeczywistości eschatologicznej – „anty-świecie” posiadającej jednakże paralelne cechy do naszego świata. Warto w tym miejscu podkreślić jeszcze jeden – bardzo charakterystyczny dla Miłosza – fakt. Dla poety liczy się wiedza na temat duszy ludzkiej i jej przymiotów, a nie wiara w jej istnienie. To charakterystyczny rys gnostycki, w którym rozumowe dochodzenie do tego, „co zakryte” ma decydujące znaczenie. Pamiętajmy, że dla wszystkich gnostyków najważniejsza jest antropologia. To człowiek jest w centrum zainteresowania i ostatecznym celem²⁶. Wszelkie gnostyckie usiłowania mają doprowadzić nas do zakrytej prawdy o samych

²⁶ Por. G. Quispel, *Gnoza*, tłum. B. Kita, Warszawa 1986, s. 86.

sobie, mają objaśnić nam „drogę” powrotu do pełni człowieczeństwa. Gnostyk nie potrzebuje tradycyjnego Objawienia, lecz Wiedzę, często będącą także formą jakiegoś objawienia o charakterze heterodoksyjnym. Dlatego, jak słusznie twierdzi Gilles Quispel: „Gnoza minus chrześcijaństwo równa się gnoza”²⁷. Gnostyk musi przebić się przez „zasłonę”, wkroczyć w Tajemnicę; okiełznać żywioł symboli, by w końcu zdobyć całą prawdę o człowieku. Aby tego dokonać, gnostyk powinien zostać wyposażony we właściwy instrument. Jest nim *nous* – poznanie intuicyjne, oglądowe jako przeciwstawne poznaniu dyskursywnemu. Taką zdolność będącą darem posiadają tylko nieliczni, wybrani. Owa ekskluzywność jest cechą charakterystyczną wszelkiej gnozy²⁸. Wydaje się, że podmiot liryczny poezji Miłosa chciałby pogodzić ze sobą dwie tradycje, które nie są do pogodzenia: chrześcijaństwo, jako religię Objawioną, z gnozą, jako drogą dla wybrańców, oświeconych²⁹. Uchwycenie „momentu wiecznego” byłoby niczym innym jak próbą posłużenia się intuicją – używając języka fenomenologicznego – ejdetyczną; byłoby uchwyceniem rdzenia rzeczywistości; dotarciem do jego rudymenarnego znaczenia – byłoby wreszcie znalezieniem odpowiedzi na najbardziej palące pytania dotyczące świata i człowieka. Uchwycenie „momentu wiecznego” jest zastosowaniem poznania gnostycznego; jest przyznaniem się przez poetę, iż dana jest mu „łaska” wybraństwa³⁰.

W drugim z utworów, *Dante* (DO 283/W 4), następuje konfrontacja podmiotu lirycznego z wszechświatem, który okazuje się „ładem niedorzecznym”, co w końcu doprowadza do zwątpienia poety w istnienie duszy nieśmiertelnej. Doświadczenie rzeczywistości okazuje się tutaj pełnym traumy. Kosmos zarówno się podziwia, jak i w nim ginie. To rzeczywistość niejednoznaczna, ambiwalentna. W podobnym niejednoznacznym tonie utrzymany jest inny utwór autora *Doliny Issy – Sens* (DO 285/W 4). Poeta pisze w nim między innymi: „Kiedy umrę, zobaczę podszewkę świata. / Drugą stronę, za ptakiem, górą i zachodem słońca. / Wzywające odczytania

²⁷ Tamże, s. 85.

²⁸ Termin *nous* określa się jako nadświadomość, wyższą świadomość, jasnowidzenie, czy też intuicję potrafiącą ująć istotę rzeczy (zob. tamże, s. 88–89).

²⁹ Chrześcijaństwo bowiem jest religią egalitarną, a nie elitarną jak gnoza. Poprzez Chrysta Świętego każdy wierzący bez względu na status materialny, pozycję społeczną, czy też zdolności intelektualne w Chrystusie dostępuje łaski dziecięstwa Bożego, daru usynowienia.

³⁰ G. Quispel pisze: „Co się zaś tyczy samej gnozy, do odbioru której służy *Nous*, najlepiej chyba można ją opisać jako intuicyjne poznanie tego, co jest wewnętrznym spoiwem świata lub, gdy szukamy głębiej, bezpośrednim doświadczeniem objawienia. Gnoza jest wiedzą tajemną o ukrytych związkach *universum*, o ezoterycznej tradycji pramądrości objawianej człowiekowi przez bogów, to znaczy jest odsłonięciem najgłębszej istoty człowieka, ukazaniem sensu jego bycia w świecie i oglądem obrazów. Jednak w przypadkach zupełnie szczególnych horyzont się rozszerza i dosięga tego, co nieskończone [...]” (tamże, s. 95).

prawdziwe znaczenie. / Co nie zgadzało się, będzie się zgadzało. / Co było niepojęte, będzie pojęte. [...]”. Nie ma pewności istnienia rzeczywistości eschatologicznej, w której każda z rzeczy świata tego uzyskałaby „prawdziwe znaczenie”. Możliwy jest również scenariusz pesymistyczny – wszystko, co jest na tym świecie podlega prawu narodzin i śmierci, powstawania i zniszczenia. I na próżno jest poszukiwać ostatecznego sensu świata poza nim samym. Na próżno jest żywić jakiegokolwiek eschatologiczne nadzieje³¹.

Jednym z ważnych utworów ukazujących napięcie na linii „wiara – niewiara” w poetyckim światoodczuciu Czesława Miłosza jest wiersz *Niebo* (WO 321/W 5). To tutaj, już na samym początku pada deklaracja będąca swoistego rodzaju życiowym *credo*: „Jak daleko sięgam pamięcią, zawsze chciałem być w niebie. // Żyłem tutaj, wiedząc, że jestem tu tylko tymczasem. // Że kiedyś będzie mi dane wrócić do mojej niebiańskiej ojczyzny. [...]”. I mimo „głosu Nicości” podważającego możliwość zaświatowej egzystencji, poeta staje po stronie własnego „ciała i krwi”, które poprzez relacje z innymi ludźmi „wyrażały nasze podobieństwo / Do Niewypowiedzianego, naszego Ojca w niebie” (WO 321/W 5).

Niewidzialne(y) – Sąd Ostateczny – miłosierny Bóg

Podmiot liryczny wierszy Miłosza żyje w obecności Niewidzialnego, jako integralnego składnika świata. „Niewidzialne” nie jest obcym pierwiastkiem, jakimś dodatkiem do świata, lecz nieodłącznym jego składnikiem. „Niewidzialne rośnie” obok widzialnego. Poeta o tym wie; poeta to „widzi” przez pryzmat całego swojego życiowego doświadczenia: „[...] Tymczasem urastało. Już jest, niewidzialne. / Ani zgadnąć jak, tutaj, wszędzie. [...]” – *Dobranoc* (DO 281/W 4)³².

W późnej poezji Miłosza odnaleźć można silne przekonanie o grzechu, sądzie i przebaczeniu. Elementy te pojawiają się w kilku utworach, począwszy od tomu *Dalsze okolice*. W tytułowym wierszu tego tomu czytamy: „[...] Lepiej czy gorzej, spełniło się życie / i wszystkich zebrał ogród przebaczenia [...]”. – *Dalsze okolice* (DOP 244/W 4). Miłosierdzie Boga dotyka „wszystkich” – oto mocna teza Miłoszowej wiary w eschatologiczny porządek, ale w poezji tej również tkwi przekonanie o „grzechu i karze”. Poeta

³¹ Jednak „krzyk” słowa dopomina się również dopowiedzenia. Trudno nie przywołać w tym miejscu prologu *Ewangelii według św. Jana*, gdzie mowa jest o Boskim Słowie (Logosie). Słowo poetyckie mimo, iż nie posiada boskich atrybutów, to jednak stanowi narzędzie niepodległej myśli protestującej wobec skończonego świata.

³² Rzeczywistość zatem nie wyczerpuje się w swoim materialnym, widzialnym wyglądzie. Jest o wiele bogatsza. Jej nieodzownym składnikiem jest „niewidzialne”, czytaj niematerialne, inne, duchowe. I to właśnie „rośnie”, ogromnie, jakby narzuca się samo przez się... Miłosz, przestrzegając przed redukcjonizmem, nie godzi się na jednomyślny świat.

zauważa z całą doniosłością bez nuty „wątpliwości”: „[...] Wiadomo tylko, że jest grzech i jest kara, cokolwiek mówią filozofowie” (*W Szetzejniach* NBR 78/W 5). Po raz kolejny daje tutaj o sobie znać odrzucenie wszelkich redukcjonistycznych koncepcji filozoficznych, które utraciły z pola widzenia wymiar eschatologiczny.

Pośmiertne bytowanie człowieka wydaje się być pewnym, stąd nie warto poświęcać mu nadmiernej uwagi. Miłosz pisze: „Obyśmy nie troszczyli się o nasz los po śmierci, / Ale tutaj na ziemi szukali zbawienia, / Starając się o dobro wedle naszej miary, / Wybacząc śmiertelnym niedoskonałość. Amen” (*Albo-Albo* DO 257/W 4).

W gruncie rzeczy to bardzo chrześcijańska postawa zakładająca etyczne życie ukierunkowane na dobro wedle ewangelicznych wskazań Jezusa z Nazaretu ogłoszonych na jednym z pagórków niedaleko jeziora Genzaret w Galilei. Życie wieczne, a zwłaszcza jego jakość w jakiejś mierze będzie konsekwencją wyborów, jakich dokonaliśmy podczas naszej ziemskiej egzystencji. Jedną z jego istotnych cech będzie permanentna zdolność do „wybaczenia” bliźnim, jak wzywał Mistrz w *Modlitwie Pańskiej*. Zdolność do wybaczenia zdaje się być jednym z najbardziej eschatologicznych rysów człowieczeństwa, gdyż w tej postawie w namacalny, bardzo bezpośredni sposób doświadczyć możemy aktu transcendencji względem wszelkich resentmentów. Kto „szuka zbawienia” rozumiał wiele, lecz dopiero ten, który „wybacza” może zyskać miano przyjaciela Boga. Chrześcijaństwo bowiem nie jest religią moralnej doskonałości, ale otwarciem się na łaskę Boga, przyjęciem daru Ducha Świętego, który Sam dokona w nas rzeczy wielkich.

W *Wierszach ostatnich* (2006) wątek Boga miłosiernego, gotowego do przebaczenia występuje z całą mocą. Poeta woła: „[...] Potrzebuję Boga, żeby mi przebaczył / potrzebuję Boga miłosiernego” (*Jak mogłem* WO 320/W 5). A dzieje się tak dlatego, iż u Miłosza występuje mocna wiara w Sąd Ostateczny, który oceni w sposób rzeczywisty ludzkie życie: „[...] Inaczej mówiąc, wierzył, że są wagi / Albo i miary ostatecznego sądu, / Kiedy ukaże się nareszcie nagi³³ / Bez udawania i światopoglądu” (*Żywnik* WO 291/W 5). Owa „nagość”, o której pisze poeta, zdaje się posiadać

³³ Ową „nagość” rozumieć możemy jako prawdziwość ludzkiej natury, która oczyszczona zostaje z wszelkiego fałszu „udawania” i „światopoglądu”. Innymi słowy, Sąd Ostateczny pozbawi człowieka pozoru – odda mu jego właściwy wygląd. Poeta wierzy tutaj w obiektywną moc Sądu Ostatecznego, w jego – no właśnie! – definitywnie prawdziwy osąd. A jeśli tak, to eschatologiczne nadzieje na antropologiczny ład okazują się niczym innym jak przekonaniem o możliwości powrotu do wielkiego, jeszcze nie zakończonego projektu antropologicznego. Oczekiwanie Sądu jest wobec tego formą tęsknoty za Nowym, Prawdziwym Człowiekiem, takim, który został wygnany z archetypicznej, rajskiej rzeczywistości.

swoją dalszą historię w innym wymiarze. Miłosz z rozbrajającą szczerością wyznaje w *Traktacie teologicznym*: „Czuję w sobie tyle niewyjawionego zła, / że nie wykluczam mego pójścia do Piekła”.

Przytoczony wyżej fragment posiada ogromne znaczenie dla właściwego odczytania całej twórczości autora *Ziemi Ulro*. Okazuje się ona bowiem na wskroś eschatologiczną i właśnie z takiej perspektywy winna być odczytywana. Zaświaty Miłosza nie są abstrakcyjnym konstruktem ekscentrycznego artysty, lecz stałym, fundamentalnym elementem jego życiopisania.

W co najmniej dwóch utworach niebo jawi się poecie w sposób podobny (analogiczny) do ziemskiej przestrzeni. Dla sensualisty odurzonego wyglądami świata niepojętym mogłoby być pozbawienie go w zaświatach tego wszystkiego, co napędzało jego poetycką wyobraźnię.

W tomie *To* (2000) znajdujemy utwór *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* (T 97/W 5): „[...] Jeżeli po śmierci dostanę się do Nieba, musi tam być jak tutaj, / tyle że pozbędę się tępych zmysłów i ociążałych kości. // Zmieniony w samo patrzenie, będę dalej pochłaniał proporcje / ludzkiego ciała, kolor irysów, paryską ulicę w czerwcu o świcie, / całą niepojętą, niepojętą mnogość wdziałnych rzeczy” (T 97/W 5).

A w *Wierszach ostatnich* (2006) czytamy: „Ja też chciałbym wierzyć, że trafię do tej krainy / i będę mógł tam dalej robić to, co zacząłem na ziemi. // To znaczy dążyć bez ustanku i być samym dążeniem / i nigdy nie nasycić się dotykaniem / migotliwej tkaniny na warsztacie świata”. (*Niebiańskie* WO 305/W 5). Stan niebiański jest w rozumieniu Miłosza stanem dynamicznym, wciąż trwającą „pracą” poznawczą, nieustannym dążeniem do odkrywania wciąż nowych sensów, owej „migotliwej tkaniny”, jaką są wszelkie byty.

Poeta posiada wyraźną świadomość, iż śmierć jest wyjściem poza doczesny świat; że jest przekroczeniem empirycznego porządku; jest podróżą w nieznaną, aczkolwiek konkretną rzeczywistość³⁴. Pisze o tym dobitnie w wierszu „Co mnie” (WO 309/W 5): „[...] wchodzimy w Inne, poza czas i przestrzeń” (WO 309/W 5)³⁵. Dla poety egzystencja pośmiertna nie jest problematyczną, a jeśli tak, to i sam egzystencjalny fakt śmierci nie pociąga za sobą grozy.

³⁴ Wyczerpująco na temat filozoficznych aspektów śmierci pisze I. Ziemiński, *Metafizyka śmierci*, Kraków 2010.

³⁵ Neutralizacja nihilistycznego wymiaru ludzkiej śmiertelności zdaje się być niezwykle istotnym elementem Miłoszowego światoodczucia. Żyjemy nadal, mimo śmierci – oto niezwykle optymistyczny komunikat, jakim dzieli się z czytelnikiem poeta.

Akt wiary w poetyckie słowo

W tomie *Na brzegu rzeki* (1994), odnaleźć możemy utwór *Sprawozdanie* (NBR 7/W 5), w którym czytamy o akcie twórczym poety: „[...] Pod przymusem miłosnego dążenia do esencji dębu / i górskiego szczytu, i osy, i kwiatu nasturcji. / Żeby, trwając, potwierdzały naszą hymniczność przeciw śmierci [...]” (NBR 7/W 5).

Zarazem poeta mając świadomość własnych wyborów w dość radykalny sposób przeciwstawia rytuał religijny pracy intelektualisty. „Karkołomna wyprawa do krain intelektu” zdaje się przeczyć sakralnemu obrzędowi, jak gdyby w mniemaniu Miłosza ten ostatni przynależał do porządku prowincjonalnej, wiejskiej pobożności. Tutaj z całą ostrością dostrzec możemy gnostyckiej proveniencji przeświadczenie o Tajemnicy możliwej do zgłębienia jedynie przez wybranych, dla których intelekt posiada trudne do przecenienia znaczenie. Autor *Ziemi Ulro* wyznaje: „[...] Przebaczenie mnie, paniczowi z dobrej rodziny, / Że jeszcze w szkole zdradziłem was / Wybierając się na karkołomną wyprawę do krain intelektu, / W którym nie posuwa się nad tłumem wiernych baldachim na Boże Ciało / I girlandy z liści nie ozdabiają wnętrza parafialnego Kościoła. [...]” (*Wj, pokonani* T 117/W 5).

Z drugiej jednak strony w utworze *Po odcierpieniu* (NBR 75/W 5), chronologicznie wcześniejszym, w którym poeta przywołuje teorię apokatastazy, czyli odnowienia ostatecznego wszystkich rzeczy, neutralizuje moc wcześniejszych intelektualnych dywagacji stając w kręgu wiejskich parafian, którzy w prostocie serca wyznają swoją wiarę w „żywot wieczny”: „[...] Nie co innego wierni w wiejskim kościele / Chóralnie powtarzają, prosząc o żywot wieczny. / I ja z nimi. Nie rozumiejący / Kim będę, kiedy zbudzę się po odcierpieniu” (*Po odcierpieniu* NBR 75/W 5).

Zamiast podsumowania

Intelektualny ruch Miłosza w stronę „wiary filozoficznej” jest uznaniem rzeczywistości za o wiele bogatszą od tej, jaka jawi się poprzez materialny kostium. Rzeczywistość nie wyczerpuje się w świecie danym nam poprzez zmysłową percepcję. Uznanie transcendencji to nie tylko poetycki gest intelektualisty, jednego z wnikliwych świadków wydarzeń nieomal całego XX wieku, doświadczonego pamięcią o kataklizmie światowych wojen, przewrotów politycznych i społecznych, rewolucji światopoglądowej, oraz zmiany kulturowego paradygmatu – lecz nade wszystko, w moim przekonaniu, to cenna wskazówka kierunku poszukiwań odpowiedzi na najbardziej

frapujące egzystencjalne pytania. Czesław Miłosz myśli w sposób eschatologiczny³⁶, stąd jego poetycka praca – jak sam wielokrotnie o tym wspominał – jest ruchem z perspektywy wieczności, z ontycznego porządku, w którym nie nastąpiło jeszcze zróżnicowanie; ze świata sprzed archetypicznego upadku Pierwszego Człowieka. Jako obywatel utraconego Raju, nie przestaje ów Raj przywoływać, odwzorowywać, zarazem boleśnie doświadczając wszystkich konsekwencji dramatu Upadku.

„Wiara w transcendencję” okazuje się wobec tego jednym z najważniejszych wektorów światoodczucia Miłosza. Dzięki niej jego poezja może być nie tylko bardziej pojemna co do formy, lecz nade wszystko poszerza się jej pole na zagadnienia eschatologiczne, dzięki czemu osiąga rozmach trudny do przecenienia. W tym względzie twórczość autora *Trzech zim* stanowi fenomen na skalę światową. To właśnie w eschatologicznej perspektywie zmieścić się może maksymalizm poezji Miłosza, skoro świat jest bez-kresny, to i jego rozumiejący opis pozbawiony jest granic, otwiera się i poszerza na coraz to nowe możliwości interpretacyjne. Zamiłowanie poety do szczegółów, poszczególnych, indywidualnych biografii wydaje się konsekwencją maksymalistycznej postawy twórczej. Dla Miłosza nie ma rzeczy ani wydarzeń pozbawionych sensu. Rzeczywistość widziana z eschatologicznej perspektywy jest bardzo pojemna i nigdy nie pozbawiona sensu. Oryginalności propozycji Miłosza nie powinniśmy szukać w podejmowanych zagadnieniach, tematach, poetyckich wątkach, lecz w sposobie ich rozwiązywania – w uporczywym domaganiu się obecności rozumu wszędzie tam, gdzie w naturalny sposób mógłby on zostać odrzucony. I wiary tam, gdzie, jak się wydaje, jej obecność jest nie tylko nieuprawnioną, ale wręcz zbędną. Rozpięty między wiarą a rozumem, poeta poprzez poetycki dyskurs łączy dwie rzeczywistości, które w punkcie wyjścia wydają się być nie do pogodzenia. Przerzuca poetycką kładkę nad żywiołami rozumu i wiary, jak gdyby tylko w ich przedziwnym, sprzecznym w sobie splocie mógł wyłonić się jakiś ład, rudymenarny porządek, tak potrzebny we współczesnym świecie opanowanym przez demona chaosu.

³⁶ Temu zagadnieniu poświęciłem sporo miejsca w mojej książce: *Człowiek w perspektywie eschatologicznej w twórczości Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Studium analityczno-interpretacyjne*, t. I-II, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała 2010.

Mirosław Dzień

Acts of faith and unbelief in subsequent poetry of Czesław Miłosz

This work refers to acts of faith and unbelief in subsequent poetry of Czesław Miłosz. The poet stands on the ground of theory-cognitive realism, in which the sphere of sacrum constitutes an integral component of reality. The work discusses several poet's poems, in which we deal with some tension between faith and unbelief; between fear to the Last Judgement and expecting God's Mercy; finally between discord on immortality and the hope for the beyond paradise happiness. Miłosz, being aware of deterioration of religious imagination typical for contemporary man of western culture, resulting in the loss of faith in eschatological reality (the God, the Last Judgement, the Hell, the Heaven), makes an effort to reconstitute the underworld through the acts of poetic faith, expressed directly or implicitly.

Keywords: Czesław Miłosz, eschatology, the God, faith, unbelief

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, eschatologia, Bóg, wiara, niewiara

Karina Jarzyńska
Uniwersytet Jagielloński
karina.jarzynska@gmail.com

Między tropieniem *sacrum* a postsekularyzmem. O badaniu religijnych aspektów dzieła Czesława Miłosza

Dostrzeżenie, opis i interpretacja sposobu, w jaki religijne znaczenia są obecne w twórczości Czesława Miłosza, to zadanie pociągające za sobą szereg komplikacji, wynikających z wielu wzajemnie zależnych przyczyn. Zmieniają one swą postać i natężenie zależnie od etapu twórczości autora *Rodzinnej Europy* i momentu, w którym dokonuje się jej lektura. W niniejszym artykule proponuję dwa zbliżenia odnoszące się do tego problemu: najpierw na „dyskursy Miłosza”, czyli jego wypowiedzi odnoszące się do kwestii „na jakich warunkach współczesna literatura może być religijna?”, następnie zaś na „dyskursy o Miłoszu”, konfrontujące się ze sposobem, w jaki poeta na ten problem odpowiedział swoją twórczością. Zarazem chciałabym wyartykułować pytanie o związek zmieniających się perspektyw badania problematyki religijnej w literaturze z lokalnymi przemianami kulturowo-politycznymi i wskazać na obszary namysłu otwierające się dzięki owym przemianom i wzrastającemu znaczeniu studiów kulturowych w polskiej humanistyce.

Przyczyny i sposoby maskowania religijnych znaczeń

Zapytany o sposób, w jaki dzieło Mickiewicza inspiruje go w poszukiwaniach adekwatnego języka dla wyrażenia swoich intuicji religijnych, Miłosz zwraca uwagę na przyjętą przez romantycznego poetę strategię maskowania tego typu treści. Jako przyczyny takiego postępowania wymienia

współczucie oraz ograniczenia formy¹. Z innych źródeł wiemy, że zaledwie otwierają one długą listę problemów, jakie poeta dostrzegał w tej materii. Znajduje się na niej także kwestia natury historycznej, czyli rozdźwięk między tendencjami nowoczesnej kultury a tradycyjną formą relacji między religią a literaturą. Wypowiedzi poety na ten temat świadczą o nieustannym odnoszeniu się przez niego do warunków kulturowych i społecznych, w jakich przyszło mu i jego twórczości funkcjonować. Miłosz pisze przede wszystkim wobec czasu oraz czytelnika, a dopiero później (czy wręcz dopiero pod tym warunkiem) wobec wieczności.

Wyraźną deklarację traktowania relacji między religią a twórczością jako problemu, który powinien być rozwiązywany w odniesieniu do konkretnych realiów historyczno-kulturowych, Miłosz sformułował w liście do Thomasa Mertona, amerykańskiego mnicha i publicysty, datowanym na 28 marca 1959:

Drogi Panie, chciałbym przyczynić się do tego dzieła, któremu Pan zawsze służy. [...] Człowiek jednak musi być *ruse* [z fr. „przebiegły” – K.J.], bo wielkie są ludzkie ograniczenia, i to, co nasi czytelnicy odrzuciliby, gdyby zostało powiedziane wprost, przełkną ukryte w pigułce, która nie narusza ich snobizmu. [...] W każdym razie niewielu ludzi podejrzewa moje zasadniczo religijne zainteresowania i nigdy nie zaliczano mnie w poczet «pisarzy katolickich». Co, strategicznie, jest być może lepsze. Jesteśmy obowiązani dawać świadectwo? Ale czemu? Że modlimy się, by mieć wiarę? Ten problem: ile winniśmy mówić otwarcie – jest zawsze obecny w moich myślach².

Na czym polega snobizm, który według zacytowanych słów miałby stanowić barierę przed przyjęciem literatury *stricte* konfesyjnej przez współczesnych czytelników, Miłosz dopowiada w innych miejscach. W *Ziemi Ulro* czytamy, że w Polsce „ogłosić się pisarzem katolickim, [...] oznaczało zaszeregowanie do literatury «gorszej», takiej jak literatura myśliwska czy literatura dla młodzieży, a w dodatku politycznie związanej z prawicą”³. Chodziłoby zatem o obawę przed postawą lekceważącą w stosunku do twórczości religijnej, przyjmowaną przez XX-wieczną publiczność literacką. Podobne słowa wypowiada Miłosz wiele lat później w *Piesku przydrożnym*:

Ten poeta, wychowany w religii rzymskokatolickiej, powinien był każdym swoim słowem potwierdzać prawdę wiary Kościoła. Jednakże gdyby nawet chciał, nie mógłby tego robić, ponieważ poezja jest też strategią. Literatura

¹ *Sprzecznosc jest dzwignia transcencji*, z Czesławem Miłoszem rozmawiają Andrzej Franaszek i Tomasz Fijałkowski, „Apokryf” nr 16, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 26.

² Cz. Miłosz, T. Merton, *Listy*, tłum. M. Tarnowska, Kraków 1991, s. 31.

³ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, wstęp: J. Sadzik, Kraków 1994, s. 142.

jego czasów była agnostyczna, niekiedy ateistyczna, i pisząc wiersze dewocyjne nikogo by nie nawrócił, jedynie zyskałby miano poety drugorzędnego⁴.

Kwestie utraty prestiżu i – w konsekwencji – swoistej „nieskuteczności” pisarzy wyznaniowych to nie wszystko. Stawką przyjęcia strategii kryptoreligijnejw XX wieku jest także jakość tworzonej literatury. Miłosz uznaje, że „w dwudziestym wieku najlepszą poezję próbującą dotknąć Innego Wymiaru, jakkolwiek ten wymiar nazwiemy, piszą poeci niezbyt wyznaniowi czy pozawyznaniowi, jakby samo słownictwo pełne wielkich liter paraliżowało autorów wiernych katechizmowi”⁵. Przed uprawianiem „sztuki sakralnej” powstrzymują współczesnych artystów właściwe czasom, w której przyszło im tworzyć, głęboko zsekularyzowane poglądy na naturę świata, człowieka i charakter wysiłków tego ostatniego. Wspominając Denise Levertov, poetkę, która przeszła drogę od komunizmu i agnostycyzmu do chrześcijaństwa, Miłosz zauważa, że rezygnacja z wpisywania tożsamości religijnej w swoją twórczość przez współczesnych poetów może wynikać z doświadczenia codziennego pogwałcenia *sacrum*, odbywającego się wokół niego w publicznych modłach i litaniiach, czyli poprzez język chrześcijaństwa wydrążony z treści. Jeżeli tak jest, wstydlivość i powściągliwość polskiej poezji oznacza obronę religijności prawdziwej przed jej ugrzęźnięciem w społecznym obyczaju. [...] Chwilami wydaje mi się, że wydawanie poezji katolickiej w Polsce jest zajęciem nie tylko zbędnym, ale i szkodliwym⁶.

Owa szkodliwość zdaje się dwukierunkowa – i wobec intencji „dania świadectwa” religijnemu doświadczeniu, i wobec wartości literatury, która bezpośrednio wskazując na treści sakralne nieuchronnie rozbrzmiewa fałszem.

Ostatnią z wypowiedzi poety, którą chciałabym zacytować, jest fragment wystąpienia wygłoszonego przezeń podczas swego pierwszego od trzydziestu lat pobytu w Polsce, gdy wręczano mu doktorat *honoris causa* KUL:

⁴ Cz. Miłosz, *Powinien był?*, [w:] tegoż, *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 29.

⁵ Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996, s. 28. Por. uwaga na koniec rozważań o myśli Mariana Zdziechowskiego: „Aby odnaleźć żywy «nurt metafizyczny», trzeba zwrócić się do autorów stojących albo poza obrębem katolicyzmu, albo w ogóle poza obrębem wszelkiej religii. Zdziechowski, który przyszedł w dwudziestolecie ze swoją wiarą przeżywaną na własny rachunek, należy do wyjątków i pozostanie jako przykład tej ostrości wewnętrznej, jaką mieli namiętni ateści albo zrozpaczeni wyznawcy” (zob. Cz. Miłosz, *Religijność Zdziechowskiego*, [w:] tegoż, *Legends nowocześnieści*, s. 117).

⁶ Cz. Miłosz, *List do Denise*, [w:] tegoż, *O podrózach w czasie*, wybór i oprac. J. Gromek, Kraków 2004, s. 152–153. Por. z uwagą z 1938 r.: „Z wielką radością powitać rozwój spirytualizmu, jaki dokonał się ostatnio w sztuce. [...] Coraz więcej pisarzy ma odwagę przyznawać, że są katolikami, a przeżycia religijne obierać za podstawę swoich książek. Niestety, dla jakże niewielu z nich katolicyzm jest czymś więcej niż obroną ładu, ładu moralnego i państwowego! Jakże niewielu z nich ma jeszcze niespokojne poszukiwanie sprawiedliwości!”, Cz. Miłosz, *O milczeniu*, [w:] tegoż, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003, s. 205.

czuję się w obowiązku stwierdzić, że nie jestem poetą katolickim. [...] Byłbym szczęśliwy, gdyby moje książki służyły ludziom w szerokim sensie tego słowa nabożnym. I jeżeli zajmowałem się pisarzami religijnymi, jak Simone Weil i Lew Szestow, jeżeli tłumaczyłem i tłumaczę Biblię, to nie bez ukrytej intencji: chciałem może pokazać, że nie są to czynności zastrzeżone dla, jeżeli tak rzec wolno, katolików zawodowych⁷.

Strategia przyjęta przez Miłosza miała zabezpieczyć jego twórczość przed dewaluacją i marginalizacją, by mógł dotrzeć do grona czytelników, na których zależało mu najbardziej. Miała pozwolić temu pisarstwu wpisać się w główny nurt sztuki współczesnej, czyli niejako złożyć na ołtarzu nowoczesności należną jej daninę silnej tożsamości religijnej; i w końcu – zapobiec wpadnięciu tej poezji w koleiny religijności typu narodowego, „plemiennego”, które to niebezpieczeństwo zdaje się według Miłosza czyhać szczególnie niecierpliwie na twórców piszących w języku polskim. Wskazane zagrożenia nie skutkowały jednak porzuceniem przez Noblistę poszukiwań religijnych ani prób ich artykulacji w swojej twórczości. Raczej tym więcej wkładał w nie wysiłku, przymierzając w tym celu w koleje maski i ćwicząc się w artystycznym rzemiośle.

Uwagi Miłosza, jakoby autoidentyfikacja twórcy jako pisarza katolickiego czy – szerzej – religijnego skazywała go na marginalizację ze strony krytyki literackiej i przez to nikły odbiór czytelniczy, są niepozabawione racji. Na ten problem wskazuje Joan Ward w książce *Christian Poetry in the Post-Christian Day*⁸. Zastosowany przez nią termin „doba post-chrześcijańska” nawiązuje do tytułu książki Gabriela Vahaniana⁹, w której został opisany „klimat kulturowy, w którym wspólnota wierzeń i wiedzy została podważona”, przy założeniu, że wcześniej taką wspólnotę tworzyło chrześcijaństwo. Konsekwencją zaniku takiej kolektywnej ramy odniesienia są problemy natury komunikacyjnej między twórcami sztuki a ich audytorium, w tym – poetami o zapleczu chrześcijańskim. Wyrosłe na tym gruncie uprzedzenia mogą cechować „zwykłych” odbiorców współczesnej poezji, ale szczególnie problematyczną barierę stanowią dla czytelników „profesjonalnych”. Wynika to co najmniej z dwóch przyczyn – ich silnego uwikłania w obowiązujący w danej chwili dyskurs historycznokulturowy oraz z faktu, że pogranicze literatury i religii jest obszarem trudnym do uchwycenia za pomocą metajęzyka, między innymi ze względu na emocje, jakie potrafi bu-

⁷ Cz. Miłosz, *Przemówienie wygłoszone w auli KUL-u dnia 11 czerwca 1981 po otrzymaniu doktoratu honoris causa*, „W drodze” 1981, nr 10, s. 66.

⁸ J. Ward, *Christian Poetry in the Post-Christian Day: Geoffrey Hill, R.S. Thomas, Elizabeth Jennings*, Berlin-Wien 2009.

⁹ G. Vahanian, *The Death of God: The Culture of our Post-Christian Era*, New York 1961.

dzić w odbiorcy¹⁰. Pora przejść na stronę interpretatorów Miłosza i przyrzec się, jak wskazana problematyka jest rozgrywana w ich tekstach.

Problemy recepcji

„Gdzie szukać zatem ukrytej jedności twórczości Miłosza?
Chyba nie może być dziś wątpliwości, że w strefie,
powiedzmy, metafizycznej, albo w szeroki znaczeniu – religijnej.”

Jan Błoński, *Duch religijny i miłość rzeczy*

Recepcja twórczości Czesława Miłosza nie uchroniła się od wspomnianych zagrożeń, jednak jej rozpiętość w czasie oraz wielość i format krytyków literackich i myślicieli mających wpływ na jej kierunek pozwala wskazać na szereg tekstów trafnie rozpoznających to, co poeta starał się „zaszyfrować”. Już w roku 1937 Alfred Łaszowski zanotował: „Czytając *Trzy zimy* myślimy o renesansie liryki metafizycznej”¹¹. Przypomniał o tym Zdzisław Łapiński w roku 1980, stwierdzając zarazem, że za istotne „podglebie” twórczości Miłosza można uznać tematykę religijną dopiero na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat (wcześniejszego Miłosza Łapiński postrzega jako poetę politycznego)¹².

Przełomowym momentem dla recepcji tej twórczości był rok 1981, po otrzymaniu przez autora Literackiej Nagrody Nobla, jego przyjeździe do Polski oraz zniesieniu zakazu publikacji tekstów sygnowanych jego nazwiskiem i o nim traktujących. Podczas ówczesnej wizyty w kraju Miłosz odebrał, jak już wspomniałam, doktorat *honoris causa* Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego; przy tej okazji Irena Sławińska wygłosiła laudację zatytułowaną *Religijny horyzont w twórczości Miłosza*¹³. Wykształcona w przedwojennym Wilnie badaczka wymieniła wówczas kilka formuł, jakie brała pod uwagę, zastanawiając się nad nazwaniem tego, o czym chciała powiedzieć: „Miłosz i religia” lub „poezja Miłosza i *sacrum*”. Uznała je

¹⁰ Zob. np. K. Dybiak, *Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005.

¹¹ A. Łaszowski, *Miłosz Czesław: „Trzy zimy”*, „Nowa Książka” 1937, z. 10 (za: Z. Łapiński, dz. cyt., s. 27).

¹² Zob. Z. Łapiński, *Między polityką a metafizyką. O poezji Czesława Miłosza*, [w:] *Poznanie Miłosza 2, cz. I: 1980–1998*, pod red. A. Fiuta, Kraków 2000, s. 26. Dalej: „Stąd już w samych formach wypowiedzi poetyckiej nawiązanie do różnych utrwalonych wzorów religijności, do pieśni nabożnej, litanii, parabol, medytacji, pouczenia, parafrazy biblijnej czy spowiedzi”, s. 27. Oraz – dążenie do wysokiego stylu języka. Przy czym Łapiński zastanawia się nad przydatnością/ aktualnością obrzędowych inspiracji takiego języka w poezji, wskazując na alternatywę – język mistyki, wyrastający z doświadczenia indywidualnego, a nie społecznego (por. „sprzeczność między religią prywatną a religią obrzędu”).

¹³ I. Sławińska, *Religijny horyzont w twórczości Miłosza*, „W drodze” 1981, nr 10.

jednak za zbyt szerokie. Jak zauważyła: „Poezja Miłosza wymyka się [...] ustalonym kategoriom: jej wymiar czy odniesienie religijne urasta poza przyjętymi rubrykami”¹⁴. Rozwinęła tę myśl następująco:

Wiele prac o utworach religijnych poety porządkuje materiał wokół form czy gatunków literackich (hymn, oda, psalm, modlitwa) albo też wokół postaci (Chrystus, Maryja Panna, Hiob, św. Paweł) – lub też interesuje się problemami i motywami tych utworów (wyróżniając utwory pasywne, rezurekcyjne, biblijne...). Ale *casus* Miłosza jest taki, że niełatwo byłoby wyróżnić wiersze religijne w jego poezji, a wymienione przed chwilą kategorie okazałyby się zawodne: nie powtarzają się w jego poezji ani motywy, ani postaci; oka tak skonstruowanej siatki są dla poezji Miłosza za duże, łatwo by się przez nie prześlizgnął. Poezja ta po prostu nabrzmiewa z biegiem lat czyjąś obecnością, czymś obrazem na horyzoncie, „straszne obłoki” z czasów młodości przeświebla w końcu dobre światło, a wiersze opiewają tak niezwykle dary Boga, jak pogodny poranek nad zatoką¹⁵.

Zaproponowana przez badaczkę typologia i ilustrujące ją przykłady pozwalają dostrzec, że „religijne” jest przez nią utożsamiane z „chrześcijańskim”, czy wręcz „katolickim”. To częste w polskojęzycznym dyskursie (nie tylko literaturoznawczym) nadużycie semantyczne, znacznie utrudniające uchwycenie sakralnych znaczeń w tekstach tego obszaru kulturowego. Poczucie niewystarczalności własnego aparatu badawczego prowadzi Sławińską do wniosku, że „horyzont religijny twórczości Miłosza – to jednak przede wszystkim afirmacja bytu, zgoda na urządzenie świata, z jego bólem, w którym brodzimy po kolana”¹⁶. Dochodzi zatem do przejścia między konkretem chrześcijańskiej dogmatyki i tradycji a filozoficzną abstrakcją.

Właśnie stosunek twórczości Miłosza do „bytu”, czyli jej ontologia bądź metafizyka stanowiły przedmiot szczególnego zainteresowania wielu krytyków literackich, między innymi Aleksandra Fiuta, Jana Błońskiego i Mariana Stali. Niewątpliwie wynika to z relatywnej wolności słownika opierającego się na tym pojęciu od obciążeń konfesyjnych i z łatwości powiązania go ze słownikiem *stricte* literaturoznawczym. Dobrym przykładem takiej decyzji jest wybór tekstów Miłosza dokonany przez Joannę Gromek opatrzony tytułem *Metafizyczna pauza*. We wstępie redaktorka zauważa:

W największych bowiem dokonaniach [...] Miłosza, wyczuwalny jest ton religijny – w bardzo szerokim sensie. Mieści się w nim sposób widzenia świata, rozumienia ludzkiego losu, odpowiadania na stawiane przez życie

¹⁴ Tamże, s. 69.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 76.

trudności, a także to, co wydaje się być najistotniejsze w tej twórczości – skoncentrowanie na istocie bytu, na tym, co absolutne, na przeżywaniu świata jako daru. Sam autor mówi o podobnych zainteresowaniach jako o poszukiwaniu substancjalności człowieka, ukrytego ładu istnienia, jako o walce przeciwko naciskowi nicości¹⁷.

Gromek proponuje to wszystko nazwać „warstwą metafizyczną tego piarstwa”¹⁸. Ten tryb interpretacji utrudnia jednak uwzględnienie historycznego, instytucjonalnego i wspólnotowego aspektu religijności, który przecież dla dzieła Miłosza ma ogromne znaczenie. Z podobnym problemem mierzy się grupa badaczy wybierających posługiwanie się zaczerpniętym z fenomenologii religii terminem *sacrum*, do których należą Jacek Dąbala i Zofia Zarębianka. Właściwy tej dyscyplinie ahistoryczny styl badania pociąga za sobą ryzyko abstrahowania od kulturowych uwarunkowań religijnych znaczeń analizowanych tekstów oraz zacierania różnic pomiędzy poszczególnymi tradycjami¹⁹.

Pojęcie religijności może stanowić antidotum na te problemy, o ile towarzyszy mu pytanie „jaka tradycja i instytucja religijna funduje dany spłot semantyczny”. Taka perspektywa wymaga jednak konfrontacji z możliwością zatarcia granicy między interpretacją utworów a pytaniem o tożsamość religijną ich autora. Zdecydował się na to między innymi ksiądz Jerzy Szymik w książce *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza* (Katowice 1996), konsekwentnie pytając o stosunek treści utworów poety do dogmatyki katolickiej²⁰. Również myśliciele związani z innymi niż katolicka denominacjami mogą dokonywać podobnie redukcjonistycznych

¹⁷ J. Gromek, *Wstęp*, [w:] Cz. Miłosz, *Metafizyczna pauza*, oprac. J. Gromek, Kraków 1995, s. 8.

¹⁸ Terminem „metafizyka” posługuje się także A. van Nieukerken w książce *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1997; można tu również przypomnieć słynne sformułowanie Michała Pawła Markowskiego o „kiczu metafizycznym”, którego przykładem miałyby być późna twórczość Miłosza (tegoż, *Bezpłodne przepędzanie czasu*, „Tygodnik Powszechny” listopad 2005).

¹⁹ Por. J. Dąbala, *Sacrum w poezji Czesława Miłosza*, „Więź” 1992, nr 7 i tegoż, *Sarkazm i trawestacja sacrum w poezji Czesława Miłosza*, „W drodze” 1984, nr 11; Z. Zarębianka, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku: od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001 oraz tejeż, *Wtajemniczenia (w) Miłosza. Pamięć – duch (owość) – wtajemniczenia*, Tyniec 2014.

²⁰ Sam Miłosz skomentował tę pozycję: „Ta książka jest dla mnie tak wygodna, że gdybym miał stanąć przed trybunałem inkwizycji, odsyłałbym do poszczególnych stron czy akapitów w swojej obronie. Ale książka ks. Szymika porusza także problem manicheizmu występujący w mojej twórczości. Bardzo silnie pogodzący w mojej twórczości. To jest problem, z którym nie może sobie poradzić wielu ludzi w XX wieku: nie mogą pogodzić idei osobowego Boga ze straszlivymi okrucieństwami tego stulecia. Bo jak pogodzić ideę dobrego z anihilacją, z wytipieniem milionów Żydów. Ten problem jest niemożliwy teologicznie do rozwiązania”, Świadek wieku. Z Cz. Miłoszem rozmawia A. Koss, *Rozmowy polskie*, t. 2, s. 127.

zabiegów²¹. Nie przekreśla to jednak możliwości posługiwania się kategorią religijności w interpretacji literatury przy znacznie większym otwarciu na to, co może znaczyć zinstytucjonalizowana tradycja, w której dany utwór znajduje oparcie. Marek Zaleski jest jednym z badaczy otwierających taką możliwość, choćby zadając retoryczne pytanie: „Czyż nie zdarza się, że poeta staje się pośrednikiem wieczności, i czy jego praca nie nabiera niekiedy znaczenia religijnego?”²².

Pewną wrażliwość na historyczno-kulturowy aspekt religijnych znaczeń tej twórczości wykazują Zbigniew Kaźmierczyk i Agata Stankowska w swoich niedawno opublikowanych książkach²³. Gdański badacz skupia się jednak na indywidualnej biografii Miłosza, pisząc o „gnostyckim doświadczeniu egzystencji” wyrażonym w przedwojennej twórczości poety, w niewielkim stopniu interesując się natomiast innymi autorami czy zjawiskami tego okresu. Stankowska relacjonuje z kolei szereg dyskusji, w które uwikłana była ta twórczość przez okres niemal stu lat, próbując określić stanowisko Miłosza, interpretuje jednak jego religijne poszukiwania w paradygmacie sekularyzacyjnym. W efekcie sytuuje *Ziemię Ulro* jako próbę cofnięcia się do przednowoczesnej wizji kosmosu i człowieka, czyniąc tę książkę anachroniczną, w znaczeniu: przynależną do czasu, który bezpowrotnie minął.

Rozprawa Stankowskiej pozwala dostrzec jeszcze jeden z nurtujących miłoszologię problemów: jej parafrazystyczność, czyli silną zależność od autokomentarzy autora, prowadzącą do interpretowania tej twórczości w proponowanych przez Miłosza kategoriach. Najmocniejszą i niezaprzeczalnie poręczną ramą, na której niejednokrotnie opierał swoje wywody, jest formuła „sprzeczności jako dźwigni transcendencji” (autorstwa Simone Weil). Stwierdzenie, że religijny wymiar twórczości Miłosza rozgrywa się pomiędzy przeciwstawnymi biegunami, stało się przez to truizmem; czas postawić pytanie: dlaczego tak jest? Warunkiem możliwości zewnętrznego, zdystansowanego i potencjalnie krytycznego spojrzenia na język opisu twórczości proponowany przez Miłosza jest wypracowanie alternatywnego języka, który jednak nie wymagałby lekceważenia propozycji autora. Jego

²¹ Na przykład Ireneusz Kania tropi buddyjskie inspiracje twórczości Miłosza; za kluczowy impuls kierujący autorem w sięganiu do tej tradycji badacz uznaje pragnienie wyzwolenia się od pychy „ja”; w konsekwencji interpretuje *Traktat teologiczny* jako tryumf mędrca nad własną pychą, zob. I. Kania, *Największy triumf mędrca*, „Kontrapunkt” 11/12. Dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 2001, nr 47, s. 16.

²² Tegoż, *Zamiast, O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005, s. 155; podobne sugestie można znaleźć u Ewy Bienkowskiej w książce *W ogrodzie ziemskim. Książka o Miłoszu*, Warszawa 2004.

²³ Zob. Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*, Gdańsk 2011; A. Stankowska, „żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nie”. *O twórczości Czesława Miłosza*, Poznań 2013.

brak skazuje badaczy na rekonstruowanie opowieści Miłosza, zamiast ją interpretować, wpisywać w szersze, mniej oczywiste konteksty.

Rozmach dzieła Miłosza, jego obszerność, złożoność formalna i problemowa, szerokie tło filozoficzno-teologiczne oraz historyczno-egzystencjalne, czy wreszcie (być może przede wszystkim) sławetna antynomiczność jako ulubiony zabieg dyskursywny sprawiają, że przykładanie jakiegokolwiek gotowego słownika do jej interpretacji skutkuje u czytelnika – a prawdopodobnie także badacza – wrażeniem redukcjonizmu. Już Aleksander Fiut, autor pierwszej monografii twórczości poetyckiej Miłosza, zauważył w zakończeniu swojej pracy: „wzajemna relacja między językiem literatury i językiem filozofii, albo, dokładniej: specyfika takiej mowy, która łączy w jedno właściwości obydwu, nie została dotychczas, jak się zdaje, wyczerpująco opisana. Główną przeszkodą jest chyba brak języka, którym taką specyfikę można by oddać”²⁴.

Obiecującymi miejscami dyskursu krytycznego są w tym przypadku momenty, w których dokonuje się jego przekształcenie poprzez analizowaną materię poetycką w stronę nowej jakości. Dotychczasowej miłoszologii udawało się dokonać takiego przesunięcia znaczeń dzięki poważnemu traktowaniu słownika o konotacjach religijnych zaczerpniętego z samego Miłosza (czyli takich słów jak *apokatastasis* czy *daimonion*). Praktyka ta wymaga jednak szczególnej wrażliwości na rozmaite, zmienne historycznie konotacje danego pojęcia w ramach dyskursu religijnego, w dziele samego Miłosza oraz w kontekście dyskursu literaturoznawczego.

Innym chętnie obieranym przez poetę sposobem wpisywania religijnej tożsamości w swoją twórczość jest metoda, którą zarysował już w młodzięcym szkicu *Radość i poezja*. Wskazuje tam na praktyki wyrastające z duchowości chrześcijańskiej jako źródło szczególnej jakości. Poezja miałaby ją zyskiwać „nie przez tematykę, nie przez propagandę hasel, ale wyłącznie przez tę dyscyplinę, jaka poetów świadomych swojej tradycji chrześcijańskiej do siebie zbliża, podczas gdy wielu poetów cieszących się sławą poetów religijnych jej nie zna i znajduje się przez to poza linią ciągłości europejskiej sztuki”²⁵. Wobec dewaluacji doktrynalnych znaczeń ostoją wartościowych twórczo zasobów okazują się proponowane przez religię praktyki, które w późniejszej twórczości Miłosza przyjmują postać

²⁴ A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Paryż 1987, s. 250.

²⁵ Cz. Miłosz, *Radość i poezja*, [w:] tegoż, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, Kraków 2003, s. 279.

inspirowaną zarówno chrześcijańskimi ćwiczeniami duchowymi, jak i dalekowschodnią medytacją²⁶.

Silnie rozwinięta i wyraźnie artykułowana przez Miłosza świadomość wagi uwarunkowań historycznych i kulturowych dla twórczości tak własnej, jak i całej „gildii poetów”, do której przynależność deklarował, sprawia, że zrozumienie jego tekstów wymaga uwzględnienia okoliczności, w których powstawały. Czynniki te są słabo obecne w dotychczasowych interpretacjach interesujących mnie aspektów dzieła poety. Zwiększający się dystans czasowy od momentu zamknięcia omawianej twórczości, a także przemiany kulturowo-polityczne zachodzące w Polsce skutkują zmianą tej sytuacji, która dokonuje się w miłoszologii już od pewnego czasu. Możliwość wpisania religijnych aspektów dzieła Miłosza w szerszy kontekst otwiera, jak sądzę, zwrot postsekularny w badaniach kulturowych oraz myśli filozoficznej i społecznej, jako perspektywa eksplorująca złożoność relacji między religią a nowoczesnością.

Karina Jarzyńska

**From tracking the sacrum to post-secular studies.
On exploring religious aspects of Czesław Miłosz's work**

The article explores relations between Czesław Miłosz's views on possibility of articulating religious experience in modern literature and the critical reception of his work. It distinguishes several approaches to this subject by the critics, some of them labeling Miłosz's poetry as 'religious' (I. Sławińska), some checking its theological correctness (J. Szymik), others applying ontological categories to its interpretation (i.e. A. Fiut) or taking inspiration from phenomenology of religion (Z. Zarębianka). The article signalize the lack of historical sensitivity of those perspectives and points out post-secular turn as a chance of more accurate and interesting interpretation of Miłosz's literary work.

Key words: Czesław Miłosz, post-secular turn, cultural history of literature, literature and religion, modernity

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, postsekularyzm, kulturowa historia literatury, literatura a religia, nowoczesność

²⁶ Obszarów, na których Miłosz eksplorował możliwość nowych, adekwatnych do aktualnych warunków kulturowo-historycznych form artykulacji religijnych doświadczeń i przeświadczeń, jest znacznie więcej; sporządzenie ich rozbudowanej listy przekracza jednak ramy niniejszego artykułu.

Andrzej Franaszek
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
franaszek@pro.onet.pl

Rok jagnięcia. Kilka uwag na temat przyjaźni Zbigniewa Herberta i Czesława Miłosza

1.

Gwałtowny, rozgorzały w latach 90. spór między Czesławem Miłoszem i Zbigniewem Herbertem, ale także wcześniejsza bliska przyjaźń, jaka ich łączyła, stały się już przedmiotem rozlicznych analiz i publikacji¹. Nic dziwnego, wszak udokumentowana utworami poetyckimi, wypowiedziami publicystycznymi czy wzajemną korespondencją, skomplikowana relacja pomiędzy dwoma pisarzami wprowadza nas w nad wyraz ciekawą materię;

¹ Zob. m.in.: A. Biskupski, *Miłosz – Herbert: Poznanie dobra i zła – Potęga smaku (albo o pięknie)*, [w:] *Herbert i znaki czasu. Colloquia Herbertiana*, tom I, red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk, Białystok 2001; B. Carpenter, *Czesław Miłosz i Zbigniew Herbert: poeta wygnania i poeta powrotu*, [w:] *Literatura polska na obczyźnie*, Londyn 1988, s. 176–192; B. Carpenter, *Wymiar etyczny i metafizyczny świadectwa w poezji Zbigniewa Herberta i Czesława Miłosza*, „Teksty Drugie” 2004, nr 6, s. 21–30; K. Dybciak, *Poezje – pokolenia – światopoglądy Miłosz i Herbert*, [w:] *Polska liryka religijna*, Lublin 1983, s. 541–568; A. Fiut, *Ukryty dialog*, [w:] tegoż, *W stronę Miłosza*, Kraków 2004, s. 225–247; M. Nowak, *Spór i dialog poetów. Herbert i Miłosz w świetle korespondencji*, „Pamiętnik Literacki” 2009, zeszyt 2; D. Opacka-Walasek, *Herbert a Miłosz. Różne artykulacje pamięci*, [w:] tegoż, „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 54–58; M. Urbanowski, *Jeź i stoń*, [w:] tegoż, *Zobierze i dezertery: szkice o literaturze polskiej 1991–2006*, Kraków 2007, s. 18–27; Z. Zarebianka, *Spór o wartości? Herbert – Miłosz*, [w:] *Dialog i spór: Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 108–117; A. Zawada, *Wobec mimesis: Czesław Miłosz i Zbigniew Herbert*, [w:] *Muzy i Hestia. Studia dedykowane Profesor Ludwice Śląkowej*, Wrocław 1999, s. 267–274, a także: M. Szymański, *Spór Zbigniewa Herberta z Czesławem Miłoszem: postawy, recepcja, interpretacja*, praca magisterska, Uniwersytet Warszawski 2010.

Niektóre z wątków prezentowanego tu szkicu poruszałem także w tekście: *Porwane akordy. Tragiczny wymiar życia i twórczości Herberta*, [w:] *Nagła wyspa. Studia i szkice o piśmarstwie Zbigniewa Herberta*, red. P. Próchniak, Lublin 2015.

tyleż ideologiczną czy polityczną, co psychologiczną i biograficzną. Spisując poniższe uwagi, nie zamierzam po raz kolejny relacjonować historii rozgrywającej się na przestrzeni czterdziestu lat, a jedynie zaproponować kilka uzupełnień, wiążących się z moją pracą nad biografią Zbigniewa Herberta.

Za punkt wyjścia możemy przyjąć niedokończony i za życia autora niepublikowany – wiersz Herberta *Śnił mi się znowu Miłosz*:

Śnił mi się znowu Miłosz tym razem był to
sen pełny to znaczy grał w nim rolę główną
wielka szyba oświetlona słonecznym światłem
tak jasnym że mrużyłem oczy

Śnił mi się różnie czasem w ogrodzie
wizującym w Kalifornii wtedy myślałem że jest szczęście
lub w Dzielnicy Łacińskiej [...] [...] o krawę[dź] [?] baru
przesuwał się szybko przez szklany ekran
miał pod pachą opasłe tomy pewnie Swedenborga

jak nauczyciel który prowadzi leniwego ucznia
na Sąd Ostateczny².

Pochodzący z końca lat 70. wiersz pełen jest intensywnych emocji. Oto Miłosz gości w śnie Herberta po raz kolejny, a w snach tych powracają ewokujące poczucie szczęścia obrazy, związane czy to z położonym na Grizzly Peak w Berkeley domem autora *Widzeń nad Zatoką San Francisco*, który Herbert poznał w roku 1968, czy to z paryskim Quartier Latin, gdzie obaj pisarze spotykali się i popijali niedrogie beaujolais pod koniec lat 50. Przede wszystkim jednak autor *Ziemi Ulro*, czytelnik i komentator Swedenborga, sportretowany jest jako nauczyciel, mistrz, którego wymagań nie sposób spełnić, jego sylwetce towarzyszy intensywna świetlistość, jakby był przybyszem z innej rzeczywistości, nieledwie karzącym aniołem, prowadzącym swego podopiecznego na – jak czytamy – Sąd Ostateczny.

Tę intensywność odczuwania, nieledwie miłosne więzy, jakie łączyły Herberta z Miłoszem, można by porównać z emocjami, które autor *Trzech zim* budził w Jarosławie Iwaskiewicz, wspominającym z wieloletniego dystansu: „tak się zaczęła przyjaźń, ta korespondencja i to obopólne rozczarowanie, tak się zaczął ten bolesny stosunek, który do dziś dnia cierniem tkwi jeźeli nie w sercu moim, to w dłoni”³. Z kolei Miłosz na krótko przed śmiercią będzie wspominać Herberta: „Boże, jak on mnie nienawdził. Ale

² Z. Herbert, [*Śnił mi się znowu Miłosz...*], „Kwartalnik Artystyczny” 2013, nr 2.

³ J. Iwaskiewicz, *Portrety na marginesach*, Warszawa 2004, s. 94.

i kochał. To się często zdarza, to połączenie”⁴. Do tych świadectw dodajmy jeszcze odręczne zdanie Herberta: „Miłosz, wciąż Miłosz i na nowo Miłosz, Boże kiedy ja się wyzwolę z tego kołowrotka”...⁵

2.

Pierwsze ślady interesowania się Miłoszem przez Herberta przynosi jego zeszyt z notatkami z odbywających się w 1944 r. konspiracyjnych wykładów Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, w którym znajdujemy m.in. uwagę „czytam *Obłoki*” z niewątpliwie trafną interpretacją: „wyrzut sumienia”⁶. Obszerne archiwum poety przechowuje także o siedem lat późniejszą karteczkę z odręczną notatką: „Ameryka podaje / Czesław Miłosz at[t]ache amb. w Paryżu / »wybrał wolność i nie zamierza powrócić do kraju« / Patryk sen.”⁷, a więc najwyraźniej wiadomością, jaką swemu synowi przekazał Bolesław Herbert, słuchający nocą *Głosu Ameryki* i podpisujący się „Patryk senior”⁸. Miesiąc później sam Herbert ironizować będzie w liście do Jerzego Turowicza, że „Związek Literatów stracił ciekawe zajęcie – szukanie willi dla Miłosza. Bo Miłosz to cygańskie dziecię...”⁹. Ostatnie zdanie informuje przy tym, że życiorys Miłosza poznał Herbert na tyle szczegółowo, by wiedzieć, iż w jednej z wileńskich *Szopek Literackich* kukła przedstawiająca autora *Poematu o czasie zastygłym* śpiewała, napisaną zapewne przez Jerzego Putramenta, parafrazę *Carmen* Bizeta: „bo Miłosz jest cygańskie dziecię, ani mu ufaj, ani wierz. Kiedy go chwalić, pisze śmiecie, jeśli nie chwalisz, strzeż się, strzeż”. Być może zresztą to właśnie Turowicz, starszy i uważny obserwator życia literackiego pożyczal współpracownikowi „Tygodnika Powszechnego” przedwojenne wydawnictwa lub opowiadał mu o literackich zabawach żagarystów.

Nanizując na chronologiczną nić kolejny element, odnotujmy, iż na początku roku 1952 w ręce Herberta trafia (być może dzięki Jerzemu Zawieyskiemu) wydany pół roku wcześniej numer paryskiej „Kultury” z fragmentami *Zniewolonego umysłu*, z których wynotowuje m.in., iż „Ketman polega [...] na realizowaniu siebie wbrew czemuś. Uprawiający Ketman cierpi z powodu przeszkody, na jaką natrafia, ale gdyby przeszkoda została

⁴ A. Kosińska, *Miłosz w Krakowie*, Kraków 2015, s. 454.

⁵ Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej w Warszawie (dalej: AZH), sygnatura: AKC. 17955, t. 143.

⁶ AZH, sygnatura: AKC. 17851, t. 1

⁷ AZH, sygnatura: AKC. 17920.

⁸ „Patryk” to pseudonim, pod którym Herbert publikował m.in. na łamach „Tygodnika Powszechnego”.

⁹ Z. Herbert, J. Turowicz, *Korespondencja*, Kraków 2005, s. 19.

nagle usunięta, znalazłby się w pustce”¹⁰. Cztery lata później, Katarzynie Dzieduszyckiej, swojej przyszej żonie, w warszawskiej winiarni Fukiera recytować będzie wiersze autora *Trzech zim...*

Świadectwa te naturalnie nie wyczerpują obecności Miłosza w polu uwagi Herberta, pozwalają jednak zauważyć, że autor *Ocalenia* pojawia się tu niejako w dwóch, skądinąd oczywistych rolach. Jest więc poetą, ale też uczestnikiem życia politycznego i interpretatorem ideologii komunistycznej. O ile Miłosz-poeta będzie dla Herberta konsekwentnie wzorem, to jego lewicowość, zainteresowanie marksizmem, krytycyzm wobec wielu aspektów polskiej tradycji – w przyszłym autorze *Potęgi smaku* i *Przesłania Pana Cogito* rodzić będzie rosnącą z latami polemiczną pasję. Jak ujmie to w liście do londyńskich przyjaciół z roku 1969: „pokłóciliśmy się bardzo, ale dalej uważam go za najlepszego poetę piszącego po polsku”¹¹.

Zarówno w osobistych zapiskach, jak i w publicznych wypowiedziach Herbert będzie wskazywał Miłosza jako swego artystycznego mistrza. W notatniku z przełomu roku 1953 i ‘54 znajdziemy wiersz *Dziecię Europy*, pieczołowicie przepisany i skwitowany szczerym dopiskiem: „To nie moje – niestety”¹². Zresztą w opublikowanej w roku 1956 Herbertowskiej *Substancji*, portretującej tych, „którzy wracają na ruiny nie po to by wołać zmarłych / ale aby odnaleźć rurę żelaznego piecyka”, tych – zdecydowanie liczniejszych – „kochających życie”, którzy pobłażliwie patrzą na nielicznych poświęcających się, ginących, gdyż kochali „bardziej piękne słowa niż tłuste zapachy”, pobrzmiwają przeciw echa poematu Miłosza, w którym sprytni i cyniczni przekonują: „My, którzy smakujemy długo żując jadło / I oceniamy w pełni igraszki miłości [...] jesteśmy lepsi od tamtych, / Łatwo-wiernych, zapalnych a słabych, mało sobie ceniących życie”. Młodszy poeta przejmując od starszego konstrukcję poetyckiego bohatera oraz umiejętność posłużenia się ironią, by zresztą oba te pisarskie chwytły twórczo rozwinąć i uczynić sygnaturą własnej twórczości. W liście do Miłosza z połowy lat 60. przyzna to zresztą autor *Napisu* wprost:

jesteś prekursor. Stale mnie to denerwowało, że występuję bez tła zaplecza i mistrzów, którym tyle zawdzięczam. Czułem się jak hochsztapler. Z całej poezji ostatnich dziesiątków lat tylko trzech poeci mają szansę przetrwania: Ty, Leśmian i Czechowicz. [...] Twoją epokową zasługą było to, że pokazałeś jak można być poetą skończywszy 25 lat bez rumieńców z okresu pokwi-

¹⁰ AZH, sygnatura: AKC. 17955, t. 34.

¹¹ Herbert i „Kochane zwierzątka”. Listy zebrała i komentarzem opatrzyła M. Czajkowska, Warszawa 2006, s. 154.

¹² AZH, sygnatura: AKC. 17955, t. 45.

tania. I za to jesteś łapczywie czytany, choć nikt się do tego nie przyznaje (z wyjątkiem mnie)¹³.

W roku 1981 Herbert napisze: „dla mnie Czesław Miłosz był i jest jednym z najświetniejszych pisarzy naszego wieku i na pewno najwybitniejszym poetą piszącym po polsku”¹⁴ i tego rodzaju oceny powtarzać będzie nawet w latach 90., tocząc jednocześnie brutalną kampanię przeciwko Miłoszowi-publicyście, myślicielowi, osobie publicznej. Do końca życia będzie też prowadzić poetycki dialog z Miłoszem, którego ostatnim ogniwem stanie się wiersz *W mieście*, odpowiedź na pochodzący z tomu *Trzy zimy* utwór *W mojej ojczyźnie*. Łatwo wreszcie wskazać, że obaj twórcy w bardzo podobny sposób definiowali zadania poezji. Ich zdaniem wiersz nie ma być językowym eksperymentem, a raczej dłonią podaną bliźniemu w potrzebie, co Herbert – odcinając się od linii prezentowanej w polskiej literaturze lat 60. między innymi przez miesięcznik „Poezja” – sformułuje w liście do autora słynnych słów o „poezji, która nie ocala”:

coraz bardziej jestem pewny tego, że to źródło, które tak łatwo zasypać, bije z powodu pewnych jakości duchowych autora, a nie opanowania techniki czy mistrzostwa języka. Napiszę kiedyś o tem przeciwko bubkom z awangardy. Jakości: bezinteresowność, zdolność kontemplacji, wizja utraconego raju, odwaga, dobroć, współczucie, pewna mieszanina rozpacz i humoru. [...] Myślę że ja też chciałem w swoich wierszach komuś pomóc (jeśli nie ocalić); i marzyłem o tem, żeby pozostał po mnie jakiś fresk w kościele¹⁵.

Nic też dziwnego, że mimo początkowych nieporozumień, wkrótce z radością powita dojscie do głosu takich poetów, jak Stanisław Barańczak czy Ryszard Krynicki, nadających swym wierszom wyraźny walor etyczny i obywatelski.

3.

Po raz pierwszy osobiście Miłosz i Herbert spotkali się w Montgeron w roku 1958, zapewne na peronie tamtejszej stacji kolejowej, w sobotę 28 czerwca. Spotkanie przyniosło obustronne zauroczenie, co poświadczają i wymieniane wtedy listy, i fakt, że Herbert spontanicznie dedykuje Miłoszowi opublikowany wcześniej w polskiej prasie *Tren Fortynbrasa*, jeden z najwspanialszych swoich wierszy. Miłosz z kolei podejmuje się tłumacze-

¹³ Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja*, Warszawa 2006, s. 56.

¹⁴ Tamże, s. 135.

¹⁵ Tamże, s. 57.

nia tego utworu, a z czasem doprowadza do jego publikacji w prestiżowym angielskim piśmie „Encounter”, gdzie w numerze z sierpnia 1961 roku nazwisko Herberta sąsiadować będzie z nazwiskiem Audena¹⁶. Fakty te są dobrze znane, skoncentrujmy się zatem nie na bliskości, a raczej na różnicach czy napięciach, które mimo wszystko możemy zauważyć już we wczesnym etapie tej przyjaźni.

Pomyślmy zatem o rolach, jakie obaj odgrywają. Z początku, tak przynajmniej możemy sądzić na podstawie korespondencji, Miłosz jest tutaj całkowicie naturalny, ciesząc się z odkrycia znakomitego poety, intelektualnego partnera, a zarazem dobrego kompana, przyjeżdżającego w dodatku wprost z niedostępnej dlań Polski. Nie podejrzewa też chyba, by młodszy twórca miał stać się dla niego rywalem w walce o literacki prymat. Położenie Herberta jest nieco trudniejsze – będąc przecież po trzydziestce, musi odnaleźć się w sytuacji poniekąd „czeladnika”, co czasem znajduje odbicie w bardziej złożonym tonie jego listów, w retorycznych zabiegach, które stosuje. Najprawdopodobniej zresztą, powrócimy jeszcze do tego tematu, Herbertowi w ogóle trudniej było zdobyć się na bezpośrednie wyznanie, ton konfesyjny, przynosiły one jego psychice większy wysiłek i zagrożenie.

Równo dekadę później to z kolei Miłosz znajdzie się w sytuacji psychologicznie złożonej, gdy podczas pierwszej wizyty Herberta w Stanach Zjednoczonych jasno uprzytomni sobie, że wielu amerykańskich czytelników postrzega go nie jako autonomicznego twórcę, ale jedynie jako tłumacza Herberta, który – dzięki najpierw obecności w przygotowanej przez Miłosza w 1965 r. antologii *Postwar Polish Poetry*, następnie zaś samodzielnemu tomowi w przekładach Miłosza i Petera Dale Scotta (1968) – w obszarze języka angielskiego stawał się właśnie najlepiej rozpoznawanym i najwyżej cenionym polskim poetą. Zarówno ten fakt, jak i podobna „kariera”, znakomite przyjęcie, z jakim spotykają się niemieckie przekłady jego utworów sprawiają, że pod koniec lat 60. jest on pisarzem wymienianym wśród poważnych kandydatów do Nagrody Nobla. W tym samym czasie twórczość Miłosza jest zakazana i nieledwie nieobecna w Polsce, na Zachodzie czytana przez garstkę emigrantów, zaś uczestnicy amerykańskiego życia literackiego, o ile w ogóle wiedzą o jego istnieniu, postrzegają go przede wszystkim jako autora *Zniewolonego umysłu*.

W czerwcu roku 1968 autor właśnie opublikowanych *Selected Poems* i jego tłumacz (w towarzystwie czytającej część wierszy Elżbiety Czyżewskiej) występują m.in. w nowojorskim Poetry Center oraz na uniwersytecie stanowym w Stony Brook. W liście do Zygmunta Hertza Herbert napisze:

¹⁶ Z. Herbert, *Elegy of Fortinbras*, „Encounter”, August 1961.

wraz z Czesławem występowaliśmy w Stony Brook [...]. Jakoś poszło. Dostaliśmy kwiaty, brawa i butelkę wody, czym podzielił się po bratersku. Po tem Czesław zabrał mnie do siebie. Siedzę od dwu dni wśród drzew. Widok na Zatokę San Francisco. Cicho i miło tutaj¹⁷.

Przypominamy sobie „wiszący ogród” z wiersza, od którego rozpoczęliśmy te uwagi, ważniejsze jest jednak, iż ówczesna perspektywa Miłosza była zdecydowanie odmienna, co sam zrekonstruuje po latach:

sukcesami w Ameryce nie mogłem się pochwalić [...] kiedy przedstawiono mnie na poetyckim wieczorze w Stony Brook wyłącznie jako tłumacza Herberta, było mi przykro. Wtedy też miałem jedno z moich (zawsze spełniających się) jasnowidzeń co do niektórych przyszłych wydarzeń¹⁸.

A wydarzenia miały być w rzeczy samej dramatyczne, dosłownie parę dni później w Berkeley, podczas kolacji w domu Bogdany i Johna Carpenterów rozegra się bolesna scena, podczas której pijany Herbert zaatakuje Miłosza, zarzucając mu tchórzostwo podczas okupacji i brak patriotyzmu. Sprawa ta była już przeze mnie opisywana gdzie indziej¹⁹, tu więc pozwolę sobie jedynie na postawienie pewnego pytania. Jakkolwiek zarzuty Herberta dotyczyły zupełnie innych, o wiele ważniejszych spraw, czy jednak wśród psychologicznego podłoża jego wybuchu oraz wcześniejszego – być może w jakiejś mierze prowokacyjnego – zachowania Miłosza, nie znajdowała się także, nie wypowiedziana wprost, kwestia poetyckiej rywalizacji?

4.

Powróćmy na chwilę do końca lat 50. 17 lipca roku 1959 Herbert zwiedza Orvieto, dokąd kilka tygodni wcześniej skierował go Miłosz, który miasto to odwiedził dwie dekady wcześniej. Obaj interesują się oczywiście tamtejszą katedrą, a zwłaszcza znakomitymi freskami Signorellego przedstawiającymi m.in. nadejście Antychrysta, poprzedzające Dzień Sądu Ostatecznego. Obaj też o freskach tych piszą – Miłosz w szkicu *O milczeniu* z 1938 roku, a następnie w *Rodzinnej Europie*, Herbert – w *Barbarzyńcy w ogrodzie*. Różnica między ich eseistycznymi zamysłami jest uderzająca. Miłosz wykorzystuje dzieło jako metaforę sytuacji politycznej pod koniec lat 30., gdy fałszywi prorocy, ideolodzy faszyzmu i komunizmu, uwodzą dusze, wiodąc je na zatracenie. Ujęcie Herberta jest czysto estetyczne –

¹⁷ AZH, sygnatura: AKC. 17 976.

¹⁸ Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja...*, s. 172.

¹⁹ Zob. m.in. A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 718 nn.

pisarz zajmuje się walorami malarskimi, poza tę płaszczyznę wykraczając jedynie wtedy, gdy napomyka o obowiązującej renesansowych twórców solidarności, niedostępnej dla bezwzględnie ze sobą rywalizujących artystów współczesnych. Oczywiście Herbert pisał w innych okolicznościach historycznych, musiał brać pod uwagę peerelowską cenzurę, nie ma też żadnego powodu, by podejmował spożytkowany już przez Miłosza wątek; a jednak jeśli potraktujemy spotkanie obu pisarzy z Orvieto nieco symbolicznie, widać w nim zasadniczą różnicę temperamentów. Eseistyka Herberta koncentruje się przede wszystkim na szeroko rozumianej estetyce (także jej ekonomicznym zapleczu) i etyce, eseistyka Miłosza – na polityce, socjologii, historii idei czy religii i nie przypadkiem ten ostatni *Barbarzyńcę w ogrodzie* oceniał: „jak na mój gust za dużo pokłonu przed sztuką”²⁰.

Kryje się za tym coś więcej: zachodnia Europa, do której tak często podróżował, to dla Herberta przede wszystkim dziedzictwo kultury: katedry, muzea, rzeźby i obrazy, zaś podejmowane przezeń tematy niejednokrotnie mają też odnosić się do sytuacji polskiej czy podkreślać zasadniczą łączność z Zachodem zagarniętej przez azjatyckie imperium Polski. W publikowanych tekstach, ale również w prywatnej korespondencji, Herbert nie zdradza większego zainteresowania życiem politycznym i społecznym zachodniej Europy, ograniczając się jedynie do krytycznej i skrótowej oceny ruchów lewicowych czy socjalistycznych. Postawa Miłosza jest przeciwna – zarówno we Francji, jak następnie w amerykańskiej Kalifornii z wielką uwagą śledzić będzie napięcia polityczne, prądy ideowe, ruchy społeczne czy przemiany życia religijnego, starając się odczytać kierunki ogólnoswiatowych cywilizacyjnych przeobrażeń.

Widać to wyraźnie na innym przykładzie, który wymaga jednak szkicowego nakreślenia tła. W roku 1967 obaj pisarze spotykają się we Francji, gdzie mieszka także Witold Gombrowicz. Herbert ma za sobą załamanie nerwowe – pierwsze na tyle poważne, by zdecydował się na wizytę u psychiatry. W maju tego roku w charakterystyczny dla siebie sposób napomyka w liście do Miłosza: „ostatnio czułem się dość marnie, ale teraz już lepiej. Potrafię napisać «Ala ma kota» a nawet pożyczam pieniądze. Ssanie palca własnego idzie mi na razie ciężko, ale może się przyzwyczaję”. W tym samym liście krytycznie odnosi się do faktu mających właśnie miejsce w Wenecji spotkań i dyskusji między Miłoszem a Gombrowiczem: „bardzo mnie niepokoi Twój kontakt duchowy z Gombrowiczem [...]. Strzeż się proszę bo to deprawator acz artysta”²¹. Słowo „deprawator” odnosi się oczywiście

²⁰ Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja...*, s. 24.

²¹ Tamże, s. 73.

do filozofii Gombrowicza, jego areligijnej koncepcji „kościół międzyludzkiego”, zapisanej m.in. w opublikowanej kilka lat wcześniej *Pornografii*. Ostatecznie zresztą także Miłosz zdystansuje się od twórczości autora *Kosmosu*, uznając go za pisarza wielkiego, ale jedynie „na miarę ziemi Ulro”, a więc świata zdesakralizowanego²². Tymczasem jest jednak zafascynowany, nawet jeśli ta fascynacja wiąże się z potrzebą polemiki:

niezwykłość tego człowieka jest potężnie sugestywna, ale ja mam swoje bóle, polskie i amerykańskie, które mnie chronią i dobrowolne pobłażanie jadam umiem traktować jako zabieg profilaktyczny. Jest to zresztą dla mnie b.[ardo] cenne doświadczenie, pozwalające wiele sobie uświadomić i prowadzące do odkrycia wewnętrznej skazy np. strukturalizmu. Brak namiętności – wobec tego co jest, poza wczepianiem się ludzi w ludzi, i wobec rzutowania przez człowieka siebie poza siebie – wszelkich choćby chybionych projektów zbawienia, zbawienia nie tylko siebie²³.

Zauważmy tu zatem charakterystyczną różnicę: Herbert najwyraźniej unika kontaktu ze światopoglądami, które są mu obce (podobnie odnosił się np. do marksizmu), uznając je – jak się wydaje – za płytkie czy jałowe; Miłosz – przeciwnie – chętnie poznaje i wchodzi w spór, mając zapewne nadzieję, że ostatecznie wyjdzie zeń wzmocniony.

Tę właśnie odmiennosc spotkamy podczas późniejszej o kilka miesięcy kolejnej wymiany listów między oboma poetami, która zapewne po raz pierwszy uświadamia Miłoszowi, że jego przyjaciel w wielu pasmach żywi poglądy zasadniczo inne niż on sam. Ponieważ i ten epizod szczegółowo już kiedyś opisywałem²⁴, tu przypomnę tylko, że dokonana przez Herberta ocena zachowań amerykańskiej Polonii, sytuacji Murzynów w Stanach Zjednoczonych (do których to zagadnień autor *Napisu* odniósł się z niepokojącą dezynwolturą i właściwie brakiem zainteresowania) oraz duchowej kondycji społeczeństw Zachodu, prowadzi Miłosza do bardzo ostrego zarzucenia mu „endeckości” sposobu myślenia oraz typowo polskiej „zaściankowości”. Ten intelektualny rozróżnienie nie pozostanie bez śladu. Wiosną roku 1968 Herbert wyzna w liście do Hertza: „czy Wuj uwierzy, że Czesław

²² Skądinąd podobny sąd wyrazi Herbert w rozmowie z Jackiem Trz nadlem z 1985 r.: „to byłby genialny pisarz, gdyby nie brakło mu miłości, tej, »która obraca słońce i inne gwiazdy«. Uprawiał swoje poletko znakomicie. Ale ponieważ jego życie osobiste, jego doświadczenie było okrutne, on to przerobił na obraz świata, na tę gładką, suchą, chirurgiczną stylistykę, na język krystaliczny. [...] »W tym wszystkim jest pewien sadyzm«, [w:] Z. Herbert, *Herbert nieznanym. Rozmowy*, Warszawa 2008, s. 154.

²³ Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja...*, s. 74. Dodajmy na marginesie, że kwestia strukturalistycznej metody czytania literatury powróci kilka miesięcy później w wierszu *Strukturalista*, napisanym przez Miłosza najprawdopodobniej w efekcie wizyty w Berkeley Rolanda Barthes'a.

²⁴ Zob. A. Franaszek, *Miłosz...*, s. 717 n.

Miłosz, *polish poet* obraził się na mnie. Bym się popojedyńkował, ale daleko. Zresztą będę tam chyba w lecie, w Nowym Jorku mianowicie”²⁵...

5.

Wszystkie te wydarzenia odbywają się na przestrzeni nieledwie równo jednego roku, od lata 1967 poczynając i doprowadzają do zasadniczego kryzysu w przyjaźni obu pisarzy. Ostatecznie odsłaniają trudność ich wzajemnej relacji w życiu literackim, ale też odmienność światopoglądów oraz wielu cech charakterologicznych. Symboliczny wybuch emocji, kłótnia u Carpenterów ma miejsce w Berkeley w lipcu roku 1968 i nie bez znaczenia jest tu także kontekst polski – w kraju trwa przecież antysemicka nagonka, która potwierdzała wszystkie najgorsze opinie Miłosza na temat polskiej duszy, która miała być jego zdaniem „*naturaliter endeciana*”. Po „wybuchu” kontakty nie zostaną całkowicie zerwane, ale nigdy już nie wrócą do początkowej intensywności i kordialności. Liczne karty pocztowe z przeprosinami, wysyłane jeszcze ze Stanów czy piękny list, który Herbert pisze w grudniu 1968 roku w Berlinie („czy chcesz, czy nie chcesz będę Cię prześladował moją dziwną miłością do końca życia a nawet jakiś czas potem”²⁶), nie dają najwyraźniej jednoznacznego efektu, gdyż odpowiedzi Miłosza są bardzo powściągliwe.

Mimo tego w czerwcu roku 1969 to właśnie Miłoszowi Herbert zwierza się z bycia przesłuchiwanym przez funkcjonariuszy Służby Bezpieczeństwa:

zetrnąłem się przeto z ludźmi Moczara — jest to formacja chłopsko-nacjonalistyczna a zatem przerażająca. [...] Wypytywali także o Ciebie, czy byś nie wrócił, a ja im streszczałem «Dolinę Issy» i analizowałem Twoją poezję udając że ich interesujesz jako najlepszy żyjący poeta polski. Grałem głupca, ale bez przyjemności²⁷.

Kilka miesięcy później publikuje w „Tygodniku Powszechnym” wiersz *Prolog*,²⁸ będący tyleż ukazaniem świadomego patriotycznego wyboru (nieudanie się na emigrację, pozostanie w Polsce, choć jest to dziś w wielkiej mierze właśnie Polska „moczarowska”; postawa wierności wobec tych, którzy za Polskę oddali życie w powstaniu warszawskim), co polemicznym nawiązaniem do wczesnej *Pieśni* Miłosza, nawiązaniem zmieniającym eg-

²⁵ AZH, sygnatura: AKC. 17 976.

²⁶ Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja...*, s. 99.

²⁷ Tamże, s. 104.

²⁸ Z. Herbert, *Prolog*, „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 51–52.

zystencjalno-religijną tematykę pierwowzoru na zakres narodowy i historyczny.

Oba te gesty nie zostaną przez Miłosza dobrze przyjęte. *Prolog* musiał odczytać jako wyraz niechęci, czy może: ponowionej krytyki ze strony Herberta, skoro Zygmunt Hertz w odpowiedzi na niezachowany list z Berkeley pisał: „wiersz [...] czytałem – nie skojarzyło mi się [...]. Czy naprawdę myślisz, że Kicia nienawidzi Ciebie?”²⁹. Z kolei w dość brutalnym liście do Jerzego Giedroycia z marca roku 1971 (a więc z okresu, gdy Herbert ponownie gości w Stanach Zjednoczonych – tym razem przez kilka miesięcy, jako wykładowca California State College w Los Angeles) autor *Zniewolonego umysłu* kwestionuje i szczerotę młodszego poety, i czystość jego postawy w stosunkach z władzami PRL, a nawet jego zasadniczą sylwetkę ideową:

od chwili kiedy parę lat temu tutaj wylazł z niego po pijanemu oprych, a może i Smierdiakow, to jakoś tliło, z dystansu to łatwiej, kiedy jednak telefonuje z Los Angeles, wierzę w szczerotę jego sumitowań się, a mimo to nie mogę przezwyciężyć pewnej odrazy. [...] wszyscy oni, cały ich świat, jest jakąś płątaniną kłamstw, pół-prawd, unurzania w niejasnym albo jasnym świństwie, plotek, nieznaney granicy między towarzyskością i ubiactwem. Herbert Jankę telefonicznie próbował zmiękczyć, więc opowiedział jej że UB wyznaczyło mu misję, żeby mnie namówił do powrotu, ale on się nie podjął [...]. Tak że postaram się Herberta nie oglądać. [...] Ten flirt [...] z ludźmi stamtąd oparty był na fikcjach – nie zaglądało się pod podszewkę, a okazało się że w 90% to ideologia akowsko-zbowidowa. [...] Co do Herberta, to właściwie można zapytać, kim jest, ja nie mam żadnych danych, żeby go o jakies powiązania posądzać, ale doskonałość poetycka niektórych jego wierszy to nie dosyć i nie wiem, kim jest. Pewnie przykładem *mimicry*: jaką poezję pisze endek pozbawiony władzy³⁰.

Do spotkania obu pisarzy w Stanach Zjednoczonych rzeczywiście nie doszło,³¹ z czasem zaś odmienność stanowisk wręcz się umacnia, czego ślad znajdujemy z kolei w liście Herberta do Herta z roku 1975:

dowiedziałem się, że Czesio przyjeżdża do Europy i będzie występował w Rotterdamie. Proszę go pozdrowić, ale niezbyt mocno, bo nie utrzymujemy stosunków dyplomatycznych. Bardzo go kiedyś kochałem, ogromnie mu dużo zawdzięczam, ale tak jak jest teraz to chyba najuczciwiej. Nie mogę

²⁹ Z. Hertz, *Listy do Czesława Miłosza 1952-1979*, Paryż 1992, s. 315.

³⁰ J. Giedroyc, Cz. Miłosz, *Listy 1964-1972*, Warszawa 2011, s. 446 n.

³¹ „wybrałem się do [...] Miłosza Czesława z podróżą prawie poślubną, ale ten odmówił spotkania” – list Z. Herberta do Z. Herta, Los Angeles, 14 kwietnia 1971; AZH, sygnatura: AKC. 17 976.

odwołać tego, co powiedziałem w Berkeley – pijany – ale to ja miałem rację. Więc proszę nie podejmować żadnych prób pojednania³².

Dopiero Miłoszowski Nobel wydaje się przynosić pewien przełom (czy może: przypomina o najważniejszym, czyli o poezji), o czym świadczy na przykład kartka wysłana z Berlina 19 grudnia 1980 roku, tuż po odebraniu przez Miłosza nagrody: „miałeś Czesławie piękną i mądrą mowę Laureata. Pobeczalem się trochę ze względów osobistych i ogólnoludzkich”³³. Lata 90. zgotowały tej relacji kolejną, tym razem wyjątkowo bolesną, odmianę.

6.

Konflikt postaw ideologicznych bywa czasem odbiciem głębszych napięć, które można określić mianem zasadniczej różnicy charakterów. Wyraziście zobaczył ją amerykański poeta Philip Levine podczas wspólnego wieczoru autorskiego obu polskich pisarzy, mającego miejsce w Berkeley w roku 1968:

kiedy ujrzałem ich razem [...] pomyślałem sobie, że Herbert ma w sobie coś z kłowna, wesołka, był ogromnie pogodny – może cieszyło go przebywanie w Berkeley, wśród ludzi mówiących po polsku? Usta w każdym razie mu się nie zamykały. Obecność Miłosza była inna: [...] przypominał kapłana³⁴.

Pamiętajmy o swego rodzaju paradoksie związanym z tą antynomią: wszak „kapłański” Miłosz był o wiele bardziej skłonny do kwestionowania czy zmieniania swych przekonań, zaś „błazeński” Herbert wobec imponderabiliów zajmował stanowisko sztywne, nieledwie wyznawcze. Najgłębsze ugruntowanie tej opozycji trafnie wskazywał Aleksander Fiut, pisząc, iż mamy tu do czynienia z konfliktem

po między wizją świata mocno wspartą na fundamencie metafizycznym a wizją wspartą nade wszystko na fundamencie etycznym. Poezją zmysłowego olśnienia oraz niespełnionej epifanii a powściągliwą estetycznie poezją moralnego imperatywu, który chronić ma przed naporem XX-wiecznego barbarzyństwa i nihilizmu³⁵,

dla potrzeb tego tekstu skoncentrujemy się jednak na charakterystyce psychologicznej obu poetów. Zauważmy więc, iż choć Miłosz śmiał się często

³² AZH, sygnatura: AKC. 17 976.

³³ A. Kosińska, *Miłosz w Krakowie...*, s. 189.

³⁴ *Debata poetów*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 44.

³⁵ A. Fiut, *Ukryty...*, s. 246.

i tubalnie, sednem jego osobowości rzeczywiście była powaga, niechęć do „zgrzywy”, do powierzchowności rozmów i kontaktów, co widać doskonale choćby w jego listach, często przeradzających się w obszerne eseistyczne wypowiedzi. Potrafił być dobrym życiowym taktykiem, wędrować – jak sam mówił – „zamaskowany”, ale równocześnie miał w sobie pewnego rodzaju otwartość i integralność. Herbert – w twórczości często poruszający się na najwyższym diapazynie – poza kartami swych tomów często zdaje się uciekać od powagi, dba o nieprzeniknioność, obawę przed otwarciem się czy zwykłą nieśmiałość ukrywa za maską żartownisia, kpiarza, aktora codzienności, który upiększa, a nieraz i zmyśla samego siebie. Był niezwykle niechętny zwierzeniom, co widać i w twórczości, i w obfitej korespondencji: pomijając nieliczne wyjątki, im jest starszy, tym rzadziej pisze listy intymne, istotne, odsłaniające coś prawdziwego. Staje się mistrzem epistolograficznego tańca, choreografii pocztówek, machania z oddali, pozdrowień nieuchronnie zmierzających ku dowcipowi, ku padaniu do nóżek i całowaniu rączek, ku jawnie przesadzonym, barokowym komplementom. Spotkania z nawet bliskimi osobami chętnie przemieniał w teatr, w którym mógł kryć się za doprawionymi wąsami, odgrywać Fronckowiaka z Bydgoszczy, Cygankę zabłąkaną w Paryżu, początkującego żeglarza, który tonie na oczach przerażonych przyjaciół... Wydający się bliski, swój – chłopom z Suwalszczyzny i typkom z warszawskiego półświatka, greckim marynarzom, włoskim pokojówkom, Koreańczykowi, który prowadził tanią knajpkę w Paryżu – zarazem pozostawał osobny, ukryty. Łatwo sobie wyobrazić te warszawskie, londyńskie czy berlińskie przyjęcia, podczas których, emalując panią domu, intonując legionowe lub powstańcze piosenki, roztaczał wokół siebie urokliwy czar „duszy towarzystwa”. Ale też trudno nie pomyśleć, że takie żywiołowe kreacje są często maską, pozwalającą nie odsłaniać tego, co prawdziwe.

Bo czy u podstaw swej osobowości – i tu dochodzimy do tytułu niniejszego referatu – nie był Herbert człowiekiem łatwym do zranienia, zaskakująco delikatnym, potrafiącym zadawać ból innym, a równocześnie, w tych samych chwilach, mającym poczucie, iż to on sam został odrzucony, że jest ofiarą, nieledwie barankiem przez lata prowadzonym na rzeź? Jak wspomina wdowa po poecie:

nie wahał się podejść tam, gdzie wyczuwał nieszczęście. Czuł, że trzeba okazać współczucie i trzeba coś zrobić. Od razu był zaangażowany. Powiedziałabym, że nawet trochę za bardzo. W tym przejawiała się jego nadwrażliwość. Ale wobec tego, że angażował się łatwo, równie łatwo można go

było zranić [...] potrzebował akceptacji i jeżeli jej nie odczuwał, to było mu bardzo przykro³⁶.

Gdy śledzimy dzieje bolesnej Herbertowskiej przyjaźni i zerwania z Czesławem Miłoszem, pojawia się natrętna myśl, że choć to autor *Rovigo* atakował i oskarżał, to zarazem sam płacił cenę większą, miotał się w sprzecznych uczuciach, udręczony napadał, by potem „prześladować” ową „dziwną miłością”, notować sny, w których pojawia się starszy poeta. Pomińmy dobrze znaną kwestię wiersza *Chodasiewicz* oraz wysłanej przez Herberta pocztówki ze słowami „Nie depcz”, a także wszystkie wywiady, w których atakował on Miłosza. Zauważmy natomiast, że publikacja *Roku myśliwego* (gdzie Herbert przeczytał o sobie m.in., iż jest przykładem twórcy „ślepo przywiązanego do jednego imponderabilium: ojczyzny”,³⁷ potwierdzającym tezę o „zasadniczej niemetafizyczności Polaków”, a także – co miało bodaj większe znaczenie – podobnie sceptyczne uwagi na temat Henryka Elzenberga) prowokuje Herberta do działania jeszcze innego, dotąd nieopisanego. Postanawia mianowicie przygotować obszerną polemikę, by tak rzec: kontr-książkę, zatytułowaną *Rok jagnięcia*, której jednym z głównych wątków byłby Miłosz oraz szeroko rozumiane polskie liberalno-lewicowe środowisko intelektualne. Projekt nie wyszedł poza stadium notatek, kierunek pracy jest jednak wyraźny.

Miłosz, wciąż Miłosz i na nowo Miłosz, Boże kiedy ja się wyzwolę z tego kołowrotka. Czytam «R[ok] M[yśliwego]» z dobrą wolą i wzbierającą irytacją, bo naprawdę człowiek inteligentny nie może całe życie powtarzać, że to on miał rację a wszyscy inni z wyjątkiem paru przyjaciół, oczywiście Krońskiego, Kołakowskiego, Andrzejewskiego, to durnie, bo są z doświadczeń narodu, który jest dumny – co wydaje się być podstawowym założeniem Miłoszowej historiozofii³⁸.

– zapisuje Herbert w 1991 roku. Wskazując postaci m.in. Jerzego Andrzejewskiego, Leszka Kołakowskiego, Krzysztofa Pomiana, Jana Kotta czy Tadeusza Konwickiego, zmierza do jednoznacznych formuł: „*Rok myśliwego* jest uhonorowaniem wieloletnich wysiłków byłych stalinowców i ich bezpartyjnych kolegów [...] aby wydobyć się z bagna, w które wpadli”³⁹. Nieprzypadkowo jako kolejni bohaterowie notatek pojawią się także m.in. Robespierre i Danton, spośród nich wyłania się także wspomniany wiersz

³⁶ *Najważniejsza była poezja. Potem sztuka i ludzie. Z Katarzyną Herbert rozmawia M.A. Potocka*, [w:] *Twarze. Katalog wystawy rysunków Z. Herberta*, MOCAR – Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2015, s. 62.

³⁷ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 2001, s. 61.

³⁸ AZH, sygnatura: AKC. 17955, t. 143.

³⁹ AZH, sygnatura: AKC. 17877, t. 2.

Chodasiewicz. Najciekawsze – w każdym razie z psychologiczno-biograficznego punktu widzenia – są jednak zdania następujące:

dłaczego napisałem *Rok Jagnięcia*? 1. Jako odpowiedź na *Rok myśliwego*, ale to był zamiar pierwotny, niedostateczny na napisanie grubej «piły», i dalej: „w lipcu 1991, kiedy zbliżała się moja 67. wiosna życia, uświadomiłem sobie, że jestem zwierzęciem ofiarnym i tytuł tej książki [...] nabrał nowego i jak mi się zdaje prawdziwego sensu⁴⁰.”

Tak może odsłania się fundamentalny dla autora *Napisu* mit czy kompleks ofiary – tej, którą złożyli inni, ale też tej, na którą jestem sam przeznaczony. Jak bardzo był Herbert przywiązany do postaci żołnierza broniącego sprawy przegranej, niezależnie od tego, czy ginął on pod Termopilami, czy na przedmieściach Lwowa! Urodzony o parę lat „za późno”, choć też może dojrzewający nieśpiesznie, długo poddany rodzicielskiej kuratelii, po złamaniu nogi na nartach – przez miesiące zamknięty we lwowskim mieszkaniu, czytający poezję, a nie podziemne biuletyny, nie zdołał urzeczywistnić przeznaczenia wielu swych rówieśników, kamieni rzucanych na szaniec. Często za to dawał świadectwo czci żywionej dla tych, którzy jak Baczyński i Gajcy zginęli w powstaniu warszawskim, a nieraz również ubarwiał własną przeszłość, by choć trochę zbliżyć się do tego wzorca. Polemizując z Miłozsem, podkreślał: „powstanie warszawskie nie było buntem szowinistów. Ci, którzy w nim polegali oddali życie za wartości wzniosłe i piękne, za zgodę, za nadzieję, za szacunek dla innych”⁴¹.

Natomiast Miłosz młodych twórców związanych podczas okupacji z pismem „Sztuka i Naród” (Andrzej Trzebiński, Tadeusz Gajcy) uważał jeśli nie za wprost faszystów, to w każdym razie za (zarazem naiwnych i niebezpiecznych w swoich wizjach „Imperium Słowiańskiego”) nacjonalistów, zaś bliska im romantyczna mitologia ofiary była mu skrajnie obca. Oceniając wiele podejmowanych przez żołnierzy Szarych Szeregów akcji dywersyjnych czy sabotażowych, a przede wszystkim powstanie warszawskie, Miłosz jest konsekwentnie krytyczny, a także podkreśla, że sam nie chce być złożony w ofierze, nie uważa, by jego obowiązkiem (nawet czysto „honorowym”) była rezygnacja z pisania na rzecz „czynu”, bezpośredniego zaangażowania w walkę. Pokolenie wojenne, które zostało w czasie okupacji i powstania zdziesiątkowane, nie uległo w jego oczach mityzacji czy heroizacji, czasem wręcz jawi się – w swoim bardzo „polskim” przekonaniu o konieczności walki za wszelką cenę, nawet wbrew zdrowemu

⁴⁰ AZH, sygnatura: AKC. 17877, t. 1.

⁴¹ Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, t. II, Warszawa 2008, s. 367.

rozsądkowi – jako zagrożenie. W *Przedmowie* z tomu *Ocalenie* jego obecność w pamięci jawi się jako demoniczna czy wampiryczna, czytamy wszak: „Sypano na mogiły proso albo mak / Żywiąc zlatujących się umarłych – ptaki. / Tę książkę kładę tutaj dla ciebie, o dawny, / Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej”. Herbert oczywiście wielokrotnie wykonywał gest dokładnie przeciwny, za swój fundamentalny poetycki obowiązek uznając podtrzymywanie pamięci, wierność wobec zmarłych w powstaniu – tak dzieje się choćby w przywoływanym wcześniej wierszu *Prolog*.

7.

Czesław Miłosz wspominał, iż aby mógł pisać wiersze, konieczny jest mu stan afirmacji, spokoju. Herbertowi, jeszcze młodemu studentowi filozofii, rozpoznającemu swoje artystyczne przeznaczenie, wczesna intuicja kazała przypuszczać, iż pisać może jedynie wtedy, gdy poczuje „zachwianą równowagę między sobą a światem”⁴². Pełen niezgody, pasji, a nieraz też idiosynkrazji, był Miłosz u podstaw swej egzystencji mimo wszystko również poetą słowa „tak”, pochwały tego, co istnieje. Herbert niezwykle często posługiwał się w swych wierszach słowem „nie”,⁴³ wskazywał słabości, przewiny, grzechy współczesnego mu świata, a z czasem też wady konkretnych, żyjących w jego sąsiedztwie osób. Choć poezję uznawał za swoiste wcielenie obrzędu dziadów, stawiał jej zadanie ocalania tego, co odeszło, Miłosz jednocześnie mówił „tak” zmianie, przyszłości. Herbert jest odwrócony w przeszłość, stosunek do moralnej, politycznej, ale też artystycznej terażniejszości wiąże się dlań najczęściej z odrzuceniem, ze słowem „nie”.

Czy jednak – odrzucając, osądzając, potępiając, w latach 90. odcinając się od wielu dawnych przyjaźni i środowisk, piętnując tych, którzy nie potrafili spełnić jego moralnych czy patriotycznych oczekiwań – nie czuł się przede wszystkim zawiedziony, opuszczony, zdradzony? We własnych oczach pozostawał w rzeczy samej raczej „jagnięciem” niż myśliwym? Czuł, że – nieledwie fizycznie nie będąc zdolny do innego postępowania – złożył siebie na ołtarzu prawdy? I tęsknił do tego ogrodu w Kalifornii, w którym 30 lat wcześniej myślał, że „jest szczęście”?

⁴² Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, Warszawa 2010, s. 87.

⁴³ Zwraca na to uwagę R. Gorkczyńska; zob. też: *Herbert nieznany...*, s. 165.

Andrzej Franaszek

A Year of the Lamb.

Some remarks on the topic of Czesław Miłosz and Zbigniew Herbert's mutual friendship

The article is dedicated to one of the most important discussions in the history of Polish literature of 20th century: a long dispute between Zbigniew Herbert and Czesław Miłosz, which found its spectacular end in the 90-ties, but had been started in the middle of the 60-ties. Apart of a personal friendship and later on a kind of *Hassliebe*, which tied both poets for decades, this dispute show us some fundamental differences in the understanding of Polish tradition and patriotism. The author describes among other facts Zbigniew Herbert's intention of writing a book entitled *A Year of a Lamb*, which was assumed as a kind of the answer for Miłosz's diary *A Year of the Hunter*.

Keywords: Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, Polish poetry in the 20th century, Polish literary life in the 20th century, literary biographies

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, poezja polska XX wieku, życie literackie w Polsce XX wieku, biografie literackie

Artur Żywiołek
Akademia Jana Długosza w Częstochowie
a.zywiolek@ajd.czyst.pl

Rozum i namiętności. Afektywna lektura *Zniewolonego umysłu*

„Jednak i mędrzy są ludźmi.
I ich nawiedza niepokój i drżenie”.

Czesław Miłosz

Hipoteza wstępna: *zniewalający* urok światła rozumu?

Koniunkcja pojęć „rozumu” i „namiętności” wydaje się ryzykowna, skoro w powszechnej opinii, utrwalonej w filozoficznej (klasycznej?) tradycji Zachodu, obie wymienione dziedziny są rozdzielne, często przeciwstawne, choć trzeba pamiętać, że romantyzm – jako reakcja na oświeceniowy, „odczarowany” (potem zaś ponownie zmityzowany i zaczarowany) rozum – wyartykułował przekonanie o komplementarności racjonalności i uczuciowości jako dwóch składników percepcji świata. „Romantyzm jako przepaść klasyka”, wedle określenia Ryszarda Przybylskiego¹, stanowi rewers (cień?) oświecenia, wydobywając to, co Wiek Świata poddał stłumieniu. Oświeceniowy lęk przed chaosem wytworzył specyficzny model kultury przeciwstawiającej się przypadkowości, brakowi harmonii. Za granicą oświecenia ludzie tej formacji ujrzeli

¹ Zob. R. Przybylski, *Romantyzm jako przepaść klasyka*, [w:] tegoż, *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 356–366.

straszłą przepaść, w której panuje nierozumność, kłębią się zupełnie pozorne wartości i uczucia i nic z nich wynikać nie może; wiją się dzikie myśli, uniemożliwiające uzyskanie rzeczowej wiedzy o człowieku².

Czy między nowoczesnym, „zniewolonym umysłem” a oświeceniowym logosem zachodzą większe i liczniejsze – przyczynowo-skutkowe – powinowactwa, niż by się to mogło wydawać, czy też „przesłanki oświecenie są martwe, zachodzą już tylko jego następstwa”, jak powiedział Arnold Gehlen, na którego powołuje się Jürgen Habermas?³ Czy poza tym, co zostało powiedziane, da się także wskazać afektywne impulsy obecne w odczarowaniu (*Entzauberung*) i ponownym zaczarowaniu (*Wiederbezauberung*) nowoczesnego świata, o czym piszą w *Dialektyce oświecenia* Theodor Adorno i Max Horkheimer?

Oświecenie – piszą Adorno i Horkheimer – rozumiane najszerszej jako postęp myśli – zawsze dążyło do tego, by uwolnić człowieka od strachu i uczynić go panem. Lecz oto w pełni oświecona ziemia stoi pod znakiem triumfującego nieszczęścia. Programem oświecenia było odczarowanie świata. Chciano rozbić mity i obalić urojenia za pomocą wiedzy⁴.

U źródeł oświecenia znajduje się więc afekt: strach, ale także pragnienie (żądza?) panowania nad światem i wizja autonomii jednostki ludzkiej uwolnionej od Natury (animizmu). „Oświecenie jest totalitarne”⁵ konkludują autorzy *Dialektyki*. Totalitaryzm Wieku Światła jest jednak tego rodzaju, że oznacza roszczenia logosu do panowania nad naturą bez konieczności odwoływania się do metafizycznych potęg. „Raz uwolnione od zewnętrznej presji oświecenie nie cofnie się już przed niczym”⁶, powiadają Horkheimer i Adorno.

Na afektywną stronę nowoczesnych procesów dziejowych zwracał uwagę Hegel w *Przedmowie do Fenomenologii ducha*:

Nietrudno zauważyć, że nasze czasy są czasami narodzin i przejścia do nowej epoki. Duch zerwał z dotychczasowym światem swego istnienia i wyobrażenia, mając zamiar odsunąć go w przeszłość i pracując nad swoim przekształceniem. Wprawdzie duch nigdy nie spoczywa, lecz zawsze jest w ruchu i posuwa się wciąż do przodu, ale jak u dziecka po długim cichym odżywianiu się [w łonie] pierwszy oddech przerywa stopniowość rozwoju,

² Tamże, s. 357.

³ Zob. J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2005, s. 11.

⁴ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M. Siemek, Warszawa 2010, s. 15.

⁵ Tamże, s. 18.

⁶ Tamże.

będącego tylko powiększaniem się – [następuje] skok jakościowy – i oto dziecko się narodziło – tak samo duch kształtujący się w nową postać dojrzewa powoli i cicho, rozkłada cząstka po części gmach swego poprzedniego świata, a na jego chwianie się wskazują tylko pojedyncze symptomy; **lekkomyślność i nuda** [podkr. A.Ż.], które nadszarpują istniejącą rzeczywistość, **nieokreślone przeczucie** [podkr. A.Ż] nieznanego zwiastują, że nadciąga coś innego. Stopniowe rozkruszanie, które [przez długi czas] nie zmieniło fizjonomii całości, zostaje [nagle] przerwane przez wschód, ukazujący od razu, jak błyskawica, postać [*das Gebilde*] nowego świata⁷.

Powtórzmy pewną dość oczywistą i dobrze umotywowaną w badaniach filozoficzno-kulturowych tezę: nowoczesny umysł (bezdomny i zniewolony) jest efektem złożonego i dialektycznego procesu odczarowania i powtórnej mityzacji (przekształcania się racjonalności w wiarę religijną lub quasi-religijną), tworzenia nowych form i degradowania się starych. Z kolei w przywołanej wypowiedzi Hegła afektywne znaki przejścia między starą a nową epoką przyjmują postać „lekkomyślności”, „nudy”, „nieokreślonego przeczucia”. Wiele się mówiło (i nadal mówi) o „hegłowskim ukąszeniu”, jakiemu podlegał Miłosz, niemniej jednak warto podkreślić, że autor *Zniewolonego umysłu* zarejestrował – podobnie jak Hegel – afektywne symptomy nowego świata i nowej wiary wraz z ich licznymi iluzjami wynikającymi z silnych namiętności do władzy, panowania i pragnienia budowy „nowego wspianiałego świata”.

„Lekkomyslność, nuda i rozkosze Ketmanu”: przypadki nowoczesnych intelektualistów

Czesława Miłosza opowieść o czterech intelektualistach stanowi swoiste *exemplum* paradoksalnego zjawiska, jakim jest pragnienie (namiętność) utopii wraz z jej rewersem w postaci strachu przed wizją świata nieuporządkowanego i przypadkowego, chaotycznego i nie pozwalającego się ująć w konkluzywne formuły.

Okoliczności towarzyszące powstawaniu *Zniewolonego umysłu* miały wyraźne zadłużenie w ekstremalnych niekiedy doświadczeniach osobistych. Miłosz mówi, że jego książka „poczęła się z modlitwy” i „pod wewnętrznym przymusem”⁸. Także sytuacja historyczna miała znaczący, jeśli nie dominujący, wpływ na powstanie *Zniewolonego umysłu*. Miłosz pisał swój esej (traktat, przypowieść, studium przypadku) w roku 1951, w wyjątkowej sy-

⁷ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, tłum. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 19.

⁸ Cz. Miłosz, *Rok myślnego*, Kraków 2001, s. 108. Zob. także, A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 486.

tuacji, kiedy „w pełni oświecona ziemia stała pod znakiem triumfującego nieszczęścia”, wyznaczonego hekatombą dopiero do zakończonej wojny z jednej strony, z drugiej zaś – rozprzestrzeniającej się i ogarniającej coraz większe obszary kultury *quasi-mesjańską*, komunistyczną wiarą w nadejście *królestwa bożego* na ziemi, co oczywiście było falsyfikatem wiary w Mesjasza, choć warto w tym miejscu przypomnieć, że według Waltera Benjamina marksizm jest zsekularyzowanym mesjanizmem. Sytuacja Czesława Miłosza w roku 1951 była skrajnie dramatyczna i niebezpieczna. Oto bowiem, zerwawszy po kilku latach współpracę z reżimem komunistycznym, podjął decyzję o pozostaniu na Zachodzie, narażając się na nienawiść ówczesnego rządu polskiego, a także – co było szczególnie bolesne – znaczących elit intelektualnych w kraju i za granicą, reprezentowanych przez takie choćby osoby, jak Słonimski, Iwaszkiewicz, Herling-Grudziński, by wymienić tylko niektóre. Pierre Grémion pisał z kolei o „wielkim pokuszeniu”, „ból i cierpieniu osamotnionego uciekiniera z komunistycznego raj”⁹, w ten dyskretnie ironiczny sposób charakteryzując tragiczną *de facto* sytuację egzystencjalną czterdziestoletniego wówczas poety.

Te banalne, bądź co bądź, rozpoznania dotyczące genezy *Zniewolonego umysłu* pozwalają na – oczywiście co najmniej od dwudziestu lat funkcjonowania na Zachodzie, a od kilku lat w Polsce, badań nad naturą afektów, krytyki somatycznej, biopoetyki, ewokrytyki etc. – wnioski, wynikające z przekonania, że nie da się odseparować dziejów nowoczesnego (oświeceniowego i postoświeceniowego) logosu od jego licznych i życiodajnych, a niekiedy destrukcyjnych, związków ze sferą somatyczną, emocjonalną, pozaracjonalną. Co więcej: racjonalności stale towarzyszy symptomatyczny rewers w postaci mniej czy bardziej nieświadomych impulsów, których prymarny i autonomiczny charakter determinuje, a niekiedy steruje ludzkimi działaniami i wyborami. Proste – wydawałoby się – odruchy motywowane strachem, lękiem, pragnieniem władzy, majątku, uznania, zamiłowania do luksusu, niekiedy także nudą, poczuciem pustki, rozpacz – wszystko to w większym stopniu niż racjonalne motywacje oddziałuje na intelektualne wybory, przekonania moralne. Używając dość już zbanalizowanego psychoanalitycznego idiolektu, można by powiedzieć, że zasada przyjemności dominuje nad zasadą rzeczywistości.

Już sam tytuł Miłoszowego traktatu zawiera dość czytelne afektywne konotacje. Mówił o tym autor *Zniewolonego umysłu* podczas rozmowy z Włodzimierzem Boleckim:

⁹ Cyt. za: A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, dz. cyt., s. 495.

Wydaje mi się, że tytuł przyszedł mi do głowy w jego formie angielskiej *The Captive Mind* i następnie szukałem polskiego odpowiednika. Czasownik „zniewalać” ma w języku polskim przede wszystkim znaczenie „skłaniać”, na przykład mówi się: „zniewalający uśmiech”. Istnieje jednak także rzadsze, dziś prawie zapomniane znaczenie: „poddać niewoli”. Słownik Lindego daje przykład: „Zniewoloną włoską ziemię od Longobardów wyzwolił”. Myślę, że przymiotnik „zniewolony” w zastosowaniu do umysłu zachowuje te dwa znaczenia, to znaczy zarówno skłoniony, jak oddany w niewolę¹⁰.

Semantyka pojęcia „zniewolony” wykazuje więc charakterystyczną niestabilność, odsyłając do znaczeń nacechowanych aksjologicznie (utrata wolności, niewola), ale także – a może przede wszystkim – do znaczeń nacechowanych afektywnie (emocjonalnie). Sformułowanie „zniewalający” może wszak określać sytuację, kiedy dominujący wpływ na ludzkie myślenie i działanie mają czynniki pozaracjonalne: urok, upodobanie (Augustiańskie *dilectio*), pociąg, namiętność, skłonność – jednym słowem pobudzenie, impuls nadający swojej intensywności aktowi woli, przyzwolenia na określone wybory¹¹.

Modelowe przypadki czterech intelektualistów, bohaterów parabolicznej przypowieści z dziejów nowoczesnego, bezdomnego umysłu, są jednak jeszcze bardziej skomplikowane, niż by to mogło wynikać z prostej dwuwartościowej logiki typu: uświadomione – nieuświadomione; racjonalne – emocjonalne; duchowe – cielesne. Miłosz twierdzi, że tak Borowskiemu, Andrzejewskiemu, jak i Putramentowi czy Gałczyńskiemu

świadomość nie pomaga im uwolnić się z więzów. Przeciwnie, ona to właśnie tworzy więzy. Może im ona najwyżej zapewnić rozkosze Ketmanu. Nigdy dotychczas nie zdarzyła się taka niewola przez świadomość jak w dwudziestym wieku. Jeszcze moje pokolenie uczono w szkole, że rozum służy do zdobycia wolności (ZU, 210).

¹⁰ „Strach przed odpłynięciem okrętu”. (Rozmowa o *Zniewolonym umyśle*) [rozmawiają: Czesław Miłosz i Włodzimierz Bolecki], [w:] Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem i Włodzimierzem Boleckim*, Kraków 2009, s. 7. Dalsze cytaty według tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście i oznaczam jako ZU z podaniem numeru strony.

¹¹ Spośród bogatej tradycji filozoficznej warto wskazać kilka koncepcji, które wyjaśniają „mechanizm” działania afektów. Według Barucha Spinoza afektem jest „pobudzenie ciała, przez które moc działania tego ciała powiększa się albo zmniejsza, jest podtrzymywana lub hamowana, a zarazem idee tych pobudzeń... (zob. B. Spinoza, *Etyka*, tłum. I. Myśliński, na nowo opracował L. Kołakowski, Warszawa 2010, s. 129). Gilles Deleuze, destabilizując granice między sztuką a filozofią, ujmował afekt w kategoriach transgresji, wyjścia poza siebie, swobodnego ekscesu podmiotowości. Zdaniem Deleuze’a afekty są integralnym składnikiem kulturowego imaginarijnego obejmującego swym zasięgiem nie tylko sferę duchową, ale także cielesną, zmysłową (zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2009). Z kolei Brian Massumi określił afekt mianem „intensywności”, „punktu krytycznego”, impulsu, którego nieliniowy, nieciągły przebieg warunkuje działanie człowieka (zob. B. Massumi, *Autonomia afektu*, tłum. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 111–134).

„Lekcja”, którą odbył w powojennych latach Czesław Miłosz, przyniosła takie oto rozpoznanie, że rozum niekoniecznie służy do zdobycia wolności; że jest możliwe pęknięcie, schizoidalna szczelina, jakaś Heideggerowska fuga łącząca dwa paradoksalne bieguny tego, co oficjalne, jawne, ortodoksyjne (obiektywne?) i tego, co ukryte, prywatne, heretyckie (subiektywne?). „To, co się dzieje w Rosji i w krajach od niej zależnych, jest rodzajem obłądki”, powiada Miłosz, po czym dodaje: „Niewykluczone, a nawet prawdopodobne jest, że Rosja potrafi narzucić swój obłądki całemu światu” (ZU, 93). Jednym ze sposobów radzenia sobie z tym obłądkiem jest opanowanie pewnego mechanizmu przystosowania się, polegającego na deklaratywnej akceptacji oficjalnego (obowiązkowego) kłamstwa z jednej strony, z drugiej jednak na schronieniu się w heretyckiej prywatności, umożliwiającej przetrwanie w nieludzkich czasach i obłądnym systemie politycznym. Podstawowy quasi-moralny imperatyw określający powinność wyznawcy Ketmanu brzmi następująco: „Należy zrobić wszystko, czego żądają, wolno im posługiwać się moim nazwiskiem, jeżeli dzięki temu mam dostęp do laboratorium i pieniądze na zakup instrumentów naukowych (ZU 91)”.

Ta diaboliczna w istocie etyka generowała równie diaboliczną „strukturę” umysłu, który musiał dokonywać karkołomnych uzasadnień, aby zracjonalizować to, co racjonalizacji się skutecznie opiera. „Ponieważ ilość odmian Ketmanu jest niemal nieograniczona” (ZU, 82), powiada Miłosz, toteż uprawiane na skalę masową aktorstwo, którego jedynym celem jest przystosowanie się do życia w środowisku, przybiera postać jakiejś zorganizowanej dewiacji. Jednak ilość podstawowych impulsów/afektów wyznaczających kierunki ludzkich działań jest dość ograniczona: są nimi strach i duma. Obawie o życie własne i bliskich, nieustannemu napięciu wywołanemu strachem jak cień towarzyszy duma. Powołując się na pracę francuskiego dyplomaty Arthura de Gobineau *Religious et Philosophies dans l'Asie Centrale*, Miłosz napisał: „Ketman napętnia dumą tego, kto go praktykuje. Wierzący dzięki temu osiąga stan trwałej wyższości nad tym, którego oszukał, chociażby ten ostatni był ministrem czy potężnym królem (ZU, 80)”.

Poza tym „zrośnięcie się z narzuconą rolą przynosi ulgę i pozwala na zmniejszenie napięcia czujności” (ZU, 78). Mimo racjonalnego, ale i cynicznego, rozpoznania („wiem, jak jest prawda, ale postępuję inaczej”), u źródeł Ketmanu leży afektywna potrzeba złagodzenia napięcia, a także – z drugiej niejako strony – poczucie wyższości nad tymi, których udało się oszukać oraz nad tymi, którzy trudnej sztuki życia w „obłądnym” systemie nie opanowali w stopniu wystarczającym. Jak wiadomo, wśród czynników poprzedzających przyjęcie pigułki nowego światopoglądu znajdują

się w przeważającej mierze doświadczenia afektywne: poczucie absurdu, pustki, strachu, pragnienie sukcesu – to określenia mocno zakotwiczone w nieskodyfikowanym wymiarze afektów, a nie w systemowej *ratio*.

Analityczne strategie Miłosza obejmują dwie zasadnicze skale: „makro”, dotyczącą historycznych i politycznych warunków wpływających na przyjęcie Nowej Wiary (pigułki Murti-Binga i „rozkoszy Ketmanu”) przez zbiorowości (grupy społeczne, zawodowe, narody) i „mikro”, pokazującą w dużym zbliżeniu (tym większym, że mowa jest o znajomych i przyjaciółach autora *Zniewolonego umysłu*) swoiste *case studies*, to jest racjonalne i afektywne przypadki tych intelektualistów, którzy przyjęli, zaakceptowali ideę komunizmu, bądź prowadzili z nią grę, w celu osiągnięcia materialnych korzyści, zdobycia władzy, uzyskania odpowiedniej pozycji społecznej. Pojawia się wszelako zasadnicza wątpliwość, czy aby na pewno pojęcie i strategia „analizy”, jaką posługuje się Czesław Miłosz, przyjmuje postać racjonalną, czy też dotyczy w pierwszym rzędzie czynników emocjonalnych: afektywnych intensywności, napięć, zanotowanych – niejako na marginesie, między wierszami, a niekiedy wprost – impulsów, które „zainfekowały” i zaanektowały intelektualne imaginarium przez zupełnie odmienny, nieracjonalny wymiar skrywanych i ujawnianych namiętności.

Frekwencja motywów naznaczonych afektywnością jest w *Zniewolonym umyśle* dość spora, aby potraktować ją marginalnie, choć – jak wiadomo – zwyczajowa praktyka interpretacji tekstu lub wypowiedzi nieliterackiej wpisuje się naturalnie w dyskurs racjonalności, a nie afektywności. „Reguły czytania znawcy”, by przypomnieć formułę Janusza Sławińskiego, motywowane są potrzebą znalezienia i wyjaśnienia sensu czyjejs wypowiedzi, podporządkowania idiomatyczności większej całości: tekstu – jakiejś konwencji bądź epoce, jednostkowej biografii pisarza racjonalnym algorytmem procesu historycznoliterackiego. Namiętności zaś wydają się sytuować na przeciwnym biegunie poznania, choć nawet sam apologeta racjonalności dziejów i fenomenologii ducha – Georg Wilhelm Friedrich Hegel – dostrzegł u początków nowoczesności „lekkomyślność i nudę oraz „nieokreślone przeczucie”.

Przypadek intelektualisty jest więc szczególnego rodzaju. Skoro bowiem „prawodawcy i tłumacze”¹², świeccy kapłani, przywódcy narodu, ludzie „w pełni oświeceni” odznaczają się równocześnie „umysłową lekkomyślnością”¹³, aż do zdrady rozumu włącznie, to trzeba pytać o *inne*

¹² Zob. Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, tłum. A. Ceynowa, J. Giebułtowski, red. naukowa przekładu M. Kempny, Warszawa 1988.

¹³ Zob. M. Lilla, *Lekkomysłny umysł. Intelektualiści w polityce*, tłum. J. Margański, Warszawa [roku wydania polskiego nie podano, wydanie angielskie: 2001].

niż racjonalne przyczyny, dla których intelektualista akceptuje absurdalny system polityczny, usprawiedliwia zbrodnię, jak na przykład Maurice Merleau-Ponty w eseju *Humanizm i prawda* napisanym w 1946 roku, zaś Martin Heidegger, mający wyjątkową namiętność do myślenia (jak to określiła Hanna Arendt) popiera Hitlera i nazistów. Portrety intelektualistów w *Zniewolonym umyśle* tworzą uniwersalną *de facto* przypowieść o klęsce oświeconego logosu zainfekowanego przez moc afektów, które pokazały swą destrukcyjną i zadziwiającą siłę.

...pragnienie czystości

„Moralista” Jerzy Andrzejewski, owładnięty pragnieniem „nieziemskiej czystości”, fascynował się „potężnymi namiętnościami” (ZU, 105), które ogarniały ludzi. Miłosz ironicznie zauważa, że „godnością, która by mogła nasycić jego [Andrzejewskiego] ambicje, była godność kardynała. Powolne ruchy, purpura, podawanie pierścienia do pocałowania – oto czystość gestu, wyładowanie się w lepszym ja... (ZU, 105–106). Tragiczne doświadczenia wojenne, heroiczna pomoc ukrywającym się Żydom, a zwłaszcza „gniew na to, co przegrało” (ZU, 125), „satyryczny stosunek do konspiracyjnej inteligencji” (ZU, 126) – wszystko to miało znaczący wpływ na przyjęcie przez Andrzejewskiego Nowej Wiary. Popełniwszy zaś jeden błąd, „Alfa popełniał je dalej: lubował się w fałdach nowej kapłańskiej sukni” (ZU, 130). Pomimo to, że ocena Miłosza nie jest kategoryczna, to jednak w zakończeniu rozdziału poświęconego Andrzejewskiemu pojawia się fragment zawierający dość symptomatyczne wspomnienie o tym, jak Andrzejewski czytał pewnej grupie pisarzy i poetów swoje opowiadania. „Czuliśmy się dziwnie zażenowani – powiada Miłosz – ich kompozycja była za gładka” (ZU, 130–131), niewspółmierna wobec wszechobecnego cierpienia i tortur. Nadawanie tym cierpieniom rangi „tragicznej teatralności” wydawało się nieetyczne. W tym właśnie miejscu Czesław Miłosz zapisuje swoje charakterystyczne wyznanie, w którym zwykle ludzkie emocje jako reakcja na ból i cierpienie drugiego człowieka jest najwłaściwszą odpowiedzią¹⁴:

Lepiej jest czasem jąkać się z nadmiaru wzruszeń, niż mówić okrągłymi zdaniami. Głos wewnętrzny, który nas powstrzymuje, kiedy trzeba za wiele wyrazić – jest mądry. Nie jest nieprawdopodobne, że Alfa nie znał tego gło-

¹⁴Podobny motyw pojawia się w ostatnich akapitach *Zniewolonego umysłu*, w rozdziale *Bałtowie*, w którym Miłosz przypomina bardzo intensywne wzruszenie na widok zwykłej rodziny pijącej wspólnie herbatę i odnoszącej się do siebie z ogromną troską i współczuciem.

su. Tylko namiętność prawdy mogłaby go uchronić od stania się tym, czym się stał (ZU, 131).

Pasja etyczna przebijająca z przywołanych słów wyraża się w zaskakującym na pozór splocie pojęć „prawda” i „namiętność”. Nie tyle namiętność do sztuki, do myślenia, ile „namiętność prawdy” jako takiej, bez zbędnych przymiotników, jest przez autora *Zniewolonego umysłu* uznawana za jedyny możliwy warunek ocalenia rzeczywistej godności człowieka. Warto jednak zauważyć, że ocalenie to nie jest konsekwencją wyrafinowanych konstrukcji intelektualnych, lecz pochodzi z „nadmiaru wrzuseń”. Zamykające ten rozdział zdanie stanowi tego wyraźne potwierdzenie: „Nie wiadomo, może nikomu nie znany chłop czy drobny urzędnik pocztowy powinni być wyżej postawieni w hierarchii zasług wobec ludzkiego gatunku niż Alfa-moralista (ZU, 131)”.

A więc w ostatecznym rozrachunku Miłosz staje po stronie „człowieka prostego”, kierując się, prawdopodobnie trwale w nim obecnym, doświadczeniem chrześcijańskim (ewangelicznym).

...ślepa namiętność, zawiedziona miłość, wstyd i obrzydzenie

W kontrapunkcie wobec Andrzejewskiego umieścił Miłosz Tadeusza Borowskiego. Jego przypadek – „nieszczęśliwego kochanka o zawiedzionej miłości do świata i ludzi” – dobrze ilustruje tezę, że niejawną afektywną traumą przyjmuje niejednokrotnie postać deklarowanego nihilizmu. „Beta nie miał żadnej wiary – ani wiary religijnej, ani innej – i miał odwagę w swoich wierszach przyznawać się do tego” (ZU, 134), twierdzi autor *Zniewolonego umysłu*. Intelektualny profil Tadeusza Borowskiego opierał się na paradoksalnym współistnieniu przeciwstawnych, jak się może wydawać, skłonności: deklarowanej niewiary, braku „afirmacji świata” (ZU, 135), a z drugiej strony niewyrażonej (niewyraźalnej?) tęsknoty, pragnienia do lepszego świata jasnych barw, harmonii i hierarchii. Wyparcie prostych odruchów miłości do świata wynika, zdaniem Miłosza, ze wstydu, ten zaś z poczucia obrzydzenia i nienawiści do człowieka jako istoty fizjologicznej (ZU, 148).

Aby zrozumieć szczególny przypadek Borowskiego, Miłosz ukazuje afektywną historyczno-kulturową i estetyczną perspektywę, której wyjątkową egzemplifikacją była twórczość Tadeusza Borowskiego. Warto ten wywód Miłosza na temat „afektywnej historii estetyki” przytoczyć w postaci dłuższego fragmentu:

Wiersze jego [Borowskiego – A.Ż.] nie miały w sobie żadnej afirmacji świata, tej afirmacji, która wyraża się w sztuce – z sympatią, z jaką artysta

przedstawia na przykład jabłko czy drzewo. Widoczne w nich było głębokie zakłócenie równowagi. Ze sztuki można wiele odgadnąć: świat Bacha czy świat Breughla były uporządkowane, ułożone hierarchicznie. **Nowoczesna sztuka zawiera w sobie wiele przykładów ślepej namiętności, która w kształtach, barwach i dźwiękach nie znajduje nasycenia** [podkr. A.Ż.]. Kontemplacja zmysłowego piękna jest możliwa tylko, kiedy artysta czuje miłość do tego, co go otacza na ziemi. Jeżeli jednak czuje tylko **obrzydzenie** [podkr. A.Ż.], niezdolny jest zatrzymać się w miejscu i oglądać. Przypomina lunatyka, który utrzymuje równowagę, dopóki idzie. Obrazy, jakich używał Beta, były wirującą mgłą i od zupełnego rozpadnięcia się ratował je tylko suchy rytm heksametru. Ten charakter poezji bety można częściowo przypisać jego przynależności do **nieszczęśliwego pokolenia i nieszczęśliwego narodu** [podkr. A.Ż.]. Miał on jednak tysiące braci we wszystkich krajach Europy: braci namiętnych i zawiedzionych (ZU, 135).

Cezura oddzielająca formacje estetyczne oparte na idei ładu, całości, harmonii i hierarchii od formacji będących pochodną procesów rozpadowych, ducha transgresji, romantycznej rebelii (*das Streben*) oraz erotanatyycznego¹⁵ „wiecznego nienasycenia”.

W takim kulturowym, ale także psychologicznym uwarunkowaniu rodzi się, zdaniem Czesława Miłosza, prawdziwa nienawiść, gniew, który od razu „wprowadza porządek w skomplikowaną gmatwaninę zależności” (ZU, 152). Partia komunistyczna dostrzegła w tym „rzadki i cenny skarb” (ZU, 147). Borowski – mimo deklarowanej niewiary – uwierzył w „nowy lepszy porządek” i „pożądał ziemskiego zbawienia” (ZU, 154).

Jeśli więc „wybitna inteligencja” nie wystarczy, zdaniem Miłosza, do uświadomienia niebezpieczeństwa, jakie kryje się w „upajającym marszu” Nowej Wiary, to w połączeniu z „gorączkową aktywnością”, „zapałem” i nerwowym zachowaniem (ZU, 154–155) musiało dojść do katastrofy, za którą jednak „Beta wziął odpowiedzialność” (ZU, 155).

...nuda i strach

W opinii autora *Zniewolonego umysłu* Jerzy Putrament pozbawiony był zdolności do uczuciowej refleksji:

Życie uczuciowe Gammy było zawsze dość prymitywne. Znał gniew, nienawiść, strach, entuzjazm, ale obca mu była uczuciowa refleksja; prawdopodobnie z tym łączyła się słabość jego talentu (ZU, 170–171).

¹⁵ Zdaniem Agaty Bielik-Robson ambiwalencja Erosa i Tanatosa to jest rodowód „miłości mocnej jak śmierć”, ma charakter neoplatonicki (zob. tejsze, *Miłość mocna jak śmierć. Przyczynek do innej filozofii skończoności*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. A. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014, s. 85–106).

Jeśli więc uznać *Zniewolony umysł* za literacko-filozoficzne i psychologiczne studium nad naturą afektywnego przyjęcia stalinowskiej wiary, to portret Jerzego Putramenta zajmuje kolejną pozycję w strukturze opartej na kontrapunktowym zestawieniu różnych obrazów życia wewnętrznego. O ile w analizowanych przypadkach Jerzego Andrzejewskiego i Tadeusza Borowskiego – z nieskrywaną do nich przyjaźnią – o tyle sytuację afektywną Jerzego Putramenta określił Miłosz mianem pustki, w efekcie czego Putrament „Ilgnał do doktryny” (ZU, 171), nie będąc „zdolny przeżywać upojeń pisarza – ani upojeń procesu twórczego, ani upojeń nasyconej ambicji” (ZU, 168). Przyjęcie przez Putramenta murtibingizmu poprzedził okres między nacjonalizmem a stalinizmem, który, jak pisze Miłosz, był dla dawnego kolegi z Żagarów „okresem otchłani, bezsensownych prób i rozczarowań” (ZU, 168). Intensywne namiętności stały się udziałem Jerzego Putramenta dopiero po roku 1944 i związane były z doświadczeniem władzy:

Wielka jest magia władzy [...]. Gamma z szerokim uśmiechem przyjaźni ścisnął wyciągnięte dłonie i bawił się. Obserwował opornych i tych, którzy starali się nie okazywać, jak bardzo zależy im na pozyskaniu jego względów. Niemało było też takich, którzy zdradzali wszelkie cechy daleko posuniętego służalstwa. Wkrótce Gamma był otoczony dworem potakujących, którzy krzywili się, kiedy się krzywił, wybuchali głośnym śmiechem, kiedy raczył opowiadać dowcipy (ZU, 181).

„Wszechmocny Putrament” (ZU, 181) działał metodycznie, eliminując przedwojenną brutalność i porywcość (ZU, 182). Miłosz rekonstruuje pewien proces reżyserowany przez swego dawnego kolegę z Wilna. Podstawowe zasady sprowadzały się do stopniowego opanowywania „pacjentów” zdolnych przyjmując Nową Wiarę, pozornej solidarności z oburzonymi na brutalną przemoc władzy, asymilowania „wszystkich, którzy mogą się przydać, niezależnie od ich przeszłości politycznej” (ZU, 182). A jednak u podłoża wszelkich działań Putramenta – podróży, służby dyplomatycznej, pisarstwa pozbawionego zresztą większych wartości – leżała nuda, pustka i rozpacz. Karykaturalny Faust, który zapisał duszę komunistycznemu diabłu, nawiedzany był od czasu do czasu przez myśl, że ów stalinowski Mefistofeles „został wyposażony w siły przez takich właśnie ludzi jak on sam i determinizm Historii jest tworem ludzkich umysłów” (ZU, 193). Brak „uczuciowej refleksji” nad skutkami własnych decyzji stał się jedną z głównych przyczyn osobistej i artystycznej klęski Jerzego Putramenta. Trudno jednak orzec, w jakiej mierze afektywna (?) pustka nadała taki a nie inny kierunek życiu autora powieści *Bołdyn*.

...entuzjizm, radość i tragizm

Czwarty portret poświęcił Miłosz „szarlatanowi i alkoholikowi”, wybitnemu i tragicznemu poecie Konstantemu Ildefonsowi Gałczyńskiemu. Zasadniczy profil jego osobowości upatruje Miłosz w afektywnym marzycielstwie, entuzjazmie i – mimo wszystko – radości, co, biorąc pod uwagę jego katastroficzną pasję namiętności, wydaje się zaskakujące. Według Miłosza, Gałczyński był

zwolennikiem entuzjizmu i radości samych w sobie, czegokolwiek dotknął, zmieniało się w widowisko pełne ruchu, barw i muzyki. Można powiedzieć, że tematy dla Dety były tylko pretekstem. Wysnuwał z siebie nic jak jedwabnik i owijał nią, cokolwiek napotkał na swojej drodze. Był zdolny stworzyć pieśni i hymny na każdy temat (ZU, 199).

Logika snu, swobodna gra emocji, zwłaszcza zaś niechęć i pogarda dla poezji intelektualnej określały wewnętrzny rytm twórczości autora *Balu u Salomona*. Gałczyński, podobnie jak archaiczni trubadurzy, pragnął uwielbienia i podziwu. Z kolei wojenne losy i pobyt w jednym z niemieckich stalagów, potem zaś pobyt w Anglii i Francji przyniosły nowe doświadczenia i nowe rozczarowania. Gałczyński „pisał wiersze patriotyczne i antyrosyjskie, które dobrze trafiały w powszechne namiętności” (ZU, 204). Przeżycia emigracyjne („pustka i smak kłęski”), brak entuzjizmu i uwielbienia ze strony czytelników przyczyniły się do podjęcia decyzji o powrocie do Polski. Powrót ów odbył się – jak pisze Miłosz – „z towarzyszeniem wszelkich przepisowych skandali” (ZU, 205). Gałczyński od początku do końca podróży „był w stanie alkoholicznej i patriotycznej euforii” (ZU, 205). Jako tragikomiczny „entuzjasta słów” poeta potrzebował Mecenas, którego znalazł w postaci Państwa zapewniającego mu dochody i uznanie.

Nawet uważna lektura *Zniewolonego umysłu* nie pozwala – w przypadku Gałczyńskiego – na wydobycie racjonalnych przyczyn, dla których autor *Zielonej Gęsi* podpisał pakt z władzą komunistyczną. „Normalne kryteria były wobec niego bezsilne. Poruszał się w innym wymiarze” (ZU, 207), stwierdza Czesław Miłosz. Konkluzja Miłoszowych wiwerek jest jednak przygnębiająca: oto bowiem nawet genialny poeta, ulegający zniewalającemu urokowi silnych afektów, może stać się służącym władzy politycznej. Wszystko po to, aby wciąż znajdować się „na powierzchni” (ZU, 209).

Konkluzje: niezdolna lekkomyślność umysłu i urok Syrakuz

W ostatnim rozdziale swojej książki *Lekkomysłny umysł. Intelektualiści w polityce* Mark Lilla opowiada historię o tym, jak Platon, na zaproszenie swojego ucznia Diona, wybrał się do Syrakuz, aby zanieść moralne pouczenie Dionizjosowi Młodszemu, który, objąwszy władzę po śmierci despotycznego Dionizjosa Starszego „jest otwarty na filozofię i pragnie być sprawiedliwy”¹⁶. Platon uwierzył w możliwość filozoficznego nawrócenia młodego despoty i udał się w podróż do Syrakuz. Na miejscu okazało się, że młody Dionizjos podejrzewa Diona o jakieś nieczne pragnienia polityczne, skazał go więc na wygnanie. Platon również opuścił Syrakuzy. Po kilku latach Platon, ponownie na zaproszenie Diona, powrócił do Syrakuz. Dion, przebywając na wygnaniu, usłyszał, że Dionizjos powrócił do studiowania filozofii i nawet napisał jakieś dzieło. Platon, choć początkowo się wzbraniał przed podróżą, jednak ponownie udał się do Syrakuz. Na miejscu zastał jeszcze bardziej wyniosłego despotę, z tą wszelko różnicą, że teraz Dionizjos uważał się za filozofa. Platon kolejny raz opuścił Syrakuzy, zaś Dion podstępnie zaatakował Dionizjosa i wypędził go z miasta. Sam jednak został zdradzony i zamordowany. Dionizjos odzyskał tron i do końca życia prowadził szkołę filozoficzną w Syrakuzach.

„Dionizjos jest naszym współczesnym”¹⁷, twierdzi Mark Lilla, przybierają rozmaite wcielenia: Lenina, Stalina, Hitlera, Mussoliniego, Mao, Castro... To problem stary jak świat. Nowym zjawiskiem jest pojawienie się intelektualistów, nierzadko wybitnych myślicieli reprezentujących „nowy typ społeczny, dla którego potrzebujemy nowej nazwy: filotyrański intelektualista”¹⁸.

W tej parabolicznej przypowieści, podobnie jak w książce Miłosza, pojawia się to samo *de facto* pytanie: dlaczego, w jakich warunkach i kiedy nawet najwybitniejszy intelektualista jest w stanie oddać się w niewolę tyranii i znaleźć dla tej decyzji racjonalne lub quasi-racjonalne uzasadnienie? Dlaczego wyrafinowany myśliciel, dostrzegając spopularyzowaną i zwulgaryzowaną postać nauki/wiedzy, nie reaguje krytyką, doświadczając równocześnie „rozkoszy Ketmanu”? „Na skromne uwagi prawdziwych uczonych stwierdzających, że prawa naukowe są hipotetyczne, zależne od wybranej metody i użytych symbolów nie ma już miejsca” (ZU, 219), odpowiada Czesław Miłosz, po czym dodaje:

¹⁶ M. Lilla, *Lekkomysłny umysł...*, dz. cyt., s. 158.

¹⁷ Tamże, s. 161.

¹⁸ Tamże.

Stulecia ludzkiej Historii wypełnione tysiącami zawiłych spraw, są sprowadzone do kilku najbardziej ogólnych terminów. Niewątpliwie analiza historii dawnej i współczesnej jako wyrazu walki klasa jest bliższa prawdy niż przedstawianie Historii jako prywatnych awantur książąt i królów. Dlatego jednak właśnie, że jest bliższa prawdy, jest bardziej niebezpieczna: daje ona złudzenie pełnej wiedzy, dostarcza odpowiedzi na każde pytanie, a te odpowiedzi są w istocie powtarzaniem w kółko kilku formuł i nie wyjaśniają niczego, zapewniając pozorną satysfakcję (ZU, 219).

Tym, co ostatecznie zmienia wszelkie proporcje w relacji nauka – rzeczywistość jest „element emocjonalny i dydaktyczny” (ZU, 219), tak silny, że zmienia również samego intelektualistę w orędownika „złudzenia pełnej wiedzy”. Prawdziwe zagrożenie pochodzi jednak stąd, że jednostka ludzka „całemu aparatowi propagandy może przeciwstawić tylko irracjonalne pragnienia. Czy nie należy się ich wstydzić?” (ZU, 231), pyta retorycznie Czesław Miłosz. Nowoczesne Syrakuzy, choć wzniesione na afektach i namiętnościach starych jak świat, dokonują jednak jakiegoś diabolicznego przesunięcia akcentów: to, co emocjonalne, irracjonalne tłumią, podporządkowując całą rzeczywistość społeczną nowemu quasi-racjonalizmowi, zwulgaryzowanemu logosowi, który udziela odpowiedzi na każde pytanie. Takim quasi-racjonalizmem był materializm dialektyczny w jego stalinowskiej wersji,

sztuczna dialektyka, która z pozoru jest podobna do filozofii Hegla. Metoda jest jednak bardziej skuteczna, kiedy chodzi o walkę z wrogami. Człowiek wystawiony na jej wpływ miota się bezradnie: jest to walka przeciwko grze matematycznych symbolów. Wreszcie ulega – i w tym leży tajemnica prawdziwej władzy, bardziej niż w fantastycznych narkotykach, o których się opowiada (ZU, 238).

Jeśli jednak zniewolony umysł, ów *captive mind*, logos uległy, ma taką siłę rażenia, to gdzie szukać ratunku? Jeśli książka Czesława Miłosza porwała się z modlitwy, to gdzie znajduje się przestrzeń ocalenia? Co wszelako sprawiło, że Miłosz, mając liczne zadatki na wyznawcę Nowej Wiary (tęsknota do nowego człowieka, nienawiść do burżuazji, silne namiętności), ostatecznie nie uległ urokowi Syrakuz?

Wydaje się, że możliwa odpowiedź na postawione pytania znajduje się w ostatnim rozdziale *Zniewolonego umysłu* zatytułowanym *Bałtowie*. Odpowiedź kryje się w słowie „czułość”: żywym, a nie książkowym, doświadczeniu, wzruszeniu, z jakim wspomina się gniazdo ojczyste, brzmienie rodzinnej mowy:

Moja relacja o krajach bałtyckich – pisze Czesław Miłosz – nie jest zaczerpnięta z książek i pism. Pierwsze światło, jakie widziałem w życiu, pierwszy zapach ziemi, pierwsze drzewo – były światłem, zapachem i drzewem tamtych okolic, bo urodziłem się tam, w mówiącej po polsku rodzinie, nad brzegiem rzeki o litewskiej nazwie. Wydarzenia te są dla mnie tak żywe, jak żywe jest tylko to, co czyta się z twarzy i oczy dobrze znanych nam ludzi (ZU, 244–245).

Miłoszowe inicjacje, wtajemniczenia w rzeczy pierwsze, nieuchwytnie, być może niewyraźne, epifaniczne doświadczenia wyznaczają nie tylko przestrzeń ocalenia własnej tożsamości, zawierają także swoiste *clue*, afektywny (podświadomy) trop prowadzący do całej twórczości Noblisty. W ostatnich akapitach *Zniewolonego umysłu* Miłosz przypomina wydarzenie, które stanowi ewokację podświadomych (afektywnych?) motywów jego postępowania.

Oto w pierwszych miesiącach drugiej wojny światowej poeta znalazł się na jednym z dworców kolejowych sowieckiej już wówczas Ukrainy. Przechodząc między ludźmi zatrzymał się nagle, „czymś tknięty”:

Pod ścianą umieściła się rodzina chłopów: mąż, żona i dwoje dzieci. Siedzieli na koszykach i tobołach. Żona karmiła młodsze dziecko, mąż – o ciemnej, pomarszczonej twarzy, z opadającymi czarnymi wąsami, nalewał herbatę z czajnika do kubka i podawał starszemu synowi. Mówili ze sobą przyciszonymi głosami po polsku. Patrzyłem na nich długo i nagle poczułem, że łzy płyną mi po policzkach. I to, że właśnie na nich zwróciłem uwagę w tłumie, i moje gwałtowne wzruszenie były spowodowane ich zupełną innością. Była to ludzka rodzina, jak wyspa w tłumie, któremu czegoś brakowało do zwyczajnego, małego człowieczeństwa. Gest ręki nalewającej herbatę, uważne, delikatne podanie kubka dziecku, troskliwe słowa, które raczej odgadywałem z ruchu ust, ich odosobnienie, ich prywatność w tłumie – oto co mną wstrząsnęło. Zrozumiałem wtedy na sekundę coś, co znowu zaraz uciekło (ZU, 265).

„Gwałtowne wzruszenie”, ale także „czułość, z jaką kobiety bałtyckie pielęgnowały swoje ogródki, zabobonność polskich chłopów zbierających różne gatunki ziela o czarodziejskiej mocy, zostawianie pustego talerza dla podróżnego przy wigilijnej wieczerzy” są „zadatkami dobrych sił” (ZU, 266), które w stosownym momencie mogą uratować człowieka przed ostateczną klęską i zniewoleniem. Poza tym pozostaje jeszcze pasja etyczna, sytuująca się „po stronie bełkotu i mamrotania, którymi wyrażają się bezradne i przejmujące tęsknoty ludzkie” (ZU, 266); pasja, które zabezpiecza człowieka przed przyjęciem iluzji diamentu.

Taka postawa jest chyba darem, który prowadzi do wybaczenia. Być może dlatego Bóg nie nazwie idiotami „zbieraczy starych monet i hodowców tulipanów” (ZU, 268), przechowa pamięć o czułym gościu nalewania herbaty i afektywnej i niewyraźnej, być może również nieuświadomionej tęsknocie do prawdy, nadto ochroni przed nieznośną lekkomyślnością nowoczesnego umysłu.

Spotkania ze *Zniewolonym umysłem* stały się, jak wiadomo, dla wielu źródłem istotnych przewartościowań w dziedzinie własnych biografii intelektualnych¹⁹. Ktokolwiek jednak próbować będzie dopisać swój głos do Miłoszowej paraboli, „ktokolwiek weźmie na siebie ciężar napisania uczciwej intelektualnej historii dwudziestowiecznej Europy, będzie musiał mieć żelazne nerwy”²⁰.

Artur Żywiołek

**Mind and passions. Affective reading “*The Captive Mind*”
by Czesław Miłosz**

Analytic strategies that Miłosz uses in his book *„The Captive Mind”* include two essential scales: “the macro” concerning historical and political conditions influencing acceptance of the New Faith by communities (social and professional groups and nations), and “the micro” showing in a thorough manner rational and affective cases of the intellectualists, who either received and accepted the idea of communism or played a game with it in order to obtain financial benefits, gain power and receive a proper social status. There is a doubt whether the notion and strategy of „analysis” used by Czesław Miłosz is of a rational nature or whether it refers to, above of all, emotional factors, i.e. affective intensities, tensions and impulses sketched – as if on the margin, between lines, sometimes in a directed way – that “infected” and annexed the intellectual imagination through entirely different, irrational dimension of hidden and revealed passions.

Keywords: mind, affective intensities, irrational dimension, passions, intellectualist

Słowa kluczowe: umysł, afektywna intensywność, dziedzina irracjonalności, namiętności, intelektualista

¹⁹ Zob. A. Walicki, *Zniewolony umysł po latach*, Warszawa 1993.

²⁰ M. Lilla, *Lekomyślny umysł...*, s. 162.

Ireneusz Gielata

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

ireneusz1@poczta.onet.pl

Tropy nowoczesności w krytyce Czesława Miłosza (wokół *Legandy miasta-potwora*)

1.

W *Abecadle* Czesława Miłosza pod hasłem *Obrzydzenie* znajdujemy taką oto krytyczną uwagę:

Herman Melville w opowiadaniu *Bartleby the Scrivener* (czyli *Pisarczyk*) zajął się przypadkiem odmowy uczestnictwa w życiu i po prostu wycofania się. Bartleby jest urzędniczną-kopistą (nie było wtedy jeszcze maszyn do pisania) w jakimś ponurym nowojorskim biurze i zachowuje się niby owad, który w niebezpieczeństwie nieruchomieje. Jakikolwiek upominanie się o swoje prawa byłoby dla niego niemiłe, i, rzecz można, choruje na wszystko ogarniające obrzydzenie do egzystencji jako walki. Zamiast brać udział, woli umrzeć¹.

Postać stworzoną przez autora *Moby Dicka*, całkowicie utkwioną w uścisku „miażdżącej formuły”: „wolałbym nie” (*I prefer not to*)², Miłosz przywołuje, gdy rozważa los mężczyzny, który w czasie rewolucji rosyjskiej doznawszy upokorzenia popełnia samobójstwo³. Pozostawmy jednak ów

¹ Cz. Miłosz, *Abecadlo*, Kraków 2001, s. 234.

² Formuła „wolałbym nie” wyklucza możliwość jakiegokolwiek działania, ponieważ – jak trafnie wyraża to Deleuze – „równie bezlitośnie eliminuje to, co chciałoby-się-zrobić”, jak i to „czego woli-się-nie-robić” – zob. G. Deleuze, *Bartleby albo formuła*, przekł. G. Jankowicz, [w:] H. Melville, *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, przekł. A. Szostkiewicz, Warszawa 2009, s. 69.

³ Zob. Cz. Miłosz, *Abecadlo*, dz. cyt., s. 233–234.

kontekst na boku, a przyjrzyjmy się samej uwadze dotyczącej opowiadania Melville'a, traktując ją wyłącznie jako wypowiedź krytyczną. W niej bowiem można odnaleźć tropy stale obecne w jego dyskursie o nowoczesności.

Zachowanie kopisty, przygwożdżonego przez formułę „wolałbym nie”, Miłosz porównuje do postępowania owada, odpowiadającego zniechęceniem na zewnętrzne zagrożenia, zaś jego działanie, wyrażające się w afirmującej odmowie wszelkiego działania, określa jako chorobę na „obrzydzenie do egzystencji jako walki”. Mniejsza o to, czy postępowanie bohatera Melville'a daje się rozumieć tylko jako przejaw osobliwego eskapizmu, a więc czy etiologię jego choroby można sprowadzić jedynie do wstępu przed walką o byt. W rozważaniach nad specyfiką dyskursu Miłosza nie chodzi przecież o sam sąd krytyczny, ile o sposób jego artykulacji, a ten opiera się na analogii życia ludzkiego i zwierzęcego. Bartleby zastyga jak owad, chroni się w kokonie formuły „wolałbym nie” przed otaczającą go zewsząd – by posłużyć się słowami samego poety – „nieczułością i okrucieństwem, walką wszystkich przeciwko wszystkim”⁴. A z taką analogią w wypowiedziach poety spotykamy się nie po raz pierwszy.

Pisanie *Abecadła* (1996–1997) poprzedza wydanie po wielu latach przez poetę jego „esejów okupacyjnych” wraz z listami do Jerzego Andrzejewskiego w tomie zatytułowanym *Legendy nowoczesności*. W takim kształcie ów zbiór ukazał się w 1996 roku⁵, a stanowi on odpowiedź Miłosza na „gwałtowny skok w historii”, jaki zaszedł wskutek burzliwego procesu unowocześniania, w efekcie czego ludzie – jak Balzakowscy bohaterowie – znaleźli się w zupełnie nowym otoczeniu. „Wszystko dookoła jest nowe, nieznane. Potężny rozwój przemysłu, władztwo anonimowego pieniądza, mnożące się wynalazki, huk maszyn drukarskich, nowe potęgi, nowe zakłęcia: prasa, giełda, dywidenda”⁶ – to parametry, które w opisie Miłosza określają rzeczywistość powieściową „ludzkiej komedii”, będącej niczym innym jak obrazem świata wciągniętego w potężny prąd modernizacyjnych przemian. To, co zrodziło się wraz z nowoczesnością, nie dawało się już uchwycić za pomocą dawnego języka; wszechogarniający wszystko ruch nowości i jej ciągłego „ulatniania się” domagał się nowych słów lub wyłuskiwania spośród starych kategorii nieznanych dotąd znaczeń, co pozwalałoby rozpoznać środowisko życia, jakie powstało wraz z pojawieniem się gazet, kolei żelaznych czy telegrafu bez drutu. „Gwałtowny skok historii – zastrzega w przedmowie Miłosz – i poczucie, że wiele jest do zrobienia, wywołują chęć

⁴ Zob. Cz. Miłosz, *Legendy nowoczesności*, Kraków 2009, s. 39.

⁵ Część esejów ukazała się już znacznie wcześniej; dokładne informacje zostały zamieszczone w nocie wydawcy – zob. Cz. Miłosz, *Legendy nowoczesności*, dz. cyt. s. 308–314.

⁶ Cz. Miłosz, *Legendy nowoczesności*, dz. cyt. s. 41.

pozbycia się dawnych nałogów i złudzeń. Ktokolwiek ma ambicję wzięcia czynnego udziału w przemianie, jako człowiek nowy i twórczy, musi starać się zaskakujące go zjawiska poznać i wytłumaczyć. Dziesięć razy, obciążony przestarzałymi metodami myślenia i stylu, będzie próbować daremnie. Za jedenastym uda mu się osiągnąć, co zamierzał⁷. Autor *Legendy nowoczesności* ponawia więc niejako gest Tocqueville'a, który już w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku, przyglądając się przemianom, jakie zaszły w młodej „demokracji amerykańskiej”, doszedł do wniosku, że ta nowo powstała rzeczywistość domaga się nowych pojęć wyrażających jej nieznaną dotychczas odmienność:

...kiedy myślę o ogromnych wysiłkach, jakie się podejmuje, by podle Grecji i Rzymu osądzić Amerykę i za pomocą tego, co stało się dwa tysiące lat temu, przewidzieć, co może się stać dzisiaj, nachodzi mnie ochota, by spalić moje książki i oddać się poszukiwaniom całkiem nowych pojęć, które pozwoliłyby zrozumieć całkiem nową sytuację społeczną⁸.

Miłosz wiedział, że aby przeniknąć istotę czasów modernizacyjnych przeobrażeń i „legend”, jakie wraz z nimi powstały, trzeba z jednej strony – koniecznie zrezygnować ze starego słownika, uwalniając tym samym myślenie od obiegowych pojęć, minionych rozpoznań filozoficznych czy też naukowych, a z drugiej – zwrócić się do języka twórców żyjących w epoce „wiecznego ruchu” i „wiecznej niepewności”⁹, i to nawet wtedy, gdy stworzone przez nich dzieła zrodziły także nowe mity, które zacierały rzeczywiste kształty nowoczesnego świata. Sięga zatem po utwory Williama Defoe'a, Balzaka, Stendhala, Lwa Tołstoja, André Gide'a czy Witkacego, a także po pisma Williama Jamesa i Mariana Zdziechowskiego, a omawiając je odwołuje się zarazem na przykład do Baudelaire'a i Josepha Conrada, Fryderyka Nietzschego czy Zygmunta Freuda. Mierząc się z krytyką ich dzieł, tak mocno wplątanych w swój czas, próbuje znaleźć wyraz dla doświadczenia wywołanego „gwałtownym skokiem w historii”; poprzez treści i tematy zawarte w tamtych wypowiedziach rozpoznaje i wytłumacza charakterystyczne dla nowoczesności „zaskakujące zjawiska”. Toteż jego „literackie rozważania” są jedynie „próbami”, a więc czymś, co wyrasta z pracy powtórzeń, myślowych powrotów, następstwa kolejnych lektur. Miłosz nie ukrywa tego, że „eseje wojenne” powstały właśnie w efekcie takiego działania. „Którego rzędu próbą są te szkice, autor oczywiście nie wie” – wyznaje

⁷ Tamże, s. 27.

⁸ Zob. A. De Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, przekł. B. Janicka, M. Król, Warszawa 2005, s. 270.

⁹ Odwołuję się tu do powszechnie znanych diagnoz Tocqueville'a i Marksa.

zaraz w przedmowie¹⁰. A zatem u podstaw ich genezy tkwi jakiś swoisty rodzaj walki, której celem było uwolnienie własnego myślenia i pisania od ciężaru „przestarzałych metod i stylów”. Słusznie zauważa Jan Błoński, że „Miłosz czyta książki – choćby powieści – aby wczuć się w różnicę, którymi buduje ludzi czas, powiedzmy nawet – historia”¹¹; a wypowiedź tę odniósł do jego esejów krytycznych o dziełach obrazujących skutki modernizacyjnego przewrotu, który tak bardzo zróżnicował dzieje człowieka, że odtąd ci wszyscy, którzy chcieli je zgłębić, musieli iść drogą Tocqueville’a, tj. „spalać” wczorajsze księgi i zająć się odnajdowaniem „całkiem nowych pojęć”. Z tej to przyczyny czytane dzisiaj „legendy nowoczesności” są nie tylko – jak widział to Błoński – „niejasną zapowiedzią refleksji nad wyobraźnią chrześcijańską, nad obowiązkiem naśladownictwa i wreszcie, nad groźbą nihilizacji sztuki”¹², ale również świadectwem wyłaniania się nowego dyskursu krytycznego zdolnego do uchwycenia właściwości nowej literatury i czasów, które starała się ona odzwierciedlać.

Najbardziej wyrazisty przykład tych poszukiwań stanowi napisany w 1942 roku esej o „mieście-potworze”, poświęcony twórczości Balzaka. Zaczyna go Miłosz od przywołania słów ze wstępu do *Komedii ludzkiej* i – co znaczące – wybiera z niego fragmenty o podobieństwie pomiędzy życiem ludzi i zwierząt:

Pierwotna idea komedii ludzkiej była zrazu u mnie jak sen, jak jeden z tych niemożliwych projektów, które się pieści i którym pozwala się ulatać: chimera, która się uśmiecha, która ukazuje swoje kobiece oblicze i już rozwija skrzydła, wracając w fantastyczne niebo. Ale chimera, jak wiele chimer, zmienia się w rzeczywistość, ma ona swoje rozkazy i swoją tyranie, którym należy ustąpić. Ta idea przyszła z porównania świata ludzkiego i świata zwierzęcego.

Przejęty tym systemem na długo przed debatami, których stał się przedmiotem, spostrzegłem, że pod tym względem społeczeństwo podobne jest do przyrody. Czyż społeczeństwo nie czyni z człowieka, stosownie do środowisk, w których rozwija się jego działalność, tylu różnych ludzi, ile jest odmian w zoologii? (...) Istnieją więc i będą istnieć po wszystkie czasy gatunki społeczne, jak istnieją gatunki zoologiczne. Jeżeli Buffon stworzył wspaniałą pracę, próbując przedstawić w książce całość zoologii, czyż nie da się ująć społeczeństwa w podobne dzieło?¹³

¹⁰ Zob. Cz. Miłosz, *Legends nowoczesności*, dz. cyt. s. 27.

¹¹ Zob. J. Błoński, *Słowo wstępne*, [w:] Cz. Miłosz, *Legends nowoczesności*, dz. cyt. s. 12.

¹² Zob. tamże, s. 24.

¹³ Słowa Balzaka przywołuję za Miłoszem – zob. Cz. Miłosz, *Legends nowoczesności*, dz. cyt. s. 40–41.

Ojcowie ewolucjonizmu pozwolili Balzakowi dostrzec biologiczną stronę ludzkiego społeczeństwa, a dokładnie przyczynili się do „uświadomienia jedności budowy wszystkich żyjących organizmów”¹⁴. To w tym odkryciu Miłosz doszuka się jego ciągłej aktualności: „Nieustanna świeżość Balzaka polega być może na tym włączeniu własnego dzieła w prąd wstępujący, na uchwyceniu najżywotniejszej, dopiero kielkującej myśli swego czasu”¹⁵. Realizm *Komedii ludzkiej* zasadza się więc na nowym przedstawieniu wciąż ulegającej przemianom, a przez to ustawicznie odnawiającej się rzeczywistości. To nowo powstałe środowisko, a jego najpełniejszym obrazem stanie się „wielkie nowoczesne miasto” z „gorączkowym dzianiem się” i z jakimś nieznanym wcześniej „przyspieszeniem” życia¹⁶, dawało się wyrazić za pomocą języka nauk przyrodniczych, który antycypował myśl Darwina. I to do niego sięgnie Miłosz w „literackiej rozprawie” o Balzaku, próbując zdiagnozować czas rodzącej się nowoczesności. „Tam, gdzie mieszają się warstwy – zapisuje w 1942 roku – gdzie wciąż nowe siły napływają z nizin i na odwrót, dawni oligarchowie spadają do rzędów proletariatu, gdzie wciąż muszą przyswajać nowe twarze, a ich obraz przesłania twarze przyjaciół, dzieli przyjaciół dziś widzianych od tych samych widzianych przedwczoraj – tam zrozumiały jest pęd do transformizmu i zainteresowanie transformizmem”¹⁷. Toteż uzna on bohaterów takich, jak: Lucjan de Rumbempré, Rastignac czy pani de Bargeton za postaci całkowicie ukształtowane przez „pęd do transformizmu”, tj. zgodnie z ideą balzakowskiej „zoologii społecznej” dopatry się w nich cech typowych dla reprezentantów nowego gatunku, jaki wyłonił się w dziewiętnastym wieku wskutek wymarcia dawnych, przednowoczesnych form życia. Krytyczny wywód Miłosza ogniskuje się wokół tej z ducha ewolucjonistycznej kategorii. Stąd Balzak jest dla niego twórcą, który „...obala system oparty na różnicach pomiędzy gatunkami rzekomo niezmiennymi od dnia stworzenia” i tym, kto pokazał, że w „dziedzinie społecznej pewne cechy fizyczne i duchowe jednostek zatracają swoją konieczność, zostają wytracone spod ręki zsyłającego je Boga, są już wynikiem zawodu, przynależności do warstwy, jeżeli nie klasy, sposobów walki o byt”¹⁸.

W czasie wojny Miłosz czyta dzieła francuskiego pisarza poprzez myśl, jaka wyłoniła się wraz z ewolucjonistycznym przyrodoznawstwem i która szybko przedostała się do powieściowego świata „ludzkiej komedii”. Trwa-

¹⁴ Tamże, s. 40.

¹⁵ Tamże, s. 41.

¹⁶ Zob. tamże, s. 42.

¹⁷ Tamże, s. 43.

¹⁸ Zob. tamże, s. 44.

jąca już od ponad stu lat „świeżość Balzaka” wynika z tego, że dla „zaskakujących zjawisk” unowocześniania się wszystkiego znalazł zupełnie nowy językowy wyraz. To on umożliwił rozpoznanie sił kształtujących nowoczesne otoczenie i postawienie pierwszych diagnoz dotyczących istoty zachodzących powszechnie przemian. Toteż dyskurs krytyczny Miłosza, kategorie, jakimi się posługuje, aby przedstawić znaczenie twórców żyjących w epoce „pary, telegrafu i druku”, przeniknięty jest balzakowską ideą o podobieństwie świata ludzkiego i zwierzęcego – ideą, jaka narodziła się za przyczyną „naukowej rewolucji, którą zapoczątkowali Lamarck i Geoffroy Saint-Hilaire, a prowadzili dalej Darwin i Spencer”¹⁹.

Balzak i pierwsi ewolucjoniści określili w jakimś stopniu (i to chyba w niemałym) język krytyczny Miłosza. Najpełniej zdaje się to potwierdzać „lekcja biologii” ze *Świadectwa poezji*, gdzie przy okazji omawiania *Autotomii* Szymborskiej mówi o tym, jak wielkie przemiany zaszły w wyobraźni człowieka, gdy spojrzął na naturę „okiem” Darwina i przerażony ujrzał chociażby „jej nieprawdopodobne marnotrawstwo bilionów istnień potrzebnych do utrzymania gatunku” i „obojętność na los indywiduum”²⁰. Z tego samego powodu Miłosz w filozofii woli Schopenhauera doszuka się przede wszystkim zapowiedzi książki *O pochodzeniu gatunków drogą doboru naturalnego*²¹, a jej autora uzna za kogoś, kto jedynie „potasował już gotowe karty”²². „Lekcja biologii”, którą odebrał od Balzaka, każe mu – przypominać – widzieć w postaci kopisty z opowieści Melville’a ludzkiego owada, który opancerza się formułą „wolałbym nie” przed społecznym światem niczym nie różniącym się od natury i jej walki wszystkich ze wszystkimi; albo też głosić poglądy w rodzaju – „Czy wzajemne polowanie na siebie i pożeranie się jest samą esencją Natury? Jest – i to dlatego jej nie lubię”²³. Ale za tymi wszystkimi krytycznymi uwagami, a można ich odnaleźć w tek-

¹⁹ Zob. tamże, s. 43.

²⁰ Zob. Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Kraków 2004, s. 46 (słowa w cytacie częściowo zmienione).

²¹ Miłosz właśnie tak przedstawia filozofa w *Abecadle*: „Miano się przyzwyczać do teorii ewolucji, ale on (tj. Schopenhauer – I.G.) głosił to samo przed Darwinem. Jak dowiedziałem się od osób zajmujących się życiorysem Darwina, ten czytał Schopenhauera i chyba się u niego zapożyczył. Prawo rządzące doбором naturalnym i przetrzywaniem lepiej przystosowanych Schopenhauer obejmował nazwą uniwersalnej Woli. [...] Człowiek, podobnie jak wszystkie zwierzęta, znajduje się we władzy tej uniwersalnej Woli i ona to dostarcza klucza zarówno do jego fizjologii jak psychiki” (zob. Cz. Miłosz, *Abecadło*, dz. cyt., s. 277).

²² Z taką opinią o Schopenhauerze spotykamy się w *Ziemi Ulro*: „...jego pogląd na Naturę był prekursorski (Na długo przed Darwinem, co zresztą nam przypomina, że Darwin tylko potasował już gotowe karty). *Świat jako wola i wyobrażenie* nie oznacza przecież nic innego jak to, że istnieje jedynie *Natura devorans* i *Natura devorata*. Natura pożerająca i Natura pożerana” – zob. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 58.

²³ Cz. Miłosz, *Rok myślowy*, Kraków 2001, s. 68; notabene i tę wypowiedź poprzedzają uwagi o twórcy *Komedii ludzkiej*, w których Miłosz m.in. podkreśla, że: „Balzak żył w czasach, kiedy historia naturalna królowała, na to nie

stach Miłosza przecież wiele, skrywa się jeszcze inny autor; kto wie, czy to nie właśnie on wpłynął najbardziej na jego sposób widzenia i rozumienia nowoczesności oraz literatury, która zmagą się z jej wyrażeniem.

2.

„Odkąd przeczytałem w latach trzydziestych tę rozprawę Baudelaire’a, była dla mnie i jest do dzisiaj jednym z najważniejszych tekstów o istocie cywilizacji. Nie przesadzę utrzymując, że jej przede wszystkim zawdzięczam mój własny sposób myślenia o zmianach mody i obyczaju. Autor zresztą podejmuje wiele wątków, i niektóre z nich szczególnie przyciągały uwagę. Zwłaszcza dla artystów występował w pierwszym rzędzie jako teoretyk nowoczesności”²⁴ – wyznaje autor *Doliny Issy* w przedmowie do przekładu Joanny Guze *Malarza życia nowoczesnego*, jaki ukazał się w gdańskim wydawnictwie „słowo/obraz terytoria” w 1998 roku. Okazuje się więc, że esej krytyczny o twórczości plastycznej Constantina Guysa pozwolił Miłoszowi już w latach poprzedzających wojnę określić pojmowanie pojęcia nowoczesności. Obok niestałych obyczajów i przemienności mody, ważnymi elementami tak wypracowanego pojęcia stały się: piękno, zawierające w sobie składniki wiecznie trwałe i składniki zmienne, zależne od bieżącej chwili i ulotnych okoliczności, a także wymierzona przeciw naturze kategoria sztuczności z jej „pochwałą makijażu” i uróżowania. To głównie ten ostatni wymiar nowoczesnego życia najbardziej go wówczas zajmował:

Mnie jednak w tej rozprawie co innego pociągało. Jest to traktat przeciwko Naturze. Cały pesymizm Baudelaire’a zwraca się przeciwko rojeniom Rousseau i jego następców o dobroci człowieka w stanie dzikim. Natura nie uczy żadnej moralności, najwyżej wojny przeciwko wszystkim i kanibalizmu. Całe nasze człowieczeństwo jest dziełem umysłu zwracającego się przeciw naturalnym instynktom. To umysł otwiera nas na dobro i piękno²⁵.

U źródła obrazu okrutnej, pożerającej i pożeranej natury, do jakiego wielokrotnie odwoływał się Miłosz, stoi więc Baudelaire – piewca cywilizacji²⁶ i stworzonej przez nią sztuczności, a zarazem zagorzały przeciwnik natury; to on podsuwa mu kategorie, którymi posłuży się pisząc esej o Bal-

trzeba było czekać na Darwina. W *Komedii ludzkiej* chciał przedstawić gatunki wchodzące w skład ludzkiego społeczeństwa i przedstawił” – tamże, s. 68.

²⁴ Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przekł. J. Guze, Gdańsk 1998, s. 5.

²⁵ Tamże, s. 6.

²⁶ Miłosz nazwie jego rozprawę o Guysie „peanem na cześć cywilizacji” – zob. Cz. Miłosz, *Przedmowa*, dz. cyt., s. 6.

zaku – kategorii, które w znacznej mierze za sprawą powojennej recepcji pism Waltera Benjamina stały się swoistymi toposami myśli krytycznej o nowoczesności.

Niewątpliwie Miłosz zgodziłby się z opinią Pierre'a Hampa, jaką w *Pasażach* przytacza Benjamin: „Powieść [...] nie jest już tylko sposobem opowiadania, lecz dociekaniem, ciągłym odkrywaniem. [...] Balzak stoi na granicy między literaturą wyobraźni a literaturą precyzyjnej obserwacji”²⁷. Ale taką samą rolę zaczęła wypełniać w tym czasie także twórczość literacka i krytyczna Baudelaire'a. To ona stanie się najważniejszym punktem odniesienia dla Benjamina w jego dociekaniach nad nowoczesnością. *Legenda miasta-potwora* świadczy o tym, że podobnie rzecz wygląda i w przypadku Miłosza. Otóż nakreślony przez niego obraz „potwornej” metropolii, zaludnionej przez nowy gatunek ludzki, jaki wyłonił się wskutek „modernizacyjnego doboru”, bardziej odwołuje się do Baudelaire'a niż do samego Balzaka:

Wielkie nowoczesne miasto skłania do pewnego rodzaju wizji. Oto ulice, place, domy. Tłum szturmuje do omnibusów, wypełnia arkady Palais Royal. Krzyżują się spojrzenia przechodniów, twarz znika, zapada się w gąszcz rąk, kapeluszy, okrzyków, uśmiechów, przekleństw. Przez chwilę pracuje myśl: dokąd podążył ten człowiek, jaki nieznaną rezerwar ludzki go przygarnął? Czy jest szczęśliwy? Jak wygląda kobieta, którą kochał lub którą pokocha? Jaka będzie jego śmierć i jaki wyraz przybiorą jego usta po raz ostatni?²⁸

Zwróćmy uwagę na dwie rzeczy. Po pierwsze – słowa te pojawiają się tuż po fragmencie zakończonym przypisem, w którym przywołana została wypowiedź Baudelaire'a o Balzaku z *Salonu 1846* roku²⁹; a po drugie – właśnie to nie jest obraz nowoczesnego miasta, lecz jego wizja, a więc rodzaj obrazowego przedstawienia ukształtowanego przez twórczą wyobraźnię i to taką, która uważnie przeczytała *Malarza życia nowoczesnego* i „obrazki paryskie” z *Kwiatów zła*. Zresztą do eseju o Guysie w dalszych partiach rozważań Miłosz wprost się odwoła. I jeszcze jedno. Ta wizja jest zaskakująco zbieżna z obrazem nowoczesności, jaki wyłania się z pism Benjamina, a zwłaszcza z jego analiz twórczości Baudelaire'a, w której doszukał się najwyrazistszych śladów specyfiki życia poddanego ciągłym przemianom. Można wręcz pokusić się o stwierdzenie, że Miłosz tworząc opis wielkomięskiej codzienności, przedstawił to, co autor *Pasaży* nazwie „figurą szoku”, którą najpełniej przedstawiają utwory takie jak sonet *Do przechodzącej*.

²⁷ W. Benjamin, *Pasaż*, red. R. Tiedemann, przekł. I. Kania, posł. Z. Bauman, Kraków 2005, s. 812.

²⁸ Cz. Miłosz, *Legenda nowoczesności*, dz. cyt. s. 45–46.

²⁹ Zob. tamże, s. 45.

Miłosz organizuje swą wizję wokół wielkomiejskiego tłumu i spojrzeń, jakimi wymieniają się mijający w nim przechodnie. Bycie w tłumie skazuje wszystkich na ulotność – twarz, która się z niego wyłania prawie natychmiast zanika, ginąc bezpowrotnie w „gąszczu” wielkomiejskiego tumultu. Ale w ujęciu Miłosza to krótkotrwałe doświadczenie może dziać się nieco dłużej, gdyż mijający poddaje się „pracy myśli” i roi o twarzy, która zatrafiła się w tłumie – pyta o jej życiowe zamiary, a nawet o uczuciowe pragnienia. Podobną sytuację kreśli sonet Baudelaire’a. Przez ułamek sekundy przechodzący przygląda się z ekscytacją mijanej na ulicy kobiecie; nazwie ją „pierzchającą pięknoscią”, a całą sytuację porówna do błyskawicy chwilowo rozjaśniającej mroki nocy. Jednak i tutaj to, co momentalne, znajduje przedłużenie w miłosnych marzeniach przechodnia: „Bo nie wiesz, dokąd idę, nie wiem, gdzieś przepadła./ Ty, którą mógłbym kochać, ty, coś to odgadła!”³⁰.

Benjamin nazwie ten rodzaj doznania „miłością od ostatniego wejrzenia”, kładąc nacisk na to, że chwilowość owego spotkania wciąż zachowuje pewną fantazmatyczną ciągłość: „...tłum bynajmniej nie stanowi wyłącznie przeciwnika, żywiołu wrogiego wobec owego zjawiska, które fascynuje mieszkańca wielkiego miasta, lecz właśnie dopiero mu owego zjawiska używa. Tym, co zachwyca mieszkańca metropolii, jest miłość nie tyle od pierwszego, ile od ostatniego wejrzenia. W tym wierszu rozstanie na wieki pokrywa się z mementem oczarowania”³¹. Ów stan erotycznego upojenia nie zanika wraz pochłonięciem przez tłum „pierzchającej pięknosci; Baudelaire’owski przechodeń porażony aurą zmysłowości może przez jakiś czas śnić o niej, tworzyć w wyobraźni historie, które nigdy się nie ziszczą. Nie inaczej zapatrywał się na to Miłosz. Chociaż jego wizja nie przedstawia sytuacji zakochania się („od ostatniego wejrzenia”), to jednakże również i tu uliczna wymiana spojrzeń nie kończy się wraz z chwilą wymijania:

Wizja ta jest wizją przedłużonego mgnienia, małą grudką śniegu, która, tocząc się, obrasta w białe kłęby. Polega na rozbudowie wstecz i w przyszłość krótkich spojrzeń. Mieszkaniec miasta dokonuje w ciągu dnia, nie zdając sobie z tego sprawy, wielkiej ilości takich twórczych kompozycji³².

Tekst Miłosza wchodzi w dialog z sonetem *Do przechodzącej*, a jednocześnie mieści się w polu refleksji autora *Pasaży*, który w *Exposé do Paryża*

³⁰ Cytuję sonet Baudelaire’a w przekładzie Mieczysława Jastruna zamieszczony w eseju Benjamin – zob. W. Benjamin, *O kilku motywach o Baudelaire’a*, przekł. A. Lipszyc, [w:] tegoż *Konstelacje. Wybór tekstów*, wstęp A. Lipszyc, Kraków 2012, s. 279.

³¹ W. Benjamin, *O kilku motywach o Baudelaire’a*, dz. cyt., s. 279.

³² Cz. Miłosz, *Legendy nowoczesności*, dz. cyt. s. 46.

stolicy XIX wieku wskazał na to, że nieodłączną częścią procesu modernizacyjnego stała się kreacja fantasmagorii:

Badania nasze mają pokazać, jak skutkiem tego reifikującego prezentowania kultury formy nowego życia i nowe twory, oparte na ekonomii i technice, które zawdzięczamy ubiegłemu stuleciu, wchodzą w sferę fantasmagorii. Takiego „przemienienia” twory te doznają nie tylko w aspekcie teoretycznym, drogą ideologicznej transpozycji, lecz również w swej bezpośredniej zmysłowej obecności. Przejawiają się jako fantasmagorie³³.

Objawów tego zjawiska Benjamin dopatrywał się między innymi: w wystawach światowych, pierwszych konstrukcjach z żelaza, pasażach, projektach przebudowy Paryża autorstwa Haussmanna, poglądach Blanqui’ego, barykadach wzniesionych w czasie Komuny, pogoni za nowością, czy we wnętrzach dziewiętnastowiecznych domów mieszkalnych, a także – co w przypadku eseju Miłosza ma największe znaczenie – w doświadczeniu *flâneura*. „Tłum jest woalem, poprzez który znajome miasto majaczy *flâneurowi* na kształt fantasmagorii” – stwierdza w *Exposé* Benjamin, przy czym ostatecznym jej spełnieniem staje się rynek³⁴.

Miłosz niejako uzupełnia i w swoisty sposób rozwija to myślenie o specyfice życia ludzi nowoczesnych. Wizja, którą stworzył w *Legendzie miasta-potwora* dla potrzeb krytycznych rozważań nad twórczością Balzaka, nie ilustruje nic innego jak pracę ludzkiej wyobraźni wytwarzającej fantasmagorie. Mijanie się ludzkich twarzy w tłumie jest dla niego chwilą „przedłużonego mgnienia”, która jak tocząca się nikła grudka śniegu obrasta w wyobrażone, urojone obrazy. One pęcznieją i puchną, zdają się obejmować i przeszłość, i przyszłość; bo przecież osoba wchłonięta przez uliczną ciżbę pozostawia przechodnia z pytaniami o wygląd kobiet, tych, które kochał i tych, które dopiero pokocha, czy o wyraz jego twarzy, gdy będzie umierał. Mieszkańca wielkiego miasta wyróżnia zatem owa zdolność do wywoływania rozlicznych, mniej czy bardziej trwałych, jak to nazwie Miłosz – „twórczych kompozycji”. „I to właśnie dzięki temu – dopowiada dalej – skłonny jest ujmować miasto mitologicznie, zaludniając je tworamii własnej wyobraźni, obdarzonymi baśniową potęgą i baśniową bujnością wzruszeń”³⁵, albowiem nowoczesność sprawiła, że człowiek zaczął przyznawać „równe znaczenie fantazji i rzeczywistości”, gdyż okazało się, że „fantazja

³³ W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 46.

³⁴ Zob. tamże, s. 41.

³⁵ Cz. Miłosz, *Legendy nowoczesności*, dz. cyt. s. 46.

jest najbardziej rzeczywista, a rzeczywistość najbardziej fantastyczna”³⁶. Wywód krytyczny Miłosza, wsparty na myśli Baudelaire’a, prowadzi go do odkrycia zjawiska rządzącego życiem mieszkańców nowoczesności, tego, którego mechanikę działania przedstawiał Benjamin w swoich *Pasażach*. Niejako postępuje więc zgodnie z wyrażonym w *Exposé* postulatem niemieckiego myśliciela – poddając krytycznej analizie dzieło Balzaka, bada zarazem epokę, która to dzieło zrodziła, a badając ją odsłania to, co stanowi o jej istocie, a co najcelniej wyraził Benjamin zdaniem: „Świat zdominowany przez własne fantasmagorie to właśnie nowoczesność, by posłużyć się określeniem Baudelaire’a”³⁷.

Miłosz w miarę szybko zdał sobie sprawę z tego, że zrodzona przez dziewiętnasty wiek rzeczywistość nie poddaje się już opisowi za pomocą przednowoczesnego języka. Podobnie jak Benjamin zaczął więc uważnie wsłuchiwać się w głos twórców, którzy jako pierwsi musieli zmierzyć się ze światem nowoczesności i od nich nauczyć się nowego słownika pojęć potrafiących wyrazić to nowe, nieznanе dotąd w historii doświadczenie. Jego największym prawodawcą stał się Baudelaire i to w podwójnej roli – poety oraz krytyka literatury i sztuki. To on określił już w latach trzydziestych sposób pojmowania przez Miłosza nowoczesności i dał mu kategorie do jej opisu, które na trwale weszły w obręb jego krytycznego dyskursu. Oczywiście, że nie wszystkie, sam zresztą o tym mówił: „...ta wrażliwość na poddanie ciągłej zmienności otoczenie – o jakiej pisał Baudelaire w tekście o Guysie – nie wyczerpywała pojęcia nowoczesności, które to pojęcie ulegało ewolucji”³⁸. Niemniej to określenia takie, jak chociażby sztuczność czy piękno, będące wyrazem „okoliczności i tego, co w niej wieczne”³⁹, czy wyrażona w sonecie *Do przechodzącej* fantasmagoryczność, jaką stwarza wielkomięjskie środowisko, staną się stałymi punktami odniesienia w jego krytycznych próbach rozpoznawania nowoczesności. W końcu to chyba nie kto inny jak sam Baudelaire wyculił go na słowa nauczycieli „lekcji biologii”, głosząc w *Malarzu życia nowoczesnego* naukę, że:

Wszystko, co piękne i szlachetne, płynie z rozumu i kalkulacji. Zbrodnia, której smak zwierzę ludzkie poznało w łonie matki, jest naturalna od początku. Cnota natomiast jest sztuczna, nadnaturalna, skoro wszystkim narodom we wszystkich czasach trzeba było bogów i proroków, by jej

³⁶ Zob. tamże 45, użyłem słów Miłosza poza kontekstem jego wywodu, poeta odniósł je do postaci wizjonera – obserwatora zdolnego przeniknąć „bezwład krzątający owadów”, czyli ludzkich nowoczesnych społeczeńści – zob. Cz. Miłosz, *Legenda nowoczesności*, dz. cyt. s. 44–45.

³⁷ W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 60.

³⁸ Cz. Miłosz, *Przedmowa*, dz. cyt., s. 5.

³⁹ Zob. Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, dz. cyt., s. 15.

nauczali zezwierzęconą ludzkość; człowiek, sam, nie potrafiłby jej odkryć. Zło czyni się bez wysiłku, naturalnie, z przeznaczenia; dobro zawsze jest owocem jakiegoś kunsztu⁴⁰.

Ireneusz Gielata

**Traces of modernity in Czesław Miłosz's critical works.
On *The legend of monster-city***

The author presents Miłosz as a critic of modern writers (Balzac in the first place) analyzing in particular one of Miłosz's wartime essays – *The legend of monster-city*. The author presents particular tropes used by Miłosz in his critical statements about modern artists and modernity itself. The poet repeats Tocqueville's gesture and like the author of *Democracy in America* he is looking for a new language which could be used to describe the modern world and, in particular, literature which first tried to capture the new reality. For Miłosz the source of "critical vocabulary" is Balzac's oeuvre itself as well as Baudelaire's poetry and his essay *The painter of the modern life*. The "legend" about the 19th century "monster-city" reflects the process of emerging of the new critical discourse capable of describing both – the features of new literature as well as the emerging modernity itself.

Keywords: Czesław Miłosz, criticism, modernity, city, phantasmagorias

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, krytyka, nowoczesność, miasto, fantasmagorie

⁴⁰ Tamże, s. 44, podkreśl. I.G.

Mateusz Antoniuk
Uniwersytet Jagielloński
antoniuk2@interia.pl

„Miłoszologia” i „krytyka genetyczna” (rekonesans)¹

1. Punkt wyjścia: o dwu „manuskryptologicznych” wierszach Czesława Miłosza

Pośród wierszy Czesława Miłosza moją uwagę przykuwają dwa utwory, bliskie sobie pod względem czasu powstania, tematu, a także sposobu aranżowania sytuacji lirycznej. Pierwszy z nich opublikowany został w tomie *Dalsze okolice* z roku 1991:

Beinecke Library

Swój dom pośmiertny miał w mieście New Haven,
W białym budynku, którego ściany
Z przezroczystego marmuru, jak gdyby szylkretu,
Sączą żółtawe światło na półki z książkami,
Portrety i popiersia z brązu. Tam właśnie
Postanowił zamieszkać, kiedy jego popiół
Niczego już nie wyjawi. Choć i tutaj,
Gdyby mógł dotknąć swoich rękopisów,
Byłby zdziwiony tak wielką przemianą
Losu w litery, że nikt nie odgadnie,

¹ Artykuł prezentuje częściowe rezultaty projektu badawczego *Czesław Miłosz's Creative Writing Process (Manuscript Studies)*, finansowanego w ramach programu Visiting Postdoctoral Scholar Fellowships, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Kim był naprawdę. Buntował się, krzyczał
 I spełniał wiernie, co było sądzone.
 Empirycznie poznawał, że jego zyciorys
 Starannie układały nie po jego woli
 Moce, z którymi trudno wejść w alianse.
 Czy więcej zła, czy dobra wyrządził? To jedno
 Byłoby chyba ważne. Tamto, artyzm,
 I tak niewiele znaczy, jak wiedzą potomni,
 Jeżeli równe tętno, oddech lekki,
 Dzień jest słoneczny i różowy język
 Sprawdza w lusterku ciemny karmin wargi ².

Beinecke Rare Book and Manuscript Library, instytucja będąca integralną częścią Yale University, zajmuje się gromadzeniem, przechowywaniem i udostępnianiem starych druków, rzadkich książek artystycznych, a także rękopisów pisarzy, tworzących w różnych epokach, krajach i językach. Czesław Miłosz powierzył jej pieczę znaczną część swego archiwum, obejmującą, między innymi, dokumenty osobiste, korespondencje i, przede wszystkim, materiałną dokumentację pracy pisarskiej: notatniki, bruliony, rękopisy, maszynopisy, komputerowe wydruki³. Wszystkie te kartki składają się na całość, która w języku formalnego, bibliotecznego opisu posiada własną nazwę (*Czesław Miłosz Papers*), sygnaturę zbiorczą (GEN MSS 661), może być scharakteryzowana za pomocą standardowych parametrów (261 *boxes*, ponad sto dwie „stopy bieżące”) oraz wymiernej, możliwej do określenia wartości kapitałowej (tej ostatniej informacji biblioteka już nie udostępnia). Czym wszakże jest ów zbiór archiwaliów w symbolicznej interpretacji samego poety? Odpowiedź na tak postawione pytanie okazuje się znacznie mniej precyzyjna.

Z jednej strony rękopis przedstawiony zostaje jako forma upamiętnienia, a nawet uobecnienia autora. Poeta określa bibliotekę rękopisów mianem „**swój**ego domu pośmiertnego”, nieco dalej zaś stawia znak równości między zdeponowaniem kartek papieru w bibliotecznych zbiorach i własnym przebywaniem w bibliotece (poeta, jak czytamy, „zamieszka” w Beinecke Library). Zarazem jednak pojawia się *passus* osłabiający, o ile nie kwestionujący, siłę manuskryptowej reprezentacji: oto „los” przemieniony w „litery” staje się nieczytelny, nierozpoznawalny („nikt nie odgadnie / Kim był naprawdę”). Można zatem powiedzieć, że utwór Miłosza uruchamia retorykę metonimii (kartka, na której pisał poeta, staje się emanacją

² C. Miłosz, *Beinecke Library*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 4, Kraków 2004, s. 240.

³ Warto jednak dodać, iż drugi, mniejszy, lecz także cenny zbiór rękopisów Miłosza znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie.

poety) i równocześnie retorykę tę podważa, stawia w wątpliwość. Jeszcze inaczej mówiąc: wiersz *Beinecke Library* odkrywa przed nami swoistą dialektykę autografu, będącego tyleż przedstawieniem autora, co jego – przesłonięciem.

Drugi „manuskryptologiczny” i „biblioteczny” wiersz Miłosza pochodzi z tomu *Na brzegu rzeki*, opublikowanego w roku 1994.

Pierson College

Ten stary profesor, z akcentem,
Który ma seminarium o *Biesach* i czyta
W swojej Beinecke Library rękopisy
Józefa Conrada: *Jądro ciemności*
Pośpiesznie ołówkiem pisane, staranny
Skrypt powieści *Razumow (W oczach Zachodu)*,
Czy jest tożsamy z chłopcem, który z Bouffałowej
Odprowadza Ludwika Małą Pohulaną
A stamtąd do czytelnicy im. Tomasza Zana,
Gdzie bierze książkę morskich przygód?
Na samej granicy. Przed spadnięciem
Teraz, tu. Zanim „ja” zmieni się w „on”.

Jakość przechodzi w ilość z końcem wieku
I żyć na ziemi nie jest już to samo,
Gorzej czy lepiej, kto to wie, inaczej.
Choć dla nich, tych studentów, żaden Ludwik
Nigdy nie istniał i stary profesor
Trochę ich śmieszy zaciekleścią tonu,
Jakby od prawdy zależał los świata⁴.

Rękopisy powieści *Under Western Eyes* oraz noweli *Heart of Darkness* rzeczywiście znajdują się w zbiorach Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Wielokrotnie stawały się też przedmiotem uwagi edytorów, historyków literatury, badaczy materialnych śladów procesu tekstotwórczego – zainteresowaniem cieszył się zwłaszcza brulionowy rękopis noweli afrykańskiej. Jonah Raskin przeprowadził analizę najistotniejszych zmian leksykalno-frazeologicznych, dokonanych przez Conrada w toku pracy nad *Jądrem ciemności*⁵; John D. Gordan wnikał w sensy fragmentu wypracowanego w rękopisie, lecz ostatecznie nie podanego do druku przez autora⁶;

⁴ C. Miłosz, *Pierson College*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 5, Kraków 200, s. 36.

⁵ J. Raskin, *Heart of Darkness: The Manuscript Revisions*, *Review of English Studies*, Vol. 18, No. 69 (Feb, 1967), s. 30–39 (studium zawiera analizę najistotniejszych zmian wykonanych na tekście w toku pracy brulionowej).

⁶ J.D. Gordan, *Joseph Conrad: the Making of the Novelist*, Cambridge 1941, s. 159.

Christopher L. Miller śledził proces stopniowego zacierania prostej referencji tekstu wobec polityczno-geograficznych realiów i, w konsekwencji, jego przesunięcia ku poetyce niejednoznacznego symbolu⁷. Autograf Conrada mieni się „w oczach badaczy” wielorakimi barwami.

A jaka jest, na czym polega, lektura przedstawiona w wierszu Miłosza? Oczywiście ma ona inny charakter, nie jest lekturą badacza materialnej dokumentacji procesu tekstotwórczego lub edytora. Jaki jest jej sens? Cemu służy? Czego szuka *profesor-emeritus* Miłosz w brulionach Conrada? Wiersz nie udziela na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi, pokusiłbym się jednak w tym miejscu o pewną głosę. Czytanie brulionowego rękopisu *Jądra ciemności*, przedstawione w wierszu *Pierson College*, wolno potraktować jako symboliczne domknięcie wieloletniego, intensywnego obcowania z niepokojącą nowelą Josepha Conrada. Miłosz czytał *Heart of Darkness* w latach młodości, w przekładzie Anieli Zagórskiej⁸. Potem, już w latach powojennych, widział w tym utworze antycypację ciemnych doświadczeń XX stulecia:

Cywilizator, oszalały Kurtz,
Miał kość słoniową ze śladami krwi,
Na memoriale o światłach kultury
Pisał „ohyda”, a więc już wstępował
w dwudziesty wiek.⁹

a równocześnie zapowiedź tego, co ma jeszcze nastąpić – jako najbliższa przyszłość:

Idźmy w pokoju, ludzie prości,
Przed nami jest
– „Jądro ciemności”¹⁰.

Teraz zaś, pod koniec XX wieku (i pod koniec własnego życia), Miłosz-stary poeta jeszcze raz spotyka wielokroć odczytywany przez siebie utwór – tym razem w jego pierwszej brulionowej inkarnacji (czy pre-inkarnacji), zapisany ręką autora w ostatnich latach stulecia XIX. Odsłania się przy tym „manuskryptologiczną wrażliwość” Miłosza, który zwraca uwagę na materialny aspekt dokumentu: pospieszny, ołówkowy dukt pisma. Dodajmy:

⁷ Ch.L. Miller, *Blank Darkness. Africanist Discourse in French*, Chicago-London 1985, 174-175 (zob. podobne uwagi: I. Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley 1979, s. 158).

⁸ Poeta wspomina o tym w rozmowach z Aleksandrem Fiutem pt. *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, Kraków 1988, s. 56.

⁹ C. Miłosz, *Traktat poetycki*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 2, Kraków 2002, s. 182-183.

¹⁰ C. Miłosz, *Traktat moralny*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 2, s. 100.

nie jest to wcale Miłoszowska *licencia poetica*, ale rzeczowy opis fizjonomii dokumentu. O czym nietrudno się przekonać. Autograf *Heart of Darkness*, sporządzony ołówkiem, pełen skreśleń, alternacji, z naniesionymi gdzieś tam później, atramentowymi poprawkami, można dziś oglądać nie tylko w czytelni Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Rękopis został zdigitalizowany i udostępniony na stronie biblioteki¹¹. Za pomocą kilku „kliknięć” możemy przesuwać reprodukcje kolejnych stron, zaznaczać strefy zapisu, a następnie je powiększać, tak, iż cały ekran komputera wypełni (na przykład) sławne wykrzyknienie „Oh! The horror”. Tak oto „pośpiesznie ołówkiem pisane”, materialne bruliony *Jądra ciemności* stały się obrazem, wizerunkiem dostępnym (pośród nieprzeliczonej masy innych wizerunków) w świecie wirtualnym.

2. „Miłoszologia” i krytyka genetyczna – perspektywy aliansu

Beinecke Library oraz *Pierson College*, dwa wiersze opublikowane w latach dziewięćdziesiątych XX wieku układają się w swoisty „dyptyk manuskryptologiczny”. Mówiąc o intensywności i wieloznaczności, jaką nacechowane jest doświadczenie obcowania z rękopisami i brulionami dzieł literackich, utwory te pośrednio rozbudzają ciekawość odnośnie do rękopisów i brulionów – samego Czesława Miłosza... Co ciekawego może przytrafić się nam, jeśli zajrzemy do papierów złożonych w „białym domu o ścianach z szylkretu”? Jak wyglądają w autografie znane nam wiersze czy eseje Noblisty?

„Miłosz brulionowy” nie jest tematem całkowicie nieznanym, nigdy dotąd niepodejmowanym przez „miłoszologię” i „miłoszologów”. Badacze komentujący twórczość autora *Drugiej przestrzeni* przekraczali już granicę dzieł sfinalizowanych i podanych do druku, próbując wnikać w brulionową preegzystencję tekstu jeszcze niegotowego, dopiero zyskującego swój ostateczny kształt. Aleksander Fiut uczynił wzmiankę o historii poszukiwania przez poetę jednego, za to niezwykle istotnego słowa, pojawiającego się w wygłosowych partiach wiersza *Notatnik: Brzezi Lemanu* (chodziło tu o czasownik „podjąć”, w brulionowym zapisie rozważany obok innych możliwości leksykalnych)¹². Praktykę Miłoszowego „rysopisania” efektywnie i ciekawie omówiła Bożena Shallcross¹³. W mojej własnej książce „miłoszologicznej” problematyce brulionowej poświęcona została część druga,

¹¹ <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3436993>.

¹² A. Fiut, *Z Miłoszem*, Sejny 2011, s. 281.

¹³ B. Shallcross, *Poeta i sygnatury*, „Teksty Drugie” 2011 nr 5.

przynosząca próby czytania opublikowanych wierszy Miłosza w kontekście ich brulionów¹⁴.

Studia nad Miłoszowymi praktykami tekstotwórczymi mają zatem swoje (nieliczne wprawdzie) precedensy, nie muszą być rozpoczynane „od punktu zerowego”. Mogą być natomiast ambitnie kontynuowane i radykalnie intensyfikowane. Możliwy jest pełniejszy alians „miłoszologii” i „krytyki genetycznej”, rozumianej tu szeroko – jako określenie praktyki badawczej, która w centrum uwagi stawia proces tekstotwórczy, uobecniony na sposób śladowy (a więc nieuchronnie „słaby”) w brulionowym zapisie. Co oznaczają te stwierdzenia w praktyce? Na to pytanie odpowiadam w trzeciej, głównej części mojego szkicu. Spróbuję w niej zademonstrować konkretną badawczą procedurę, wykraczającą poza dotychczasowy stan badań, a zarazem demonstrującą (mam nadzieję, że w sposób przekonujący) poznawczą opłacalność aliansu „miłoszologii” i krytyki genetycznej. Przyjrzymy się mianowicie specyficznemu aspektowi poetyckiego warsztatu Miłosza: pracy nad zakończeniem wiersza.

Zakończenie utworu literackiego (pojmowane tu najzupełniej dosłownie i formalnie jako jego ostatnia strofa, akapit czy scena) jest ciekawym przedmiotem studiów literaturoznawczych, takich zwłaszcza, które interesują się spójnością i konstrukcją tekstu¹⁵. Może być także tematem wdzięcznym i atrakcyjnym dla krytyki genetycznej. Przykładem – znakomita analiza brulionów *Prostoty serca*, przeprowadzona przez Raymonde Debray Genette (jedną z czołowych przedstawicielek *critique genétique*), pokazująca, jak istotnym a zarazem trudnym do rozwiązania problemem było dla Gustava Flauberta ukształtowanie finałowej sceny, domykającej tekst, fabułę oraz biografię bohaterki¹⁶.

3. Jak Czesław Miłosz kończy wiersz – trzy przykłady

Przyglądając się licznym brulionom wierszy Czesława Miłosza, dążąc do zrekonstruowania zaszyfrowanej w nich dramaturgii aktu twórczego, zauważam, iż stosunkowo często na scenie Miłoszowego rękopisu powtarza się charakterystyczne, warte odnotowania, zjawisko. A mianowicie: zakoń-

¹⁴ M. Antoniuk, *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*, Kraków 2015, s. 80–123. O brulionach Miłosza pisałem także w artykule *Osoba i przed-tekst*, [w:] *Osoba czy tekst?*, red. A. Bielak, Lublin 2015, s. 31–63.

¹⁵ Przykładem może tu być dawna (wywodząca się jeszcze z ducha i litery tzw. Nowej Krytyki) książka Barbary Herrnstein Smith zatytułowana *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago–London 1968.

¹⁶ Zob. R. Debray Genette, *Flaubert's "A Simple Heart" or How to Make an Ending: A Study of the Manuscripts*, tłum. J. Deppman, [w:] *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, Philadelphia 2004, s. 69–95. Badaczka poddaje tu analizie aż jedenaście brulionowych prób skonstruowania zakończenia.

czenie wiersza zostaje uformowane w drodze eliminacji, rezygnacji, skrótu. Mówiąc dokładniej: ostatni wers – ten, który widzą jako ostatni czytelnicy opublikowanego, ogłoszonego drukiem tekstu – stał się ostatnim poprzez skreślenie wersu pierwotnie po nim następującego, już zapisanego, przez jakiś czas pełniącego rolę domknięcia, klauzuli. W takich przypadkach akcja pisania nie tyle zatem zmierza do puenty, ile raczej – cofa się do puenty. Konkluzywna potencja wersu zostaje odkryta nie *in statu nascendi*, lecz *ex post*; „ostatecznie ostatnie słowo” wyłania się w toku retrospekcji, trzeba do niego wrócić po odrzuceniu „chwilowo ostatniego słowa”.

Nie zdołałem jeszcze przeprowadzić dokładnych badań o charakterze statystycznym i chronologicznym, nie potrafię więc określić liczbowo częstotliwości tego zjawiska oraz jego ewentualnej zmienności w czasie. Na obecnym etapie moich studiów nad „pisanem Miłosza” (dodam: jak każde studia o komponencie archiwalno-dokumentacyjnym są one długotrwałe, nie przynoszą szybkich rezultatów) mogę już jednak pokusić się o wstępne opisanie sygnalizowanego wyżej zjawiska. Przyjrzymy się zatem trzem przykładom takiej praktyki finalizowania tekstu, w której czynność domykania wiersza polega na wykreśleniu pierwotnego finału i przesunięciu klauzuli o kilka linii „w górę”. Jak się wkrótce okaże, ów powtarzający się, w pewnej mierze schematyczny, zabieg ma każdorazowo inne konsekwencje dla semantyki i poetyki wytwarzanego tekstu, a jego opis staje się częścią odmiennych „gier” analityczno-interpretacyjnych.

3.1. *To co pisałem* (1934) – milczenie zamiast mówienia o milczeniu

To co pisałem

To co pisałem, nagle się wydało
 błazeństwem. Znaleźć nie mogłem wyrazów.
 Patrzyłem na świat olbrzymi, tętniący,
 z łókciami o kamienną poręcz opartymi.
 Płynęły rzeki, pruły chmurę żagle,
 mdały zachody. Wszystkie piękne kraje,
 wszystkie istoty, których pożądałem,
 weszły na niebo jak wielkie księżyce.
 W te lampy dziwne ruchome wpatrzony,
 licząc ich łuki astrologiczne,
 szeptałem: świecie, gniń, litości, tonę.
 Żadna na piękność nie wystarczy mowa.
 Widziałem w sobie rozległe doliny
 i mogłem stopą brązem uskrzydloną

iść ponad nimi na szczudłach powietrza.
Ale to gasło, noc niespamiętana.

*Paryż, 1934*¹⁷

Pierwodruk tego wiersza miał miejsce bardzo późno, bo dopiero w roku 1981, w tomie *Poezje* wydanym nakładem paryskiego Instytutu Literackiego. Przedwojenny liryk odczytywać można jako wczesną realizację motywu, wielokrotnie obecnego w późniejszej twórczości poetyckiej autora *Trzech zim* – jest to mianowicie motyw ograniczeń języka, który nie zdoła wyrazić, zawsze wobec niego „nadmiarowej”, rzeczywistości¹⁸. Piękność świata, doświadczona czy doznana w nagłym, epifanicznym rozbłysku, nie pozwala się wyartykułować. Gwałtowne przeżycie niewyraźności skłania podmiot tego wiersza (zapewne: poetę) do skrajnych reakcji, wahających się między zakwestionowaniem wartości podejmowanych dotąd prób artykulacyjnych („pisanie” jako „błazeństwo”) a pragnieniem unicestwienia niedającego się wyartykułować nadmiaru rzeczywistości („świecie giń”).

Brulionowa dokumentacja twórczej pracy Miłosza z okresu przedwojennego i wojennego zachowała się w stopniu niewielkim. W zestawieniu z dokumentacją okresu powojennego uderza jej niekompletność, szczątkowość właściwie. Jednym z niewielu wierszy powstałych w latach trzydziestych, a równocześnie posiadających zachowane, ocalone bruliony, jest właśnie *To co pisałem*. Autograf zdeponowany w zbiorach Beinecke Library ma formę luźnej kartki. Brulion ten nie jest datowany. Nie mamy pewności, czy zawiera on pierwszy zapis tekstu, czy też poprzedzony był autografem wcześniejszym. Poniżej zamieszczam jego transkrypcję:

To
wszystko co pisałem
Pisanie wierszy nagle się wydało
błazeństwem. Znaleźć nie mogłem wyrazów.
Patrzyłem na świat olbrzymi, tętniący,
z łokciami o kamienną poręcz opartymi.
Płynęły rzeki, pruły chmurę żagle,

¹⁷ C. Miłosz, *To co pisałem*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 1, Kraków 2001, s. 51.

¹⁸ Pisano już o tym wielokrotnie, zob. m.in. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 2011 (rozdział *Palapki mimesis*); M. Zaleski, *Zamiast*, [w:] tegoż *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005, s. 211–267; M.P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010, s. 289–330; Z. Zarębianka, *Czytanie sacrum*, Kraków 2008, s. 164–165; P. Michalski, *Co można powiedzieć? Poezja konfesyjna i konfesyjność poezji*, [w:] *Między Miłozsem a Miłozsem*, red. M. Heydel, P. Próchniak, „Przekładaniec”, 2011, nr 25, s. 165–167. Szczególnie ciekawie i wnikliwie o Miłoszowskiej koncepcji językowego przedstawienia rzeczywistości pisze Krzysztof Zajac w książce *Miłosz i filozofia*, Kraków 1997.

mdlały zachody. Wszystkie piękne kraje,
wszystkie istoty, których pożałowałem,
weszły na niebo jak wielkie księżycy.
W te lampy dziwne ruchome wpatrzony,
licząc ich łuki astrologiczne,
szepotałem: świecie, giń, litości, tonę.
Żadna na piękność nie wystarczy mowa.
Widziałem w sobie rozległe doliny
i mogłem stopą brązem uskrzydloną
iść ponad nimi na szczudłach powietrza.
Ale to gasło, jak noc niespamiętana.
Więc zgoda. Milczę już z uśmiechem żalu.
W milczenia wszedłem cię z uśmiechem żalu.
Milczenie więc wybrałem, no i uśmiech żalu.
Odtąd milczenie znam z uśmiechem żalu.

[ponadto na prawym marginesie dopisana, nieprzekreślona wersja:
Więc odtąd milczę już z uśmiechem żalu.]¹⁹

Spróbujmy zrekapitulować „akcję pisania”, rozgrywającą się na scenie rękopisu. Miłosz od razu, od pierwszego zapisu, wchodzi w melodię wiersza, „odkrywa” rytmiczny kontur, ustala sylabiczny format: „Pisanie wierszy nagle się wydało / błazeństwem”. Wahanie co do leksykalnego kształtu pierwszego wersu odbywa się w ramach tej wyregulowanej frazy, jak i w obrębie raz zarysowanego uniwersum znaczenia. Zachodzą tu oczywiście pewne semantyczne różnice, najogólniej mówiąc, wersja pierwotna ma w sobie silniejszy potencjał zakwestionowania niż wersja późniejsza (jest sformułowana bardziej ogólnie, może podważać sens wszelkiego „pisania wierszy”, gdy wersja druga dyskredytuje jedynie to, co „ja pisałem”), nie mamy tu jednak do czynienia ze znacznym rozsunieniem znaczeń. Począwszy od wersu drugiego tekst kształtuje się już bez wahań, wątpliwości, alternacji (lub, mówiąc ostrożniej, bez ich graficznych śladów).

To, co najbardziej interesujące, wydarza się u spodu kartki. Widzimy tu wyraźnie: Miłosz nie zamierzał wcale kończyć monologu na wersie obwieszcającym ustanie epifanii: „Ale to gasło jak noc niespamiętana”. Wers ten nie był progiem, na którym poeta się zatrzymał, lecz który – przekroczył. Przekroczywszy zaś, chciał prowadzić monolog dalej, w stronę puenty będącej wnioskiem wysnutym z doświadczenia niewyraźności. Skoro nie mogę wypowiedzieć, będę milczał – taką konstatacją domyka Miłosz swój

¹⁹ Rękopis wiersza *To co pisałem*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Miłosz (Czesław) Papers, GEN MSS 661, Box 89, Folder 1183.

utwór. Wahania dotyczą jedynie sposobu ujęcia tej myśli. Poeta przymierza pięć bliskoznacznych wariantów, każdy z nich mówi o tym samym: o pogodzeniu z niewyraźnością, o rezygnacji z mowy i o „żalu”, jaki się z tym wiąże. Spośród owych pięciu wariantów skreśleniu podlegają trzy, w grze zostają jednak dwa zdania konkurencyjne: „Odtąd milczenie znam z uśmiechem żalu” oraz „Więc odtąd milczę już z uśmiechem żalu”. Brulion nie przynosi rozstrzygnięcia tej konkurencji, niewątpliwie jednak – powtórzmy raz jeszcze – jest świadectwem decyzji, aby taką właśnie konstatacją podsumować utwór.

W zasobach Beinecke Library nie zachowała się kartka, utrwalająca moment podważenia tej decyzji, kartka, na której można by zobaczyć „cofnięcie” finalnej klauzuli tekstu o jeden wers. Pewne jest jedno – Miłosz ostatecznie zrezygnował z dotychczasowej puenty, status „ostatniego zdania” nadał oznajmieniu: „Ale to gasło noc niespamiętana”. Dlaczego tak postąpił? Postawione w ten sposób pytanie dotyczy intencji autora-sprawcy tekstu, do której autograf nie daje nigdy pełnego dostępu. W tym sensie jest to pytanie jałowe. Możemy je wszelako przeformułować, tłumacząc z kategorii *intentio auctoris* na *intentio operis*. Spytamy wówczas ostrożniej: co zmieniło się w tekście, gdy wers dotąd ostatni znikł, a nowym wersem ostatnim stał się wers dotychczas przedostatni?

Moja odpowiedź na przeformułowane pytanie o sens skreślenia brzmi następująco: w wersji brulionowej po ustaniu epifanicznej wizji „pełni istnienia”, podmiot-poeta mówi, iż odtąd będzie milczał. W wersji podanej do druku następstwem przerwanej epifanii jest, po prostu, milczenie – biała, pusta kartka papieru. Innymi słowy, w wyniku dokonanego skrótu i zmiany formuły końcowej, deklarację zastąpiła realizacja, finał stał się mniej konstatywny, bardziej performatywny (milczenie „wytworzone”, a nie „stwierdzone”). „Trzeba być uczciwym wobec milczenia i milczeć, a nie mówić o nim”. Jeśli zgodzimy się z tą sentencją Kierkegaarda, jednego z wielkich „filozofów milczenia” (który skądinąd sam wiele mówił o milczeniu...), będziemy mogli powiedzieć, że dzięki skreśleniu paryski utwór Miłosza z roku 1934 stał się uczciwszy.

3.2 *Siegfried i Erika* (1949) – od „rewanżystowskiej puenty” do „przenikliwej antycypacji”

Wiersz *Siegfried i Erika* opublikowany został po raz pierwszy na łamach paryskiej „Kultury” w roku 1952, następnie zaś poeta włączył go do tomu *Światło dzienne* z roku 1953.

Siegfried i Erika

To miasto, jak niechlujna pościel z wnętrza nocy,
Pył gruzu w ustach, goni mnie, Eriko.
Takie spotkanie... Z bram śląskiego dworu
Zdarto herbową tarczę i zdeptano.
I Frau Matylda w białej kryzie, na tle flamandzkich portretów,
Zmarła, na tyfus, na błotnistych drogach.
Wiem tylko jedno: że ład jest nietrwały.
Chaos intencje nasze mgłą otacza,
Cierpliwie swojej czekając godziny.
Opada gorset honoru i zbroi,
Zostaje tylko lekliwe spojrzenie
Usłużnych oczu z dna zarosłej twarzy,
Podarty płaszcz wojskowy, stręczycielstwo
I rada polityczna szeptana do ucha
Nowemu władcy, a więc: Los.
Albo kobiety: krok ich tak sprężysty,
Piersi niesione tak dumnie, a potem
Spod węzła chustki skulone wabienie
W ogrodach pogiętego żelastwa, dar
Dla Murzynów za paczkę cameli.
Tak, zabijałem. Czy to źle, Eriko?
Szośa szła do mnie z gwizdem moich sterów,
A tam był chaos, rozumiesz? Kolumny
Wozów, toboły, brud, skwar, czołganie się, strach, rozprzężona
Wola niezdolna utrzymać zamiaru.
Śmiertelne iskry, które w ten tłum biegły
Spod moich skrzydeł, były takie czyste!
Trwałem nad światem, urzeczywistniony
Kształt człowieczeństwa wolnego od skarg.
Nad ciałem i maszyną miałem władzę,
Po przyszłość rodu ludzkiego sięgałem,
Kiedy się cofną granice chaosu
I będzie jedna linia niezmacona,
Budowla jasna jak masztowa stal.
Więc oskarżają nas? Oby poznali,
Jak się w niewiedzy stawia pierwszy krok.
Łopoce sztandar i miłość wspólnoty
Zagłusza drobną niemęską wątpliwość,
Która tykoce, przesąd liberalny.
Oby zwycięzcy poznali, jak szybko
Idzie się od pierwszego przyzwolenia
Do pełnej wiary, na ostatni próg.

Jeżeli dzień nastąpi, kiedy krzykną:
 My? My niewinni! Myśmy nie wiedzieli!
 Wtedy zrzucone będzie brzemię win
 I nasz niemiecki naród sięgnie znów
 Po cześć należną, wierzaj, siostrzo.

*Washington D.C., 1949*²⁰

Utwór ten jest jedną z bardziej spektakularnych, rzecz można, brawurowych realizacji programu „ironii artystycznej”, sformułowanej przez Miłosza w roku 1946, a więc trzy lata przed powstaniem waszyngtońskiego wiersza.

Myślę, że klucz do przyszłości znalazłoby się w rozważaniach o ironii artystycznej, o persyflażu, o dramatycznych formach poezji. Jeżeli mnie spotka zarzut, że nawołuję do kpiarstwa i lekkiego tonu, to właściwie szkoda dalej mówić. Ironia artystyczna, tak jak ją rozumiem, polega przede wszystkim na zdolności autora do przybierania skóry różnych ludzi i, kiedy pisze w pierwszej osobie, do przemawiania tak, jakby przemawiał nie on sam, ale osoba przez niego stworzona. Istotny sens utworu zawiera się w sferze stosunku autora do postaci. Ten stosunek może się wahać od aprobaty z zastrzeżeniem negacji serdecznej, do negacji zjadliwej – możliwe są tysiące odcieni i to, co zaatakowane wprost wymyka się, w ten sposób jest nieraz możliwe do uchwylenia²¹.

W przypadku *Siegfrieda i Eriki* napięcie między autorem a odgrywaną przezeń rolę, czy, jak kto woli, zatrudnianym przezeń podmiotem lirycznym, jest bardzo wysokie. Trudno przypuścić, by zachodził tu „stosunek” inny od „negacji zjadliwej”. W Beinecke Library zachował się maszynopis utworu – tekst samego wiersza jest w nim identyczny z tekstem pierwodruku, pojawiają się jednak zaniechane później sformułowania paratekstowe. Ponad tytułem wprowadza Miłosz następującą adnotację:

Ten wiersz jest nie do druku, bo „wczucie się” autora w psychologię niemiecką jest tak duże, że czytelnik mógłby posądzić autora o patriotyzm niemiecki, hitleryzm etc., co byłoby całkiem dalekie od prawdy. Posyłam ten wiersz Pani jako takie sobie curiosum²².

²⁰ C. Miłosz, *To co pisałem*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 1, Kraków 2001, s. 21–22.

²¹ C. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, [w:] tegoż *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006, s. 110.

²² Maszynopis wiersza *Siegfried i Erika*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Miłosz (Czesław) Papers, GEN MSS 661, Box 86, Folder 1152.

Nie wiemy, kim była adresatka tych słów (jak można się domyślać, maszynopis w zbiorach Beinecke jest kopią maszynopisu posłanego w liście do nieznaney nam osoby), nie wiemy, czy Miłosz faktycznie nie chciał publikować utworu i decyzję zmienił pod wpływem perswazji swej korespondentki, czy raczej mamy tu do czynienia z autorską „grą”, swoistym wariantem „topiki skromnościowej” etc. Nie są to wszelako kwestie najistotniejsze. Najważniejszy jest tu ciekawy termin: „wczucie się”. Miłosz powtarza w innym języku pojęciowym sformułowania z programowego artykułu o „ironii artystycznej”, wciąż wysuwając na plan pierwszy umiejętność poetyckiego wnikania w psychikę „innego” (nawet jeśli jest to psychika zbrodnicza)²³.

Zanim wszelako powstał maszynopis, istniał brulionowy manuskrypt. Dokument zdeponowany w Beinecke Library ma formę trzech luźnych, jednostronnie zapisanych kart formatu A4. Podobnie jak w przypadku wiersza *To co pisałem* akcja brulionowego pisania przebiega tu długo bez większych zakłóceń, wahań. Poprawki są stosunkowo nieliczne, wykonywane na bieżąco, wiążą się raczej z poszukiwaniem zgrabnej formuły leksykalno-frazeologicznej (i rytmicznej), niż z zasadniczymi dylematami semantycznymi. I znów, tak, jak w przypadku *To co pisałem*, finał, który znają czytelnicy, w brulionie nie jest początkowo finałem. Bezpośrednio pod wersem „Pocześć należną, wierzaj, siostrzo”, rozpościera się strefa takiego oto – pełnego pokreśleń i w ogóle trudno czytelnego, lecz ostatecznie dającego się odcyfrować – zapisu:

Bez wład słowiański bez wład rzuci do swych stóp
I [...] [...] [...]

Zdobyła wiedzą tym razem przebiegle
Maskę słowiańską rzuci do swych stóp
Zaciśnie mocno palce na cherlawym
Gardle zgrzybiałej Francji. Nowy wiek
Rycerskich orłów nad łądem ustali
Ufaj! W milczeniach losu jest nadzieja²⁴.

²³ Rzecz ciekawa, w omawianym maszynopisie prócz tytułu *Siegfried i Erika* pojawia się także podtytuł: *rozmo-wa podsluchana we Frankfurcie nad Menem*. Podtytuł (jeśli wolno mi tak, arbitralnie i stanowczo, powiedzieć) bardzo niefortunny, bo zacierający ów koncept ironii artystycznej, sugerujący, iż monolog został „wzięty z rzeczywistości”, nie zaś „wykocypowany”. Ów, jak intuicyjnie zgaduję, mistyfikujący podtytuł (trudno mi uwierzyć, że taka „rozmo-wa” naprawdę została „podsluchana” przez poetę) jest niedobry, bo przedstawia autora nie tyle jako empatycznego analityka inności, ile raczej reportera. We wcześniejszym od maszynopisu brulionie podtytuł w ogóle się nie pojawia, nie został on również opublikowany.

²⁴ Rękopis wiersza *Siegfried i Erika*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Miłosz (Czesław) Papers, GEN MSS 661, Box 86, Folder 1152.

Zauważmy: te sześć wersów, których nie znają czytelnicy wersji opublikowanej, nie zostało skreślonych. Autograf nie zdradza żadnej próby ich odrzucenia. Innymi słowy, był czas, w którym wiersz taką właśnie miał puentę, tak się kończył. Warto tę pierwotną puentę skomentować.

Siegfried z wersji brulionowej jest niemieckim rewanżystą, człowiekiem, który niezłomnie wierzy w odrodzenie Rzeszy, w restaurację imperium Adolfa Hitlera, w egzekucję niespełnionego testamentu germańskiej wielkości. Ostatnie słowo jego monologu to zapowiedź politycznego tryumfu nazizmu i narodu niemieckiego. Gdyby wiersz z takim właśnie zakończeniem został opublikowany, wpisałby się poniekąd w komunistyczną i peerelowską propagandę, w pragmatykę straszenia zachodnioniemieckim rewizjonizmem. Czy Miłosz dostrzegł takie niebezpieczeństwo? Czy nie chciał takiej, choćby niezamierzonej, aktualizacji i funkcjonalizacji swego tekstu – i dlatego kazał Siegfriedowi zamilknąć kilka wersów wcześniej? Trudno odgadnąć, jest to już poziom spekulacji. Jedno wątpliwości nie podlega – rewanżystowska puenta znika w procesie transmisji między rękopisem, gdzie powstała a maszynopisem, gdzie w ogóle się nie pojawia. W rezultacie odsłoniło się to zakończenie tekstu, które znamy dziś. Wczytajmy się w nie raz jeszcze, uważniej. Naprawdę jest tego warte!

Więc oskarżają nas? Oby poznali,
 Jak się w niewiedzy stawia pierwszy krok.
 Łopoce sztandar i miłość wspólnoty
 Zagłusza drobną niemęską wątpliwość,
 Która tykoce, przesąd liberalny.
 Oby zwycięzcy poznali, jak szybko
 Idzie się od pierwszego przyzwolenia
 Do pełnej wiary, na ostatni próg.
 Jeżeli dzień nastąpi, kiedy krzykną:
 My? My niewinni! Myśmy nie wiedzieli!
 Wtedy zrzucone będzie brzemień win
 I nasz niemiecki naród sięgnie znów
 Po cześć należną, wierzaj, siostrzo.

To „nowe”, „późniejsze” zakończenie wiersza decyduje o intelektualnej świetności *Siegfrieda i Eriki*. Świetność ta nie została dotąd w pełni wydobyta przez interpretatorów. Rzecz ciekawa, nawet autokomentarz towarzyszący pierwodrukowi na łamach „Kultury” osłabia siłę zakończenia, powstałego w wyniku „odcięcia” pierwotnej puenty:

Wiersz został napisany w roku 1949. Sposobu myślenia hitlerowców dzisiaj się nie lubi. Jednak ten sam, albo podobny, sposób myślenia wydaje

się godny pochwały, jeśli jest swój własny – w imię własnego kraju, albo własnej idei. „Łopoce sztandar i miłość wspólnoty zagłusza drobną niemęską wątpliwość.” I nienawiść do tych, co wątpią, do tych, co odważają się przeciwstawić kolektywowi swój sąd indywidualny bynajmniej nie zniknęła. Są to oczywiście nikczemnicy zasługujący na koncentracyjne obozy. Tak więc rozgoryczony Siegfried ma niejaki powód do triumfu i odgaduje, że zatarcie win jego i jemu podobnych może nastąpić tylko poprzez winy większe, które – jak sądzi – będą, prędzej czy później, udziałem zwycięzców. Dzisiaj ma prawdopodobnie nie mniej danych to takiego przekonania niż w roku 1949. Wstąpił być może do armii Niemiec Wschodnich i tym różni się od armii młodych entuzjastów, że ma świadomość gry i celu. Innymi słowy, jest to wiersz o znakomitych racjach, w jakie zaopatrzone jest zawsze człowiek, kiedy w swoim działaniu podporządkowuje się zespołowi. Autor wiersza wiedział coś o racjach jakie dostarczane są dziś mieszkańcom Polski i być może postać Siegfrieda była pretekstem²⁵.

Dlaczego twierdzą, iż ta autorska głosa osłabia siłę puenty i „morału” wiersza? Ponieważ uporczywie wiąże jego przesłanie z doświadczeniem państw i społeczeństw bloku komunistycznego. Jednakże ci „zwycięzcy”, prawdę mówiąc, nie musieli (ani w roku 1949, gdy wiersz powstał, ani w roku 1952, gdy był drukowany) tłumić żadnych „liberalnych przesądów”. A w każdym razie nie musieli tłumić „liberalnych przesądów” w samych sobie, ponieważ ich nie podzielali. *Siegfried i Erika* staje się wierszem naprawdę śmiałym i przenikliwym wówczas, gdy większą uwagę skupimy na miejscu jego powstania: *Washington D.C...* Miłosz pisze ten wiersz w trakcie swojego amerykańskiego pobytu, Miłosz wypowiada niepokojące przesłanie w samym centrum liberalnej demokracji. I tak właśnie warto jeszcze ów głos usłyszeć – jako przestrożę skierowaną do „zwycięzców” po lepszej, zachodniej stronie żelaznej kurtyny. W pierwszym zaś rządzie do „najbardziej zwycięskiego” mocarstwa amerykańskiego, do jego społeczeństwa, świadomości, opinii publicznej. Jeśli zgodzimy się tak czytać ów utwór, będziemy mogli pójść krok dalej i powiedzieć, że prawda, którą Miłosz odkrył w roku 1949, w stolicy Stanów Zjednoczonych, dwadzieścia lat później stanęła w całej swej ostrości i nowej rzeczywistości przed Amerykanami. W latach wojny wietnamskiej społeczeństwo amerykańskie istotnie przekonało się (dzięki medialnym relacjom z Wietnamu, sądowemu procesowi w sprawie masakry w My Lai etc.), „jak szybko / Idzie się od pierwszego przyzwolenia / Do pełnej wiary, na ostatni próg”, jak łatwo zagłusza się „przesąd liberalny” – zwłaszcza wówczas, gdy dysponuje się siłą, gdy

²⁵ C. Miłosz, autokomentarz do wiersza *Siegfried i Erika*, „Kultura” s. 144.

wchodzi się (poniekąd z konieczności) w rolę „wielkiego rozgrywającego” globalnej polityki...

Z perspektywy historycznej trudno nie stwierdzić, iż autorska decyzja o skróceniu tekstu, o wyrzuceniu sześciu finałowych wersów, była nader fortunna. Dzięki niej z pozycji wygłosowej (a więc percepcyjnie uprzywilejowanej) znikła „rewanżystowska” wizja ostatecznego tryumfu germańskiego imperium, będąca jedynie polityczną mrzonką. Na tę pozycję wysunęło się znacznie bardziej niepokojące (bo, jak się okazało, znacznie bardziej realne) ostrzeżenie dane zwycięzcom. Przyczynkiem do chwały tego Miłoszowego wiersza winna być nade wszystko złowróżbna przenikliwość (ostatecznego) zakończenia, dostrzegalna najlepiej wówczas, gdy finałowe przesłanie konfrontuje się z doświadczeniem nie tyle komunistycznych reżymów, ile raczej demokratycznego supermocarstwa. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku wiersz *Siegfried i Erika* powinien był ukazać się drukiem nie w wydawanym we Francji polonijnym piśmie, lecz – przełożony na język angielski – w prasie amerykańskiej. Oczywiście nie po to, aby, patetycznie rzecz ujmując, odmienić bieg dziejów (wszak „nic się nie zdarza za sprawą poezji”). Po to jedynie, by wybrzmieć w swym najważniejszym, najciekawszym kontekście...

3.3 *Pory roku* (1971) – zakończenie jako zatajenie

W tomie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* z roku 1974 Czesław Miłosz ulokował obok siebie, w bezpośrednim sąsiedztwie, dwa wiersze. Najpierw ten:

Pory roku

Przezroczyście drzewo pełne ptaków przelotnych
O niebieskim poranku, chłodnym, bo jeszcze śnieg w górach.

*Berkeley, 1971*²⁶

a następnie ten:

Dar

Dzień taki szczęśliwy.
Mgła opadła wcześniej, pracowałem w ogrodzie.
Kolibry przystawały nad kwiatem kaprifolium.
Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć.

²⁶ C. Miłosz, *Pory roku*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 3, Kraków 2003, s. 120.

Nie znałem nikogo, komu warto byłoby zazdrościć.
 Co przydarzyło się złego, zapomniałem.
 Nie wstydziłem się myśleć, że byłem kim jestem.
 Nie czułem w ciele żadnego bólu.
 Prostując się, widziałem niebieskie morze i żagle.

*Berkeley, 1971*²⁷

Zestawienie dwu wierszy w obrębie jednego, skomponowanego przez autora tomu jest zawsze zachętą do lektury porównawczej, konfrontacyjnej czy dialogicznej. Tym bardziej, gdy wiersze te opatrzone są identyczną wskazówką odnośnie do czasu i miejsca powstania. Sąsiedztwo dwu wyżej przytoczonych tekstów uczynił przedmiotem swej uwagi Marian Stala. Wybitny krytyk i znawca Miłoszowej poezji wykreślił (swoim zwyczajem lapidarnie, za pomocą kilku precyzyjnych zdań) ciekawą linię lektury. Stwierdził mianowicie, iż wiersz *Dar* „streszcza istotę” wojennego poematu *Świat. Poema naiwne*.

Wyrzeczenie pragnienia władzy i posiadania. Odrzucenie nienawiści i idei współzawodnictwa. Bezinteresowna kontemplacja tego, co jest. Miłość do świata. Płynące stąd poczucie szczęścia²⁸.

Z kolei istota *Daru* miałyby być – wedle Stali – streszczona w *Porach roku*. Innymi słowy, mielibyśmy tu do czynienia z sekwencją postępującej lapidarności: *Dar* wypowiada krócej przesłanie *Świata*, *Pory roku* powtarzają w jeszcze większym skrócie przesłanie *Daru*.

Summa summarum, *Pory roku*, utwór złożony z tytułu i dwu wersów, jawi się w tej interpretacyjnej projekcji jako głos jaźni oczyszczonej z pożądań, pragnień, oczekiwań, zwróconej ku zewnętrznemu światu w akcie bezinteresownej kontemplacji. Bliskie jest mi takie odczytanie tego lapidarnego liryku. Gdybym miał znaleźć dlań inne jeszcze współbrzmienie, wskazałbym na sławny wiersz *To jedno*, późniejszy o lat niespełna piętnaście, zamieszczony w tomie *Kroniki* (1987):

Dolina i nad nią lasy w barwach jesieni.
 Wędrowiec przybywa, mapa go tutaj wiodła,
 A może pamięć. Raz, dawno, w słońcu,
 Kiedy spadł pierwszy śnieg, jadąc tędy
 Doznał radości, mocnej, bez przyczyny,
 Radości oczu. Wszystko było rytmem

²⁷ C. Miłosz, *Dar*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 3, s. 121.

²⁸ M. Stala, *Poza ziemią Ulro*, [w:] tegoż *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 104.

Przesuwających się drzew, ptaka w locie,
 Pociągu na wiadukcie, świętem ruchu.
 Wraca po latach, niczego nie żąda.
 Chce jednej tylko, drogocennej rzeczy:
 Być samym czystym patrzeniem bez nazwy,
 Bez oczekiwań, lęków i nadziei,
 Na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja²⁹.

Parafrazując retoryczne pytanie Mariana Stali, mógłbym powiedzieć: czyż *Pory roku* nie streszczają istoty wiersza *To jedno* (zarazem go antycypując)? W późniejszym utworze z *Kronik* mowa jest o uwolnieniu się od egoizmu, posuniętym aż do zdystansowania wobec własnej tożsamości. We wcześniejszym utworze z *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* nie pojawia się w ogóle słowo „ja”, wiersz ten jest jakby „czystym patrzeniem bez nazwy”.

Brulion *Pór roku*, mieszczący się w całości na jednej stronie luźnej, żółtej kartki, przechowywanej w zbiorach Beinecke Library, pozwala zobaczyć, jak powstał ów skupiony, oszczędny, kontemplatywny liryk:

approximately
 {.....} Irtishsch

Drzewo

Przezroczyście drzewo pełne ptaków przelotnych
 na-niebieski
 nad
 o
 nad niebieskim poranku, o chłodnym, bo śnieg jeszcze śnieg w górach.

z moim snem
 I ja z pamięcią snu który powtórzył się
 Po raz może tysięczny a [...] tak samo od lat
 tyle
 Choć dawno był mój żal
 już tyle razy dawność mojego żalu
 jakby [...] [...] [...]
 [...] przemijanie lat
 ciężkość tyle wiosen i zim nie minęło
 gorzkość
 Przebudzony mówiłem: o, jednak to lepiej
 Że tak dawno, tak dawno. Już nawet nie żal

²⁹ C. Miłosz, *To jedno*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 4, Kraków 2004, s. 148.

choć pozbyłem się żalu
Zmienił się mój żal

Wspomnieniem żalu nad nią i nad sobą
W pamięć o
choć tak dawny Został nie mój żal
ten żal nad nią Już nawet nie żal
tamten
choć minął ten mój żal
który zapamiętałeś
chwile lata mojego żalu
dużo mojego żalu nad nią i nad sobą³⁰.

Tak jak w przypadku *To co pisałem*, tak jak w przypadku *Siegfrieda i Eriki*, także i tutaj wers, który znamy jako ostatni, nie miał być zrazu ostatnim. Ruch pisma nie zatrzymał się na nim, lecz go przekroczył, kierował się dalej. Ku czemu? Najogólniej mówiąc, ku introspekcji. Dwa pierwsze słowa trzeciego wersu – „i ja” – sygnalizują to najlepiej. Do kontemplacji zewnętrżności dodaje się tu wgląd w wewnętrzność, do „świata” dodaje się „ja” właśnie. Introspekcja okazuje się reminiscencją, spotkaniem z przeszłością, wracającą pod postacią snu oraz rozpamiętywania. A ściślej – z tkwiącym w tej przeszłości żalem.

Jak można się dopatrzeć, doczytać i domyśleć, żal ów jest żalem z powodu jakiegoś miłosnego niepowodzenia, jakiejś uczuciowej porażki, która przed laty stała się udziałem podmiotu i nieokreślonej z imienia, lecz ujawnionej zaimkiem „ona”, kobiety. Rezygnując ze wszystkiego, co wykracza poza drugi wers (począwszy od brzemiennych w konsekwencje słów „I ja”), skracając tekst o połowę, Miłosz uczynił go tym, czym jest on na karcie tomiku, w bezpośrednim sąsiedztwie *Daru*. To znaczy: głosem świadomości wyzwolonej od egotyzmu, świadomości afirmatywnie i bezinteresownie skupionej nie na sobie, lecz na momentalnie doznawanym świecie. Co stwierdziwszy, docieramy do zasadniczego pytania. Jak określić ów gest przyspieszonego domknięcia, to przesunięcie klauzuli wstecz? Dostrzegam dwa przeciwstawne warianty odpowiedzi.

Można powiedzieć, że gest skreślenia jest w sensie psychologicznym rodzajem „stłumienia”. „Żal”, o którym mowa była w brulionie, nie przechodzi do dzieła finalnego, nie znajduje w nim żadnej reprezentacji. Wiele lat później, już u progu XXI wieku, Miłosz napisze w jednym ze swych najważniejszych wierszy:

³⁰ Rękopis wiersza *Poty roku*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Miłosz (Czesław) Papers, GEN MSS 661, Box 82, Folder 1100.

I wyznają, że moje ekstatyczne pochwały istnienia
 Mogły być tylko ćwiczeniami wysokiego stylu
 A pod spodem było TO, czego nie podejmuję się nazwać³¹.

Gdy spoglądamy na *Pory roku* – te drukowane w tomie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, te zinterpretowane przez Mariana Stałę od strony ich brulionowego matecznika, możemy dojść do takiego właśnie przeświadczenia. Widzialna struktura opublikowanego wiersza *Pory roku*, nasycona afirmatywną treścią, jest gmachem „stylistycznego ćwiczenia”, zbudowanym na podziemnym fundamencie brulionu. Pod „ekstatyczną pochwałą istnienia” kryje się nienazwane ostatecznie i niewyrażone – „TO żalu”.

Można jednak powiedzieć inaczej, odmiennie interpretując relację tego, co opublikowane (ujawnione) względem tego, co brulionowe (zakryte). Wolno mianowicie zauważyć: „żał” już w brulionie jawi się jako „zmieniony”, miniony, wyblakły. Pośród testowanych połączeń słownych odnajdziemy i takie formuły: „nawet nie żał”, „pozbyłem się żalu”, „zmienił się mój żał”, „minął ten mój żał”, „został nie mój żał”, „już nawet nie żał”. Wszystkie one mówią dość wyraźnie o zdystansowaniu się wobec dawnego doświadczenia. A jeśli tak, to może nie ze „stłumieniem” mamy tu do czynienia, lecz – by pozostać w obrębie psychologiczno-terapeutycznego słownika – z „przepracowaniem”? Brulion byłby miejscem stopniowego wyzwalania się od przeszłości, redakcja finalna – nie tyle autocenzurą, co spełnieniem duchowego wysiłku. Jeszcze inaczej mówiąc: brulion to faza autoterapii, utwór opublikowany to jej rezultat.

Niezależnie od przyjmowanej opcji interpretacyjnej (co do mnie, skłaniałbym się jednak ku propozycji drugiej), brulion za każdym razem okaże się zaskakującym negatywem tekstu finalnego. „Ja” w utworze drukowanym jakby zdepersonalizowane, będące „samym czystym patrzeniem bez nazwy”, nie manifestujące swej odrębności nawet za pomocą dzierzawczych zaimków bądź osobowych końcówek czasowników, w utworze brulionowym skupia się na świecie własnych doznań emocjonalnych. Rękopis okazuje się śladem afektywnej biografii podmiotu mówiącego. Tego podmiotu, który (niemal) zniknął w drukowanym tekście.

4. Konkluzja – w stronę „genetycznej” monografii twórczości Czesława Miłosza

Trzy analizy, trzy interpretacje – nie tyle trzech wierszy Miłosza, ile raczej trzech przykładów kończenia, domykania, puentowania wiersza przez

³¹ C. Miłosz, *To jedno*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 5, Kraków 2009, s. 83.

Miłosza – przedstawiłem tutaj dla ich własnych walorów. Sądzę bowiem, iż są to przykłady same w sobie ciekawe i warte rozpatrzenia. Zarazem jednak zależało mi na demonstracyjnym i prototypowym charakterze uruchomionych procedur lekturowych. Chciałem i chcę potraktować je jako próbkę pewnej, w moim przeświadczeniu realnej możliwości.

Wyobraźmy sobie – teraz, w perspektywie trzech przykładowych analiz będzie to chyba łatwiejsze – osobną „miłoszologiczną” książkę, nową monografię, której przedmiotem byłoby już nie tyle „dzieło” Czesława Miłosza, ile raczej „działanie”, nie tyle „twórczość” autora *Trzech zim*, ile raczej jego „tworzenie”, nie „pisarstwo”, a „pisanie”. Wyobraźmy sobie studium dążące do zrozumienia Miłoszowej poezji i prozy (tej esejistycznej i tej fabularnej) nie w kategoriach rezultatu finalnego, lecz procesu.

Ambicją takiego studium winno być zrekonstruowanie, zrozumienie i opisanie możliwie szerokiego spectrum tekstotwórczych operacji, wykonywanych przez autora *Ocalenia*, *Doliny Issy* i *Ziemi Ulro*. Poszczególne rozdziały prezentowałyby wybrane (ciekawe / reprezentatywne / nietypowe) historie powstawania utworów poetyckich i prozatorskich: począwszy od pierwszych notatek, przez sekwencję kolejnych brulionowych inkarnacji, wersje czystopisowe i maszynopisowe aż do pierwodruku. Ale też przedstawiałyby najważniejsze i najbardziej intrygujące „zjawiska brulionowe” (takie jak owo „cofanie” wygłosu wiersza poprzez skreślanie pierwotnej puenty). „Uchwyty” rozdziałów mogłyby się więc zmieniać (skupienie na brulionowych przekształceniach jednego tekstu versus skupienie na pewnym typie przekształceń zachodzących w szeregu porównywanych tekstów), podobnie jak metodologiczne instrumentarium analizy. Każdy z rozdziałów posiadałby własną dramaturgię, zarazem jednak wszystkie razem składałyby się na pewien obraz ogólny, ukazujący działanie „pracowni”, „warsztatu”, czy, jak kto woli, „laboratorium” jednego z najważniejszych poetów i pisarzy XX wieku.

Tak właśnie wyobrażam sobie idealną książkę o dziele Miłosza *in statu nascendi*. Do czego byłaby nam potrzebna taka monografia? Jaki poznawczy zysk, jaką estetyczną satysfakcję miałyby przynieść? To kluczowe pytanie znaleźć może cztery, raczej komplementarne niż konkurencyjne, odpowiedzi.

Odpowiedź pierwsza: poszerzenie pola badawczej uwagi tak, by obejmowało ono nie tylko teksty Miłosza, lecz również proces wytwarzania tekstów Miłosza, nie tylko wypracowany rezultat, lecz również brulionowy zapis pracy, to jeden z możliwych pomysłów na odświeżanie „miłoszologii”. Pojawiają się dziś głosy, iż „miłoszologia” powinna szukać nowych impul-

sów i konceptów³². W kontekście takich oczekiwań studium skupiające uwagę na przedmiocie dotąd traktowanym raczej marginalnie – na „pisanii Czesława Miłosza” – jest, jak sądzę, propozycją atrakcyjną.

Odpowiedź druga: studia nad działaniem Miłoszowej „pracowni” wpisują się w aktualne tendencje polskiego literaturoznawstwa. Gdy polonistka „po zwrocie kulturowym” szuka ciekawych, nowych pomysłów na obserwowanie „tekstu w świecie”, zarazem reprezentującego i konstruującego rzeczywistość, studium brulionu może jej zaproponować wgląd w „pracownię pisarza”, rozumianą jako „miejsce”, w które wnika kulturowy impuls i z którego wynika sprawcza siła tekstu. Gdy hasło „powrotu do filologii”³³ upomina się o kultywowanie świadomości tekstologicznej i poetologicznej, studium brulionu daje nowe pole popisu dla tradycyjnych sprawności filologicznych, takich jak wersologia, stylistyka czy sztuka interpretacji.

Odpowiedź trzecia: problematyka tworzenia, kreatywności i inwencji jako pewnej formy ludzkiego bycia w świecie stanowi jeden z uprzywilejowanych tematów współczesnej humanistyki. Literaturoznawcza analiza procesu wytwarzania tekstu wpisuje się w ów kontekst, nie ma charakteru anachronicznego czy wąsko specjalistycznego, przeciwnie, rozważa, na własny, specyficzny sposób, szerszy, bardziej ogólny problem. Uczestniczy w interdyscyplinarnej wspólnocie fascynacji³⁴.

Jak łatwo zauważyć, trzy sygnalizowane wyżej uzasadnienia dla aliansu „miłoszologii” i krytyki genetycznej ułożone zostały w szereg, rządzone regułą stopniowego poszerzania horyzontu odniesienia. Opłacalność badawczego przedsięwzięcia, jakim jest studium o „pracowni Miłosza”, była tu deklarowana najpierw w ramach ekonomii badań nad twórczością autora *Ocalenia*, następnie w ramach ekonomii literaturoznawstwa, na koniec w ramach ekonomii humanistyki. Celowo używam tu pojęcia „deklarowana”, nie zaś „wykazwana”, mam bowiem świadomość, że powyższy wywód ma charakter dość ogólnikowej prognozy. Czy też, to bodaj lepsze określenie, jest wyrazem nadziei, jaką wiąże z aliansem „miłoszologii” i krytyki genetycznej. Nadziei, którą, rzecz jasna, należałoby poddać praktycznej weryfikacji. W ten sposób docieramy do czwartej, ostatniej odpowiedzi na pytanie o to, co ciekawego (ważnego, zaskakującego, niepokoją-

³² Zob. *Po Miłoszu*, red. M. Bielecki, W. Browarny, J. Orska, Kraków 2011.

³³ Zob. polski przekład artykułu Edwarda Saida *The Return to Philology*. „Teatr” 2015, nr 2 (tu wraz z rozmową *Najwyższy czas nauczyć się czytać. Z Marią Prussak rozmawia Jacek Kopciński*) i nr 3. Hasło „powrotu do filologii” – tak sformułowane – jest także swoistym mottem zainicjowanej niedawno serii wydawniczej „Filologia XXI wieku”, afiliowanej przy Instytucie Badań Literackich PAN.

³⁴ Por. R. Nycz, *W stronę humanistyki innowacyjnej: tekst jako laboratorium*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2: „Problematyka produkcji wiedzy (ogólnie biorąc) a w szczególności tradycyjna kwestia procesu twórczego (...) winna z pewnością zająć należne jej miejsce w humanistycznej refleksji”.

cego, estetycznie frapującego etc.) zobaczyć można w brulionie Czesława Miłosza? Odpowiedzią byłoby po prostu napisanie książki o „brulionowym Miłoszu”.

Mateusz Antoniuk

Czesław Miłosz's work and the genetic criticism (reconnaissance)

In the first section of this article author regards two poems: *Beinecke Library* and *Pierson College*. According to the author, each of them reveals Miłosz's sensitivity of literary manuscript and its material form. The second section concerns the possibility of “methodological alliance” between the studies on Czesław Miłosz's literary works and the so called “genetic criticism”. The third and most important section is focused on the drafts of three Miłosz's poems: *To co pisałem* (*What I was writing*), *Siegfried i Erika* (*Siegfried and Erika*) and *Pory roku* (*The Seasons*). In all this cases we can see the repetition of one typical way of textual creation: the poem was formerly a bit longer, but Miłosz has finally decided to strike out the original closure of the text and, consequently, to establish the new punchline. The last, fourth section enunciates the project of new monographic books, which would be entirely dedicated for Miłosz's creative writing process.

Keywords: Czesław Miłosz, genetic criticism, creative writing process, literary draft, manuscript, textual closure, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, krytyka genetyczna, proces twórczy, brulion utworu literackiego, manuskrypt, puenta utworu literackiego, Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Biblioteka Rzadkich Książek i Rękopisów Beinecke)

Rafał Pokrywka

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

rafalpok@o2.pl

Autobiografizm(y) Miłosza – metody badań, konflikty interpretacji

Istotną cechą literaturoznawczego dyskursu o Miłoszu jest niezwykle szacunek dla przedmiotu badań. W licznych pracach poświęconych tekstom autora nazywany jest Poetą, Mędrcelem oraz Mistrzem, często podkreśla się wagę osobistych z nim spotkań oraz istotność jego twórczości dla osobistego rozwoju badacza. Ogromny wpływ Miłosza na życie kulturalne w Polsce, emblematyczny wręcz związek z ważnymi kompleksami problemów, czyniący z Miłosza ich żywą reprezentację, jego figuralna obecność w różnego rodzaju dyskursach, nie tylko naukowym, nieuchronnie kierują refleksję nad tą twórczością w stronę wczesnej, prointencjonalnej hermeneutyki, dopatrującej się w tekstach literackich ekspresji żywego geniuszu. Prosta metonimia „czytanie pisarza” nabiera w przypadku Miłosza wydźwięku dosłownego. Jego obecność jako osoby, a od momentu śmierci jako wizerunku, na trwałe napiętnowała sposób myślenia o sygnowanych przezeń tekstach, prowadząc do zatarcia różnic dotychczas uważanych za nieprzekraczalne granice genologii – pomiędzy poezją, prozą fikcyjną a esejem.

Przekraczanie ograniczeń gatunkowych, zawsze przecież umownych, nie dziwi w kontekście badań literaturoznawczych drugiej połowy XX i początku XXI wieku. Co ciągle może zdumiewać, i to właśnie na tle wspomnianych dociekań, to punkt wyjścia dla tych przewrotów. Jest nim popularne założenie, że Miłosz opowiada swoje życie i że każdy z jego tekstów stanowi

emanację biografii pisarza – założenie, dodajmy, chętnie wspierane przez niego samego, co doprowadziło do wykształcenia się osobliwej, skrajnie prointencjonalnej oraz w pewnej mierze afektywnej konwencji „czytania Miłosza”. W tym ujęciu życie i twórczość to jedno¹. Pozwala ono odsunąć na bok wątpliwości związane z kwestią tzw. poprawnej interpretacji oraz „błędu intencyjności” (Wimsatt/Beardsley)², pytania o autora wewnętrznego i empirycznego, czy też kwestie sporne zwykle związane z referencjalnością tekstu. Wszystkie te zagadnienia znajdują egzemplifikację w niezmiennie aktualnym problemie autobiograficzności tekstu.

W pracach o Miłoszu często przewija się pojęcie autobiografizmu, co mogłoby sugerować powszechny konsensus dotyczący jego znaczenia. Tymczasem jest to kwestia o wysokim stopniu złożoności. Podział na „autobiografizmy” jako sposoby rozumienia tekstów mówiących o autorze oraz metody badania ich referencji zaproponowała w roku 1993 Regina Lubas-Bartoszyńska w studium *Między autobiografią a literaturą*. Jej klasyfikacja, z kilkoma moimi uzupełnieniami³, przedstawia się następująco: 1. autobiografizm immanentny – właściwy dla każdego tekstu literackiego z tego powodu, że ma on autora i wywodzi się z jego życiowego doświadczenia; 2. autobiografizm deklarowany autorsko, gdzie w wypowiedziach pozaliterackich autor daje do zrozumienia, że jego teksty mówią o nim; 3. autobiografizm referencjalny, oparty na informacjach o biografii autora, do których ma dostęp czytelnik; 4. autobiografizm paktu, wywodzący się z teorii Philippe’a Lejeune’a, gwarantującej autobiograficzność dzieła poprzez tożsamość imion autora, narratora i bohatera, odpowiedni tytuł oraz obietnice referencjalne otwierające tekst; 5. autobiografizm intertekstualny, w którym teksty uznane (za pomocą którejś z wymienionych metod) za autobiograficzne potwierdzają autobiograficzny wymiar kolejnych tekstów; 6. fantazmat – twórcze autobiograficzne zmyślenie, mające dowodzić prawdy o życiu i osobie autora. Ujęcia te można podzielić na tekstowe – dające się potwierdzić jedynie na podstawie tekstu (punkt 4 i 5) – oraz pozatekstowe, domagające się wsparcia „z zewnątrz” (1, 2, 3, 6), lokalne – spraw-

¹ Założenie krytykowane już przez Bachtina (zob. *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 27 i dalsze), nie wspominając o niechęci strukturalizmu, estetyki recepcji, semiologii i dekonstrukcji do utożsamiania życia z literaturą. Być może cenne dla badań nad Miłoszem byłoby odwołanie się do prointencjonalnej socjologii literatury (w wersji Pierre’a Bourdieu), domagałoby się to jednak uznania pisarza za aktora pola literackiego dysponującego władzą symboliczną i dążącego do supremacji w polu.

² Zob. W.K. Wimsatt Jr., M.C. Beardsley, *Błąd intencji*, tłum. J. Gutorow, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 137–154.

³ Propozycję Lubas-Bartoszyńskiej (*Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, s. 168) rozszerzyłem i omówiłem dokładniej w pracy: *Powieść autobiograficzna – kariera pojęcia*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3 (8), s. 164–181. Tutaj przywołuję jedynie najważniejsze punkty tego podziału.

dzające się tylko w określonych warunkach (4) – oraz globalne, dążące do konstatacji, że wszystko, co literackie, jest lub może być autobiograficzne (1, 2, 3, 5, 6), prointencjonalne, oddające decyzję o autobiograficzności w ręce autora (2, 4), oraz antyintencjonalne, uznające władzę czytelnika nad przyporządkowaniem autobiograficznym tekstu (1, 3, 5, 6).

Problem, jaki rysuje się przed badaczem autobiografizmu u jakiegokolwiek pisarza, to problem konwencji czytania. Wszystkie powyższe ujęcia są rozpowszechnionymi sposobami odbioru, wśród nich teoria paktu, wychodząca przeciw od naturalnego i łatwo sprawdzalnego czytelniczego doświadczenia tożsamości trzech nazwisk, również teoria fantazmatu, doszukująca się prawd o autorze na zasadzie „skłamał, a zatem jest kłamcą”, weryfikująca rzeczone życiowe prawdy i nieprawdy bądź to na modłę biograficzną, bądź to psychoanalityczną. Za tymi konwencjami stoją kulturowe uzgodnienia, wzorce epistemologiczne (w tym preromantyczny mit autora-geniusza funkcjonujący na zasadzie analogii z demiurgiem), jak również interesy wspólnot interpretacyjnych, pragnących przeforsować swój obraz świata i zespół wartości. Sposoby rozumienia autobiografizmu odzwierciedlają najgłębsze konflikty literaturoznawstwa dające ująć się w poręczne przeciwstawienia⁴: mimesis – ekspresja, intencjonalizm – antyintencjonalizm, hermeneutyka – dekonstrukcja, figuralność – dosłowność, dzieło zamknięte – dzieło otwarte. To konflikty obecne nie tylko w badaniach nad tekstami, lecz również w rozpowszechnionych praktykach czytelniczych, manifestujące się przeważnie w na pozór naiwnym pytaniu „czy wierzę autorowi, czy nie?” Teoretycznie zatem wszelkie odczytania autobiografizmu powinny być dyskursywne (w rozumieniu Lyotarda)⁵ i polemiczne, nastawione na różnicę zdań, obronę własnego stanowiska i perswazję. Przyjrzyjmy się, jak wygląda to w badaniach nad tekstami Miłosza.

Autobiografizm immanentny. Idąc za myślą Paula de Mana, że każdy tekst jest autobiograficzny, jeśli tylko posiada czytelną stronę tytułową, łatwo skonstruować wygodny sposób odczytywania tekstów, który będzie całkowicie zależał od woli czytelnika i ujawni umowność dotychczas nienaruszalnych gatunków, np. autobiografii (jak chciałby tego de Man⁶). To przeświadczenie zamaskowane jest w badaniach nad Miłoszem licznymi zastrzeżeniami asekurującymi naukowość wyводу, przede wszystkim

⁴ W przypadku tak gruntownych podziałów zakładających rozbieżność podstaw badawczych Hayden White mówi o metakonwencjach, zob. *Conventional Conflicts*, „New Literary History” 1981, nr 13, s. 155–156.

⁵ Jean-François Lyotard mówi o nierozwiązywalnych konfliktach dyskursów (*le différend*) wynikających ze stosowania przez nie odmiennych reguł gry, zob. *The Differend. Phrases in Dispute*, tłum. z francuskiego G. Van Den Abbeele, Manchester 1988, s. 136.

⁶ Zob. P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, tłum. M. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 309.

zróznicowaniem instancji mówiących oraz dekontekstualizacją doświadczenia życiowego. U podstaw tych odczytań leży jednak wiara w autobiograficzny fundament całego pisarstwa Miłosza. Tak czytamy u Henryka Czubały: „autobiograficzne wspomnienia liryczne ulegają de(kon)strukcji i przyjmują w twórczości Miłosza nowy gatunkowy kształt”⁷; tak u Michała Pawła Markowskiego: „Nie tylko *Rodzinna Europa* jest opowieścią o sobie – jako stałą opcję przyjąć można »tę chęć podania innym ludziom prawdziwego obrazu siebie«”⁸; tak też twórczość pisarza widzi Tomasz Wroczyński: „dzieło, którego fundamentem było zawsze doświadczenie natury autobiograficznej. Od doświadczenia wiodła droga ku refleksji”⁹.

Stwierdzenie wszechobecności autobiografizmu w całościowo pojmowanym dziele autora podsuwa szereg konwencjonalnych rozwiązań interpretacyjnych i porządkujących. Po takie sięga Ewa Bienkowska w poszukiwaniu nadrzędnej struktury pisarstwa Miłosza, układając jego utwory według linii życia¹⁰. Jakkolwiek jest to bez wątpienia ujęcie poręczne, choć mało oryginalne, warto zauważyć, że linii biograficznej zostają podporządkowane inne (tematyczna, motywiczna, stylistyczna) i że niebezpieczeństwo zagubienia nieoczywistych powiązań wewnątrz dzieła jest tutaj znaczne. Uporządkowaniem biograficznym inspirował się również Ryszard Nycz, pisząc o czterech poetykach Miłosza¹¹. Bez wątpienia przekonanie o słuszności takiego podejścia podzielane jest przez badaczy mówiących o natężeniu, czy wręcz dominacji, elementu autobiograficznego w późnych tekstach autora *Rodzinnej Europy*¹².

Autobiografizm deklarowany autorsko. Miłoszowi daleko do butnych deklaracji Balzaka („Moje życie i twórczość to jedno”) czy Flauberta („Pani Bovary to ja”), nie stroni jednak od afirmatywnych wobec tej metody wypowiedzi pozaliterackich – przede wszystkich w wywiadach z Fiutem i Gorczyńską. Nie może dziwić, że ulubionym przedmiotem biograficznej

⁷ H. Czubała, *Autobiograficzne narracje Czesława Miłosza w poetyce wzywania*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2009, nr VII, s. 152. Nawias w słowie dekonstrukcja jest zupełnie niewytłumaczalny – wspomnienia, które uległyby destrukcji, nie mogłyby przybrać nowego kształtu.

⁸ M.P. Markowski, *Miłosz: dylematy autoprezentacji*, [w:] *Poznanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Kraków 2000, s. 327.

⁹ T. Wroczyński, *O potrzebie prawdy. Autobiografizm w eseistyce Czesława Miłosza*, [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 176.

¹⁰ Zob. E. Bienkowska, *W ogrodzie ziemskim. Książka o Miłoszu*, Warszawa 2004, s. 7–8.

¹¹ Zob. R. Nycz, *Miłosz wśród prądów epoki: cztery poetyki*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2001, nr 3/4 (68/69), s. 7–17.

¹² W takim tonie Aleksander Fiut o latach amerykańskich Miłosza: zob. A. Fiut, *Moment wieczny: o poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, s. 190, 209–210 oraz Józef Olejniczak, który od ukazania się tomu *To* (2000) zauważa „tożsamość egzystencji i poezji, tożsamość podmiotu i poety” (zob. J. Olejniczak, *Miłosz. Autobiografia*, Katowice 2013, s. 220).

egzegezy jest *Dolina Issy*, powieść, do której Miłosz niejednokrotnie deklarował osobisty stosunek¹³. Tym śladem podąża chociażby Marek Zaleski: „*Dolina Issy* nie jest książką autobiograficzną, ale i jest nią zarazem w innym, niejawnym planie, w porządku rozstrzygnięć ważnych dla jej autora”¹⁴. Badacz najprawdopodobniej opiera się na wypowiedziach Miłosa z wywiadów, być może zna również jego niepublikowane sądy o książce. Należy zauważyć, że jest to propozycja ujęcia autobiografizmu inna od poprzedniej – Zaleski nie zakłada, że wszystko jest autobiograficzne, w pierwszej części zdania dopuszcza możliwość przeciwną. Trudno jednakże powiedzieć, co ma dokładnie na myśli, mówiąc dalej o „materiale autobiograficznym”¹⁵, i jak obecność tegoż należałoby stwierdzać.

Autobiografizm referencjalny. Skojarzenia autobiograficzne wynikające z przyjęcia perspektywy referencjalnej (biograficznej) są typowe dla badaczy zajmujących się danym pisarzem i znakomicie obeznanych w jego życiorysie. Narzucają się one *per se*, przybierają przy tym pozór metodologicznej „naturalności”, czego efektem może być postrzeganie całej twórczości pisarza jako skarbcza sensów domagającego się biograficznego klucza. Łatwo na podstawie takich odczytań wszczynać i wygrywać spory, dają one bowiem przekonanie o „faktycznym” i weryfikowalnym zakorzenieniu tekstu. Tak czytamy u Tomasza Wójcika: „Te czasy i przestrzenie, epoki i miejsca zaludniają w późnej poezji osoby, których obecność wywołana z pamięci może być także potraktowana jako sygnał autobiograficzności”¹⁶; tak u Barbary Stelmaszczyk: „Opisy pejzaży każą myśleć o litewskim dzieciństwie autora i sygnalizują autobiograficzne ujęcie problematyki”¹⁷. Prawdopodobnie żadne inne rozumienie autobiografizmu nie proponuje bardziej szczegółowego podejścia do paralelizmu życia i twórczości, świadczy o tym monumentalna praca Andrzeja Franaszka¹⁸. Każda biografia pisarza (również ta fabularyzowana i fikcjonalizowana) będzie przywoływała bowiem odczytanie referencjalne jego tekstów.

¹³ Zob. Cz. Miłosz, A. Fiut, *Czesława Miłosa autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Kraków 1994, s. 36–37; Cz. Miłosz, R. Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 2002, s. 126.

¹⁴ M. Zaleski, *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosa*, Kraków 2005, s. 27.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ T. Wójcik, *Esencja biografii a liryka esencji (Świadectwa autobiograficzne w poezji późnej)*, [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 191.

¹⁷ B. Stelmaszczyk, *Miłosz: autorefleksja jako temat poetyckiego opisu*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 4 (18), s. 166.

¹⁸ Zdaniem Piotra Kulasa, Franaszek objaśnia „sens życia Miłosa w kategoriach zaproponowanych przez samego poetę”, powtarzając strategię przedstawienia znaną z *Rodzimej Europy* (zob. P. Kulas, *Pomiędzy autobiografią a biografią. Biografia literacka jako źródło badań socjologicznych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2013, t. IX, nr 4, s. 77).

Autobiografizm paktu. Zaproponowany przez Lejeune'a sposób czytania autobiograficznego zdobył sobie wielu zwolenników, nie jest jednak popularny wśród odbiorców Miłosza – być może ze względu na dominację metod omówionych we wcześniejszych akapitach. Na brak klasycznego paktu w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* zwraca uwagę Dariusz Pawelec¹⁹. Jeżeli pakt autobiograficzny ma polegać na umieszczeniu w tytule bądź w początkowej partii tekstu informacji o autobiograficznym charakterze tekstu, ewentualnie na stwierdzeniu tożsamości nazwisk autora, narratora i bohatera (zjednoczonych poprzez pierwszą osobę gramatyczną)²⁰, to jedną z tych możliwości wykorzystuje Markowski: „Kim byłem? Kim jestem teraz, po latach”. Tak rozpoczyna się *Ziemia Ulro* (przez wielu uznana za eszystyczną summę Miłosza) – pytaniem *par excellence* autobiograficznym²¹. O „pakcie zaufania”, wynikającym z rozpoznania szczegółów biograficznych w tekstach Miłosza, pisał również Aleksander Fiut²², nie wprowadził jednak u siebie metody lejeunowskiej, być może z powodu jej nieprzydatności w przypadku wielu utworów pisarza (Miłosz nie zawsze proponuje typowy pakt autobiograficzny), być może z przekonania, że w całej tej twórczości prześwieca słabiej lub mocniej „sugestia autobiografizmu”²³.

Co ciekawe, pakt autobiograficzny sugerowany jest w wielu miejscach czytelnikom obcojęzycznym. Angielski tytuł *Rodzinnej Europy* (*Native Realm. A Search for Self-Definition*, tłum. Catherine S. Leach) sugeruje ładunek autobiograficzny, jakiego nie przynosi ze sobą oryginał. Francuskie wydanie *Zniewolonego umysłu* (*La pensée captive*, tłum. A. Prudhommeaux, Cz. Miłosz) otwiera wstęp *Au lieu d'une histoire*, co w szwedzkiej retranslacji z francuskiego (*Själär i fångenskap*, tłum. I.E. Nordgaard) zostało oddane jako *I stället för en självbiografi* (*Zamiast autobiografii*). Pakt autobiograficzny potrafi się zatem ukonstytuować nieintencjonalnie, być może nawet bez wiedzy autora – możliwość, która nie przyszła na myśl samemu Lejeune'owi.

Autobiografizm intertekstualny. Metody intertekstualnej nie uwzględnia Lubas-Bartoszyńska, podsuwa ją natomiast Małgorzata Czermińska, choć nie nazywa jej *explicité*²⁴. Autobiografizm miałby zostać od-

¹⁹ Zob. D. Pawelec, *Rodzina Ameryka? „Twórczość”* 1990, nr 4, s. 108–109.

²⁰ Zob. Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, tłum. A. Labuda i inni, Kraków 2001, s. 36 i kolejne.

²¹ M.P. Markowski, *Miłosz: dylematy autoprezentacji*, dz. cyt., s. 327.

²² Zob. A. Fiut, *Wygnanie z raju, w: Poznawanie Miłosza*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 312.

²³ A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 190.

²⁴ Zob. M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 68, 97, 136 – tutaj pisze o tekstach Kuncewiczowej, Iwaszkiewicza i Szczepańskiego. Rozumienie intertekstualne jest widoczne w wielu miejscach pracy Czermińskiej, gdzie mówi o sygnałach autobiografizmu potwierdzanych przez inne teksty autobiograficzne.

kryty na podstawie odniesień do utworów uznanych już za autobiograficzne, co można uznać za rozszerzoną wersję teorii paktu. Tą drogą pójdzie Tomasz Burek, mówiąc o „Tomaszu-Miłoszu” i zbieżnościach między *Doliną Issy* a *Rodzinną Europą*²⁵. Ujęcie to sytuuje się właściwie na granicy intencjonalności, nie zawsze bowiem autor życzyłby sobie takich zestawień. To jednak pomysł atrakcyjny dla czytelników Miłosza, zważywszy, że ilość powiązań intertekstualnych w obrębie jego dzieła jest ogromna.

O ciekawej konwencji czytania w Stanach Zjednoczonych wspomina Bożena Karwowska, autorka pracy o anglosaskiej recepcji Miłosza i Brodskiego. *Dolinę Issy* recenzowano z wydaną równoległe *Rodzinną Europą* i ta koincydencja pozwoliła nie tylko zestawić obydwa teksty ze sobą, lecz również wyciągnąć odpowiednie wnioski o charakterze interpretacyjnym²⁶. Tym samym Tomasz stał się Miłoszem, *Dolina Issy* zaś suplementem do *Rodzinnej Europy* jako historii rozwoju pisarza po wyjściu z dzieciństwa (przypomnijmy, że ta druga została wydana po angielsku jako *Native Realm. A Search for Self-Definition*). Jakkolwiek tę prawidłowość recepcyjną należałoby przypisać zbiegowi okoliczności, teza o autobiograficzności powieści i jej analogii z *Rodzinną Europą* jest podzielana przez wielu czytelników, również tych profesjonalnych²⁷.

Fantazmat. Dochodzimy do granicy autobiografizmu. Jak przystało na teorię skrajną, fantazmat jest atrakcyjny i trudny do zanegowania. Fantazmat może kryć się wszędzie, stawia badacza w wygodnej pozycji, daje mu władzę rozstrzygnięć, w razie gdyby metoda referencjalna nie była w stanie wykryć wszystkich powiązań biograficznych. Tu z pomocą przychodzi fantazmat, a wraz z nim zdolna udowodnić i znaleźć wszystko psychoanaliza. Wie o tym Józef Olejniczak, określający wiersze *Walc* i *Trwoga-sen* (1918) jako „autobiografie fantazmatyczne”: „to fantazje na temat własnego losu, a że – jak napisał Zygmunt Freud – „fantazjuje tylko ktoś niezaspokojony”, otwiera się tu przestrzeń daleko idącej interpretacji podmiotów autorskich tych tekstów”²⁸. Z takim podejściem próbował już uporać się Lejeune, gdy pisał o autofikcjach. Zdziwiająco jest jednak, że Olejniczak idzie w stronę Freuda, tekst rozpoczyna odwołaniem do Lejeune’a i de Mana, a całości nadaje tytuł *Miłosz. Autobiografia*. Niejasne pozostaje, o jaką autobiogra-

²⁵ Zob. T. Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o Rodzinnej Europie*, [w:] *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998...*, s. 28.

²⁶ Zob. B. Karwowska, *The Critical Reception of Czesław Miłosz and Josif Brodsky in English-speaking Countries*, praca doktorska, The University of British Columbia 1995, s. 66–67.

²⁷ Zob. J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 224; A.S. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej w esejstyce polskiej lat 1945–1977 (Vincenz – Stempowski – Miłosz)*, Warszawa 1990, s. 133.

²⁸ J. Olejniczak, *Miłosz. Autobiografia...*, s. 22–23.

fię chodzi badaczowi, również gdy (analizując wiersz *Krawat Aleksandra Wata*) pisze: „ślady autobiograficzne są oczywiste, podobnie jak ich osnowa – historia XX wieku”²⁹. To wyraźne odwołanie do autobiografizmu referencjalnego (tu na podstawie znajomości Miłosza z Watem) wraz z początkową deklaracją argumentowania przy użyciu całkowicie antybiograficznej teorii de Mana mogłoby być sprzecznością tej pracy, gdyby nie neutralizował jej duch „panmiłoszowski”, przepajające książkę Olejniczaka, nie wypowiedziane wprost założenie, że wszystko, co Miłosz napisał, jest o nim.

Poruszamy tu temat konfliktów interpretacji, które nieuchronnie powinny wynikać z różnorodnego, by nie rzec – sprzecznego użycia terminu „autobiografizm, autobiografia, autobiograficzny” w licznych rozprawach o Miłoszu. Krótki przegląd konfliktów miłoszologii można by rozpocząć cytatem z *Ogrodu nauk*, w którym podmiot narracji krytykuje zarówno ideę podmiotu narracji, jak i wyraźne lekceważenie „więzi pomiędzy autorskim przekonaniem a fikcją”³⁰. Na tym tle wszelkie odczytania antyintencjonalne muszą wyglądać na konflikt z podmiotem sprawczym *Ogrodu nauk*. Niestety Miłosz nie wypowiedział wyraźnie, gdzie dokładnie i w jaki sposób należy czytać jego autobiografię (co ucieszyłoby zwolenników autobiografizmu deklarowanego), skąd mogą wynikać drobne rozbieżności, np. gdy Włodzimierz Bolecki dowodzi, że wszystkie teksty Miłosza stanowią system naczyń połączonych³¹ (przychyla się zatem do opcji intertekstualnej), Tomasz Burek natomiast, że autobiografii należy szukać w różnych książkach i szkicach, bez większych nadziei na sukces, jest to bowiem autobiografia fragmentaryczna, rozparcelowana i pełna sprzeczności³². Takich wątpliwości nie ma Marta Wyka, dowodząca, że to *Rodzinna Europa* jest autobiograficzna, tak bowiem chce sam Miłosz w mowie noblowskiej³³, z czym nie zgodziłby się Andrzej Stanisław Kowalczyk, dla którego książka leży poza klasycznymi definicjami autobiografii i pamiętnika³⁴. Dość niejasne stanowisko reprezentuje Mieczysław Dąbrowski: Miłosz napisał kilka książek o charakterze mniej lub bardziej autobiograficznym³⁵, do których należy *Dolina Issy*, ponieważ powieść nie upoważnia do lektury autobiograficznej, nie wyklucza to jednak faktu, że pewnych zbieżności z doświadczeniami samego autora nie da się w tym przypadku ukryć³⁶. Dąbrowski stawia

²⁹ Tamże, s. 120.

³⁰ Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, Kraków 1998, s. 108–109.

³¹ Zob. W. Bolecki, *Proza Miłosza*, [w:] *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998...*, s. 52.

³² Zob. T. Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu...*, s. 24.

³³ Zob. M. Wyka, *Planeta Miłosz*, [w:] *Poznawanie Miłosza 3. 1998–2010*, red. A. Fiut, Kraków 2011, s. 7–15.

³⁴ Zob. A.S. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej...*, s. 128, 150.

³⁵ Zob. M. Dąbrowski, *Literatura polska 1945–1995. Główne zjawiska*, Warszawa 1997, s. 196–197.

³⁶ Zob. tamże, s. 199.

w końcu fundamentalne pytanie „czym jest autobiografizm?”³⁷ (wskazując tym samym na jeszcze niewydeptaną ścieżkę miłoszologii), na które nie odpowiada, podobnie czyni Fiut, zastanawiając się nad rolą aluzji autobiograficznych oraz stopniem identyfikacji autora z podmiotem³⁸ (również bez odpowiedzi). Być może rację ma Henryk Czubała, w polemice z Marianem Stałą nt. wiersza *Zima*, przekonując, że nie chodzi tu o autobiografię czy autoportret, lecz o „proces samouwidaczniania się losu i sobości”³⁹, i być może należałoby tutaj stworzyć osobną kategorię „autobiografizmu hermeneutycznego”. Niewykluczone również, że najślusniejszą drogę obrał Piotr Karwowski, uważający rejestr autobiograficzny za efekt uboczny konstrukcji podmiotu, a *Rodzinną Europę* za prozopopeję⁴⁰, co u de Mana unieważnia przecież wszelką dyskusję nad autobiografizmem.

Istnieje jeszcze jedna możliwość, mianowicie taka, że w sedno miłoszowskiego autobiografizmu utrafiają prace, w których kwestia zostaje unieszkodliwiona prostym stwierdzeniem jej „oczywistości”⁴¹, przepelnione wiarą w jedność biografii i literatury oraz zaufaniem do poety, od czasu do czasu – zdaniem czytelników – zakładającego konieczne dla twórczości literackiej maski. To zaufanie może przybrać formy nader jaskrawe, np. gdy teoria autobiografizmu immanentnego („wszystko, co piszę, jest autobiografią”) forsowana jest na podstawie deklaracji Miłosza wypowiedzianej swego czasu podczas spotkania ze studentami jednej z polskich uczelni⁴². Niepewność niektórych badaczy co do natury słowa „autobiograficzny” (której to natury, jak wykazałem, to słowo nie posiada), wyraża się w niezwykle ostrożnych stwierdzeniach typu: „W pewnym sensie *Abecadła* stanowią swoistą odmianę opowieści autobiograficznej”⁴³, dla których użycie asekuracyjnych wyrażen typu „w pewnym sensie” oraz „swoisty” jest już symptomatyczne. Prowadzi to do powstawania sądów o nikłej wartości informacyjnej, dla przykładu: „*Rok myśliwego* [...] – jest książką o wszystkim”⁴⁴, czy też: „to książka o sobie – dla siebie [o *Ziemi Ulro*]”⁴⁵, którym jednak nie sposób odmówić uroku zwięzłej pointy.

³⁷ Tamże, s. 209.

³⁸ Zob. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 189.

³⁹ H. Czubała, *Autobiograficzne narracje Czesława Miłosza...*, s. 152.

⁴⁰ Zob. P. Karwowski, *Czytanie Miłosza. O trzech postaciach ideologii estetycznej*, Warszawa 2014, s. 88, 95.

⁴¹ Zob. J. Błoński, *Miłosz jak świat...*, s. 84.

⁴² Zob. B. Grodzki, *Tradycja i transgresja. Od dyskursu do autokreacji w eseistyce i „formach pojemnych” Czesława Miłosza*, Lublin 2002, s. 120.

⁴³ Tamże, s. 220.

⁴⁴ T. Walas, *Na tropie myśliwego*, w: *Poznanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998...*, s. 276.

⁴⁵ E. Bieñkowska, *W ogrodzie ziemskim...*, s. 147.

Co ciekawe, powyższe sądy nie napotkały na opór, w miłoszologii nie powstała bowiem dyskusja nad autobiografizmem pisarza, w której zostałyby spolaryzowane jakieś wyraźne stanowiska i w której przynajmniej spróbowano by odpowiedzieć na pytanie „o czym mówimy, gdy mówimy o autobiografizmie?”. Zasugerowane w tytule konflikty interpretacji powinny być nieuchronne i prowadzić do nierozstrzygalnych różnic zdań. Te jednak nie mają miejsca. Może dziwić, że w badaniach nad Miłoszem nie pojawiają się poważniejsze rozbieżności, nie prowadzi się zaciekłych sporów, a fachowe dyskusje przebiegają nadzwyczaj spokojnie. Tymczasem możliwe punkty sporne regularnie zaciemniane są przez rozpowszechnioną w miłoszologii tendencję okazywania szacunku Mistrzowi, lęk przed wydaniem sądów niezgodnych z jego intencją, tendencję do pomijania tematów „wbrew” Miłoszowi, wszystko to z braku konwencji odczytań anty-intencjonalnych oraz z niechęci wyjścia poza ramy interpretacji historycznoliterackich, innymi słowy: z nieufności wobec podejść określanych jako dekonstrukcjonistyczne. Osobliwość dyskursu o Miłoszu polega również na łączeniu powyższego konserwatyizmu badawczego z dużą swobodą w stosowaniu terminów o proveniencji strukturalistycznej i wcześniejszej, a takim jest pojęcie „autobiografizm”.

Cóż po terminach w czasach radosnego pluralizmu? Wydaje się, że są zbędne, w końcu, jak pokazuje przykład miłoszologii, dialogi mogą być prowadzone i bez ich dokładnej znajomości, bardzo często pod szyldem wielogłosu badawczego. Pojęcia typu „autobiografizm” stają się drogowskazami lektury i umownymi etykietami, przestają być jednak precyzyjnymi oznaczeniami, o które można się pokłócić. Przy takim założeniu trudno jednak określić zbiór sądów o autobiografizmie mianem dyskursu o Miłoszu, brakuje w nim bowiem elementu dla dyskursu niezbędnego – różnicy.

Rafał Pokrywka

**Miłosz's autobiographism(s) – methods of analysis,
conflicts of interpretations**

The popular usage of the terms „autobiographism” and „autobiographical” in numerous papers on the work by Czesław Miłosz suggests that there is a general consensus about their meaning. Yet there are many meanings as well as many methods of researching into the autobiographical element: the immanent, the declarative, the referential, the intertextual, the autobiographical pact and the phantasm. Every of these approaches situates the research in one of the great paradigms of literary studies, first of all within the opposition of hermeneutics and deconstruction. Professional Miłosz studies tend to ignore these distinctions. Thus the assertion of their discursive character seems questionable.

Keywords: Miłosz, autobiographism, autobiography, discourse, hermeneutics, deconstruction, intention

Słowa kluczowe: Miłosz, autobiografizm, autobiografia, dyskurs, hermeneutyka, dekonstrukcja, intencja

Barbara Tomalak

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

barbaratomalak@o2.pl

Kobiety w poezji Miłosza

Na temat poezji Czesława Miłosza zapisano wiele stronic, sporo też wiadomo o jego życiu¹, więc także i o kobietach, z którymi był związany. Chcę na początku podkreślić, że w poniższym tekście temat kobiet w poezji Czesława Miłosza będzie rozważany z zupełnie innej perspektywy – nie poetyckiej i nie biograficznej. Dlatego cała obszerna literatura przedmiotu nie została tutaj wzięta pod uwagę. Moim celem jest dość (z konieczności) pobieżne przeanalizowanie słów-kluczy sformułowanego powyżej tematu, czyli obrazu kobiety w poezji Miłosza. Pojęcie słów-kluczy przyjmuję za Pierre'em Guiraudem, traktując je jako odnoszące się do specyfiki twórczości danego autora i służące głównie badaniu osobniczego idiolektu. Ma to miejsce zwłaszcza w sytuacji ujawniania się nieuświadomionych zespołów wyobrażeniowych, charakteryzujących się asocjacyjnością i obrazowością, bowiem słowo-klucz uruchamia całe łańcuchy skojarzeniowe, a ponadto wraz z innymi słowami-kluczami tworzy „zespoły”, które ja nazywam powszechnikami semantycznymi – strukturami, będącymi czymś w rodzaju zagęszczenia obrazów w obrębie kodu kulturowego (Roland Barthes pisze o kodach kulturowych, że są to „po prostu pola asocjacyjne, supratekstualna organizacja zapisu, narzucająca pewną ideę struktury”²), z semantyką ukonstytuowaną w oparciu o symbole i metafory. Specyfika języka osob-

¹ Zob. A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011.

² R. Barthes, *Lektury*, przeł. K. Kłosiński [i in.], Warszawa 2001, s. 132.

niczego wymaga badań statystycznych tekstu: najpierw należy stworzyć słownik frekwencyjny słownictwa badanego autora, następnie porównać go ze słownikiem frekwencyjnym języka ogólnopolskiego i dopiero wtedy wyłonić słowa-klucze danej twórczości literackiej – te, które pojawiają się w analizowanym tekście w nadmiarowej częstotliwości w stosunku do ich występowania na kontrolnej liście języka polskiego, czyli słów będących w powszechnym, potocznym użyciu. Metoda owa, zastosowana przeze mnie (jedynie częściowo, nie dysponowałam bowiem słownikiem frekwencyjnym języka polskiego, lecz odniosłam się do frekwencji np. wyrazów w języku prasy³), w przypadku twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego pozwoliła na stworzenie słownika frekwencyjnego liryki obejmującego $N=24329$ użyć wszystkich wyrazów w danej próbie, z ostatecznym rezultatem $W=1240$ wyrazów hasłowych, występujących z częstotliwością 1333 do 4, przy czym okazało się, że rzeczownikami z najwyższą frekwencją w tej poezji są następujące wyrazy: wiatr, gwiazda, ulica, księżyc, niebo, człowiek, świat, serce, zielony, chmura, słońce, liść, światło⁴. Kazimierz Wyka, badając język poezji Tadeusza Gajcego, zauważa: „W członie metaforyzacyjno-obrazowym z *Widm* podpadają pod uwagę następujące rzeczowniki: sople, gromnica, żywica, błona, skrzydło, nietoperz. Nawet porywając się na zgadywanie, można ryzykować sąd, że w języku polskim na liście I (lista frekwencyjna słów w języku polskim, B.T.) na pewno zajmują one bardzo dalekie miejsce. O listę III (lista frekwencyjna porównawcza, B.T.), będącą wynikiem ścisłego rachunku, w ogóle nie ma co pytać. Pozostaje lista II, dotycząca wyłącznie Gajcego. Jak osiągnąć jej przybliżone elementy? Tylko staroświeckim sposobem: czytając uważnie i podkreślając”⁵.

Pozostaje nam posłużyć się sugerowaną przez Wykę metodą – intuicyjnym oglądem tekstu i wynotowaniem powtarzających się sformułowań, bowiem stworzenie słownika frekwencyjnego liryki Miłosza byłoby ogromną pracą, z perspektywy założonego przeze mnie celu niekonieczną. Nie chodzi bowiem o słowa-klucze tej poezji w ogóle, lecz o słowa-klucze powszechnika semantycznego, struktury przynależącej do poruszanego tematu. Przyjmijmy, że wyraziście sformułowany temat literacki, zwłaszcza powszechnie obecny w obiegu kulturowym, gromadzi określony repertuar

³ Zob. W. Pisarek, *Frekwencja wyrazów w prasie*, Kraków 1972; M. Kniaginina, W. Pisarek, *Język wiadomości prasowych*, Kraków 1966; zob. także J. Sambor, *Badania statystyczne nad słownictwem (na materiale Pana Tadeusza)*, Warszawa, Wrocław, Kraków 1969.

⁴ B. Tomalak, *Kultura masowa w twórczości K.I. Gałczyńskiego*, Katowice 1982, maszynopis.

⁵ K. Wyka, *Słowa-klucze*, [w:] *Stylistyka polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1973, s. 161.

przywoływanych na swój użytek wyrazów. Większość z nich nie jest specyficzna dla danego autora, lecz właśnie dla poruszanego tematu⁶. Śledząc powszechnik semantyczny, będący odzwierciedleniem wizerunku kobiety w literaturze na przykładzie poezji Miłosa, wyabstrahujemy pewien schemat, właściwy tematowi. Asocjacje immanentnie w języku zawarte – jako właściwe językowi w ogóle – wypadnie pominąć. Natomiast skupić należy uwagę na tym, co wydaje się specyficzne dla powszechnika semantycznego. „W każdym stylu, tak ponadindywidualnym, jak jednostkowym, wytwarza się coś na podobieństwo kodu poetyckiego, wytwarza się zespół sygnałów stylistyczno-językowych o określonym układzie i skuteczności artystycznej”⁷. Określenie tego, co w powszechniku semantycznym opisującym kobiety w poezji Miłosa jest ponadindywidualne, a co jednostkowe, jakim kodem poeta się posługuje, z konieczności będzie pobieżne i uogólnione. Jakiś punkt odniesienia trzeba wszelako przyjąć, żeby móc podjąć próbę naszkicowania takiego powszechnika. Matrycą może i powinien być obraz kobiety ukształtowany w literaturze romantycznej. O związku twórczości Miłosa z romantyzmem napisano sporo, sam poeta niejednokrotnie wypowiedział się na ten temat, na przykład pisząc o klimatach swojej młodości:

Wilno, jakie znaleźmy, jakie pamiętam, nierozzerwalnie wiązało się z naszym romantyzmem. Uderzało to ludzi przyjeżdżających z innych miast Polski. Ależ tu jest żywy romantyzm! – zachwycali się. Tu się nic od tamtej pory nie zmieniło! [...] wszystko wydawało się zwrócone ku przeszłości – pięknej i wspaniałej. Mickiewicz żył ciągle w tym mieście. Słowacki tak samo⁸.

Starszy już Miłosz „upatruje w romantyzmie początków współczesnego manicheizmu. Wyklina tę epokę jeszcze raz za niedocieleśność, przeduchowienie, które u jej spadkobierców zmienia się we własne przeciwieństwo, orgiastyczne upojenie ciałem [...]”⁹, a jednak nigdy się jej nie sprzeniewierza: „Wychowany na Mickiewiczu, Słowackim, Krasińskim i Norwidzie, jestem wdzięczny za to dziedzictwo, które daje możliwość intuicyjnego wglądu w wymiar historii”¹⁰. I w innym miejscu: „Jesteśmy w mocy uporczywych przyzwyczajęń nabytych w ciągu ostatnich lat dwustu. Na pewno pisząc

⁶ Zob. przeprowadzoną przeze mnie analizę tematu *Słowa-klucze twórczości poetyckiej, poświęconej muzyce Chopina*, w: *Naučni Trudove. Filologia*, Plovdivski Universitet „Paisii Hilendarskii”, Plovdiv 2010, T. 48 kn. 1A., s. 342–358. W artykule tym badaniem zostało objętych 20 autorów i 29 wierszy powstałych między 1865 a 2010 rokiem.

⁷ K. Wyka, *Słowa-klucze...*, s. 166.

⁸ *Wilno. Rozmowa ze Stanisławem Stomą*, „Konteksty” 1993 nr 3–4, s. 35.

⁹ E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000, s. 227.

¹⁰ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 2001, s. 44. Zob. też „Jak autor *Świata* odczytuje *Pana Tadeusza*?”, [w:] A. Fiut, *W stronę Miłosa*, Kraków 2003, s. 67

pokazuję niektóre przyzwyczajenia i niektórym ulegam, choć o tym nie wiem”¹¹. Te „ostatnie dwieście lat” to, jak pisze o tym Maria Janion w swoim *Projekcie krytyki fantazmatycznej*¹², kończąca się dopiero teraz epoka romantyzmu w Polsce. Z drugiej strony romantyzm jest epoką szczególną także i dlatego, że, jak uważa Jerzy Ziomek, to „rytm dłuższy niż epoka”, czyli raczej „formacja”, wymieniana obok średniowiecza, klasycyzmu i następującego po romantyzmie awangardyzmu – której początek w wieku XIX jawi się jako jedna z „najmocniejszych granic w historii literatury”¹³. Pi-sze dalej Ziomek, że ów „przełom stuleci XVIII i XIX przynosi największy przewrót w dziejach polskiej literatury, tak że cezura ta nie ma równej sobie [...]”¹⁴. Wobec powyższego potraktowanie obrazu kobiety – powszechnika semantycznego kobiety – stworzonego przez romantyzm jako punktu odniesienia jawi się jako w jakimś sensie uprawnione. Oczywiście, że nie da się tutaj przywołać zbyt wielu przykładów – to temat na książkę. Poprzez-stanę na cytatach, zaczerpniętych z twórczości Adama Mickiewicza, którego w *Ziemi Ulro* Miłosz nazywa swoim patronem („Podobne przekonanie mego patrona, Mickiewicza [...]”¹⁵), co oczywiście nie jest żadną sugestią dotyczącą ewentualnego podobieństwa w opisie kobiety – podobieństwa i różnice wykaże dopiero analiza materiału językowego.

Twarz miała jasną, usta jak korale,
Włos biały [...]

[*Świtez, I*]¹⁶

Jej twarz jak róży bladej zawoje,
Skropione jutrzeńki łezką;
Jako mgła lekka, tak lekkie stroje
Obwiały postać niebieską.
[.....]
Wtem z zasłon błysną piersi łabędzie,
[.....]
[...] dłoń śnieżną [.....]

¹¹ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Instytut Literacki, Paryż 1977, s. 206.

¹² M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991, s. 6.

¹³ J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” LXXVII, 1986, z. 4.

¹⁴ Tamże, s. 43.

¹⁵ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 202.

¹⁶ Wszystkie cytaty z dzieł Adama Mickiewicza pochodzą z sześciotomowego wydania *Dzieł poetyckich*, w oprac. Czesława Zgorzelskiego, Warszawa 1982: tom I: *Wiersze*, tom II: *Powieści poetyckie*, tom III: *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, tom IV: *Utwory dramatyczne*, tom V: *Pan Tadeusz*. Pod cytatem podaję tytuł utworu i numer tomu.

W pięknych licach [.....]
 [...] usta różane [.....]
 [Świtezianka, I]

Spojrzy dziewicy oczyma,
 Z głowy jasny włos wypłynie
 [.....]
 Na licach różana krasa,
 Piersi jak jabłuszka mleczne,
 [Rybka, I]

Oko jej czarne — i któż się ośmieli
 Wzrok ten malować? — te oczy gazeli
 Wielkie i słodkie, ciemne i błyszczące!
 Dusza z nich mówi przez iskier tysiące,
 Które ze źrenic lecą przezroczystych
 [.....]
 Na jej obliczu cudowny rumieniec
 Wiecznym i świeżym błyszczy się szkarłatem,
 Jakby granatów posypany kwiatem.
 Jej włosy jako hijacynty płyną;
 Gdy okolona rówiennic drużyną
 Stanie, nad wszystkie głową wyniesiona,
 I da warkoczom płynąć przez ramiona,
 Włosem zamiata ślad swój na marmurach,
 Ślad nóżki bielszej niżli śniegi w górach,
 [.....]
 Jako [.....]
 Łabędź, podnosi głowę z oceanu
 I pysznie skrzydłem uderza po fali,
 [.....]
 Z taką powagą ona zwraca głowę
 I śnieżne ramię, i piersi perłowe,
 [Gaur, II]

[.....] Białe jej ubranie
 Wysmukłą postać tylko aż do piersi kryje
 Odślaniając ramiona i łabędzią szyję.
 [.....]
 Włos w pukle nie rozwity, lecz w węzełki małe
 Pokręcony, schowany w drobne strączki białe,
 Dziwnie ozdabiał głowę, bo od słońca blasku

Świecił się, jak korona na świętych obrazku.
 [.....]
 Jak biały ptak [.....]
 [.....]
 [.....] świecąca,
 Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca.
 [*Pan Tadeusz*, VI, s. 13]

Weszła nowa osoba, przystojna i młoda;
 [.....]
 Kibić miała wysmukłą, kształtną, pierś powabną,
 Suknię materyjalną, różową, jedwabną,
 Gors wycięty, kołnierzyk z koronek, rękawki
 Krótkie, w ręku kręciła wachlarz dla zabawki
 [.....]
 Głowa do włosów, włosy pozwijane w kręgi,
 W pukle, i przeplatane różowymi wstęgi,
 Pośród nich brylant [.....]
 [*Pan Tadeusz*, VI, s. 25–26]

Pośrodku szła dziewczyna w bieliznę ubrana,
 [.....]
 Słomianym kapeluszem osłoniła głowę,
 Od skroni powiewały dwie wstążki różowe
 I kilka pukłów świątłych, rozwitych warkoczy;
 [.....]
 Jej różowa wstążeczka i biała sukienka.
 [*Pan Tadeusz*, VI, s. 56–57]

W szmaragdzie bujnych traw, na krwawnikowym szalu,
 W sukni długiej, jak gdyby w powłoce z koralu,
 Od której odbijał się włos z jednego końca,
 Z drugiego czarny trzewik; po bokach błyszcząca
 Śnieżną pończoszką, chustką, białością rąk, lica,
 Wydawała się z dala jak pstra gąsienica,
 [*Pan Tadeusz*, VI, s. 83–84]

[.....] błyszczało dwoje jasnych oczu,
 [.....]
 Ujrzał i małą rączkę [.....]
 Palce drobne, zwrócone na światło różowe,
 Czerwieniły się na wskroś jakby rubinowe;

Usta widział ciekawe, roztulone nieco,
 I ząbki, co jak perły wśród koralów świecą,
 I lica, choć od słońca zasłaniane dłonią
 Różową, same całe jak róże się płonią.
 [Pan Tadeusz, VI, s. 105]

Dobywa flaszki perfum, słoiki pomady,
 Pokrapia Zosię wkoło wyborną perfumą
 (Woń napełniła izbę), włos namaszcza gumą.
 Zosia kładzie pończoszki białe, ażurowe
 I trzewiki warszawskie, białe, atłasowe;
 [.....]
 Pukle, że nazbyt krótkie, uwito w dwa sploty,
 [.....]
 [.....] kwiat od bladych włosów
 Odbijał bardzo pięknie jak od zboża kłosów!
 [.....]
 Zosia białą sukienkę wrzuciła przez głowę,
 Chusteczkę batystową białą w rękę zwiija
 I tak cała wygląda biała jak lilija.
 [Pan Tadeusz, VI, s. 142]

Arbitralny wybór takich a nie innych cytatów czyni ich analizę tylko przybliżeniem zjawiska, pozwala wszakże dokonać pewnych spostrzeżeń. Tak więc ukształtowany w okresie romantyzmu powszechnik semantyczny, „obsługujący” temat kobiety (z wszystkimi zastrzeżeniami co do obiektywizmu w odniesieniu do wyboru przedstawionego w analizie materiału), charakteryzuje się sporą ilością topicznych, znanych już w poprzednich epokach wyobrażeń: ząbki-perły; usta-korale; różane usta, lica; łabędzia szyja, łabędzia pierś; perłowa pierś; włosy jako hiacynty; bielsza niżli śniegi; śnieżne ramię, śnieżna dłoń; jak łabędź; jak róża; wysmukła postać. Jednakże inaczej niż w oświeceniu (zob. np. Franciszka Karpińskiego *Do Justyny tęskność na wiosnę*) Mickiewicz buduje obraz kobiety również w oparciu o zaskakujące, niekonwencjonalne metafory i porównania – szczególnie dotyczy to metafor roślinnych i zwierzęcych: „jak pstra gąsienica” albo (w niecytowanym fragmencie *Świtezianki*) „jak mokry jaskier [...] na bagnie”; „jak ogień nocny”, „jak upiór”, „jak sarna”. Daje się zauważyć pewna prawidłowość: kobieta widoczna jest głównie w górnych partiach swojej postaci: poprzez włosy (także pukle, warkocze); twarz (także lico, oblicze); oczy (również źrenice); głowę, szyję; następnie ramię, rękę, dłoń, palce; w mniejszym stopniu piersi (5 uzyć wobec 14 uzyć odwołania się

do włosów!), postać (kibić) i tylko jeden raz w badanym materiale pojawia się nóżka. Tak często przywoływane włosy są z reguły jasne: białe, jasne, blade („jak zboża kłosy”), „światłe” – w pozostałych przypadkach ich koloru można się jedynie domyślać. Opisowi kobiecej urody (bo w każdym przypadku mamy do czynienia z opisem urody) towarzyszy opis kobiecych strojów. Preferowany jest kolor biały: „jako mgła [...] stroje”; białe ubranie; bielizna; biała sukienka (2 razy); białe i śnieżne pończoszki; białe trzewiki; biała chusteczka; w mniejszym stopniu występuje kolor różowy i czerwony (koralowy): różowa suknia; różowe wstęgi, wstążki, wstążeczka; „suknia [...] z koralu”; krwawnikowy szal. Raz tylko pojawia się kolor czarny (czarny trzewik). Użyte materiały to jedwab, koronka, atlas, batyst. Opisy są dość szczegółowe: kołnierzyk z koronek, krótkie rękawki, pończoszki ażurowe. Drogie kamienie to jedynie raz pokazany brylant we włosach (prócz tego występują perły, korale i rubiny jako materiał metafor). Kwiaty to konwencjonalna róża, lilia, hiacynt, ale także kwiat granatu i „zboża kłosy” oraz niewymienione w cytowanym tekście „świeżo zerwane bławatki”. Uderza nikość metafor zwierzęcych: tu tylko łabędź i biały ptak oraz wzmiankowana powyżej sarna czy też pstra gąsienica.

W badaniu poezji Czesława Miłosza ograniczam się do późnego okresu jego twórczości z powodu konieczności nakreślenia analizowanemu materiałowi jakichś ram, a także z powodu przeświadczenia, że poetę w tym okresie cechuje dystans i obiektywizm człowieka dojrzałego, więc jego wizerunek kobiety będzie jakąś kwintesencją życiowych doświadczeń, a także prezentacją cech idealnych. Pod uwagę zatem wzięte zostały tomy wierszy: *Dalsze okolice* (1991)¹⁷, *Na brzegu rzeki* (1994), *Piesek przydrożny* (1997), *To* (2000), *Druga przestrzeń* (2002), *Orfeusz i Eurydyka* (2002), *Wiersze ostatnie* (2006). Razem zawierają one 353 wiersze, a w tych wierszach Miłosz aż 62 razy przywołuje kobiece wizerunki¹⁸. Cytowanie ich wszystkich wykroczyłoby daleko poza ramy niniejszej pracy, więc ograniczę się do wybranych przykładów. Nie ma u Miłosza śladu skonwencjonalizowanych opisów kobiecej urody, w ich miejsce pojawia się daleko posunięty realizm – zamiast „piersi perłowe” lub „łabędzie” mamy: „jej duże piersi,/ Białe, z niebieską żyłką, dyndają” (*Adam i Ewa* [w:] *Dalsze okolice*), obok ust (4 użycia) występują: wargi (2 użycia) i pojedynczo dziąsła, język i gardło. Spostrzeżone zostają nawet plamy potu pod pachą („Z plamami potu pod pachą, ileż koszul” – *Filologija* [w:] *Dalsze okolice*). Taki naturalistyczny wręcz opis nie wyklucza pojawienia się gdzie indziej lirycznej narracji, w której wymie-

¹⁷ Wszystkie cytaty zaczerpnięte zostały z tomu Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.

¹⁸ Wyodrębnianie opisów kobiet w tekście wierszy Miłosza ma charakter subiektywny, więc podana liczba może podlegać całkiem sporym wahaniom.

niane są „Dogaressy, księżniczki, panny służebne/ Ścisnęło mnie w gardle, że takie piękne zmieniają się w truchło” (*Voyeur* [w:] *To*) – w tym konkretnym przypadku pobrzmiewającej echem *Ballady o paniach minionego czasu* Villona. Metafory roślinno-zwierzęce w zasadzie nie występują, nieliczne to: „jaszczurczopodobna białość uda” (*Przeszłość* [w:] *Na brzegu rzeki*), „gardło, pulsująca łodyga” (*Trwałość* [w:] *Dalsze okolice*), „tiul, aksamit, satyna/ Dotykają ciała kobiet podobnych łodygom/ Wymyślnych roślin secesyjnej mody” (*Zdziechowski* [w:] *To*). Jeden raz pojawiają się białe kwiaty: „Na skwerach sprzedawczynie kwiatów otrząsają wyjęte z wiader naręcza białych piwonii” (*Roztropność* [w:] *Piesek przydrożny*). Kolory, aczkolwiek nie ma ich zbyt wiele, rozkwitają całą paletą barw, choć i tutaj, jak u Mickiewicza, dominuje biel w opisie kobiet – ich urody („piersi, białe”, „Lidia mlecznobiała”, „biel skóry”, „białość uda”, „biała grzywa”, „biel nagości”, „[...] Jej koszula/ Z muślinu, biel obfita okrągło prześwieca”; „szyja jak lileja pierwszej białości”) i ich strojów („dużo białego atłasu”, „biała bluzka”, „suknia [...] w białe groszki”, „biały kitel”) – łącznie 12 użyć. Kolory: różowy, różowawy (sutki), różany („Księżniczka [...] w różanym splendorze”) i różowobrunatny („tarcze piersi”) oraz czerwony (wargi, spódnica, suknia, halka) – łącznie 8 użyć, są na drugim miejscu, podobnie jak w cytowanych fragmentach wierszy Mickiewicza. Inne kolory to: czarny i różne jego synonimy („czern włosów”, „brzuch z czarną kępą”, „czarny stanik”, „czarny warkocz”), hebanowy („hebanowa kępka podbrzusza”), ciemny („ciemne wejście do ogrodu wiedzy/ W pianie halek, falbanek i spódnic”, „Pierścienie jej włosów/ Ciemne na długiej sukni barwionej przez ciało”) – łącznie 7 użyć. W opisie kobiety pojawiają się dodatkowo najczęściej pojedynczo użyte epitety: śniady („śniade brzuchy cieniste”), złoty („złota cudowność ciała”, „lite złoto twoich tkanin”), mosiężny („mosiężne stożki ich piersi”), szary („oczy szare”, „twarz zupełnie szara”). W odniesieniu do strojów mamy jeszcze kolory: żółty (2 użycia), liliowy (2 użycia) i pojedyncze: indygo, granatowy i zielony. Więcej niż u Mickiewicza występuje kolorów włosów: preferowane są rude (3 użycia), czarne i ciemne (3 użycia), ciemnoblon (1 użycie), kasztanowate (1 użycie). Włosy są lokami (2 użycia), grzywą (2 użycia), długie (1 użycie), warkoczem (1 użycie), pierścieniami (1 użycie), splotami (1 użycie). Oczy bywają szare (2 użycia), niebieskie (1 użycie) i zielonkawe (1 użycie). Miłosz również ucieka się do niekonwencjonalnych metafor w opisie wyglądu kobiety, wykraczając dalece poza grozę mickiewiczowskiego „błędneho ognika” i „upiora”: odziera kobietę z ciała. „Kobieta pod suknią/ nosząca swój szkielec” (*Zen codzienny* [w:] *Dalsze okolice*); „Panienka, ej, panienska. Leżymy w otchła-

ni./ Nasada czaszki, żebro i miednica./ Czy to ty? Czy to ja? My już za światami” (*Jeziro* [w:] *To*). Inną ciekawą cechą tych opisów jest odwołanie się do kobiet starych i brzydkich, czego u Mickiewicza, kreującego wizerunki „osób przystojnych i młodych” lub zgoła „dziewiczych piękności”, raczej się nie uświadczy. Na przykład: „[...] działała w bardzo złym stanie, starucha” (*Do dajmoniona* [w:] *Na brzegu rzeki*); „cienie zmarszczek w kątach oczu” („*Ja*” [w:] *Druga przestrzeń*); „żony [...] i dwóch córek [...] rozmieniania, człapania/ sikania wystękiwania” (*Pan od matematyki* [w:] *Wiersze ostatnie*); [o] „dziewczynie/ tak krępej, krótkonogiej i cycastlej” (*Normalizacja* [w:] *Wiersze ostatnie*). Kobieta w wierszach Miłosza może być „raczej nieładna” (*Wanda* [w:] *Na brzegu rzeki*), ale przede wszystkim widać w tych wierszach coś w rodzaju fascynacji kobietą nadmiarowością: „duża, ogromna” (*Wanda* [w:] *Na brzegu rzeki*); „obfite, na pewno, piersi”, „duża i silna, szerokie plecy” (*Rozbieranie Justyny* [w:] *Na brzegu rzeki*); „pulchna mężateczka”, „zbyt okrągłe piersi” (*Suknia w groszki* [w:] *Na brzegu rzeki*); „duże piersi” (*Adam i Ewa* [w:] *Dalsze okolice*); „[...] koszula [...] biel obfita okrągło prześwieca” (*Pastele Degasa* [w:] *To*). Inne ciekawe spostrzeżenie: w opisywaniu kobiet w wierszach Miłosza daje się zauważyć tęsknota do minionej epoki, do XIX wieku, do stylu empire¹⁹. Pojawiają się w opisach „suknia Empire”, „kapelus z rajerem”, gorset, peniuar, gotowalnia, „panna służąca”, trzewiczek, krynolina, suknia z trenem, komnata, karoca, pantalonek, wachlarz, madame, maski. Bohaterkami są damy (3 razy), księżniczki (2 razy), diuszessy, comtessy, dogoressy (pojedyncze wskazania) i staroświecko nazywane kochanki: polubienice, nałożnice, pokuśnice (też pojedyncze wskazania). Zgodne ze stylem epoki są stroje: „powiewne tkaniny”, „złoto tkanin”, „powłóczyście koszule”, „wiotkie suknie z trenem”, „piana halek, falbanek, spódnic”, „majtki z koronką”, „gorset lila”, „kapelus z kwiatami lila”, „kapelusze ze słomki, śliskich włókien, płótna”, atłasy, tiul, aksamit, satyna („secesyjna moda”), jedwab, muślin, „naszyjnik z rzędami drogich kamieni”. W kontraście z modą retro pojawiają się – tylko w jednym wierszu, jeden raz – minispódniczki i spodnie (*Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* [w:] *To*).

Równoległe i kontrastowo do diuszess, comtess, dogoress i księżniczek mamy wyliczane (Miłosz preferuje enumerację w opisach) podrzędne, ale wciąż rodem z epoki minionej zawody: cerowaczki, ochmistrynie, prasowaczki, gospodynie (*One* [w:] *Dalsze okolice*). Bardziej współczesne za-

¹⁹ Miłosz ma tego świadomość: „Razem z moją epoką odchodzę przygotowany na wyrok,/ który mnie policzy między jej fantomy” (*Capri* [w:] *Na brzegu rzeki*, [w:] *Wiersze wszystkie*, dz. cyt., s. 1057).

trudnienia wymienione zostały tylko dwa razy: „Kobieta kariery, obok jej walizki [...] w ręku ma kartkę z cyframi (*O! Edward Hopper (1882–1967), 'Pokój hotelowy', Thyssen Collection, Lugano [w:] To*); „Pracuje w firmie. Nosi biały kitel./ Inne, fryzjerki i manikiurzystki [...]” (*Mara: wielość [w:] Wiersze ostatnie*).

Miłosz pokazuje kobiety nie tyle piękne, co troszczące się o urodę, podkreślające ją, kobiety w powabnych pozach zasiadające przed lustrem: „siada przy gotowalni” (*Adam i Ewa [w:] Dalsze okolice*); „Kształt kapeluszy, krój sukien, twarze w lustrach” (*Młodość [w:] Dalsze okolice*); „[...] dotykalna/ Tak silnie obecna/ W swojej skórze i sukni,/ Paznokciach i włosach” (*Fotografia [w:] Dalsze okolice*); „Ruch taneczny, czern jej włosów, biel jej skóry/ wyobrażenie zapachu jej perfum” (*Trwałość [w:] Dalsze okolice*); „I ty nazywasz ją elegancką damą?” (*Zen codzienny [w:] Dalsze okolice*); „Diuszessy i comtessy / W sukniach wysokiej mody,/ W koafiurach wykwintnych” (*Odczyt [w:] Na brzegu rzeki*); „Obnażone ramiona kobiet” (*Capri [w:] Na brzegu rzeki*); „[w] Telefonach do przyjaciółki, ciasteczku w kawiarni” (*Suknia w groszki [w:] Na brzegu rzeki*); „O, eleganckie żony [...] / malujecie usta, zatraskujecie/ torebkę” (*Wanda [w:] Na brzegu rzeki*); „Kolczyki, lustra, zsuwające się ramiączko” (*To [w:] To*); „Kolory sukien według letniej mody,/ stuk pantofelka” (*Na moje 88 urodziny [w:] To*); „O, usta na wpół rozchylone, oczy przymknięte, różowa/ sutka w obnażonej twojej nagości, Judyto!” (*O! Gustaw Klimt (1862–1918) (Szczygół). Österreichische Gallerie, Wiedeń [w:] To*); „[...] półnaga, w czerwonej halce, uczesanie jej/ nienaganne” (*O! Edward Hopper (1882–1967), 'Pokój hotelowy', Thyssen Collection, Lugano [w:] To*); „[...] na wpół gołe piersi w sukni Empire [...] ich atłasy i lustra. [...] [one] takie piękne” (*Voyeur [w:] To*); „W układaniu włosów przed lustrem./ W troskach o to, czy kapelusz dość twarzowy,/ W zwilżaniu warg koniuszkiem języka/ I przesuwaniu po nich kredki” (*Zanurzeni [w:] To*); „[...] korytarze luster odbitych w lustrach./ Tam mignie kapelusz z rajerem, falbany,/ albo biel nagości w półmroku,/ [...] czeszące długie włosy” (*Rok 1900 [w:] To*); „[...] tiul, aksamit, satyna/ Dotykają ciała kobiet podobnych łodygom/ Wymyślnych roślin secesyjnej mody” (*Zdziechowski [w:] To*); „A ręce uwikłały się w rudych splotach,/ Tak bujnych, że czesane, ściągają w dół głowę [...] / Bo siedzi, rozchylając zgięte kolana,/ I ruch ramion odsłania linię jednej piersi” (*Pastele Degasa [w:] To*); „Kapelusze [...] / są przymierzane w lustrach/ przed wyjściem na plażę” (*O poezji z powodu telefonów po śmierci Herberta [w:] To*); „Z ich tylko owalem twarzy, kształtem brwi, kolorem oczu” (*Osoby [w:] To*); „Przed lustrem naga, podobająca się sobie,/ Byłaś naprawdę śliczna” (*Piękna nie-*

znajoma [w:] *Druga przestrzeń*); „[...] ten wykrój brwi,/ to pochylenie głowy, ta mowa zalotna a wstrzemięźliwa” (*Powiniennem teraz* [w:] *Druga przestrzeń*); „[...] adorujące siebie w lustrze./ Ile kremów, farbek, pomadek, krochmalu koszul” („Ja” [w:] *Druga przestrzeń*); „[...] nuciły tango i przymierzwały kapelusze/ przerobione według ostatniej mody” (*W garnizonowym mieście* [w:] *Wiersze ostatnie*); „z [...] osobą przed lustrem./ Na przykład strojną damą, która właśnie robi sobie twarz,/ nim wyruszy na podbój” (*Jedno zdanie* [w:] *Wiersze ostatnie*); „[...] twoją ambicją/ służenia swoim maskom, wachlarzom i toaletom” (*Leonor Fini* [w:] *Wiersze ostatnie*); „Księżniczka [...] / W strojnej komnacie [...] / Woli szelesty i dotyk jedwabiu, / Świec migotanie, rozmowy salonów. / [...] To trefi włosy [...] / To pączki piersi wystawia na światło” (*Księżniczka* [w:] *Wiersze ostatnie*). Słowa-klucze uśrednionego obrazu kobiety w tych cytatach to właśnie podziwianie siebie w lustrze, strojne suknie, dotyk jedwabiu, kapelusz „dość twarzowy”, trefienie włosów, malowanie ust, zalotne pozy i gesty, bycie modną. Całkiem wyjątkowo kobieta pojawia się w innym kontekście, jak na przykład w wierszu *Helenka (Piesek przydrożny)*: „Nacierpiałś się ty [...] / Głodu zaznałaś [...] / I szpitala, ta nędza cielesna [...]”. Można zaryzykować opinię, że Miłosz widzi kobietę specyficznie – przedmiotowo. Chodzi o przedmioty luksusu i zbytku, z blichtrzem i pozłotą modnych kreacji, podwojone odbiciem w lustrze, zawsze jednak rozpadające się na szczegóły anatomiczne: „O, przedmioty mego pożądania [...] kiedy myślę o waszych ustach i rękach i piersiach [...]” (*Osobny zeszyt – kartki odnalezione. Z okna u mego dentystry* [w:] *Piesek przydrożny*). Z drugiej strony Miłosz zarzeka się: „Nie pożadam tych właśnie stworzeń, pożadam wszystkiego, a one są jak znak ekstatycznego obcowania” (*Ucziwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* [w:] *To*). Ale na te „znaki ekstatycznego obcowania”, nazwane w wierszu „stworzeniami”, składają się, co specyficzne, „nogi w minispódniczkach, spodniach albo w powiewnych tkaninach, [...] ich tyłki i uda”. Mamy zatem „przedmioty” i „stworzenia”, rozłożone na elementy proste: na przykład piersi występują w opisach aż 15 razy (oraz 2 razy sutki), zwykle dookreślane epitetami: różowe, różowawe (sutki); „mosiężne stożki ich piersi” (*Rozmowa z Jeanne* [w:] *Dalsze okolice*); „brunatne tarcze piersi” (*Powrót* [w:] *Dalsze okolice*); „różowobrunatne tarcze twoich piersi” (*Piękna nieznajoma* [w:] *Druga przestrzeń*); „pączki piersi” (*Księżniczka* [w:] *Wiersze ostatnie*). Równie malowniczo przedstawia Miłosz szczegóły anatomii intymnej, od dosadnej „żeńskiej szpary” (*Thumacząc Annę Świrszczyńską na wyspie morza Karaibskiego* [w:] *Na brzegu rzeki*), poprzez „hebanową kępkę podbrzusza

„nad zrzuconą suknią” (*Powrót* [w:] *Dalsze okolice*) i „Brzuch z czarną kępą, dopiero co wyrosła” (*Piękna nieznajoma* [w:] *Druga przestrzeń*), aż po wyszukane metafory: „śniade brzuchy cieniste” (*Filologija* [w:] *Dalsze okolice*); „ciemne wejście do ogrodu wiedzy” (*Voyeur* [w:] *To*); „[...] układać pieśń nad pieśniami/ O puszystym zwierzątku nie do oswojenia” (*Voyeur* [w:] *To*). Schemat pokazywania kobiety jest prosty, można przedstawić go na przykładzie fragmentu wiersza *Powrót* (*Dalsze okolice*): „dłoń kobiety”; „brunatne tarcze jej piersi”; „hebanowa kępka podbrzusza”; „cudowność jej ciała”. Określenia nagości w zebranych materiale pojawiają się aż 12 razy (nagość, naga, także: półnaga, obnażone), kilkakrotnie nagość zostaje jedynie zasugerowana: „[...] płynąc z panną X,/ żeby potem wycierać się jednym ręcznikiem, w tańcu” (*Pewna okolica* [w:] *Na brzegu rzeki*).

Intrygujące byłoby zadumanie się nad wierszem *Piękna nieznajoma* (z tomu *Druga przestrzeń*):

Przed lustrem naga, podobająca się sobie,
 Byłaś naprawdę śliczna, niechby trwał ten moment.
 Różowobrunatne tarcze twoich piersi,
 Brzuch z czarną kępą, dopiero co wyrosła.
 A zaraz ubierali ciebie w powłóczyście
 Koszule, halki, wiotkie suknie z trenem.
 Nosiałaś gorset lila, kolor modny,
 I na udach podwiązki jak rzemienie zbroi.
 Zawieszali na tobie pasma śmiesznych szmat,
 Żebyś brała udział w ich teatrze
 Udanych szałów, sprośnych niedomówień.
 [.....]
 Chcę ciebie uratować, piękna nieznajoma.
 Razem na wieczne łąki odchodzimy.
 Znów jesteś naga i piętnastoletnia,
 Trzymam ciebie za rękę, twój przyobiecany.
 Pomyśl, że nic się z tego nie odbędzie,
 Co odbyć się miało, że możesz być inna,
 Swoja, nie zatrzymana dokładnością losu.

Ten wiersz, jak żaden inny z analizowanego zbioru, mógłby być komentarzem do cytowanej powyżej sceny z *Pana Tadeusza*, w której Zosia, z pomocą Telimeny, pokojowej i panny służącej stroi się na swoje pierwsze publiczne wystąpienie – „na teatr udanych szałów, sprośnych niedomówień”:

Lecz niechaj ukształcona, dorosła panienka
 Nagle ni stąd, ni zowąd przed światem zabłyśnie,
 Wtenczas się każdy przez ciekawość ciśnie,

Wszystkie jej ruchy, rzuty oczu jej uważa,
Słowa jej podsluchiwa i drugim powtarza;
A kiedy wejdzie w modę raz młoda osoba,
Každy ją chwalić musi, choć i nie podoba.

[*Pan Tadeusz*, VI, s. 141]

W wierszu Miłosza piętnastoletnia bohaterka jest niemal tak młoda, jak Zosia, która właśnie „dziś zaczyna rok czternasty”. Nagość „pięknej nieznanym”, jej dziecięcość perwersyjnie emanująca erotyzmem, są w pewnym sensie odrzuceniem „śmiesznych szmat”, a zarazem „obrzędów, maszkar, reflektorów balu”, przeciwstawieniem się „prawu, które wciąga [...] w zastygłe mody, śnięte obyczaje” (*Piękna nieznanym*). Są buntem przeciwko temu wszystkiemu, co będzie udziałem Zosi, panienki z dworku – najpierw obiektu zalotów, potem patriotycznej narzeczonej, której ręką dysponują postronni ludzie, chcąc ją, – jak mówi ksiądz Robak (Jacek Soplica, który po zabiciu stolnika Horeszki, dziadka Zosi, dostał od Targowicy i przekazał bratu część majątku Horeszków) – „Tadeuszkowi swojemu wyswatać/ i tak dwa poróżnione domy znowu zbratać/ I dziedzicze bez wstydu ustąpić grabieży” (*Pan Tadeusz*, VI, s. 174).

Nagość i młodość są w wierszu Miłosza synonimem utraconej niewinności – „chcę ciebie uratować” mówi podmiot liryczny, uratować przed targowiskiem świata, gdzie wszystkie wartości mogą być przehandlowane i zaprzepaszczone, przywrócić pierwotną potencjalność tego, co los przyniesie („[...] możesz być inna”,/ Swoja, nie zatrzymana dokładnością losu”). Przywrócony zostaje i zatrzymany na wieczność ów czas początku, uchwycony w odbiciu w lustrze („niechby trwał ten moment”), płynność właściwa odbiciu przeciwstawiona jest martwej fotografii („Taka na fotografii zostajesz, niewolna”). Odejście w głąb lustra („Razem na wieczne łąki odchodzimy”) jest nie tylko wyrazem zwierciadlanej magii Miłosza (to temat wymagający osobnego artykułu), ale też baśnią o umieszczonym gdzieś na osi czasu wiecznym „teraz”, które nabrzmiewa ukrytymi w sobie wszystkimi możliwymi przeszłościami.

Pozostaje sprawdzić, jak powszechnik semantyczny – wizerunek kobiety w poezji Miłosza – ma się do romantycznego prototypu. Istotną różnicą jest to, że Mickiewicz w mniejszym stopniu używa imion – jego bohaterki pozostają nienazwane, jak świtezianka, albo ich imion dowiadujemy się później, jak w przypadku Zosi i Telimeny. Natomiast Miłosz przywołuje imiona własne w 1/3 nazwań bohaterek (ogółem jest tych nazwań ponad 100). Poza tym pojawiają się: kobieta (14 użyć), panna, panienka (10 użyć), żona, „mężateczka” (6 użyć), pani (4 użycia), dziewczyna, dziewczynka

(3 użycia), dama, madame (3 użycia), księżniczka (2 użycia), przyjaciółka (2 użycia) i mnóstwo nazwań pojedynczych, takich jak np. rusałka, bogini, nieznajoma, starucha, dziwa.

Zmieniają się proporcje ciała kobiety. Na pierwszym miejscu są – podobnie jak u Mickiewicza – włosy: 15 użyć (w tym: loki – 2 razy, grzywa – 2 razy, sploty – 1 raz, warkocz – 1 raz). Na drugim miejscu są oczy (5 użyć) oraz rzęsy, brwi (po 3 użycia) i powieki (2 użycia), łącznie 13 użyć. Kolejne miejsce w opisie zajmują usta (4 użycia), wargi (2 użycia), dziąsła (1 raz), język (1 raz), gardło (1 raz), łącznie 9 użyć. Twarz wymieniana jest 6 razy (dodatkowo policzki 1 raz), głowa (2 razy), szyja (1 raz). Tak więc nadal dominuje głowa z wszystkim, co do niej przynależy: 47 użyć. Na drugim miejscu są jednak piersi: 15 użyć, do tego sutki (2 razy) i biust (1 raz) oraz epitet: cystacka. Widzimy więc, że w porównaniu z wzorcem mickiewiczowskim piersi pojawiają się o wiele częściej i bardziej reprezentatywnie. Jako kolejne najliczniejsze pojawiają się te części ciała, których Mickiewicz w ogóle nie dostrzegwał: srom kobiecy, różnie, w tym metaforycznie określany (5 użyć), brzuch (3 użycia), podbrzusze (1 użycie), biodra (1 użycie), tyłki (1 użycie). Tak więc brzuch i okolice mają łącznie 11 użyć, plecy – 2 użycia. Ręka została przywołana 3 razy, dłoń 1 raz, paznokcie 1 raz, ramiona 2 razy, pacha – 1 raz. Łącznie: 8 użyć. Podobnie nogi: 2 użycia, ale są wymieniane także uda (4 użycia), kolano (1 użycie), stopa (1 użycie) – łącznie również 8 użyć, tak więc między rękami i nogami przywrócona została równowaga. Ciało wymienione zostało 3 razy, skóra 3 razy, o kibici jest mowa tylko raz, w dodatku chodzi o brzydotę: „krępa”. Proporcje poszczególnych elementów kobiecego ciała uległy więc w tym wizerunku dość istotnej zmianie, tym samym zmienił się i jego kształt – nie jest to już postawiona na czubku piramida, lecz niemalże regularny walec. Pozostaje dokonać krótkiego podsumowania: wizerunek kobiety uległ zmianie, ale nie jakoś radykalnie – nadal widać podobieństwo z wzorcem romantycznym. Kobieta dowartościowana została w skali ciała, jego kontur wypełnił się. Z drugiej strony widoczny w powszechniku semantycznym regres do przeszłości, wątki oniryczne, elementy wyobrazeniowe i wspomnienia czynią kontekst kobiecego wizerunku niezwykle „gęstym” i pogłębionym, widać to w takich wierszach, jak na przykład *Jezioro* czy *Piękna nieznajoma*. Zarazem widać, że fascynacja Miłosa kobiecością ma ewidentnie materialny wymiar: kobiecość jego bohaterek sprowadza się do ich wyeksponowanej fizyczności i do pielęgnowania własnej urody. Stąd wszystkie te „kobiece” rekwizyty, te suknie (15 użyć!), koszule, bluzki, spódnice (8 użyć), kapelusze (6 użyć), majtki i pantalony (5 użyć), a także halki, podwiązki, gorset,

trzewiczki, pantofelki, kremy, farbki, pomadki, te nieużywane dzisiaj materiały, powłóczyste, złote i powiewne, ten jedwab, muślin, atłas, tiul, aksamit, koronki, falbanki i falbany. Uderzająca jest malarskość takiego wizerunku, dbałość o szczegóły, o „wykrój powiek nieco orientalny”, o „suknię czerwona w białe groszki”, „kapelusze ze słomki, śliskich włókien, płótna”. Z pewnością nie jest zbiegiem okoliczności częste u Miłosza opisywanie w wierszach dzieł malarzy.

W zestawieniu z wanitatywnym wątkiem niektórych wierszy („[...] jaka litość, kiedy myślę o waszych ustach i rękach i piersiach i brzuchach oddanych gorzkiej ziemi”; „Ścisnęło mnie w gardle, że takie piękne zmieniają się w truchło”) jest to jak gdyby próba przytrzymania i utrwalenia w słowach tego, co podlega przemijaniu: „Wolno jej będzie odejść czy raczej odlecieć/ Równocześnie z moim zniknięciem ze świata” (*To lubię* [w:] *Na brzegu rzeki*)²⁰. Powyższe konstatacje mogły zostać sformułowane tylko w oparciu o przeprowadzoną analizę słów-kluczy poezji Miłosza (zawężonej do tematu kobiety) i w wyniku statystycznego badania tekstu – również w tym zawężonym obszarze. Metoda owa, aczkolwiek mało popularna, służy dobrze jako uzupełnienie i potwierdzenie rezultatów tradycyjnej analizy i interpretacji. A czasem daje możliwość dostrzeżenia czegoś, co tradycyjnej interpretacji się wymyka.

²⁰ Jest to zarazem wiersz wchodzący w dialog z balladą Adama Mickiewicza o tym samym tytule.

Barbara Tomalak

Women in Czesław Miłosz's poetry

The article presents an image of woman in Czesław Miłosz's late poetry. The analysis of linguistic material showed the semantic universal in which this image is encapsulated and the adequate expressions thereof – its key words. The author has analysed several dozen of Miłosz's poems as well as fragments of texts by Adam Mickiewicz, used for the sake of comparison. The analysis showed some analogies between the Romantic paradigm and the image of woman in Miłosz's poetry, yet it also showed some considerable changes: in particular, the descriptions of women became more realistic and detailed and, what follows, more pictorial. One of its characteristic features is the reference to the 19th century reality as well as its vanitative context.

Keywords: key-words, semantic universal, woman, dress, breasts

Słowa kluczowe: słowa-kuczne, powszechnik semantyczny, kobieta, suknia, piersi

Beata Tarnowska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

beatatarn@interia.pl

Miłosz w Izraelu (rekonesans)¹

Podczas gdy w krajach anglojęzycznych i we Francji (wyłączywszy środowisko paryskiej „Kultury”), od lat 50. aż po lata 80. XX wieku Miłosz budził zainteresowanie niemal wyłącznie jako pisarz polityczny, autor *Zniewolonego umysłu* (1953) i napisanej po francusku powieści politycznej *Zdobycie władzy* (1953)², w Izraelu ważniejsza okazała się jego twórczość poetycka. *Zniewolony umysł* – sztandarowe dzieło, dzięki któremu Miłosz zyskał rozgłos na Zachodzie – w języku hebrajskim ujrzał światło dzienne dopiero w 2012 roku³. Wcześniej, na początku lat 80., drukowane były w prasie jedynie jego fragmenty w przekładzie Dawida Weinfeldta oraz Jose-

¹ Informacje zaczerpnęłam m.in. z bibliografii: R. Volynska-Bogert, W. Zalewski, *Czesław Miłosz: an International Bibliography 1930–1980*, preface by St. Barańczak, Ann Arbor 1983 oraz *Polska Bibliografia Literacka* (lata 1946–1988). Za pomoc w dotarciu do materiałów serdeczne podziękowanie składam panu Ryszardowi Löwowi.

² Sytuacji w krajach języka angielskiego nie zmieniło opublikowanie w Stanach Zjednoczonych, w 1973 r., wyboru wierszy *Selected Poems*, gdyż – jak zauważa Bożena Karwowska – „aż do ukazania się w 1988 roku *Collected Poems* poezja Miłosza prezentowana była w przekładzie na język angielski bardzo selektywnie” (zob. B. Karwowska, *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych*, Warszawa 2000, s. 35). Proza polityczna przesłoniła poetyckie dzieło także we Francji, gdzie eseje Miłosza ukazywały się już od początku lat 50., natomiast **pierwszy** książkowy wybór wierszy opublikowany został dopiero w 1980 r. (zob. J. Warchoł, *Twórczość esejistyczna Czesława Miłosza wobec kultury francuskiej*, „Świat i Słowo” 2006, nr 1, s. 224–226).

³ Cz. Miłosz, *Haruach haszwujja*, tłum. M. Paz, Tel-Aviv: Keshev Publishing House, 2012. Wydanie *Zniewolonego umysłu* zbiegło się w Izraelu z zakończeniem obchodów setnej rocznicy urodzin poety. Odbyły się wówczas takie wydarzenia naukowe i kulturalne, jak konferencja „Czesław Miłosz – poeta na wygnaniu” (19 grudnia 2011 r. w Miszkenot Sza’ananim w Jerozolimie), z udziałem badaczy z Polski i z Izraela, dyskusja panelowa na temat *Zniewolonego umysłu*, a także prezentacja filmu *Dolina Issy* w Jerozolimie, Tel Awiwie oraz w Hajfie.

fa Chrusta⁴. Pozostała twórczość prozatorska Miłosza została hebrajszczyźnie przyswojona jedynie w niewielkim stopniu⁵.

Motywowane politycznie zainteresowanie, jakie przez długie lata kształtowało zachodnią recepcję twórczości Miłosza, na dalszy plan spychając poezję i dewalując tym samym artystyczną wartość jego dorobku, stało się przedmiotem polemiki ze strony izraelskich krytyków. Już w 1974 roku, prawdopodobnie w pierwszym, jaki ukazał się na łamach prasy hebrajskiej, tekście krytycznym dotyczącym poezji Miłosza, Daor Oir zauważył, że, „jego dzieło nie jest prawie wcale znane w świecie anglosaskim, z wyjątkiem *Zniewolonego umysłu*, który jako świadectwo antykomunistyczne skupiał szczególną uwagę w Ameryce epoki maccartyzmu”⁶. A przecież – podkreśla Oir – wielu komentatorów uznaje autora *Ocalenia* za najwybitniejszego polskiego poetę XX stulecia. Omawiając wybór wierszy Miłosza w angielskim przekładzie, Oir nad kontekst polityczny przedkłada kontekst literacko-kulturowy: omawia walory artystyczne tej poezji, zakorzenienie w tradycji polskiej i światowej literatury, w tym częste nawiązania do Biblii, a także opór wobec rozpowszechnionych w poezji współczesnej eksperymentów formalnych.

Postrzeganiu dzieła Miłosza w kategoriach polityczno-dydaktycznych przeciwstawił się także pisarz i krytyk polskiego pochodzenia Gabriel Moked, w artykule *Hajowesz hanisgaw szel Czesław Miłosz* [Dostojna mowa Czesława Miłosza], opublikowanym na łamach „Moznaim” w kwietniu 1982 roku⁷. Aby przybliżyć poezję Miłosza odbiorcy nieznającemu polskiego języka i literatury, Moked podkreślił, że Miłosz jest poetą metafizycznym „bardziej podobnym do Borgesa, a trochę nawet do Kawafisa i Saint-Johna Perse’a, niż do Brechta”. Tezę o metafizyczności poezji Miłosza uzasadniał, przywołując wiersze kontemplacyjno-filozoficzne, jak *Spotkanie z 1937* roku. Podobnie zdaniem polskiego poety i krytyka publikującego na ła-

⁴ Cz. Miłosz, *Ketman o: al omanut hahaswa’a* [Ketman albo: o sztuce kamuflażu], tłum. J. Chrust, „Ma’ariw” 1980, 17 października; D. Weinfeld, *Meszorer leor hajom* [Poeta w świetle dziennym; nota biograficzna i fragment wstępu ze *Zniewolonego umysłu*], tłum. D. Weinfeld, „Dawar” 1980, 17 października.

⁵ Zob. Cz. Miłosz, *Widujim* [Wyznania], tłum. J. Bronowski, „Ha’arec” 1980, 17 października [fragm. z *Prywatnych obowiązków*]; idem, *Mipinkas hareszimot* [Z notatnika], tłum. D. Weinfeld, „Dawar” 1980, 18 kwietnia; idem, *Ma’awak neged machanak* [Walka, żeby się nie udusić], tłum. A. Dykman, „Dawar” 1980, 17 października [przekł. eseju poświęconemu Josifowi Brodskiemu: Cz. Miłosz, *A Struggle against Suffocation*, „The New York Review of Books” 1980, 14 August].

⁶ D. Oir, *Misifrut haolam* [Z literatury światowej], „Ma’ariw” 1974, 6 września [rec.: Cz. Miłosz, *Selected Poems*, przeł. Cz. Miłosz, P. D. Scott, R. Lourie, A. Miłosz, J. Darowski, J. Carpenter, L. Davis, New York: Seabury Press 1973]. Recenzja *Selected Poems* Miłosza ukazała się także w prasie polskiej w Izraelu: zob. *Czesław Miłosz – po angielsku*, „Nowiny” – „Kurier” 1974, 4 października.

⁷ G. Moked, *Hajowesz hanisgaw szel Czesław Miłosz*, „Moznaim” 1982, nr 5, kwiecień.

mach hebrajskich pism, Jehoszuy (Stanisława) Wygodzkiego⁸, Miłosz pozostał poetą nawet wtedy, kiedy tworzył prozę polityczną, gdy krytykował fałsz i cynizm władzy i „poszukiwał innej drogi ocalenia dla społeczeństwa poddanego zniewoleniu i przemocy”⁹.

Przekład *Zniewolonego umysłu* na język hebrajski, po niemal sześćdziesięciu latach od powstania tej książki¹⁰, można wytłumaczyć po części brakiem zainteresowania ze strony wydawców, spowodowanym czynnikami o charakterze społeczno-kulturowym. Państwo Izrael, przez pierwsze dekady swojego istnienia zajęte scalaniem różnych grup etniczno-kulturowych w jeden społeczny organizm i kształtowaniem tym samym odrębnej od diasporycznej, hebrajskiej kultury i tożsamości, początkowo domagało się wręcz zrywania więzów z Europą kojarzoną jako miejsce Zagłady. Z drugiej strony, wraz z kolejnymi *alijami* tłumnie przybywający z Europy imigranci, nieznający na ogół języka hebrajskiego, dążyli do bezpośredniego kontaktu z kulturą i językiem krajów urodzenia¹¹. Podczas gdy liczni obywatele Izraela pochodzenia polskiego mieli – dzięki telawiwskim księgarniom, z których najdłużej istniejąca i najbardziej zasłużona była Księgarnia Neusteina w Tel Awiwie¹² – nieograniczony dostęp do polskiej książki wydawanej na Zachodzie, intelektualiści nieznający polskiego, a pochodzący z innych krajów Europy lub z Bliskiego Wschodu, mogli poznać tę książkę w języku angielskim, niemieckim czy francuskim.

W angielskim przekładzie przeczytał *Zniewolony umysł* w 1968 roku dwudziestoletni wówczas Nissim Kalderon, obecnie profesor literatury hebrajskiej na Uniwersytecie Ben Guriona w Beer Szewie. Po opublikowaniu wersji hebrajskiej, 23 marca 2012 roku na łamach internetowego, niezależnego pisma „Com.press” zamieścił na jej temat esej *Azharot leintelektualim*

⁸ Zob. *Literatura polska w Izraelu. Leksykon*, red. K. Famulska-Ciesielska, S. J. Żurek, Kraków–Budapeszt 2012, s. 169–172.

⁹ J. Wygodzki, *Miłosz: pgsza achrona* [Miłosz: ostatnie spotkanie], „Ma’ariv” 1980, 17 października. Wszystkie fragmenty artykułów w tłumaczeniu K. Christianus-Gilety i B. Tarnowskiej.

¹⁰ W latach 50. *Zniewolony umysł*, obok wydań angielskich, francuskich i niemieckich, miał także wersje hiszpańskie, włoskie, szwedzkie, a w ostatnich trzech dekadach ukazał się w takich krajach, jak Norwegia, Finlandia, Grecja, Czechy, Węgry, Bułgaria, Litwa, Chorwacja, Łotwa, Estonia, Rumunia, Białoruś, Rosja, Serbia czy Turcja (zob. D. Pawelec, *Zniewolony umysł – zmiana biegunów recepcji*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1, s. 182–190).

¹¹ Jak pisze Elżbieta Kossewska: „Czytano i pisano po polsku nawet za cenę pozostawania na marginesie izraelskiego społeczeństwa, w którym „wysłuchanym można było być jedynie w języku hebrajskim” (zob. E. Kossewska, *O Polsce po „izraelu”, o Izraelu po polsku*, w: *Brzemień pamięci. Współczesne stosunki polsko-izraelskie*, pod red. E. Kossewskiej, Warszawa 2009, s. 122–123. Por. teź: „Ona jeszcze mówi po polsku, ale śmieje się po hebrajsku” – *prasa polskojęzyczna i integracja językowa polskich Żydów w Izraelu*, „Kultura i Społeczeństwo” 2010, nr 4, s. 59–76.

¹² Działająca w latach 1958–2004, przy ul. Allenby 94 w Tel Awiwie, Księgarnia Neusteina w 1994 r. została uznana za jedną z najlepiej prowadzonych księgarni na świecie.

[Ostrzeżenia dla intelektualistów]¹³. Jak przyznał, już wówczas, przed czterdziestoma czterema laty, spośród wszystkich książek dotyczących rozczarowania komunizmem, ta wydawała mu się najgłębsza. Po tak długim upływie czasu Kalderon interpretuje to dzieło inaczej, niż odczytywane jest ono obecnie w Polsce i na Zachodzie: nie jako dokument historyczny o głównie edukacyjnych walorach, „»klasyczeniejące« z roku na rok studium o przygodzie intelektualistów z komunizmem”¹⁴, lecz jako przekaz żywy, ostry w swojej wymowie i wciąż aktualny. Autor eseju, choć w pełni świadom ryzyka wszelkich historycznych porównań, zestawia komunistyczną Polskę lat 50. i współczesny Izrael pod prawicowym rządem Binjamina Netanjahu i Awigdora Liebermana. Czyni to z pozycji zainteresowanego polityką lewicującego intelektualisty, dla którego ostrzeżenia zawarte w *Zniewolonym umyśle* wydają się ponadczasowe i czytelne pod każdą szerokością geograficzną¹⁵.

Punktem kulminacyjnym w recepcji dzieła Miłosza w Izraelu, podobnie jak w wielu innych krajach, był początek lat 80. Fala zainteresowania wywołana otrzymaniem przez poetę Nagrody Nobla, okazała się przy tym potężniejsza w prasie hebrajskiej¹⁶ niż w – mniej licznych przecież – piśmiech ukazujących się w języku polskim¹⁷. Jak zauważa Ryszard Löw, przed

¹³ N. Kalderon, *Azharot leintelektualim*, <http://compress.co.il/culture/words/הרהור-השבוייה> [dostęp: 5 marca 2015].

¹⁴ D. Pawelec, *Zniewolony umysł – zmiana biegunów recepcji...*, dz. cyt., s. 186.

¹⁵ Por. O. Ajaloni, *Chawerim jesz rak ba'eged* [Przyjaciele są tylko w kolektywie], „Jedijot Achronot” [dod. 7 Lejlot] 2012, 13 stycznia; L. Galili, *Hamoach haszawuj* [Umysł zniewolony; wywiad], „Ha'arec” 1985, 17 marca.

¹⁶ Zob. m.in. noty, artykuły prasowe i wywiady: *Pras Nobel lesifrut lemeszorer hapolani hagole Czesław Miłosz* [Nagroda Nobla w dziedzinie literatury dla polskiego poety na wygnaniu Czesława Miłosza], „Al Hamiszmar” 1980, 10 października; *Meszorer polani gole zoche b'Pras Nobel* [Polski poeta na wygnaniu wygrywa Nagrodę Nobla], „Jedijot Achronot” 1980, 10 października; *Jikre'u et Miłosz gam b'Polin* [Będą czytać Miłosza także w Polsce], „Ma'ariw” 1980, 28 listopada; J. Besser, *Czesław Miłosz – chatan Pras-Nobel lesifrut. Meszorer hatewuna ha'enoszit* [Czesław Miłosz – laureat Literackiej Nagrody Nobla. Poeta ludzkiej mądrości], „Jedijot Achronot” 1980, 17 października; N. Gross, *Meszorer polani – ezrach ha'olam. Pras Nobel leCzesław Miłosz* [Polski poeta – obywatel świata. Nagroda Nobla dla Czesława Miłosza], „Al Hamiszmar” 1980, 17 października; G. Lewi, *Im Czesław Miłosz, chaton Pras-Nobel lesifrut, behaito szebe-Berkeley, Kalifornia* [Z Czesławem Miłoszem, zdobywcą Literackiej Nagrody Nobla, w jego domu w Berkeley, w Kalifornii], „Jedijot Achronot” 1980, 24 października; J. Wygodzki, *Hapolani hamored b'ruach meszuabad* [Zbuntowany Polak w zniewolonym umyśle], „Ma'ariw” 1980, 12 grudnia; L. Unger, *Szszet hapolanim hagdolim* [Trzech wielkich Polaków (Miłosz, Wałęsa, Jan Paweł II) wywiad z Miłoszem – B. T.]; „Ha'arec” 1981, 23 stycznia; J. Mosil-Eliezerow, *Kalikul ha'adam wegdulato* [Ułomność człowieka i jego wielkość], „Ma'ariw” 1981, 25 grudnia; A. Brauner, *Kohelet hapolani – b'iwrit* [Kohélet polski – po hebrajsku], „Jedijot Achronot” 1981, 13 listopada; *Hane'um szel Miłosz l'regel kabalat Pras Nobel* [Przemówienie Miłosza z okazji otrzymania Nagrody Nobla], „Masa” 1981, 7 sierpnia; U. Behar, *Miłosz – haszlachot hanogot l'kulanu* [Miłosz – implikacje dotyczące nas wszystkich], „Siman Kri'a” 1982, nr 15, s. 83–87; M. Ben, *Pras Nobel liproporcjot ruchanijot nchonot*, [Nagroda Nobla dla słusznych wartości duchowych], „Kol Hair” 1989, 10 listopada.

¹⁷ W prasie polskiej w Izraelu ukazało się kilka artykułów Samuela Schepsa, dotyczących tego samego zagadnienia: *Miłosz i Żydzi*, „Przegląd” 1980, nr 1643, 18 grudnia; *Miłosz w kręgu Biblii*, „Nowiny” – „Kurier” 1980, 5

1980 rokiem obecność Miłosza na łamach prasy izraelskiej w języku polskim, poświęcającej sporo uwagi polskiej literaturze, nie była szczególnie znacząca¹⁸. Niemniej jednak ukazało się omówienie pierwszego wydania poezji Miłosza w angielskim przekładzie („Nowiny”-„Kurier” 1974, 4 października), a także recenzje, autorstwa Löwa, *Zniewolonego umysłu* („Nowiny Izraelskie” 1953, 26 sierpnia) oraz *Rodzinnej Europy* („Od Nowa” 1962, 16 stycznia). W 1969 roku na łamach „Nowin” – „Kuriera” Arnold Słucki opublikował obszerny szkic *Miłosz, poezja i Księgi Pielgrzymstwa*, w którym poruszył między innymi temat znaczenia poezji Miłosza dla rozwoju polskiej literatury:

Miłosz nie stworzył poetyckiej szkoły, chociaż wszyscy z niego czerpią. Wszystko bowiem, co przekracza w poezji polskiej narodowe opłotki, co rozszerza krajobraz literatury poza rodzimy „landszaft” i karmi się ogólnoludzką filozofią – jest z Miłosza¹⁹.

Kolejnym po otrzymaniu Nagrody Nobla, choć już nie tak spektakularnie fetowanym wydarzeniem, stało się przyznanie Czesławowi Miłoszowi oraz jego bratu Andrzejowi medalu Sprawiedliwy wśród Narodów Świata (nr 4118), najwyższego cywilnego odznaczenia w Izraelu, które nadawane jest nie-Żydom przez *Yad Vashem The Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority* [Instytut Pamięci Męczenników i Bohaterów Holocaustu Jad Waszem] w Jerozolimie. Obszerna nota na ten temat opublikowana została w listopadzie 1989 roku w piśmie „Jeruzalajim”²⁰. Natomiast w styczniu 1990 roku, na łamach „Nowin”-„Kuriera” ukazała się relacja autorstwa Natana Grossa dotycząca okoliczności, w jakich doszło do odkrycia udzielanej przez Miłosza pomocy Żydom ukrywającym się w czasie wojny. Autor relacji powołał się na tłumacza poezji Miłosza, Dawida Weinfeldę, który o przyznaniu odznaczenia dowiedział się od samego poety, podczas ich spotkania w Krakowie, natomiast informacje dotyczące szczegółów tej pomocy uzyskał od ówczesnego dyrektora Jad Waszem dr. Szmuela Krakowskiego. Dr Krakowski przypadkiem natknął się w archiwum na „krótkie i lakoniczne” świadectwo Żydówki ukrywającej się po aryjskiej stronie Warszawy aż do upadku Powstania Warszawskiego.

grudnia; *Żydowsko-hebrajskie aspekty w dziele Czesława Miłosza*, „Nowiny” – „Kurier” 1981, 13 luty; *Poeta-laureat*, „Przegląd” 1980, nr 1638, 13 listopada. Z londyńskich „Wiadomości” przedrukowano esej Józefa Łobodowskiego *Literatura i polityka*, „Przegląd” 1980, nr 1644, 25 grudnia.

¹⁸ Zob. R. Löw, *O dwóch, a nawet trzech księżkach Miłosza*, „Nowiny”-„Kurier” 2001, 7 września.

¹⁹ A. Słucki, *Miłosz, poezja i Księgi Pielgrzymstwa*, „Nowiny” – „Kurier” 1969, 12 września.

²⁰ A. Altras, *Czesław Miłosz: Chasid umot ha'olam* [Czesław Miłosz: *Sprawiedliwy wśród Narodów Świata*], „Jeruzalajim” 1989, 10 listopada.

Ocalona zawdzięczała przeżycie pomocy wielu Polaków, między innymi Czesława Miłosza. Po odkryciu tego świadectwa, Krakowski napisał do Miłosza list z prośbą o informację w tej sprawie. Oba listy: Czesława Miłosza oraz jego brata Andrzeja, który będąc aktywnym bojownikiem podziemia, miał – zdaniem poety – większe zasługi w pomocy Żydom podczas wojny, zostały opublikowane zarówno na łamach pisma „Jerusalajim”, jak i w piśmie „Nowiny” – „Kurier”²¹.

Krytycy piszący po hebrajsku o twórczości Miłosza najczęściej ukształtowani zostali w kręgu polskiej kultury, tak jak: Jaakow Besser, Arie Brauner, Joram (Jerzy) Bronowski, Natan Gross, Gabriel Moked, Leonard Unger, Rafi Weichert, Jehoszua (Stanisław) Wygodzki czy Lea Szinar²². Mniejszą grupę stanowili ci, którzy nie znając języka polskiego, wyrażali swoje opinie w oparciu o przekłady, np. Alon Altras, Eli Hirsz, Nissim Kalderon czy Efrat Miszori. Duży udział krytyków polskiego pochodzenia sprawił, że recepcja twórczości Miłosza w Izraelu przypomina recepcję w języku rodzimym, w przeważającej mierze cechuje ją bowiem kształtowanie opinii krytycznych w oparciu o teksty oryginalne oraz umiejętność oceny adekwatności przekładu. Inną cechą recepcji jest dominacja kontekstu literackiego nad kontekstem politycznym oraz nakierowanie odbioru na wartości estetyczne, jednakże ze szczególnym uwzględnieniem określonej tematyki – uwaga krytyków, zarówno piszących do polskich, jak i hebrajskich pism, skupia się na wątkach żydowskich i hebrajskich, takich jak motywy biblijne w poezji Miłosza czy tłumaczenie *Pięcioksięgu*²³. W prasie izraelskiej w języku polskim parokrotnie przedrukowany był Miłoszowy przekład (zdaniem Arnolda Śluckiego, „jakże udany”²⁴), napisanego w jidysz wiersza **polsko-amerykańskiego** poety **żydowskiego** pochodzenia Nachuma Bomzego *Modlitwa mojej matki przed zmrokiem*²⁵.

²¹ Zob. tamże; N. G. [Natan Gross], *Bracia Miłoz wśród Sprawiedliwych*, „Nowiny” – „Kurier” 1990, 15 kwietnia.

²² Zob. biogramy [w:] *Literatura polska w Izraelu. Leksykon...*, s. 35–36; 39–41; 41–42; 63–65; 164; 144–146. Wkład krytyków i tłumaczy polskiego pochodzenia w popularyzację polskiej literatury w Izraelu podkreślał Natan Gross w tekście *Notatki izraelskie. Literatura polska w prasie izraelskiej (1978–1979)*, „Wiadomości” (Londyn) 1979, nr 50, s. 3.

²³ Fakt, że Miłoz „jest obecnie zajęty tłumaczeniem *Pięcioksięgu*”, a „w jego pracowni znajduje się kilka słowników hebrajsko-angielskich”, odnotowuje np. God Lewi we wstępie do swojej rozmowy z Miłozem w październiku 1980 roku, w Berkeley. Zob. G. Lewi, *Im Czesław Miłoz, chaton Pras-Nobel lesifrut, bebaito szebe-Berkeley, Kalifornia* [Z Czesławem Miłozem, zdobywcą Literackiej Nagrody Nobla, w jego domu w Berkeley, w Kalifornii].

²⁴ A. Ślucki, *Miłoz, poezja i Księgi Pielgrzymstwa...*

²⁵ Zob. N. Bomze, *Modlitwa mojej matki przed zmrokiem*, przekł. Cz. Miłoz, „Nowiny” – „Kurier” 1978, 22 października; „Przegląd” 1980, nr 1643, 18 grudnia. Po raz pierwszy przekład ten ukazał się w 1955 r. w paryskiej „Kulturze”, a ostatnio zamieszczony został w zbiorze *Przekłady poetyckie wszystkie*, red. M. Heydel, Kraków 2015, s. 233.

Wyrazem skłonności izraelskich odbiorców do eksponowania w twórczości Miłosza utworów dotyczących relacji polsko-żydowskich jest zrozumiałe w kontekście historycznym zainteresowanie dwoma wierszami: *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*²⁶ oraz *Campo di Fiori*. Drugi z wymienionych utworów, o wiele częściej pojawiający się w przedrukach oraz w przekładach na język hebrajski, uznany został wbrew odczuciom samego poety, za „jeden z najlepszych wierszy XX stulecia”²⁷. Autor tej opinii, Joram Bronowski, zwracał uwagę na pojawiające się w nim „doskonałe artystycznie” zestawienie obrazów Arkadii i katastrofy: „śródziemnomorskiej obfitości”, „koszom oliwek i cytryn” przeciwstawiona została sugestywna wizja płonącego getta²⁸. Natomiast Miłosz, w rozmowie z Renatą Gorczyńską, uznał ten wiersz za publicystyczny i „trochę drażliwy”, wręcz „niemoralny”, bo „pisany o umieraniu z pozycji obserwatora”. Wspomniał też, że w jego dorobku poetyckim można znaleźć utwory o zdecydowanie większej wartości artystycznej²⁹. Podobnie w udzielonym włoskiemu dziennikowi „La Stampa” wywiadzie, którego tłumaczenie ukazało się na łamach telewizyjnych „Nowin” – „Kuriera” w 1993 roku, Miłosz powiedział:

Nasza poezja, zrodzona podczas ostatniej wojny, stworzona przez opór wobec nazizmu, wydaje mi się dziś szlachetnym dokumentem z punktu widzenia moralnego, ale nie wiem, czy jest nim także z punktu widzenia artystycznego. [...] Myślę o jednym z moich wierszy, zatytułowanym *Campo di Fiori*, napisanym w Warszawie w 1943 roku. [...]. Powiedziano mi wtedy: Czesławie, napisałeś coś trwałego, coś, co świadczy o historii 20 wieku. Ja jednak jestem powściągliwy w ocenie tych tekstów. Dla mnie większą wartość ma moja poezja niezaangażowana³⁰.

²⁶ Jackie Metzger w artykule *Two Poets and a Dividing Wall: The Poets Wladislaw Szlengel and Czeslaw Milosz on the Jews of the Warsaw Ghetto*, [Dwóch poetów i mur, który dzieli: poeci Władysław Szlengel i Czesław Miłosz o Żydach warszawskiego getta], opublikowanym na stronie Yad Vashem, w serii „The International School for Holocaust Studies”, zestawiał ze sobą dwa wiersze: *Okno na tamtą stronę* Władysława Szlengla oraz *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*. Oba wiersze, przedstawiające obraz życia pod hitlerowską okupacją w Warszawie, ukazują dwie różne perspektywy: w wierszu Szlengla – jest to perspektywa cierpiącego mieszkańca getta, dla którego „tamtą”, aryjską stronę stanowi symbol życia i wolności; natomiast wiersz Miłosza ukazuje emocje bezsilnego i obarczonego przez to poczuciem winy, świadka zagłady. J. Metzger, *Two Poets and a Dividing Wall: The Poets Wladislaw Szlengel and Czeslaw Milosz on the Jews of the Warsaw Ghetto*, www.yadvashem.org/yv/en/.../30/two_poets.asp [dostęp: 5 marca 2015]. Por. J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 1994, s. 15 n. Wiersz Miłosza w wersji hebrajskiej: Sz. Szeps, *Sifrut polanit bilwusz iwri* [Literatura polska w hebrajskiej szacie], Karmel, Jeruzalajim 1989, s. 151–162 [tłum. A. Wilcher] oraz M. Paz, *Hacheszbon hapolani. Inut im hazikaron* [Polski rachunek. Konfrontacja z pamięcią], Hakibbuc Hameuhad 2007, s. 47–48 [tłum. Rafi Weichert]; pierwodruk: dodatek literacki „Ma’ariv” 2003, 25 kwietnia.

²⁷ J. Bronowski, *Tragedia belachan kofcani* [Tragedia w takt skocznej muzyki], „Ha’arec” 1979, 14 września.

²⁸ Tamże, „Lo mica’ar ani soel, awal mitoch hara’ad”, „Ha’arec” 1981, 31 lipca.

²⁹ R. Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 59.

³⁰ *Europa Czesława Miłosza*, rozm. G. Galgano, „Nowiny” – „Kurier” 1993, 30 lipca. Pytanie o dwa wiersze: *Campo di Fiori* oraz *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, w których autor „wzywa Polaków do zmierzenia się z pro-

W odczuciu odbiorców-Żydów to właśnie ten utwór okazał się najważniejszy w dorobku Miłosza, stanowił bowiem pierwszy artystyczny wyraz solidarności z narodem żydowskim, tym bardziej znaczący, że tak odważny w swoim geście mimowolnego jakby wystąpienia przeciwko obojętności tych, którzy należeli do aryjskiej części Warszawy³¹.

Zdaniem Gabriela Mokeda „słynny wiersz *Campo di Fiori*, który opowiada o lunaparkowym świętowaniu wielu Polaków w świetle pożaru getta w Warszawie”, podobnie jak utwór *Dzieci Europy* przeniknięty jest społecznie zaangażowanym, buntowniczym i antywojennym duchem Bertolta Brechta. Moked, który część swojego dzieciństwa spędził w warszawskim getcie, ceni Miłosza nie tylko za jego „szlachetną postawę” wobec tragedii Żydów, ale – w ślad za Bronowskim – zwraca uwagę również na walory estetyczne tego wiersza: neoklasycystyczny styl, komunikatywność, oszczędność środków artystycznych, a nawet rytmiczność, która, jak podkreśla, jest dużo bardziej wyczuwalna w oryginale niż w tłumaczeniu hebrajskim³².

Campo di Fiori był nie tylko najprawdopodobniej pierwszym wierszem Miłosza, jaki ukazał się po hebrajsku, ale tym także, który zyskał największą ilość przekładów. Serię translatorską otworzył w 1946 roku przekład Beniamina Tenebaum-Tene, zamieszczony w wydanej w Tel Awiwie zbiorze *Mima'amakim. Szirim hageto* [Z otchłani. Wiersze getta]³³. W 1946 roku wiersz *Campo di Fiori*, w tłumaczeniu Jaakowa Orlanda, został również opublikowany na łamach tygodnika „Hed Jerusalamim” [Echo Jero-

blemem antysemityzmu w polskiej historii”, otwiera pochodzący z 1987 r. wywiad poety z redakcją pisma „Tikkun”. Zob. *Polin wefehudim* [Polska i Żydzi], „Tikkun”, 1987, nr 2; przedruk: *Polska i Żydzi. Z Czesławem Miłoszem rozmowa redakcja kwartalnika „Tikkun”*, w: Cz. Miłosz, *Rozmowy zagraniczne 1979–2003*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2013, s. 137–154.

Dyskusję, jaka przetoczyła się w prasie polskiej, a związana była z kwestią obecnością karuzeli na Placu Krasińskich, podsumował Natan Gross w tekście *A jednak się kręci... Na Campo di Fiori i na Placu Krasińskich. Podsumowanie*, ogłoszonym na łamach tel-awiwskich „Konturów” w 2005 r., nr XV, s. 107–121.

³¹ W wywiadzie z Renatą Gorczyńską, na sugestie dotyczącą „antysemityzmu warszawskiej ulicy”, Miłosz odpowiedział: „Zapyta pani, czy rzeczywiście taka [tj. obojętna – B.T.] była wtedy ulica warszawska. I była, i nie była. Była, bo w okolicach getta kręczyły się karuzele; i nie była, bo w innych okolicach, w innych momentach Warszawa była inna”. R. Gorczyńska, *Podróżny świata...*, s. 59. Jak zauważył Jan Błoński, wiersz *Campo di Fiori*, który stawał „problem samotności, problem jakiejś historycznej odległości, historycznego niezrozumienia, rozejścia się społeczności polskiej i żydowskiej”, był „nie tylko hołdem czy wyrazem zgrozy”, ale przede wszystkim „pierwszą reakcją polskiej literatury na Holocaust, na Powstanie w getcie warszawskim”, „jedną z nielicznych reakcji polskiej literatury na to straszne wydarzenie”. Zdaniem Marka Edelmana, „Ten wiersz był takim samym sztandarem, jakim był *Alarm* Słonimskiego w 1939 roku”. *Ludzkość, która zostaje* [rozmowa: Czesław Miłosz, Jan Błoński, Marek Edelman i Jerzy Turowicz], 2005, 1 maja; *tygodnik.onet.pl > Kultura* [dostęp: 5.03.2015]. Por. M. Paz, *Mered jacyt dwar hameszorer* [Bunt wzniesi słowo poety], „Dwar Haszawua” 1985, 15 marca.

³² G. Moked, *Hajowesz hanisgaw szel Czesław Miłosz...*

³³ Tom ten był przekładem antologii poezji *Z otchłani*, wydanej w Warszawie, w 1944 r., nakładem Żydowskiego Komitetu Narodowego. Przedruk wiersza: „Al Hamiszar” 1980, 17 października.

zolimy]³⁴, a także w Warszawie, w książce *Churban wemered szel Jehudej* [Zniszczenie i powstanie Żydów]³⁵, pióra łódzkiego prawnika i działacza syjonistycznego Abrahama Lewinsona. Kolejne przekłady pochodzą z końca lat 70.: autorstwa ocalałego z getta Cwi Nusbauma, w lewicowym piśmie „Dawar” (1978, 15 września) oraz Jorama Bronowskiego, felietonisty i krytyka pisma „Ha’arec” (1979, 14 września). Wiersz *Campo di Fiori* opublikowano także na łamach pisma „Ma’ariw” (1980, 10 października), w przekładzie Dawida Weinfelda³⁶, a ponadto wszedł on do antologii Arie Braunera *Nose haszoa beszira hapolanit* [Temat zagłady w poezji polskiej], wydanej przez Uniwersytet Bar Ilan w 1996 roku, oraz do antologii poezji światowej Ariewa Stawa *Sziwa’a sza’arej szira* [Siedem bram poezji], która opublikowana została w Tel Awiwie w 2005 roku³⁷. W 1981 roku izraelski pisarz Amos Kenan zamieścił go w swojej książce *El eret, el moldetach* [Do kraju, do twojej ojczyzny]. Niemal ćwierć wieku później, na łamach telawiwskich „Konturów”, Natan Gross zauważył, że *Campo di Fiori* przedrukowywany jest w prasie co roku, z okazji kolejnych rocznic powstania w getcie warszawskim³⁸.

Największą zasługę w przyswajaniu dzieła Miłosza hebrajszczyźnie ma Dawid Weinfeld³⁹ – urodzony w Limanowej w 1937 roku tłumacz (między innymi także twórczości Seamusa Heaney’a, Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta, Idy Fink, Ryszarda Kapuścińskiego, Abrahama Suckewera, Ryszarda Krynickiego i Adama Zagajewskiego), historyk literatury hebrajskiej, profesor Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie. Weinfeld spotkał po raz pierwszy Miłosza w 1979 roku, w Berkeley, kiedy poeta pracował nad tłumaczeniem wybranych ksiąg Biblii hebrajskiej. Miłosz, wspominając po latach pracę przekładową, przy której pomagał mu jego wieloletni przyjaciel ks. Józef Sadzik, podkreślił także ważną pomoc Dawida Weinfeld⁴⁰.

³⁴ Przedruk: „Ma’ariw” 1980, 24 października.

³⁵ Informację tę zaczerpnęłam z listu R. Löwa do mnie, z dn. 7.12. 2014 r.

³⁶ Weinfeld odkrył istnienie dwóch niezależnych od siebie, polskich wersji *Campo di Fiori*. Zob. N. Gross, *Poezi i Szoa. Obraz Zagłady Żydów w poezji polskiej*, Sosnowiec 1993, s. 89.

³⁷ Obok *Campo di Fiori*, w antologii opublikowano także następujące wiersze: *Piosenka o końcu świata*, *Alkoholik wstępuje w bramę niebios*; *Ars Poetica?*, *Tak mało*, *Dar*, *Spotkanie*.

³⁸ N. Gross, *A jednak się kręci... Na Campo di Fiori i na Placu Krasińskich...*, s. 108. Jak pisze Laura Quercioli Mincer, „*Campo di Fiori* do dziś często recytuje się podczas akademii i imprez rocznicowych, zarówno w Polsce, jak i w Izraelu czy Stanach Zjednoczonych”. L. Quercioli Mincer, *Dwa wiersze z Szeolu. Zagłada Żydów w okupacyjnych tekstach Czesława Miłosza*, [w:] *Rodzimy świat Czesława Miłosza*, red. T. Bilczewski, L. Marinelli, M. Woźniak, Kraków 2014, s. 184.

³⁹ Zob. *Literatura polska w Izraelu. Leksykon...*, s. 166–167.

⁴⁰ Cz. Miłosz, *Czesław Miłosz: My Biblical Translations*, „SBL Forum”, www.sbl-site.org/publications/article.aspx?ArticleId [dostęp: 30.07.2015].

Pierwsze wiersze Miłosza we własnym przekładzie – *Pgisza* [Spotkanie], *Ars Poetica*, *Djukan jevani* [Portret grecki], *Lo joter* [Nie więcej] – Weinfeld opublikował już w 1976 roku, na łamach pisma „Siman Kri’a”⁴¹; kolejne ukazywały się w następnych latach⁴². W wywiadzie udzielonym miesięcznikowi „Midrasz” w 2008 roku Weinfeld podkreślił znaczenie, jakie dla popularyzacji polskiej poezji w Izraelu miały publikacje wierszy w periodykach:

poezja polska w Izraelu ma się dobrze. Nawet pokuszę się o stwierdzenie, że czuje się bardzo dobrze. Na pewno duży wpływ na rozpowszechnienie poezji polskiej w Izraelu miało publikowanie przekładów wierszy w gazetach. Ja sam tak zaczynałem. Tłumaczyłem wiersze i wysyłałem do redakcji „Ha’arec”. Trzeba pamiętać o tym, że nie wszyscy sięgną po książkę z poezją, ale dużo ludzi przeczyta ten wiersz w gazecie, a jeśli nie przeczyta, to zwróci na niego uwagę, czasem zapamięta nazwisko poety⁴³.

W okresie 1981–2013 ukazały się następujące tomy wierszy Czesława Miłosza w przekładzie Weinfelda: *Wezarah haszemesz uwa haszemesz weszirim aherim* [Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada oraz inne wiersze], 1981; *Kohaw halana* [Gwiazda Piołun], 1989⁴⁴; *Al gdot hanahar* [Na brzegu rzeki]⁴⁵, 1999; *Ze: szirim* [To: wiersze], 2008⁴⁶ oraz *Or jom*.

⁴¹ „Siman Kri’a” 1976, nr 6 (maj), wraz z notą biograficzną pióra Ryszarda Löwa.

⁴² Dwa lata później, w 1978 r., cztery wiersze Miłosza *Arba’a szirim*: *Ksze’jareach* [Kiedy księżyc]; *Matana* [Dar]; *Onot haszana* [Pory roku]; *Zemer kemihah* [Koleśda] ukazały się na łamach dziennika „Ma’ariv” (14 lipca), a kolejne w 1979 r., w piśmie „Dawar”: *Ben Europa* [Dziecię Europy], *Sza’a* [Godzina], ****Im naja alaj litaer* [Gdybym miał przedstawić czym jest dla mnie; *Po ziemi naszej*], *Dag* [Ryba], *Kwija wema’ane* [Twierdzenie i odpowiedź] oraz „Ha’arec”: *Ecot* [Rady], z 13 kwietnia, a także *Chiwawti oto* [Lubiłem go], *Michtaw* [List], 16 listopada. W 1980 r.: *Mesima* [Zadanie], „Dawar”, 15 lutego; *Al odot hamlachim* [O aniołach], „Jedijot Achronot”, 28 marca; *Pizmon al kec hadam* [Piosenka o końcu świata], „Ha’arec”, 4 lipca; *Sziro szel ezrach* [Pieśń obywatela], „Dawar”, 5 września; *Campo di Fiori*, „Ma’ariv” 10 października. 17 października 1980 r. opublikowane zostały, na łamach „Dawar”: *Mikraot* [Lektury], ****im Pascal lo zaka* [***A jeżeli Pascal nie został zbawiony; *Po ziemi naszej*], *Veni Creator*, a w dzienniku „Ha’arec”: *Carich, lo carich* [Powinien, nie powinien], ****Im mutelet alaj* [*** Jeśli jestem odpowiedzialny; *Nad miastami* – 4 część *Laudy*]. 12 grudnia Weinfeld opublikował w „Jedijot Achronot” przekłady wierszy: *El Robinson Gefers* [Do Robinsona Jeffersa] oraz *Ja’amidu szam ekranim* [Ustawiaj tam ekrany].

⁴³ *Nie romantyzuję pracy tłumacza. Z Dawidem Weinfeldem rozmawia Ulla Orlińska-Frymus*, „Midrasz” 2008, nr 12, s. 42. Por. J. Szaron, *Michtaw „Le’Dawid Weinfeld, szalom”* [List do Dawida Weinfelda], „Siman Kri’a” 1982, nr 15, s. 93–94.

⁴⁴ Zob. J. Bronowski, *Atlas, Antios weacherim* [Atlas, Antios i inni], „Ha’arec” 1990, 3 sierpnia.

⁴⁵ Zob. idem, *Hanasgaw haszanan, hanasgaw hachadasz* [Szlachetny stary, szlachetny nowy], „Ha’arec” 1999, 23 lipca; E. Miszori, *Geszer szawirri* [Kruczy most], „Jedijot Achronot” 1999, 17 września.

⁴⁶ Zob. U. Holender, *Achadim mejtanu izru b’matat chesed cheref koach hamszicha* [Wierząc, że niektórzy z nas otrzymają łaskę wbrew sile ciężenia], „Ha’arec” 2008, 19 września; E. Szwajcer, *Melancholia rabat chesed* [Taka łaska-wa melancholia], „Ha’arec” 2008, 12 listopada; A. Hirsfeld, *Orfeus liwdo* [Samotny Orfeusz], „Ha’arec” 2008, 19 września [o poemacie „Orfeusz i Eurydyka”].

Miwohar szirim [Światło dzienne. Wiersze wybrane], 2013⁴⁷. Do ostatniego tomu, liczącego 387 stron, wybrane zostały nie tylko ułożone chronologicznie utwory z większości książek poetyckich Miłosza, począwszy od tomu *Ocalenie* (1945), po wydane pośmiertnie *Wiersze ostatnie* (2006), ale także utwory rozproszone, jak *Przyrodzie – pogróżka* (1944); utwór *Esse* (1954); *List* (1969), wiersze pochodzące z książki *Piesek przydrożny* (1997), a nawet będące przekładami Miłosza z poezji chińskiej, zamieszczonymi w antologii *Wypisy z Ksiąg użytecznych* (1994). Pominięto jedynie wiersze z przedwojennych tomików. Tom zamyka obszernie posłowie dotyczące biografii i twórczości polskiego Noblisty, w którym Weinfeld podkreślił między innymi realizm tej poezji oraz jej formalne walory, komunikatywność i klarowność języka. Nawiązując do tytułu tomu *Or jom*, tłumacz skonstatował, że poezja Miłosza, która „aspiruje do wyzwolenia się z okowów romantyzmu”, jest dla poety właśnie „sprawą «światła dziennego», a nie nocnych, romantycznych ciemności”⁴⁸.

Wiersze Miłosza w przekładzie Weinfelda zamieszczone zostały także w przygotowanej wspólnie z Rafim Weichertem antologii polskiej poezji po 1945 roku *Acharej mahapechot rabot* [Po tyłu rewolucjach], wydanej w Jerozolimie w 2000 roku⁴⁹, jak również w późniejszej antologii przekładów poezji światowej *Iwrut* [Hebraizacja], pod redakcją Drora Bursztajna (2012)⁵⁰. Wartość artystyczną przekładów Weinfelda opisał w 1981 roku Joram Bronowski:

Tłumaczenia Dawida Weinfelda są wspaniałe, bez zarzutu, tworzone kunsztownie w tym dyskursywnym stylu, w jakim rozwija się współczesna poezja hebrajska i jaki odpowiada dokładnie językowi Miłosza (co wynika, być może, z „karmienia” się podobnymi źródłami angloamerykańskimi)⁵¹.

O znaczeniu przekładów Dawida Weinfelda dla rozwoju współczesnej poezji hebrajskiej napisał także poeta i krytyk Eli Hirsz, współpracownik

⁴⁷ Cz. Miłosz, *Wezarah haszemesz uwa haszemesz weszirim aherim*, Tel Awiw: Schocken Publishing House 1981; idem, *Kohaw halana*, Tel Awiw: Am Oved 1989; idem, *Al gdot hanahar*, Tel Awiw: Hakibbutz Hameuchad 1999; idem, *Zeh: szirim*, Ra'anana: Even Hoshen Publishing House, Books for Bibliophiles 2008; idem, *Or jom. Miwohar szirim*, Ra'anana: Even Hosen Publishing House, 2013 [rec.: A. Beker, *Ze jachlof im chaloł hachaim* [Wraz z życiem to minie], „Ha'arec” 2014, 21 luty].

⁴⁸ D. Weinfeld, *Acharit dawar* [Posłowie], [w:] Cz. Miłosz, *Or jom....*, s. 374.

⁴⁹ Antologia, obok wierszy Cz. Miłosza, zawiera także m.in. utwory Z. Herberta, E. Lipskiej, W. Szymborskiej, ks. J. Twardowskiego i A. Zagajewskiego. Posłowie napisał Joram Bronowski.

⁵⁰ Praca translatorska Weinfelda została, „za promocję polskiej literatury na świecie”, uhonorowana Nagrodą Fundacji Kultury Polskiej (1995) oraz Polskiego PEN Clubu (2006). Zob. m.in. [Bronisław Mamoń], *Nagroda dla Weinfelda*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 22, s. 12; *Fundacja Kultury Polskiej nagradza*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 114, s. 11.

⁵¹ J. Bronowski, „*Lo mica'ar ani szoel, awal mitoch hara'ad*”....

pisma „Jedijot Achronot”, prowadzący na łamach cotygodniowego dodatku „7 Lejlot” [7 nocy] kolumnę zatytułowaną *Eli Hirsz kore szira* [Eli Hirsz czyta poezję]. W recenzji antologii *Iwrut*, opublikowanej w styczniu 2013 roku, Hirsz wyraził zdumienie, jak wielki wpływ na izraelską poezję wywarł poprzez swoje przekłady Weinfeld. W odróżnieniu od innych znanych tłumaczy izraelskich, zainteresowanych głównie przekładem kanonicznych utworów literatury światowej, poczynając od starożytnej poezji greckiej czy chińskiej, skoncentrował się on przede wszystkim na twórczości Miłosza i Herberta. Niemniej jednak to właśnie poezja tych dwóch twórców, „mówiąca wprost, bez zbędnych tyrad i nadmiernej subiektywizacji”, dla wielu izraelskich poetów stała się wzorem godnym naśladowania. Hirsz wyraża opinię, że Miłosz i Herbert, poeci reprezentujący postawę „antyromantyczną czy wręcz antypoetycką”, w tłumaczeniu Weinfelda „stali się czołowymi poetami izraelskimi”⁵². Znaczenie tzw. „szkoły polskiej w poezji” dla rozwoju młodej poezji hebrajskiej parę lat wcześniej podsumował Dawid Weinfeld:

kiedy zacząłem tłumaczyć Herberta (i Miłosza) w latach siedemdziesiątych zeszłego wieku, najbardziej mi zależało, żeby ta poezja dotarła do młodych hebrajskich poetów. Dotarła, i wywarła moim, i nie tylko moim zdaniem, pewien wpływ na ich twórczość. Mam na myśli poetykę albo retorykę Herberta. Jego dykcja, jego wyważona tonacja, powściągliwość, umiarkowane użycie metafory, aktualizacja przeszłości i jego ironia, ta ironia, która jest przeważnie drugą stroną bólu. Tu trzeba dodać, że nie można oderwać wpływu Herberta od wpływu tak zwanej – słusznie czy niesłusznie – szkoły polskiej w poezji, to znaczy twórczości Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej, poetów równie znanych izraelskiemu czytelnikowi [podkreśl. moje – B.T.]⁵³.

Obok Weinfelda, wiersze Miłosza przekładali między innymi historyk literatury hebrajskiej, profesor Uniwersytetu Bar-Ilan Szalom Lindenbaum, poeta Rafi Weichert, znany również jako tłumacz poezji Wisławy Szymborskiej i krytyk; pisarz hebrajski polskiego pochodzenia Dan Calka, poeta i krytyk Josef Szaron, a także Joram Bronowski, który stał się jednocześnie

⁵² E. Hirsz, *Chataim ktanim* [Drobne przewinienia], „Jedijot Achronot” 2013, 31 stycznia.

⁵³ D. Weinfeld, *Recepcja Herberta w Izraelu*, w: Z. Herbert, Weinfeld, *Listy*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2009, s. 35-36. Słowa Weinfelda potwierdza znana poetka izraelska, Agi Miszol: „Kiedy czytam wiersze Zbigniewa Herberta i Czesława Miłosza, we wspaniałych przekładach Dawida Weinfelda, czy Wisławy Szymborskiej, mam wrażenie, że są one hebrajską poezją. Wpływ Miłosza jest bardzo duży”. Zdaniem Miszol, wpływ poezji danego obszaru językowego na poezję innego języka uzależniony jest od jakości oraz ilości przekładów. Zob. *Pisać w świętym języku. Z Agi Miszol rozmawia Beata Tarnowska*, „Fraza” 2011, nr 2, s. 53. R. Weichert, *Lehalel et dwarim al szum shehem kajanim* [Wychwalać rzeczy za to, że istnieją], „Ma’ariv” 1999, 13 sierpnia.

jednym z najwnikliwszych krytyków twórczości Miłosza na łamach prasy hebrajskiej⁵⁴. Jak zauważa Ryszard Löw, „Miłosz był dla Bronowskiego pisarzem najważniejszym, jednym z tych twórców, którzy uformowali jego własną świadomość literacką – jak starożytni, jak niektórzy Francuzi”⁵⁵.

Już w 1979 roku, w artykule *Tragedia belachan kofcani* [Tragedia w takt skocznej muzyki], ogłoszonym 14 września na łamach „Ha’arec”, Bronowski podkreślał, że pomimo oficjalnej nieobecności poety w kraju, jego rola we współczesnej polskiej literaturze jest znacząca i coraz bardziej widoczna. Nazywając Miłosza „ojcem duchowym odradzającego się w Polsce po 1956 roku klasycyzmu w poezji”, wspominał przy tym, że w poszukiwaniu korzeni w kulturze klasycznej towarzyszy Miłoszowi inny współczesny wybitny poeta polski – Antoni Słonimski, a także poeta rosyjski – Josif Brodski, im obu zaś patronuje Osip Mandelsztam⁵⁶. Temat klasycyzmu Bronowski poruszył także w eseju, „*Lo mica’ar ani soeł, awal mitoch hara’ad*” [„Nie z żalu pytam, ale z zamyślenia”], opublikowanym w piśmie „Ha’arec”, 31 lipca 1981 roku. Aby przybliżyć styl poezji Miłosza czytelnikowi nieposiadającemu wiedzy na temat polskiej literatury, Bronowski odwołał się do paraleli spoza polskiej tradycji literackiej: przywołał nazwiska Eliota oraz Kawafisa. Zastrzegł przy tym, że Miłosz bynajmniej nie mógł być, i nie jest, naśladowcą ich twórczości:

Podobieństwo poetyckich światów [Eliota i Kawafisa] do świata poezji Miłosza jest raczej owocem ducha epoki. Każdy z nich na początku swojej drogi twórczej musiał określić się wobec wszechobecnej tradycji romantycznej [...] (Eliot wobec Swinburne’a i innych romantyków angielskich, Kawafis wobec Kostisa Palamasa, Miłosz wobec wielkich romantyków oraz poezji Młodej Polski), a poezja każdego z nich była otwartą krytyką tejszej tradycji. Aby przeciwstawić się romantyzmowi, [...], wszyscy oni zwrócili się w stronę tradycji klasycystycznej⁵⁷.

Bronowski zauważa bogactwo przeciwstawnych, choć uzupełniających się tonów w poezji Miłosza. Są to: obecny już w jego wczesnej poezji, prze-

⁵⁴ Zob. *Cafon. Kowec sifrutit* [Północ. Zbiór literacki], tłum. Sz. Lindenbaum, Agudat hasofrim ha’ iwrim [Stowarzyszenie pisarzy hebrajskich], Hajfa 2004, s. 313–314; Cz. Miłosz, *Olam* [Świat], tłum. D. Calka, „Ha’arec” 1984, 3 lutego; idem, *Chamisza szirim mitoch hamachzor „Ha’olam”* [Pięć wierszy z cyklu „Świat”], tłum. J. Bronowski, „Ha’arec” 1995, 2 czerwca; idem, *Hakdasza* [Przedmowa], tłum. J. Szaron, „Masa” [dodatek literacki pisma „Dawar”], 1983, 8 kwietnia; idem, *Sfat imi hane’emana*, [Moja wierna mowa], tłum. z ang. G. Leszem, „Ma’ariw” 2001, 8 października.

⁵⁵ R. Löw, *Literackie podsumowania polsko-hebrajskie i polsko-izraelskie*, red. M. Siedlecki, J. Ławski, posłowie B. Olech, Białystok 2014, s. 171.

⁵⁶ J. Bronowski, *Tragedia belachan kofcani*....

⁵⁷ Tenże, „*Lo mica’ar ani soeł, awal mitoch hara’ad*”....

pełniony katastrofizmem ton medytacji historycznej, a z drugiej strony, „głos idylli Morza Śródziemnego, marzenie o obfitości i o nieskończonym pięknie”; ton mistyczny o romantycznej proveniencji, obecny w języku i stylu wielu wierszy, takich jak „krótki i poruszający wiersz *Dar*”, czy w esejach, jak *Ziemia Ulro*, gdzie Miłosz przywołuje myśli szwedzkiego mistyka Emanuela Swedenborga, poezję Williama Blake’a oraz utwory swojego stryja, francusko-litewskiego poety Oskara Władysława de Lubicz Miłosza⁵⁸ oraz przeciwstawny mu ton antymistyczny, kiedy Miłosz przemawia jako „jasno myślący klasycysta”. Nie umyka też uwadze Bronowskiego fakt, że Miłosz – autor słów: „Tak, być poetą pięciu zmysłów chciałbym”, zawarty w wierszu *W Mediolanie*

jest zakochany w tym świecie, w jego bogactwach i pięknie, w kulturze, w sztuce i w krajobrazach. Czasami podczas lektury wierszy Miłosza czytelnik ma wrażenie obcowania z krainą cudów mlekiem i miodem płynącą. Jednak już w jego wczesnej poezji tej złudnej idylli zagraża chaos rzeczywistości i [...] nieznająca litości historia.

Zdaniem autora ta

medytacyjno-filozoficzna poezja mówi o losie człowieka uwięzionego w paradoksach istnienia, o historii pełnej zakrętów i przepełnionej terrorem, o śmierci, która istnieje we wszystkim i o szczęściu, które na pozór jest czystym absurdem, gdyż ignoruje konieczność umierania⁵⁹.

Pisząc o Miłoszu, Bronowski przybliżył też izraelskiemu odbiorcy obraz życia literackiego w Polsce u progu przemian ustrojowych. W eseju *Nochehuto szel Miłosz* [Obecność Miłosza], opublikowanym 1 grudnia 1989 roku na łamach „Ha’arec”, w kolumnie *Michtawim mi’Polin* [Listy z Polski], Bronowski zamieścił wnikliwą ocenę sytuacji, w jakiej znalazła się polska literatura jesienią 1989 roku. W okresie rozliczeń z komunistyczną przeszłością „polscy intelektualiści oceniali spuściznę kulturalno-literacką w Polsce ostatnich czterdziestu lat”, twierdząc – jak literaturoznawca Jan Błoński – że „z «tamtych lat» pozostaje tylko nieużyteczna pustynia”. Zdaniem Bronowskiego, w sytuacji szukania przez polską literaturę dalszej

⁵⁸ Bronowski, zestawiając w tym artykule postacie Miłosza i Mickiewicza, tworzy „mit powtórzenia biografii romantycznej”: „obydwoj, Mickiewicz i Miłosz, są bardziej «Litwinami» niż «Polakami», gdyż „polska Litwa, odrębna [...] od Polski centralnej, odcisnęła niezatarty ślad na języku, stylu, a nawet światopoglądzie Miłosza”, podobnie jak ukształtowała „poezję i filozofię Mickiewicza, barda romantyzmu, polskiego poety, który nigdy w Warszawie nie był, a większość swoich dni spędził w Paryżu”. Miłosz, tęskniąc na wygnaniu za swoim „krajem lat dziecinnych”, „powiela los wielkich romantyków XIX wieku, ludzi «Wielkiej Emigracji»” (tamże).

⁵⁹ Tamże.

drogi, obecność Miłosza wydaje się „darem niebios”. Oto bowiem nie tylko na spotkania z poetą przychodzą tłumy, ale dzięki jego książkom eseistycznym, przekładom i opracowaniom polscy odbiorcy zaczynają interesować się także twórczością Aleksandra Wata, Stanisława Vincenza czy Oskara Miłosza, czytają pisma Władimira Sołowjowa, Emanuela Swedenborga i tłumaczenia *Pięcioksięgu*.

Bronowski przypomniał fakt wymazywania w Polsce imienia Miłosza przez ponad trzydzieści sześć lat, a po otrzymaniu Nagrody Nobla – próby zawłaszczania go jako „barda Solidarności”, „przekształcania ze «zdrajcy» w poetę narodowego, obarczonego ogromną rolą społeczną”. W świetle tych faktów ciekawy wydaje się opis uroczystości, której Bronowski i Weinfeld byli świadkami, a mianowicie nadania Miłoszowi legitymacji honorowego członka Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Uroczystość, która odbyła się podczas założycielskiego zjazdu SPP w dniu 31 maja 1989 roku, miała miejsce, jak pisze Bronowski

w górującym nad stolicą, słynnym stalinowskim Pałacu Kultury, najbrzydszym budynku w Warszawie, jeśli nie na całym świecie (nie wniesiono jeszcze propozycji jego zburzenia, ale skoro tak wiele instytucji wciąż w nim działa, nie będzie łatwo się go pozbyć). [...] Przyszliśmy, Dawid i ja, do tego właśnie budynku, po długim błędzeniu znaleźliśmy salę PEN Klubu, w którym miała odbyć się uroczystość [...]. Najdziwniejsze było samo przebywanie pośród pisarzy należących do elity zinstytucjonalizowanej literatury. Wielu z nich było kiedyś wyznawcami reżimu i jego poplecznikami, a teraz wszyscy z podziwem i szacunkiem czekają na kogoś, kogo potępiali jako „zdrajcę” i marnego poetę. Nie mogłem powstrzymać się od śledzenia wyrazu twarzy kilku obecnych tam pisarzy socjalistycznych (do tej pory znałem tylko ich nazwiska, a oto jawią mi się jako podstarzali polscy panowie) [...]. Rozlega się szmer: idzie! Jest! I oto po chwili wchodzi Miłosz, w asyście swojego brata [...] i kilku kobiet. Znow zerkam na pilnie zatroskane twarze paru poetów: ich patos zasługiwał na wiersz! [...] Przemówienie przewodniczącego, przemówienie nowego członka, przekazanie „składki” w kopercie („w dolarach?”, zastanawia się siedzący obok mnie dziennikarz, „ciekawe, ile?”). Każdy godny pióra Mrożka. Na całym świecie pisarze zrzeszeni przypominają jeden drugiego, więc Dawid i ja dobrze się bawimy, szukając podobieństw między pisarzem polskim takim a takim, a pisarzem hebrajskim takim a takim. Rozumiem sens słów, które docierają do moich uszu: Wiktor Woroszyński, dawny „młody gniewny” stalinowskiej literatury, podszedł do Miłosza i powiedział: „ostatni raz widzieliśmy się dokładnie czterdzieści lat temu...”. Miłosz uściśnął dłoń poecie, i dał do zrozumienia, że przechodzą go dreszcze, kiedy wspomina to, co stało się w roku 1949, na słynnym Zjeździe [Literatów Polskich – B.T.], na którym oficjalnie zatwier-

dono socrealizm w polskiej literaturze. Od tego momentu można by usunąć, jak twierdzi Błoński, całe czterdzieści lat tej literatury. Takie spotkanie!

Udział krytyków izraelskich polskiego pochodzenia odegrał znaczącą rolę w procesie przyswajania dzieła Miłosza w Izraelu. Rozpatrując dorobek autora *Ocalenia* w wielu kontekstach, również na tle polskiej historii i literatury, pomagali oni hebrajskojęzycznym czytelnikom lepiej zrozumieć i docenić wartość tej poezji, przesłoniętej uprzednio przez sukces *Zniewolonego umysłu*. Wytoczoną drogą skłonni byli podążać ci z interpretatorów, którzy nie znali polskiego języka i literatury.

W 1989 roku, na łamach pisma „Jeruzalajim”, ukazał się artykuł Altrasa *Gan haeden muchrach leipatach* [Musi otworzyć się raj]⁶⁰, będący omówieniem drugiego na izraelskim rynku tomu Miłosza *Kohaw halana* [Gwiazda Piółun]. Altras wspominał w tym artykule swoje pierwsze spotkanie z poezją Miłosza, tuż po opublikowaniu w 1981 roku tomu *Wezarah haszemesz u'wa haszemesz weszirim aherim* [Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada oraz inne wiersze]:

Byłem wtedy żołnierzem i nie znałem poezji Miłosza. Kiedy przeczytałem ten tomik zrozumiałem, że odkryłem swojego ulubionego poetę. Nie znałem polskiego i zdaje się, że już nie poznam. Pozostaje mi więc polegać na wspaniałych tłumaczeniach Weinfeldta. O Miłoszu mogę powiedzieć wszystko, co najlepsze. Jego poezja jest mądra, piękna i kocha człowieka.

Podobnie jak większość izraelskich krytyków Altras zwrócił uwagę na tłumaczenie przez Miłosza Biblii hebrajskiej oraz wpływ, jaki Stary Testament wywarł na jego poezję: „niewątpliwie [Miłosz] kocha melodię biblijnych wersów, a religia i poezja nie są, w jego odczuciu, odległe od siebie”. Dostrzegając tematyczną i formalną różnorodność Miłoszowego dzieła, Altras podkreślił skłonność poety do czerpania inspiracji z wielu, nieraz bardzo odległych geograficznie i kulturowo źródeł; w jego twórczości pojawiają się zatem nie tylko wątki chrześcijańskie czy kabalistyczne, ale nawet mistycyzm Dalekiego Wschodu. Autor omówił ponadto znaczącą pozycję Miłosza w Polsce, w której wygrał ruch Solidarności: poeta traktowany jest jak wieszcz, jego wiersz wryty został na pomniku ku czci stoczniovców, a książki, po około trzydziestu latach cenzury, sprzedają się w takiej ilości, „o jakiej każdy twórca marzy”. Ta uprzywilejowana pozycja wydaje się – w świetle słów Altrasa – całkowicie uzasadniona, albowiem

⁶⁰ A. Altras, *Gan haeden muchrach leipatach*, „Jeruzalajim” 1989, 10 listopada.

Poezja Miłosza, a także jego biografia, która w pewnej mierze wpłynęła na kształt poezji, nastraja czytelnika na coś, co Weinfeld nazywa „strachem przed majestatem”. Kiedy czytasz poezję Miłosza, masz czasem poczucie, że jest ona modlitwą, a jej słowa potrafią zmienić los. [...] Gdy wychodziłem z domu Dawida Weinfelda, on zapytał: „Czy wiesz, co jest wadą poezji Miłosza?”. I odpowiedział: „Jej wadą jest absolutna doskonałość”.

Przedstawiony obraz recepcji twórczości Miłosza w Izraelu nie jest kompletny, uwzględnienie bowiem wszystkich poświęconych Miłoszowi tekstów krytycznych, jakie ukazały się w prasie izraelskiej oraz na hebrajskich stronach internetowych, znacznie przekroczyłoby ramy tej pracy⁶¹. Nie zmienia to jednak faktu, że nawet w tym niepełnym obrazie można dostrzec wyraźnie dominujące tendencje. W odróżnieniu bowiem od interpretatorów zachodnich, przez długie lata skupionych niemal wyłącznie na politycznych aspektach dzieła Miłosza, krytycy izraelscy już w latach 60. doceniali go jako wybitnego poetę o światowym formacie, autora nie tylko – najbardziej znanych w Izraelu – wierszy poświęconych zagładzie getta, ale także utworów o charakterze kontemplacyjno-filozoficznym. Miłosz-klasycysta, twórca polskiej szkoły poezji, operujący idiomem klarownym i zrozumiałym, stał się, na równi być może z poezją amerykańską, poetą ważnym dla rozwoju współczesnej poezji izraelskiej w języku hebrajskim.

⁶¹ W ostatnich dekadach opublikowano m.in. następujące teksty krytyczne na temat twórczości i biografii Miłosza: L. Snir, *Kol rega ani m'wajet et ha'ason* [W każdej chwili oswajam nieszczęście], „Al Hamiszmar” 1990, 26 stycznia; A. Lewi, *Elohim nimco bepratim*, [Bóg istnieje w szczegółach], „Kol Hair” 1997, 4 lipca [analiza wiersza *Dar*]; J. Ozer, *Czesław Miłosz we'ani* [Czesław Miłosz i ja,] „Erec Acheret” 2000, październik; M. Ben, *Hu haja gedol mszorrej ha'olam* [On był największym poetą świata], „Zeman Tel Awiw” 2004, 20 sierpnia; J. Garbuz, *L'jeter dijuk* [Dokładniej], „Jedijot Achronot” 2008, 22 sierpnia; N. Kalderon, *Ma lamadti mi Czesław Miłosz. Beakawot haszir „Ma lamadti meZijan Hersz”* [Czego nauczyłem się od Czesława Miłosza. Śladami wiersza „Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch”], „Iton 77” 2008, październik-listopad, s. 23; A. Sagi, *Hamasa ha'enzosi lemaszmaut* [Ludzkie poszukiwanie sensu], Hocaat Uniwersitat Bar-Ilan, Ramat Gan 2009 [rozd. II. *Masa'ot enozim – Czesław Miłosz al szwirut hakijum* [Ludzkie wyprawy – Czesław Miłosz o kruchości istnienia], s. 49–70; D. Weinfeld, *Biografia poetit szel Czesław Miłosz* [Biografia poetyka Czesława Miłosza], „Ha'arec” 2011, 15 lipca; B. Serljot, *Ha'et kemacpen* [Pióro jako kompas], „Makor Riszon” 2014, 28 marca; R. Prager-Wagner, *Lilkod eje szawrir emet* [Zdobyc jakąś cząstkę prawdy], „Erec Acheret” 2015, 1 stycznia.

Beata Tarnowska

Milosz in Israel (reconnaissance)

The main purpose of the article is to present the reception of the writings by Czesław Miłosz in Israel. While in the West Miłosz was for a long time perceived as a “political writer”, the author of *The Captive Mind* and *The Seizure of Power*, in Israel, as early as in the 70s, the critics regarded him as a distinguished poet. They appreciated Miłosz both as the author of the poems on the extermination of the Warsaw Ghetto: *Campo di Fiori* and *Poor Christian Looks at the Ghetto*, and the co-creator of the neoclassical style in modern poetry. The style of Miłosz’s poetry, its realism, self-restraint and clarity, especially in splendid translations by David Weinfeld, have significantly influenced modern Israeli poetry.

Keywords: Czesław Miłosz, Polish poetry in Israel, Polish literature in translation

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, polska poezja w Izraelu, polska literatura w przekładzie

Nguyen Chi Thuat
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
nguyenchithuat70@gmail.com

Recepcja twórczości Czesława Miłosza w Wietnamie – od poezji trudno dostępnej do popularnej

Wprowadzenie

Czesław Miłosz, „najwybitniejszy współczesny poeta polski, którego dorobek porównywać można tylko z osiągnięciami Jego największych poprzedników w historii polskiej literatury – Jana Kochanowskiego i Adama Mickiewicza”¹, laureat Nagrody Nobla z 1980 roku, nie zajął jeszcze godnego swojej wielkości miejsca wśród poetów tłumaczonych na język wietnamski. Wcześniej jego twórczość była pomijana głównie ze względów politycznych. W Polsce Miłosz także musiał długo czekać na swój moment. Przez wiele lat, z wyjątkiem krótkiego czasu odwilży w 1957 r., kiedy jego wiersze ukazywały się w prasie i spotykały się z przychylnością krytyki, publikowanie ich w PRL-u było zakazane. Jego książki zaczęły się ukazywać w kraju na nowo dopiero od 1980 roku. Całkiem niedawno, bo w roku 2011, „podczas posiedzenia sejmowej komisji kultury, kilku posłów PiS zaprotestowało przeciwko ustanowieniu 2011 Rokiem Czesława Miłosza nie uznając jego dorobku i znaczenia dla polskiej literatury”². Nieco wcześniej Marian Stala pisał o Miłoszu, że „w naszych czasach przestaje być częścią żywej, oczywistej, inspirującej tradycji. Takiej, z której się korzysta, gdy trzeba rozstrzygnąć rzeczy ważne, decydujące o teraźniejszości i przyszłości”. Dalej autor wypowiedzi tłumaczy, że „w dzisiejszej kulturze, przy obec-

¹ M. Bernacki, *Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro. Szkice o twórczości Czesława Miłosza*, Bielsko-Biała 2005, s. 5.

² A. Dębkowski, *Rok Miłosza*, „Gazeta Kulturalna” 2011, nr 2(174), s. 15.

ných standardach czytelniczych, Miłosz jest zbyt trudny”³. Autor tych słów nie do końca miał rację. Czesława Miłosza czytają nowi czytelnicy, którzy zetknęli się z jego wierszami i esejami po roku 2004, już po jego śmierci. To dowodzi, że Miłosz o wiele bardziej zaciekawia i porusza czytelników, niż zwykle się myśli. Dzisiaj wielkość Miłosza wydaje się bezdyskusyjna. Fakt otrzymania przez niego Nagrody Nobla nie był przypadkowy. Nie jest też przypadkiem, że na pomniku Poległych Stoczniovców w Gdańsku został umieszczony cytat z jego wiersza *Który skrzywdziłeś*. Papież Jan Paweł II niedłukrotnie cytował w swoich tekstach słowa polskiego noblisty. Wpływ Miłosza na poezję światową jest niezaprzeczalny.

W Wietnamie popularyzowanie dorobku polskiego poety napotykało na trudności nie tylko natury ideologicznej. Gdy w 1951 roku Czesław Miłosz jako dyplomata reprezentujący Polską Rzeczpospolitą Ludową we Francji (był I sekretarzem ambasady polskiej w Paryżu) poprosił o azyl polityczny, Wietnamczycy walczyli o wyzwolenie kraju spod okupacji francuskiej. Rok wcześniej Polska i Wietnam nawiązały stosunki dyplomatyczne. Wietnamczykom niezręcznie byłoby nadawać rozgłos twórczości obywatela bratniego kraju, który przeszedł na stronę wroga Wietnamu. Niemal dekadę później, w roku 1960, kiedy Miłosz przeniósł się na stałe do Stanów Zjednoczonych, francuskich agresorów w Wietnamie zastąpili Amerykanie.

Polski poeta otrzymał Nagrodę Nobla w 1980 r. W Wietnamie był to okres głośnej sprawy nielegalnej emigracji tysięcy osób, tzw. boat people. Noblista Miłosz był przedstawiany jako obywatel Stanów Zjednoczonych polskiego pochodzenia. Trudno było o entuzjastyczne przyjęcie jego twórczości. Pokonanie bariery psychologicznej przez Wietnamczyków byłoby możliwe jedynie wówczas, gdyby Miłosz był poetą i obywatelem polskim bez epizodu emigracyjnego.

I. Przełom – Wietnam gotowy na przyjęcie poezji Czesława Miłosza

Literatura wietnamska w procesie modernizacji i w okresie odnowy po roku 1975

Kilka lat po wojnie amerykańskiej w literaturze wietnamskiej nastąpiły gruntowne zmiany. Niedługo po zjednoczeniu kraju redaktor naczelny tygodnika „Van Nghe” („Literatura i Sztuka”), znany pisarz Nguyen Ngoc, zauważył nagły odwrót czytelników od jego pisma, do niedawna cieszące-

³ M. Markowski, *Ziemia to ziarno, naprawdę nie więcej*, „Gazeta Wyborcza”, *Magazyn Świąteczny* z dn. 23–24 sierpnia 2014, s. 30.

go się wielką popularnością. Nietrudno było odgadnąć powód. Czytelnicy oczekiwali nie tylko od pism literackich, ale od całej literatury narodowej, odejścia od konwencji uwznioślenia polityki państwa i epickiego opiewania przeszłości. Chcieli, by twórcy byli bliżej rzeczywistości i codziennych doświadczeń ludzi.

Tak lapidarne ujęcie sensu przeobrażeń literatury Wietnamu po 1975 roku nie wydaje się wystarczające. By lepiej je zrozumieć, trzeba wrócić do początków współczesnej literatury wietnamskiej. Krytycy i teoretycy literatury dzielą czas przemian na trzy główne okresy. Pierwszy obejmuje lata od początku XX wieku do roku 1945 i określane jest jako okres modernizacji. Drugi, przypadający na lata 1945–1975, zwany jest okresem popularyzacji i rewolucjonizmu. Trzeci okres – od roku 1975 do czasów obecnych – zasłużenie nosi miano demokratyzacji. Tak więc przed okresem odnowy literatury wietnamskiej był okres popularyzacji i rewolucjonizmu, który przypadał na szczególnie czas w życiu narodu. Podczas wojny literatura nie mogła nie przesunąć na plan pierwszy wymagań czysto propagandowych. Nietrudno było o utożsamienie literatury z polityką. Wymagania dotyczące estetyki i percepcji literatury chcąc nie chcąc zeszyły na plan dalszy. Ale szczególną uwagę trzeba zwrócić na ważne wydarzenie, jakim było powstanie w latach 1932–1941 w Wietnamie Ruchu Poezji Nowoczesnej, o którym Dariusz Tomasz Lebioda pisze we *Wprowadzeniu do Antologii Wietnamskiej Nowej Poezji 1932–1941*, że „jest jak ożywczy, świeży powiew, ciągnący się od niebieskich gór i przynoszący ulgę podczas upału”⁴.

Podobny ton znalazł się w wypowiedzi Hoai Thanh już w latach 40. XX wieku. Niedawno znany badacz literatury wietnamskiej Do Lai Thuy potwierdził taką ocenę raz jeszcze:

Ruch Nowej Poezji to prawdziwa rewolucja w poezji wietnamskiej. I ta rewolucja odniosła zwycięstwo. Nowa Poezja przeniosła poezję wietnamską z literatury epoki średniowiecznej do literatury nowoczesnej, dała udany początek literaturze narodowej, która stawiała pierwsze kroki na drodze modernizacji i integracji z literaturą światową⁵.

Zdaniem tego autora, w drugiej połowie XIX wieku, po tym, jak francuscy kolonizatorzy zajęli ostatnie prowincje w Wietnamie Południowym, społeczeństwo wietnamskie, które do niedawna było rolniczo-monarchicz-

⁴ D.T. Lebioda, *Ptasi ruch, Wprowadzenie do Antologii Wietnamskiej Nowej Poezji 1932–1941*, przeł. Lam Quang My, P. Kubiak, Bydgoszcz 2015, s. 6.

⁵ Do Lai Thuy, *Nowa Poezja, osiągnięcia i niepowodzenia w osiągnięciach*, w: *Zbiór tekstów krytyki literackiego 1945–2015*, Hanoi 2015, s. 190. (Tłumaczenia cytatów umieszczonych w artykule z wietnamskiego na polski dokonuje autor tekstu.)

no-konfucjańskie, chcąc nie chcąc musiało pójść drogą integracji ze światem i modernizacji. Było to przesunięcie geopolityczne z jednego regionu do innego, z Azji Południowo-Wschodniej do Azji Wschodniej. Paradoksalnie agresja francuska spowodowała zwrócenie się Wietnamu w stronę bardziej nowoczesnego świata. Kraj znajdujący się w obcych rękach w wielu dziedzinach unowocześniał się. Z szacunku dla historii trzeba przypomnieć, iż zetknięcie się Wietnamu z kulturą Zachodu odnotowano na długo przed rokiem 1862. Stało się tak za sprawą kupców i misjonarzy chrześcijańskich. Wietnamscy intelektualiści mieli świadomość wielkiego zacofania swojego kraju, dlatego zaproponowali pewne zmiany i transformacje. Okazały się one niewystarczające, tym niemniej ważne. Nowa Poezja była dziełem intelektualistów wietnamskich posiadających rozległą wiedzę na temat Zachodu.

Literatura wietnamska po roku 1975, warto podkreślić, potrzebowała dziesięciu lat okresu przejściowego (1975–1985) dla ugruntowania się nowych zasad. Od 1986 roku nastąpiły zasadnicze zmiany, które przyczyniły się do stworzenia profilu literatury narodowej o zupełnie nowym, ewolucyjnym charakterze. W okresie przejściowym w literaturze wietnamskiej można zaobserwować stopniowe przechodzenie od literatury epickiej lat wojennych, będącej instrumentem polityki państwowej i oficjalnej propagandy, pozbawionej na ogół artystycznych walorów, do literatury świadomie rezygnującej z heroicznego posłannictwa. Wybitny krytyk literacki Hoang Ngoc Hien apelował do pisarzy, żeby na zawsze pożegnali się z „literaturą posłuszeństwa”⁶. W latach od 1986 roku do połowy lat 90. gruntowne, intensywne zmiany w literaturze wietnamskiej starały się nadążać za zmianami w unowocześnianiu wielu dziedzin życia społeczeństwa. Od drugiej połowy lat 90. literatura wietnamska coraz więcej uwagi poświęcała kwestiom artystycznym. Cechy okresu przejściowego widoczne były w warstwie tematycznej utworów, jak również w doborze środków artystycznych.

W pierwszej połowie lat 80. ubiegłego wieku Wietnam trawił kryzys społeczno-gospodarczy. Literatura znalazła się w stagnacji. Wielu pisarzy miało kłopot ze znalezieniem odpowiedniej metody pracy twórczej. W tym trudnym okresie znaleźli się pisarze o szczególnym „słuchu” i wrażliwości na ludzkie losy. Szukali środków wyrazu dla opisu nowej rzeczywistości. Nie bali się eksperymentu. W ten sposób zostali prekursorami odnowy literatury oraz inicjatorami nowych sposobów przedstawiania zwykłego życia z jego nowymi, problemami egzystencjalnymi i moralnymi. Nowa rzeczy-

⁶ Cyt. za Nguyen Dang Manh, [w:] *Wietnamska literatura Współczesna. Bardziej reprezentatywne postacie*, Wydawnictwo Phu Nu, Hanoi 2011, s. 68.

wistość wymagała od literatury definitywnego zerwania ze schematyzmem oraz ideologicznymi uproszczeniami poprzedniej epoki.

Także w połowie lat 80. XX wieku zanotowano w literaturze wietnamskiej intensywny rozwój percepcji rzeczywistości w duchu humanizmu. Twórcy, jeśli wracali do tematyki wojennej, to zwykle poprzez opis degradującego wpływu wojny na losy pojedynczych ludzi i całych zbiorowości. Patos i uniesienie czasów heroicznych zastąpił smutek przeżyć i obsesji towarzyszących uczestnikom wojennych zmagania. Wektor ideowy literatury nieuchronnie zaczęła się przesuwac w kierunku pacyfistycznym.

Wietnam zaczyna poznawac Miłosza.

Wzrost znaczenia literatury przekładowej

W Wietnamie literatura przekładowa ma bogatą tradycję i odgrywa szczególną rolę. Przekład literacki stanowi część integralną wietnamskiego piśmiennictwa narodowego. Charakterystycznym zjawiskiem dla literatury wietnamskiej jest niemalejąca, równorzędna wobec rodzimej twórczości rola piśmiennictwa przekładowego w kształtowaniu literatury narodowej. Wpływ na taki stan rzeczy miały wiekowe opóźnienia w pojawieniu się pisma wietnamskiego. Wkład twórczości przekładowej w rozwój wietnamskiego języka literackiego jest kwestią bezdyskusyjną. Pismo wietnamskie we współczesnej postaci ukształtowało się na przełomie wieku XVII i XVIII dzięki wspólnym wysiłkom misjonarzy portugalskich, francuskich oraz elity buddyjskiego duchowieństwa. Na kształtowanie się języka wpływ miały tłumaczenia z literatur obcych. Od początku XX wieku Wietnamczycy dużo tłumaczyli, głównie z literatury chińskiej i francuskiej. Wiele uwagi poświęcali kwestiom warsztatu translatorskiego. Wietnam jest krajem, gdzie zawsze odnoszono się z szacunkiem do pracy tłumaczy. Przykładem może być fragment artykułu pt. *Badanie nad elementami historycznymi w powieściach* autorstwa Truc Ha, opublikowanego w roku 1932 w numerze sierpniowo-wrześniowym czasopisma *Nam Phong*. Autor, będąc pod wrażeniem niezwykłych dokonań Tadeusza Boya-Żeleńskiego, napisał: „W dalekiej Polsce jest pisarz o nazwisku Tadeusz Żeleński, pseudonim Boy, który w wolnych nocach tłumaczył literaturę francuską. W jego dorobku translatorskim jest ponad sto przekładów. Jeżeli chodzi o komedie Moliera i powieści Balzaka, przetłumaczył już wszystkie. Polacy muszą być dumni z pana Żeleńskiego. My, Wietnamczycy – może w mniejszym stopniu – też mamy wietnamskiego Żeleńskiego w osobie pana Nguyenena Van Vinha”⁷.

⁷ Cyt. za Kieu Thanh Que, [w:] *Proces modernizacji literatury wietnamskiej*, Hanoi 2009, s. 203.

W okresie przemian literatura przekładowa miała wręcz decydujące znaczenie dla rozwoju kulturalnego Wietnamu. Pisarze wietnamscy, zwłaszcza poeci, mieli świadomość ograniczoności swojego warsztatu i pola literackiej obserwacji. Możliwość poznania i przyswojenia kulturze wietnamskiej ważnych dzieł literatury światowej była potężnym impulsem zmian. Przy ich braku poezja wietnamska pozostałaby w izolacji. Jej specyfika wynikała z zastanych wzorców: sztywnej liczby wersów i słów, obowiązywania rytmu i rymu. Ograniczenia formalne miały negatywny wpływ na poziom artystyczny dzieł. Aby dalej funkcjonować, być rozumianą i pożądaną, poezja wietnamska musiała odrzucić krępujące ją zasady, stworzyć odpowiedni zasób znaków i pojęć pozwalających opisać i lepiej rozumieć zmieniającą się rzeczywistość. Reforma dokonywała się nie tylko na płaszczyźnie formy, ale także w sferze idei, sposobu rozumienia przez twórcę świata i samej sztuki. Przykładem są poeci, którzy żyli i pisali w Sajgonie i innych ważnych ośrodkach Wietnamu Południowego w czasie, kiedy kraj został podzielony na dwie części. „Tworzyli oni wtedy pod wpływem nurtów filozoficzno-estetycznych Zachodu, ich poezja udowodniła, że autorzy szybko wpisywali się w tendencje światowe, swoimi staraniami transformacyjnymi w pewnym stopniu nadążali za rozwojem poezji światowej”⁸.

W latach 80. XX w. przetłumaczono setki dzieł pisarzy zachodnich. Z dorobku twórców bloku socjalistycznego wiele uwagi poświęcono dziełom, które w przeszłości z powodów politycznych były zakazane przez cenzurę. Do tej grupy należały wiersze Czesława Miłosza.

Śmierć jako warunek nieśmiertelności

O Czesławie Miłoszu zaczęto w Wietnamie mówić więcej i głośniejszo po jego śmierci w sierpniu 2004 r. W związku z odejściem poety pojawiło się wiele artykułów na temat jego życia i twórczości. Autorzy artykułów to ludzie pióra o różnych poglądach politycznych, ale łączy ich podziw dla Miłosza i uznanie jego zasług dla poezji światowej. Tłumaczono na wietnamski i publikowano wiersze polskiego noblisty w Wietnamie i poza jego granicami, wśród diaspory wietnamskiej liczącej miliony osób w różnych krajach globu. Pojęcie „literatura Wietnamu” od niedawna oznacza nie tylko literaturę powstającą w Wietnamie. „Wraz z literaturą stwarzaną w kraju, literatura będąca dziełem Wietnamczyków mieszkających za granicą stanowi część literatury narodowej, co więcej przyczynia się do jej pełnego obrazu” – taki pogląd wyraził znany wyżej wspomniany powieściopisarz

⁸ Nguyen Dang Diep, *Przebieg modernizacji poezji wietnamskiej*, [w:] *Zbiór tekstów krytyki literackiego 1945-2015...*, s. 712.

Nguyen Ngoc⁹. Natomiast poeta Le Dat uważa, że „wspólnym obowiązkiem wszystkich poetów wietnamskich, bez względu na to, czy piszą w kraju, czy tworzą za granicą, jest modernizacja poezji. Ważne, żeby uzupełniali się wzajemnie”¹⁰. Słuszność twierdzenia Le Data polega na tym, że poeci piszący w kraju żyją w rzeczywistości, która dostarcza im lokalnych inspiracji i tematów. Ich rodacy za granicą, którzy wyjechali z pewnymi zasobami doświadczeń i przeżyć, mają lepsze warunki do tworzenia, nade wszystko zaś łatwiejszy dostęp do tego, co się dzieje w poezji światowej, szersze pole do obserwowania literackich trendów i tendencji.

Jedną z okazji do bliższego poznania Miłosza był obchodzony w Polsce cztery lata temu Rok Miłosza. W Wietnamie formą uczczenia polskiego noblisty było wydanie specjalnego numeru miesięcznika „Literatury na Świecie”. Wydarzeniu patronował Związek Literatów Wietnamskich. Numer, oprócz listu ambasadora RP w Hanoi, wysłanego do redakcji i tłumaczy z podziękowaniem za ideę wydawniczą, zawierał przekłady artykułów polskich czołowych „miłoszoznawców”, m.in. rozmowa Aleksandra Fiuta z Czesławem Miłoszem (*Noblista w oczach czytelników, Berkeley, sierpień 1986*) i przekłady osiemnastu wierszy Czesława Miłosza: *Wiara, Nadzieja, Miłość, Słońce, Piosenka o końcu świata, Obloki, W mojej ojczyźnie, Tak mało, Aniołki, Ten świat, Dar, Zapomnij, O nierówności człowieka, Do poezji, Spotkanie* i inne.

Wietnamscy miłośnicy poezji Miłosza za granicą, z uwagi na lepszą znajomość wierszy noblisty czytanych w przekładach angielskich czy francuskich, przeżywali odejście Miłosza trochę inaczej niż czytelnicy w kraju. Świadczy o tym reakcja poety Chan Phuonga, Wietnamczyka, który opuścił kraj w 1986 r., obecnie wykładającego na Uniwersytecie w Bostonie. Jego reakcją na śmierć polskiego poety była publikacja artykułu na temat przyszłości poezji wietnamskiej pt. „*Dokąd idziesz poezjo Wietnamu*”. Autor tekstu dodał, iż traktuje swoje rozważania niczym wiązanek kwiatów składaną na grobie wielkiego mistrza.

Emigracyjna twórczość Miłosza inspiracją do poszerzenia kanonu dzieł literatury narodowej

Przejawem zmian w literaturze wietnamskiej w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i pierwszej połowie lat osiemdziesiątych XX wieku były toczące się w całym kraju burzliwe dyskusje na temat relacji literatury i po-

⁹ Cyt. Za Chan Phuong, *Dokąd idziesz poezjo Wietnamu?*, [w:] *An May Van Chuong*, Paryż, sierpień 2004.

¹⁰ Tamże.

lityki, a także stosunku literatury do powojennej rzeczywistości kraju. Domagano się większej demokratyzacji kultury i większej wolności słowa. Coraz bardziej stanowczo upominano się o włączenie do literatury narodowej dzieł literackich stworzonych przez Wietnamczyków mieszkających poza krajem. Autorzy poświęconych tym kwestiom artykułów często odwołują się do Miłosza jako przykładu twórcy publikującego poza krajem, ale, z uwagi na wysokie walory literackie swoich dzieł, zasługującego na miejsce w literaturze narodowej.

W Wietnamie zaraz po wojnie, w warunkach odbudowy kraju i wszelkiego rodzaju rozliczeń, wielu obywateli wybrało emigrację jako sposób na zrzucenie balastu ograniczeń i poprawę warunków życia. Wśród nich byli pisarze, muzycy, malarze. Poza granicami kraju znaleźli się w prawie identycznej sytuacji jak Czesław Miłosz. Również ich doświadczeniem była wieloletnia samotność, oderwanie od czytelników i życia literackiego kraju, chwile zwątpienia w słuszność swojego wyboru. Polski poeta-emigrant był dla wielu z nich przykładem niezłomności w pokonywaniu przeszkód i radzenia sobie ze zgryzotą zwątpień. Miłosz udowodnił, że na zakrętach życia człowiek powinien pozostać wiernym sobie i działać, czego następstwem może być odmiana losu, pojawienie się nadziei nawet w sytuacjach beznadziejnych. Pisarze wietnamscy mieszkający i tworzący poza granicami kraju widzieli w Miłoszu człowieka o bogatym wnętrzu i niezależnych poglądach, wielkiego artystę, który miał siłę decydowania o tym, kim chce być. Miłosz postrzegany był przez nich jako ten, który mimo życiowych zakrętów nigdy nie przestał pisać i mówić językiem ojczystym, a pod koniec życia wrócił do kraju i osiadł w jego dawnej stolicy. Był nie tylko polskim poetą, tłumaczonym na liczne języki. Okazał się też największym propagatorem literatury polskiej tam, gdzie znano ją mało lub wcale. Mają rację ci, którzy wątpią, by w literaturze polskiej w najbliższym czasie pojawił się ktoś dorównujący mu formatem i jakością stworzonego dzieła.

Czesław Miłosz jest znany wietnamskim czytelnikom przede wszystkim jako poeta, laureat literackiej Nagrody Nobla. Jego utwory są opublikowane w zbiorach poezji polskiej, w *Antologii wierszy noblistów*¹¹, na łamach prasy wychodzącej w kraju i za granicą, tłumaczono i umieszczano je także na stronach internetowych. Trudno w tej chwili powiedzieć, jaka jest dokładna liczba wierszy Miłosza przetłumaczonych i opublikowanych w języku wietnamskim. To około pięćdziesięciu, sześćdziesięciu utworów. Autorami przekładów są znani tłumacze literatury polskiej na język wietnamski, znawcy literatury polskiej w kraju i za granicą, chętnie czytani poeci

¹¹ Hanoi 2007.

wietnamscy. W roku 1993, w wyniku starań tłumaczy Diem Chau i Hoang Ngoc Bien, wielkich miłośników poezji polskiej, zwłaszcza zaś twórczości Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej, wydana została Antologia Poezji Polskiej w Paryżu pt. *Raport z oblężonego miasta*¹². Diem Chau jest autorem tysięcy przekładów z literatury obcej, w tym setek wierszy poetów z krajów wschodnioeuropejskich, także z Polski. Napisał też kilka artykułów poświęconych poezji polskiej. W jednym z nich wspomina o róży, którą otrzymał od Wisławy Szymborskiej za pośrednictwem konsula polskiego w Paryżu¹³.

W jednym z sierpniowych numerów „Gazety Wyborczej” redakcja *Magazynu Świątecznego* zwróciła się do czytelników z prośbą o odpowiedź na pytanie „Jaki jest mój ulubiony wiersz Miłosza?”. Ci wymieniali tytuły: *Tak mało, To, Dar, Sens, Piosenka o końcu świata, W mojej ojczyźnie* i inne. Jak się okazuje, tłumacze przyswoili kulturze Wietnamu większość wierszy, które polscy czytelnicy zaliczają do swoich ulubionych.

Twórczość poetycka Czesława Miłosza budzi zainteresowanie Wietnamczyków ze zrozumiałych względów. Ale dwa elementy są decydujące: tematyka i wysoka wartość artystyczna dzieł Miłosza. Wietnamczycy od dawna potrzebują wzoru poety, który potwierdza, że można pisać wiersze dotyczące bolesnych spraw, w tym kwestii politycznych i społecznych, bez uszczerbku dla ich wartości artystycznej. W Wietnamie, niestety, takich poetów trudno wskazać. Przez długi czas w poezji wietnamskiej dominował schematyzm i złudne przekonanie poetów o zniewalającym pięknie ich dzieł. W istocie twórczość poetycka była nudna, prosta, bezużyteczna¹⁴. Była wszak produktem pracy leniwego umysłu przeciętnego twórcy. Wielu poetów lubi opisywać to, co ich otacza. Tymczasem poezja nie istnieje po to, żeby „kopiować” świat. Za życiem opisanym w poezji musi iść jego bogactwo i różnorodność oraz to, co decyduje o oryginalności dzieła – sposób zapisania przez poetę odczuć, przemyśleń, obrazów. Niewielu jest poetów, którzy pisząc myśleli o odpowiedzialności, nawet o misji, jaką pełnili wobec odbiorców swych dzieł. Od czasu do czasu wspominało się o Che Lan Vienie, „który mimo że miał wielki talent, zawsze uważał, że poeta, kiedy pisze, musi być świadomy, że robi rzecz niezwykłą”¹⁵. Wietnamscy poeci mają świadomość swoich niedostatków warsztatowych i wciąż ograniczonych umiejętności. Dlatego tak wielkie znaczenie ma przyswajanie kulturze

¹² Paryż 1993.

¹³ Diem Chau, *Moje wiersze nie są na sprzedaż*, wywiad dla The Thao Van Hoa, Hanoi 24.03.2004.

¹⁴ Zob. Le Thanh Nghi, *Che Lan Vien a modernizacja poezji wietnamskiej*, [w:] *Zbiór tekstów krytyki literackiego 1945–2015...*, s. 485.

¹⁵ Tamże, s. 486.

dorobku poetów obcych, których znaczenia dla kultury narodowej swoich krajów i literatury światowej nikt nie kwestionuje.

Wśród wierszy Miłosza przetłumaczonych na wietnamski sporo miejsca poświęcono wierszowi pt. *Który skrzywdziłeś*, powstałemu w roku 1950 w Waszyngtonie. Poeta wystąpił w nim w roli oskarżyciela, moralisty, który wierzy głęboko w moc poetyckiego słowa. Sytuacja „człowieka prostego” w różnych kulturach i systemach ekonomicznych wygląda podobnie. Nie brakuje tych, którzy okrzykną go reprezentantem ludu i oficjalnie uznają jego podmiotowość, w rzeczywistości jednak pogardzają nim i żyją jego kosztem. Prostym Wietnamczykom na pewno się podobają słowa poety, które są jednoczesnym oskarżeniem i ostrzeżeniem skierowanym do reprezentanta władzy, wobec której zachowują dystans:

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

Od wieków życie duchowe społeczeństwa wietnamskiego toczy się w dwóch przeciwstawnych nurtach. Cechą i konsekwencją ich współistnienia jest konflikt. Ludzie z wyższych sfer prowadzili życie wedle zasad filozofii racjonalizmu i formalizmu konfucjańskiego. Ludzie warstw niższych szli za wołaniem praw natury. Nadmierne uwielbienie racjonalizmu konfucjańskiego tłumili to, co u człowieka nieskażone i naturalne, wszelką spontaniczność. Konfucjanizm wprowadził różnego rodzaju obrzędy, zwyczaje w celu okiełznania ludzkich serc. Hamował siłę rozwoju indywidualności, propagował niewolnicze poświęcenie, uczynił człowieka zaledwie elementem w łańcuchu ziemskich spraw. Zasady konfucjańskie uczyły ludzi ślepego posłuszeństwa, stworzono je w celu zyskania poparcia dla funkcjonowania społeczeństwa feudalnego. Wyznawcy konfucjanizmu przyczynili się do powstania literatury wychowawczej o płytkiej i suchej treści¹⁶.

W przeciwieństwie do konfucjańskiej idei bezgranicznego poświęcenia, większość ludzi wołała podporządkować się prawom przyrody. Powstały liczne liryki, wiersze satyryczne, pieśni zawierające skargi dziewczyny skierowane do rodziców na to, że ograniczyli jej wolność w wyborze przyszłego męża. Zwykli ludzie pragnęli życia bez wymuszonych tradycją lub jakimś niepisany kodeksem ograniczeń, bez sztuczności i fałszu. Piękno życia według wietnamskiego ludu polegało nie tylko na swobodnym wyrażaniu radości, ale też niezadowolenia pod adresem sprawujących władzę.

¹⁶ Truong Tuu, *Kilka słów o wietnamskiej literaturze współczesnej*, [w:] *Zbiór tekstów krytyki literackiego 1945-2015...*, s. 1213.

Pewnie tutaj ma swoje źródło głębokie zrozumienie postawy Czesława Miłosza, który na długo wziął rozbrat z ojczystym krajem, w którym nie mógł oddychać i gdzie czuł się więźniem. Odkąd twórczość poetycka polskiego noblisty zyskała prawo obecności w Wietnamie, jest coraz chętniej czytana i coraz lepiej rozumiana. Wiersze Miłosza trafiły na podatną glebę.

Czynnikiem sprzyjającym pozytywnej recepcji w Wietnamie twórczości Czesława Miłosza jest powojenny klimat odnowy i grunt przygotowany do zetknięcia się literatury narodowej z nieprzebranym bogactwem kultury Zachodu. Przełom zwany modernizacją literatury jest logicznym następstwem i konsekwencją zmian w życiu społeczno-gospodarczym i przybierających na intensywności kontaktów Wietnamu z Zachodem w wielu wymiarach i płaszczyznach. Nie sposób wyobrazić sobie literatury wietnamskiej, tym bardziej poezji, bez ożywczego wpływu literatury i kultury zachodniej. Nie można powiedzieć, że wcześniej literatura wietnamska pozbawiona była znaczenia i nie wykazywała cech artyzmu. Przesadą byłoby jednak stwierdzenie, że mogła się rozwijać bez dorobku i lustra innych literatur, zwłaszcza tych uważanych za światowe. Wybitny badacz literatury wietnamskiej Hoai Thanh w książce *Wietnamscy poeci współcześni*, wydanej w roku 1942, pisze:

Spotkanie z Zachodem było największym wydarzeniem w historii Wietnamu w ciągu dziesiątek wieków. Wcześniej przez tysiące lat życie Wietnamczyków toczyło się niezmiennie tak pod względem duchowym, jak i materialnym. Zetknięcie z kulturą Zachodu podziało na skostniały organizm niczym respirator, otworzyło literaturze narodowej drzwi do integracji z literaturą światową¹⁷.

Sukcesy, które odniosła literatura wietnamska w ostatnich dziesięcioleciach i których nikt nie może zakwestionować, zostały osiągnięte dzięki przyjęciu i akceptacji nowych kierunków literackich, a także dzięki coraz staranniejszemu zgłębianiu myśli filozoficznej Zachodu.

Twórczość Czesława Miłosza stała się dostępna czytelnikom wietnamskim częściowo dzięki nowym możliwościom komunikacji wirtualnej. Wiele można dowiedzieć się o Miłoszu przeglądając Internet. Autor jednego z artykułów wspomina, jak przeglądając internetowy stóg wiadomości, po raz pierwszy zetknął się z twórczością Miłosza¹⁸. Ktoś inny pisze, że jako student uczelni w Stanach Zjednoczonych wysłuchał wykładu Czesława

¹⁷ Hoai Thanh – Hoai Chan, *Wietnamscy poeci współcześni*, wydanie wznowione, Hanoi 1988, s. 5.

¹⁸ Nguyen Huu Hong Minh, *Moje „zderzenie się” z Czesławem Miłoszem*, <http://www.nguyenhuhongminh.com/> [dostęp: 23.12.2015].

Miłosza i zarówno wykład, jak też sam Miłosz wywarł na nim ogromne wrażenie¹⁹.

Wietnamski Miłosz

Trudno powiedzieć, czy Czesław Miłosz stał się źródłem zapożyczeń bądź inspiracji dla któregoś z wietnamskich poetów. Pewne podobieństwa losów i sposobu poetyckiego zapisu mogą dotyczyć Nguyen Duya, jednego z największych wietnamskich poetów współczesnych. Nguyen Duy wyjechał kiedyś na Stary Kontynent, napisał i wydał tom prozy pt. *Zapiski z podróży po Europie*. Nie wspominał, czy kiedyś czytał Miłosza, ale jego osoba i twórczość poetycka wywołują mimowolne skojarzenia z losem polskiego noblisty. Autor znanego w kraju i za granicą wiersza *Wietnamski bambus*, podobnie jak Miłosz, zaczął pisać wiersze jeszcze podczas studiów. Będąc na pierwszym roku filologii wietnamskiej, wpadł w oko wybitnemu krytykowi literackiemu Hoai Thanhowi. Za jego sugestią młody poeta wysłał w 1972 roku do tygodnika *Van Nghe* („Literatura i Sztuka”) trzy wiersze (*Ciepło słomy*, *Kwadratowe niebo* i *Wietnamski bambus*) jako zgłoszenie konkursowe. Wiersze zdobyły I nagrodę w konkursie na najlepszy utwór poetycki zorganizowanym przez Związek Literatów Wietnamskich. Od tego momentu nazwisko Nguyen Duy i jego wiersze nie schodzą z ust czytelników. Wybitny krytyk literacki Hoai Thanh potraktował Nguyen Duya w sposób szczególny. Tytuł chwalebnych słów nie napisał wcześniej o żadnym młodym poecie:

Poezja Nguyen Duya wprowadza nas w znajomy świat. Jej autor jest przesiąknięty pięknem ludzi bezimiennych, od których życie wymaga nieustannego wysiłku w borykaniu się z trudnościami powszedniego dnia. Czytając Nguyen Duya mamy wrażenie, że autor często zastanawia się i długo myśli o rzeczach, dużych i małych, które go otaczają. Różnica polega na tym, że gdy dla innych zwykle sprawy są przelotne, Nguyenowi Duyowi dają wiele do myślenia i pozostawiają trwałą ślad w wyobraźni czytelnika²⁰.

Ani Miłoszowi, ani Nguyenowi Duyowi nie były obojętne sprawy narodu. Obaj wnieśli swój wkład w walkę o niepodległość ojczyzny. Obaj mieli lewicowe poglądy, lecz w pewnym momencie życia postanowili iść własną, przez siebie tylko wytyczoną drogą. Nguyen Duy nie myślał wprawdzie o życiu na obczyźnie, a takiego wyboru dokonał Miłosz, ale pisał w wierszu pt. *Ojczyzna ujrzana z daleka*:

¹⁹ Bui Van Phu, *Nobliści, których spotkałem*, Van hoc Nuoc ngoai, sierpień 2004.

²⁰ Hoai Thanh, tygodnik „Van Nghe” z dnia 14.04.1972.

Bez względu na miejsce pobytu
 Ważne, by ojczyznę mieć w sercu
 A słup graniczny postawić z tęsknoty i miłości.

Miłosz w wierszu *W mojej ojczyźnie*, mimo tęsknoty za krajem rodzinnym i przywołania przeszłości ze smutkiem i poczuciem nostalgii – dopuszczał ostateczność swojego wyboru:

W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę,
 Jest takie leśne jezioro ogromne,
 Chmury szerokie, rozdarte, cudowne
 Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzucę.

Nguyen Duy poszedł za przykładem Miłosza w ostatnim okresie swego życia, kiedy bardzo często „wracał do korzeni”. Miłosz „wrócił do korzeni” w dosłownym znaczeniu tego słowa: najpierw często wracał do miejsc, w których się wychowywał, by pod koniec życia osiąść w Krakowie. Nguyen Duy wracał do korzeni, żeby dokonać uczuciowego rozrachunku z przeszłością. Wymowne są tytuły wierszy: *Pochodzę z biednej wsi*, *Most Ojca* i *Tęsknota za matką w smutnej chwili*.

„Buntownicza” postawa Nguyena Duya i Czesława Miłosza wprawiała w zakłopotanie wydawców. Kolejne wydawnictwa odmawiały wydania *Wyboru wierszy Nguyena Duya*, przygotowanego przez autora w roku 1997. Zazwyczaj niektóre wiersze „nie bardzo [im] pasowały”. Sam autor w czasie jednego ze spotkań autorskich w Hanoi zwierzył się: „Prawdę mówiąc zawsze chcę pisać co romantyczne, miłe, przyjemne dla ucha, a nie o tym, co boli, ale muszę o tym wszystkim pisać, skoro krzyk bólu jest nie do zniesienia”²¹.

Jeżeli ludziom władzy w Polsce nie w smak były słowa poety wcielającego się w rolę oskarżyciela:

Lepszy dla ciebie byłby świt zimowy
 I sznur i gałąź pod ciężarem zgięta.
 (Który skrzywdziłeś)

tym bardziej aparatczykowi wietnamskiemu nie mogło się podobać to, co Nguyen Duy napisał w wierszu pt. *O, kamieniu*:

Gdy podsumować wszystkie wojny
 Wniosek byłby jeden:

²¹ Do Ngoc Thach, *Nguyen Duy – Droga z tradycji do modernizacji*, www.vanchuongviet.org [dostęp: 23.12.2015].

Bez względu na to, która strona zwyciężyła
Za każdym razem klęskę poniósł naród.

W przypadku Miłosza i Nguyena Duya czas trudnych wyborów i rozczarowań nastąpił nie w czasie wojny, lecz po jej zakończeniu. Rzeczywistość powojenna zarówno w Polsce, jak i w Wietnamie wymagała od poetów nie mniej odwagi w działaniu niż w latach wojny. Miłosz i Nguyen Duy nie próbowali nabrać dystansu i obojętności wobec toczących się zdarzeń. W trudnym dla kraju okresie Nguyen Duy napisał kilka wierszy kontestujących powojenną rzeczywistość. Najważniejsze to: *Ojczyzna ujrzana z daleka* i *Budzenie potencjału*. Dla uszu władzy poezja Nguyena Duya była nieznośna. Dla innych poeta był po prostu krytycznym świadkiem swojej epoki.

II. Zakończenie

W ostatnich latach liczba tłumaczeń utworów poetyckich Czesława Miłosza na język wietnamski rośnie lawinowo. Miłosz w Wietnamie stał się modny, a nade wszystko świetnie rozumiany. Lista jego utworów poetyckich tłumaczonych na wietnamski wciąż przedłuża się. Oprócz wierszy umieszczonych w numerze specjalnym poświęconym setnej rocznicy urodzin noblisty, w języku wietnamskim można przeczytać około pięćdziesięciu innych wierszy Miłosza. Warto wymienić choćby niektóre z nich: *Wiersz na koniec stulecia*, *Druga przestrzeń*, *Sens*, *Dwa wiersze*, *Jasności promieniste*, *Który skrzywdziłeś*, *Rue Descartes*, *Metamorfoza*, *Ars poetica*, *Przepis*, *Upadek*, *Degradacja*, *Człowiek wielopiętrowy*, *Też lubiłem...*

Ta Minh Chau, tłumacz wierszy Wisławy Szymborskiej, jako stypendysta Instytutu Książki odbył miesięczny staż w Krakowie. Celem jego pobytu w Polsce było przygotowanie materiałów do tłumaczenia i wydania w Wietnamie tomu poezji Czesława Miłosza. Jeżeli Ta Minh Chau zrealizuje swój plan, możemy się spodziewać, że nastąpi w Wietnamie prawdziwa „miłoszomania”. Przewidywany boom wydawniczy związany z nazwiskiem Miłosza może być na miarę tego, jaki nastąpił po ukazaniu się niedawno serii tłumaczeń wierszy polskiej noblistki Wisławy Szymborskiej.

Nguyen Chi Thuat

Reception of Czeslaw Milosz's work in Vietnam – from inaccessible poetry to the popular one

Until recently, Czeslaw Milosz was not worthy place among Polish poets translated into Vietnamese. A breakthrough in the adoption of his poetry in Vietnam occurred due to changes taking place in the literature of Vietnam and the growing importance of literature in translations in the period of renewal. About Czeslaw Milosz began to talk more and louder after his death in August 2004. There was a special issue of the *Literature in the world* devoted to Miłosz. In recent years, the number of translations of the poems of Czeslaw Milosz into Vietnamese grows exponentially. Milosz in Vietnam has become fashionable, and above all well understood. In Vietnam, it is being prepared for publication the book of poems Czeslaw Milosz translated by Ta Minh Chau, author of translations of poetry of Wislawa Szymborska.

Keywords: Czeslaw Milosz, literary translation, polish literature in Vietnam

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, przekład literacki, literatura polska w Wietnamie

Aleksandra Wilkus-Wyrwa
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
aleksandra.wilkus@amu.edu.pl

Czesław Miłosz po norwesku czy Paal Brekke po Miłoszowsku? Dwaj poeci, dwie estetyki i jeden przekład

Powiedzieć o jakimś przekładzie, że jest dobry, niekoniecznie oznacza, że jest wierny. W przypadku literatury pięknej, a w szczególności poezji, kryterium to nie stanowi właściwie żadnego pryncypium, ponieważ to nie na całkowitej ekwiwalencji opiera się całościowa wartość dzieła. Idąc jeszcze dalej, z punktu widzenia literaturoznawstwa lub/i przekładoznawstwa, nawet ocena kategorii czysto estetycznych tekstu może okazać się niepełna. Współczesne badania nad przekładem postulują mianowicie analizowanie dzieła przełożonego z wielu perspektyw, także tych pozaliterackich, by w rezultacie opierać się nie na czym innym, jak tylko na komparatystyce. Zasadność tego typu zabiegów interpretacyjnych, związanych przede wszystkim z krytyką, ale również poziomem recepcyjnym utworu, jest wielka. Niezwykle trafnej uwagi dokonał austriacki komparatysta Peter V. Zima, który w roku 1992 podkreślał, że działania translatorskie, będące nieodłącznymi elementami recepcji oraz interpretacji, zawsze prowadzą do powstania nowych konstrukcji czy form estetycznych¹. Nadto sama przyczyna stworzenia porównawczych studiów literaturoznawczych wskazuje na silną potrzebę sięgania do badań historycznoliterackich, socjologicznych, filozoficznych, antropologicznych, psychologicznych oraz pokrewnych, by uprawomocnić fakt wielopłaszczyznowych kontaktów między różnymi literaturami i kulturami mających dalej kluczowe znaczenie dla

¹ P. V. Zima, *Komparatistik: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen 1992, s. 199.

przekładu². Komparatystyka wprost nazywana jest nauką pomocniczą *Translation Studies*, o czym wspominają m.in. Susan Bassnett, Brigitte Schultze, Maria Krysztofiak, Bożena Tokarz³.

Nie dziwi zatem chęć doszukiwania się w przełożonym dziele wszelakich pozajęzykowych elementów, które obok intencjonalnych (nierzadko podyktowanych teorią) strategii tłumaczeniowych, wyraźnie przyczyniły się do ostatecznego wyglądu tłumaczonego dzieła. Tekst docelowy zdaje się zatem być wypadkową kontekstów wyjściowych, nadanych oryginalnie przez autora, a także tych, które zostają nań nadbudowane w procesie tłumaczenia – bez względu na obecnie panujące w języku normy estetyczne, wizję końcową dzieła czy wreszcie osobiste inklinacje drugiego autora.

Pod pojęciem drugiego autora należy na dobrą sprawę rozumieć każdą osobę, która podjęła się przełożenia dzieła literackiego⁴. Choć z pozoru postulat ten wydaje się być nader daleko idącym uogólnieniem, zwrócenie baczej uwagi na postać tłumacza oraz jego rolę w procesie transferu kultur odgrywa w interpretacji opartej o komparatystykę kluczową rolę. Nietrudno bowiem odnieść wrażenie, że nazwisko drugiego autora jest w dzisiejszych czasach marginalizowane nie tylko ze względu na brutalną politykę rynku wydawniczego, ale też odchodzące do historii wielkie nazwiska tłumaczy literatury z najwyższych półek (choćby zmarły w zeszłym roku Stanisław Barańczak), z których dorobkiem trudno dziś konkurować. Nadziei na zmianę tego stanu rzeczy Jerzy Jarniewicz upatruje z kolei w tzw. *comming oucie* tłumaczy, przyglądając się okładkom polskich książek, na których coraz częściej widnieją (mimo małej czcionki) nazwiska tych, którzy podjęli się karkołomnego, by nie powiedzieć niemożliwego zadania, jakim jest dekodowanie znaków językowo-kulturowych zawartych w oryginale⁵.

Powyższe uwagi nie są jednak wywodami czysto teoretycznymi, choć na to wskazywać może tytuł niniejszych rozważań. Okazuje się bowiem, że już tacy twórcy, jak Johan Gottfried Herder czy Johan Wolfgang von Goethe upatrywali równowagi między oryginałem a przekładem właśnie w osobie tłumacza. Obaj stawiali na indywidualizowanie obu stron „konfliktu», zwłaszcza że przekładem zajmowali się przede wszystkim literaci. Zdaniem Goethego dobry przekład opiera się w istocie na przekazaniu elementu

² B. Tokarz, „Światło” między językami, czyli o potrzebie komparatystyki, [w:] *Komparatystyka literacka a przekład*, red. P. Fast, K. Żemła, Katowice 2000, s. 7; P. Bukowski, M. Heydel, *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków 2009, s. 5.

³ A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie - studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 6–21.

⁴ Określenia tego używa m.in. Anna Legeżyńska w znamienitym kompendium pt. *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999. W pełni świadomie unikam tutaj ponadto określenia „tekst”, by nie wchodzić w paradygmat takich badań tekstów użytkowych.

⁵ J. Jarniewicz, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków 2012, s. 7–14.

obcego w sposób interesujący i dostępny (dostosowany do danego kręgu kulturowego) dla przeciętnego odbiorcy, ale przy, paradoksalnie, jednoczesnym zachowaniu wyjątkowości twórcy tłumaczenia.

W tym miejscu dochodzimy do komentarzy istotnych dla istnienia poezji Miłosza na gruncie norweskim. Biorąc pod uwagę, że Paal Brekke był jednym z najważniejszych pisarzy i poetów współczesnej literatury norweskojęzycznej, należy spodziewać się starcia dwóch twórców naznaczonych własnymi kontekstami. Brigitte Schultze wprowadza do dyskursu przekładoznawczego pojęcie kontekstów, które uzależnia od gustu tłumacza, panującej epoki, hermetycznego grona odbiorców itd.⁶ Nazywa je wręcz nieodłącznymi elementami indywidualnej estetyki każdego tłumacza, objawiającej się przede wszystkim w konkretnych konstrukcjach tekstowych, tj. zarówno na poziomie semantycznym, jak i stylistycznym. Pamiętając, że sam język jest odzwierciedleniem sfer pozatekstowych: kulturowych, społecznych, historycznych, opiera się on zatem na doświadczeniu mentalnym jednostki osadzonej w zbiorowości komunikacyjnej. Różnice, z jakimi więc boryka się przekład, to – by powtórzyć za Walterem Benjaminem⁷ – nie przedmiot myślenia, a sposób myślenia, „bo ludzi łączą zdolności mentalne, lecz różnicuje doświadczenie mentalne”⁸.

Patrząc zatem na tłumacza jak na indywidualnego twórcę, drugiego autora wchodzącego w dialog z drugą kulturą oraz rozkodowującego doświadczenia mentalne, zostaje nam jedynie zapytać o sens tych działań, a mianowicie o przekładalność oryginału. Odwieczny spór na ten temat jest w tym miejscu o tyle nieistotny, że przecież literaturę się tłumaczyło, tłumaczy i będzie tłumaczyć. Jedynym, co faktycznie może wpłynąć na interpretację i szeroko pojętą krytykę przekładu, jest stopień tegoż zabiegu. Sam Miłosz wspomina wszak o niepełnej ekwiwalencji wyjściowej ekspresji dzieła, by w ten sposób niejako chronić swoją tożsamość⁹, a głosy mówiące o nieuchronnej stracie bądź „przepadaniu” części oryginału w procesie tłumaczenia są całkiem powszechne. To, co jednak jawi się jako dość kompromisowe rozwiązanie powyższego sporu, to po prostu odpowiedni dobór terminologii z zakresu stopnia ingerencji w tekst wyjściowy. Podziałów tego rodzaju dokonało wielu badaczy, m.in. John Dryden i Antoine Berman¹⁰,

⁶ B. Schultze, *No Kontexte in der literarischen Übersetzung*, [w:] *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, red. H. Kittel, A. P. Frank. Berlin 2005, s. 867.

⁷ W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, red. J. Sikorski, Poznań 1975, s. 296–298.

⁸ B. Tokarz, „Światło” między językami, czyli o potrzebie komparatystyki, dz. cyt., s. 10.

⁹ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 25–26.

¹⁰ M. Skwara, *Polskie serie recepcyjne wierszy Walta Whitmana. Monografia wraz z antologią przekładów*, Kraków 2014.

ale najbardziej przejrzysta i adekwatna do norweskiego studium zdaje się być propozycja Karla Dedeciusa, który wprowadza do obiegu kategorie tłumaczenia, przekładu i naśladowania¹¹. Ostatnia z nich niesie ze sobą największe ryzyko przeinaczeń oraz błędnych interpretacji, ponieważ prym wiodą w niej gry poetyckie, a nie tylko walory artystyczne oryginału. Jest to również koncept niezwykle istotny w recepcji, gdyż świadomy czytelnik jest wtedy w stanie dostosować swoje oczekiwania co do ewentualnych zaburzeń w przekazaniu doświadczeń mentalnych, a co za tym idzie sięgnąć do większej ilości źródeł, by skonfrontować efekt pracy tłumacza z dziełem wyjściowym. Z takim właśnie przypadkiem mamy do czynienia przy norweskich wierszach Miłosza, gdzie już na okładce zasygnalizowano, że odbiorca trzyma w rękę antologię dzieł wybranych w wolnym przekładzie Paala Brekkego¹².

Gjendiktning, najbardziej odpowiadające Dedeciusowskiemu naśladowaniu i polskiemu spolszczeniu lub wolnemu przekładowi, to pojęcie trudne do jednoznacznego zdefiniowania. Henning Hagerup podkreśla, że fenomen ten znany jest jedynie Norwegom, ale w gruncie rzeczy opisuje ono po prostu niesprecyzowane przyzwolenie tłumaczowi na swobodne odkodowanie tekstu wyjściowego, by odbudować go na nowo przy pomocy własnych środków wyrazu, zależnych od indywidualnych preferencji drugiego autora: „*Gjendiktning* sugeruje, że napisany został nowy wiersz. Oryginał zmartwychwstaje lub wynurza się w języku tłumacza, choć mowa tu raczej o dość wypłowiałych zjawach¹³”.

Wstępna uwaga wydawnictwa pozwala nam zatem przypuszczać, że obraz liryki Czesława Miłosza został w mniejszym bądź większym stopniu zmodyfikowany przez tłumacza o silnie zindywidualizowanej estetyce, a jednocześnie mocnej pozycji na norweskim rynku literackim, czego nie można powiedzieć o recepcji twórczości polskiego noblisty. Poniższe studium, co także należy wyraźnie zaakcentować, nie jest jednakże próbą oceny czy skategoryzowania zabiegów Brekkego do pojęć *dobrze/złe*, ale służy ukazaniu tego, jak realizuje się potencjał znaczeń lub/i doświadczeń mentalnych wybranych wierszy w języku i kulturze docelowej.

¹¹ K. Dedecius, *Notatnik tłumacza*, tłum. J. Prokop, I. Naganowska i E. Naganowski, Warszawa 1988, s. 53.

¹² Cz. Miłosz, *I løsilidens æra*, tłum. P. Brekke, Oslo 1981.

¹³ H. Hagerup, *Som feiere til støvet gåv. Gjendiktning, oversettelse, imitasjon, destruksjon*, „Vagant” 3/2005.

W wersji online artykuł dostępny na stronie: <http://www.vagant.no/som-fei-ere-til-stovet-ga-gjendiktning-overselse-imitasjon-destruksjon/> [dostęp: 19.12.2014].

Zarys obecności literatury polskiej w Norwegii

Posiłkując się komparatystycznym ujęciem krytyki przekładu, należałoby zacząć od gruntu, na którym zasiane zostaje słowo Miłosza, mianowicie od ustalenia, jaką świadomość polskiej literatury pięknej odzwierciedlają norweskie teksty krytyczne, a także z jaką ilością dzieł przełożonych mamy właściwie do czynienia. Kontakty literackie między Polską i Norwegią nigdy nie były i nie będą tak intensywne jak choćby te z kulturą niemiecką, które rozwinął i ugruntował Karl Dedecius, ani nawet te, jakie zaistniały w Szwecji. Od wieku XVII docierały do nas sygnały o filologicznej wymianie doświadczeń najpierw ze szwedzkimi, później duńskimi i na końcu norweskimi slawistami¹⁴. Szwedzi wiodą prym, jeśli chodzi o powiązania z literaturą i językiem polskim zasadniczo od początku XX wieku, kiedy Skandynawia, zainspirowana działalnością niepodległościową Polski, bacznie śledziła zmiany zachodzące po drugiej stronie Bałtyku. Okupowana Norwegia pozostała jednak w tyle podczas II wojny światowej, kiedy wraz z zamknięciem Uniwersytetu w Oslo Katedra Sławistyki przerwała swoją działalność. W tym samym czasie w Szwecji pisano nawet językoznawcze rozprawy doktorskie poświęcone językowi polskiemu, nie wspominając o sferze literackiej.

Najobszerniejszym przeglądem norweskich przekładów z polskiego nadal pozostaje bibliografia sporządzona w 1991 roku przez jednego z trzech najważniejszych znawców literatury i języka polskiego, Ole Michaela Selberga (ur. 1938)¹⁵. To właśnie z niej dowiadujemy się, że przed latami 70. XX wieku największą popularnością wśród Norwegów cieszył się Henryk Sienkiewicz. Punktem zwrotnym w recepcji polskiej prozy okazał się rok 1972, gdy Selberg przygotował tom opowiadań *Polske Noveller*, a 10 lat później wydał antologię *Tiden er knapp. Du skal vitne (Brakujący czas. Będziesz świadkiem)*, popularyzując przy tym nazwiska najważniejszych ówczesnych poetów. Co ważne, krytycy wyrazili się bardzo pochlebnie o polskim dorobku literackim, podkreślając jego klasę i zawarte w nim głębokie zrozumienie człowieka¹⁶. W tym samym roku na rynku pojawił się jedyny zbiór liryki Czesława Miłosza *I løssildens æra (W erze pożogi)*, choć do Selberga należała jedynie selekcja i dobór tekstów. Jeśli zaś chodzi o samego Miłosza, to przyznana mu literacka Nagroda Nobla z roku 1980 sprawiła, że nazwisko to stało się Norwegom znane, ale jak podkreśla sam Selberg, fakt ten nie przy-

¹⁴ T. Cieślak, *Polska – Skandynawia w XIX i XX wieku*, Warszawa 1973.

¹⁵ O. M. Selberg, *Polsk litteratur i norsk oversettelse 1826–1989. En bibliografi*, Oslo 1991.

¹⁶ J. Januszewska-Skreiber, *Sercem w dwóch krajach. Norwesko-polskie pejzaże kulturalne*, Inowrocław 2011, s. 198–243.

czynił się szczególnie do większego zainteresowania jego twórczością mimo pozytywnych recenzji w norweskiej prasie. W roku 1989 Miłosz przyjeżdża do Oslo, by odebrać najwyższą dotychczas przyznaną nagrodę Funduszu Pomocy Polskiej Literaturze Niezależnej przez norweską fundację Fritt Ord. Na wręczeniu lauru zjawili się także tłumacze literatury polskiej Ole Michael Selberg i Ivar Lunde (1908–1992), obaj zajmujący się także przekładem tekstów Miłosza. Ten ważny sygnał dla wymiany kulturowej, a jednocześnie wezwanie do wspierania Polski w czasach przełomu ustrojowego, nie znalazły jednak większego oddźwięku pośród południowych autorów. To również kolejny argument mówiący za tym, że transfer literatury polskiej był i nadal jest marginalny w porównaniu do innych sfer wzajemnych polsko-norweskich doświadczeń. Przy okazji wspomnieć należy nazwisko Jana Brodala (ur. 1939) wraz z jego wybitnym dziełem *Polen forteller (Polska opowiada, 1991)*, antologią tekstów zawierającą utwory literackie od Jana Potockiego do pisarzy współczesnych, uznawaną za kompendium wiedzy nt. literatury polskiej.

Tło biograficzne i historyczno-literackie kluczem do zrozumienia?

Ponieważ ostateczny kształt Miłoszowego zbioru *W erze pożogi* nadał Paal Brekke, należy w pierwszej kolejności zarysować twórczość tego norweskiego pisarza, ponieważ epoka i ramy społeczne, w jakich przyszło mu żyć, niewątpliwie wpłynęły na jego sposób postrzegania polskich oryginałów. Brekke (1923–1993) to autor zupełnie Polakom nieznan, a informacje o nim znajdujemy jedynie w opracowaniach historii literatury norweskiej, mimo że w swojej ojczyźnie uznawany jest za prekursora myśli modernistycznej. Brekke był nie tylko pisarzem i poetą, ale także krytykiem literackim oraz tłumaczem. To on jako pierwszy przełożył w 1949 roku poemat *The Waste Land [Ziemia Jałowa]* T.S. Eliota: *Det golde landet, 1922*, czym zapoczątkował modernistyczną myśl literacką w świadomości Norwegów¹⁷. Zaraz obok dobrze znanego polskim czytelnikom Terjei Vesaasa i Erlinga Christi wymienia się go jako pioniera w stosowaniu nowych środków wyrazu.

Choć z pozoru twórczość Miłosza znacznie różni się od pisarstwa norweskiego kolegi, to łączy ich jeden decydujący o postrzeganiu świata element – doświadczenie wojny. Obaj byli również zmuszeni do opuszczenia ojczyzny z powodów politycznych: Miłosz wybrał emigrację w 1951 roku, natomiast Brekke wyjechał do Szwecji podczas drugiej wojny światowej,

¹⁷ P.T. Andersen, *Norsk li eraturhistorie. 2. utgave*, Oslo 2012, s. 443–444; E.B. Halvorsen, I. Jemterud, I.M. Semmen, *Tekst og tanke*, Oslo 2001, s. 531.

by zetknąć się tam po raz pierwszy z inspirującym dlań modernizmem. W okresie wojennym przyszły noblista znajdował się w samym sercu działań okupanta, co opisał z pozycji poety-observatora w swoich lirykach. Brekke nigdy nie pogodził się z faktem, że w czasie gdy jego koledzy walczyli na froncie o wolność Norwegii, on mógł jedynie opisywać swoją niemoc i ból wygnania z sąsiedniego kraju. Zarówno Miłosz, jak i Brekke musieli w konsekwencji znaleźć sposób rozliczenia się z traumą, czy tzw. *nullpunkt-fornemmelse* (poczucie punktu zerowego)¹⁸. U Brekkego przerodziło się to w typowe dla tego okresu wrażenie chaosu, utraty sensu oraz kryzysu tożsamościowego w formie cynicznej maski pogardy wobec rzeczywistości¹⁹. U Miłosza dostrzegamy podobną potrzebę znalezienia odpowiednich środków wyrazu, by uporządkować powojenny świat, choć priorytetem nie było w tym przypadku odcięcie się od konkretnego prądu literackiego. Noblista od samego początku dał się poznać dzięki indywidualnemu głosowi poety-mędrca, pozornie zdystansowanego obserwatora i medium. Jego zdaniem w wierszu można było pomieścić wszystko – od banalnych, codziennych zdarzeń aż po poważne, ogólnoludzkie problemy²⁰. Brekke, odcinając się swoją modernistyczną myślą literacką od dawnych tradycji, budował estetykę na nowych filarach, podczas gdy Miłosz świadomie wchodził w dialog z historią, zachowując w swojej liryce elementy romantycznego postrzegania instancji poety, czego nie znajdziemy u Norwega. Brekke zarzucił z czasem obrazy unikalnego podmiotu lirycznego na rzecz podmiotu kolektywnego, pisząc liryki zaangażowane w opozycji do jednostki i szczególnej roli samego twórcy. Miłosz, mimo swej dialogicznej krytyki romantyzmu (którą uważał wszak za konieczną do kontynuowania tradycji), nie przekreślił jeszcze jednej kluczowej dlań kwestii: siły umysłu²¹.

Poeto, kim jesteś?

Opisane powyżej z konieczności dość pobieżnie, różnice oraz podobieństwa między obu autorami, znajdują odzwierciedlenie w ich poezji. Trzydzieści wierszy ułożonych przez Selberga w kolejności chronologicznej to książka o jasno sprecyzowanej tematyce – przede wszystkim wojennej, czy raczej związanej z Europą stojącą w ogniu. Obecne w nich doświadczenia mentalne zahaczające o strach, niepewność, a także sytuujące jednostkę

¹⁸ Pojęcie używane przez norweskich historyków literatury dla opisanego przełomu literatur wojennej i powojennej.

¹⁹ S.H. Rossel, *Skandinavische Literatur 1870–1970*. Stuttgart 1973, s. 194.

²⁰ Cz. Miłosz, Paryż 1985, s. 17.

²¹ Tamże, s. 14.

pomiędzy bolesną przeszłością a terażniejszością, nakierowują Brekkego w sposób jednoznaczny na nastrój panujący w utworach, choć ilustrując najistotniejsze przesunięcia semantyczne w translacje, warto sięgnąć po dwa utwory: *Campo di Fiori* oraz *Przedmowę* (Tilegnelse). Trzeba sobie uświadomić już na wstępie, że Norweg był dostatecznie dobrze zaznajomiony z twórczością Miłosza, ponieważ jako ceniony tłumacz i teoretyk niejednokrotnie podkreślał konieczność gruntownego poznania dzieła wraz z krytyką go dotyczącą, by móc rozpocząć pracę nad przekładem. Ponadto samo przetłumaczenie poezji z jednego języka na drugi jest możliwe, natomiast już owo *gjendiktning* – twórcze budowanie oryginału na własnych kontekstach, jest zadaniem niezwykle trudnym, ale wartym zachodu²².

Oryginalny tekst *Campo di Fiori* to wiersz oparty na kontrastach, unaoczniających się przede wszystkim przy zestawieniu ludności Rzymu i Warszawy z ofiarami – posądzonym o herezję Giordano Bruno oraz mieszkańcami warszawskiego getta z okresu drugiej wojny światowej. Miłosz wzmacnia dodatkowo wrażenie zróżnicowania obrazów za sprawą podmiotu lirycznego. Dystans rozumiany jako szczególny środek wyrazu w *Campo di Fiori* problematyzuje w swoim artykule Wołk, podkreślając jednocześnie kluczowe znaczenie takiej postawy dla istnienia wiersza²³, by nie powiedzieć zobojętnienie, wypukła dychotomię witalnej radości życia i emfaticznie opisanej śmierci. Jego człowieczeństwo opiera się natomiast na opowiedzeniu zdarzeń, którym się przyglądał, by ocalić je od zapomnienia. Tak skonstruowane ja liryczne to świadomy wybór – reakcja na traumę i próba poradzenia sobie z doświadczeniem dotychczas zupełnie obcym. Brekke już od samego początku rozkłada punkty ciężkości utworu w inny sposób. Jego ingerencje w oryginał są efektem własnego percypowania wojennej rzeczywistości. U Miłosza czytamy mianowicie:

Bruk opryskany winem
I odłamkami kwiatów²⁴

W tekście docelowym obraz ten zostaje wzmocniony o słowo „krew”:

avbrukne blomster på brostein
stenket med vin og **blod**

(dośł. „powyrywane kwiaty na bruku / opryskanym winem i krwią”)

²² P. Brekke, *Om å oversette/gjendikte fremmed poesi*, [w:] *Det umuliges kunst. Om å oversette*, red. P. Qvale, Oslo 1991, s. 172.

²³ M. Wołk, *Język nasz, język ich. Jeszcze raz o wariantach tekstowych Campo di Fiori*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2011, 1–2, s. 21–32.

²⁴ Cz. Miłosz, *Wiersze I*, Kraków 1985, s. 114.

Zmiana ta nie tylko wpływa na złamanie idyllicznego obrazu pierwszej strofy, który w tym wypadku sugeruje nadchodzącą tragedię, ale też sprawia, że utwór od samego początku staje się bardziej dosłowny.

Z drugiej jednak strony wzmocnienie to ukazuje bardziej zaangażowany w sytuację liryczny podmiot, jak później zauważymy, wręcz identyfikujący się z ofiarami. Miłosz z kolei skłania się w tym fragmencie ku mimetycznemu pojmowaniu rzeczywistości, kreując tę imitację w sposób konstruktywny²⁵.

W przekładzie zauważamy również, że ja liryczne posługuje się o wiele bardziej ekspresyjnym językiem, utożsamia się z opisywanymi zdarzeniami, ale nade wszystko nazywa pewne zjawiska wprost. Tam, gdzie Miłosz świadomie pozostawia odbiorcy obrazy peryfrastyczne, Brekke albo jednoznacznie mówi o śmierci:

For min del tenkte jeg på (...)
på dette at da Giordano steg trinnene opp for å dø

(dosł. z mojej strony myślałem/ o tym, że gdy Giordano/ wspinał się po stopniach, by umrzeć)

Miłosz:

Ja jednak wtedy myślałem (...)
O tym, że kiedy Giordano wstępował na rusztowanie

albo posługuje się sugestywnym wykrzyknieniem:

Bak muren om ghettoens høstes **skudd! skudd!** men alt
dempet bak markedsløsters lyder,
som steg og falt.

(dosł. „za murów getta słyszano/ strzał! strzał! ale wszystko/
przytłumione wiejącymi od rynku dźwiękami,
które wznosiły się i opadały”)

Oryginał Miłosza zawiera ponadto fragment opisujący beztroskie pary, czego nie znajdujemy w norweskim tłumaczeniu:

Salwy za murem getta
Głuszyła skoczna melodia
I wzlatywały pary
Wysoko w pogodne niebo

²⁵ J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 83.

Najwyraźniej Brekke dokonał przesunięcia znaczeniowego, wysuwając na pierwszy plan doznania zmysłowe (dźwięki), a nie opis ludzi. Ta translatorska strategia odwołuje się do postulatów modernistycznych, które norweski pisarz wzięł sobie do serca. Znanca twórczości Brekkego, Thomas Seiler, uznaje nadto precyzyjny i adekwatny uzus językowy za typowe cechy estetyki tego poety²⁶. Najważniejsze było dla niego poruszenie czytelnika za sprawą odnalezienia poetyckości w rzeczowych opisach, a nie budowanie atmosfery przy pomocy czarującego doboru słów, co faktycznie daje się zauważyć w norweskim przekładzie *Campo di Fiori*.

Istotne, choć już nie tak wyraźne różnice ujawniają się także w *Przedmowie* do tomu *Ocalenie* (1945). Umieszczenie tego tekstu na końcu książki nie pozostaje bez znaczenia dla polskiej recepcji dzieła, o co jednak trudno w przypadku antologii *I løssildens æra*. Wydzwięk tekstu wyjściowego jest więc wzmocniony, ponieważ rozliczenie z przeszłością i podsumowanie dotychczasowego życia oraz roli poezji nabiera w tym wypadku podwójnego znaczenia.

Już w pierwszych wersach Brekke wprowadza ja liryczne, które w porównaniu do oryginału sprawia wrażenie bardziej zwyczajnego i bezpośredniego poety:

Vil du lytte til meg, forstå meg?
Du som jeg ikke kunne redde

(dosł. „Chcesz mnie wysłuchać, zrozumieć?/
Ty, którego nie mogłem ocalić”)

Poniższa wersja Miłosza, rozpoczynająca się od imperatywu, brzmi zdecydowanie, a wręcz podniosło:

Ty, którego nie mogłem ocalić,
Wysłuchaj mnie.

Ingerencja w kolejność wersów u Brekkego zdaje się nadawać wypowiedzi bardziej dialogiczny charakter, bezpośrednio zapraszając adresata do rozmowy. Zestawienie tekstu wyjściowego z docelowym zarysowuje zatem różnicę w postawie podmiotu-poety. Skrócenie sztucznego, jak się może wydawać, dystansu zauważalnego u Miłosza, następuje jednak także w dalszych strofach:

²⁶ T. Seiler, *På tross av. Paal Brekkes Lyrik vor dem Hintergrund modernistischer Kunsttheorie*, Bazylea i Frankfurt nad Menem 1993, s. 20–69.

I most ogromny
 Idący w białą mgłę. Oto miasto złamane I wiatr skwirami mew obrzuca
 twój grób,
 Kiedy rozmawiam z tobą. Sypano na mogiły proso albo mak. [...]

W przełożonym przez Brekkego wierszu widzimy wyraźną tendencję do dynamizowania wypowiedzi, w tym fragmencie za sprawą dodanych czasowników „widzieć”, „pytać” i „pamiętać”:

Se den mektige
 broen fortapes i skodde. Se de raserte byene. Vinden kaster måkeskrik over
 graven din
 nå, mens jeg taler til deg **og spør**
 [...]

Jeg husker: de strødde hirse- og valmuefrø på gravene

(dosł. „Spójrz na wielki most/ zatopiony we mgle. Zobacz zburzone miasta. Wiatr rozrzuca krzyki mew nad twoim grobem/ teraz, gdy mówię do ciebie i pytam/ [...]/ Pamiętam: rozsypane na grobach proso i mak”).

Norweskie tłumaczenie traci również możliwość rozpoznania intertekstualnej gry Miłosza, w której autor nawiązuje do *Dziadów II* (1822) Adama Mickiewicza, zwracając tym samym uwagę nie tylko na swoje wschodnie korzenie, ale także ważną dla niego tradycję romantyczną. Podmiot u Brekkego „pamięta” proso i mak, a zatem odnosi się jedynie do aspektu ojczyźnianego ze szkodą dla metaliterackiego dialogu.

Pozorny chłód, jaki wytwarza podmiot wyjściowy, zanika w wersji norweskiej także dlatego, że od lat 60. XX wieku literatura norweska była coraz silniej ukierunkowana na czytelnika, a znaczną popularnością cieszył się wzrost literackich debat dotyczących roli odbiorcy w procesie twórczym²⁷.

Innym ważnym powodem, dla którego Brekke dokonał wyraźnych zmian w estetyce wyjściowej, jest odmienna od tradycyjnej, Miłoszowska misja poety. Kierując się modernistycznymi postulatami mówiącymi o stąpieniu literatury z terażniejszością, twórca miał być przede wszystkim głosem swojej generacji, świata, w którym żyje tu i teraz²⁸. Najdobitniej tłumacz podążył tą drogą w ostatniej strofie *Campo di Fiori*, całkowicie zmieniając doświadczenie mentalne Miłosza. Oryginalna wersja tego fragmentu brzmi:

²⁷ A. Aarseth, *Norsk 60- og 70- talls litteratur: virkelighet og medium*, Frankfurt nad Menem 1987.

²⁸ U. Groenke, *Arbeiten zur Skandinavistik. 7. Arbeitstagung der Skandinavisten des deutschen Sprachgebietes: 4.8-10.8.1985 in Skjeberg/Norwegen*, Frankfurt am Main 1987, s. 5-17.

I wtedy po wielu latach
 Na nowym Campo di Fiori
 Bunt wzniesi słowo poety.

U Brekkego czytamy natomiast:

[...]. Og på
 et annet Campo di Fiori tenner et ord. Og vi vet.

(dosł. „A na/ innym Campo di Fiori zdarzy się słowo. I wiemy”)

Unikając różnicy temporalnej z wersji wyjściowej, tłumacz pozostaje wierny swoim wyobrażeniom literatury: „Każde słowo zapisane jest w jakiejś teraźniejszości. Lecz także to, co nazywamy wiecznością [...] znajduje się w nas samych, istnieje jednocześnie z nami²⁹”.

Mamy zatem do czynienia z wyraźnym przesunięciem dyskursu i sprowadzeniem go do czasów współczesnych czytelnikowi, ale, co ważniejsze, Brekke porzuca jednostkowość na rzecz podmiotu kolektywnego „my”.

Różnica widoczna w przedstawieniu podmiotu u Miłosza, będącego duchowym przewodnikiem narodu o wieszczym charakterze, wyraźnie sięga swymi korzeniami do romantyzmu³⁰, natomiast społecznie zaangażowany głos Brekkego ma swoje konsekwencje w recepcji poezji polskiego noblisty na gruncie norweskim. Brekke opowiedział się za tymi literackimi postulatami, do których jego rodacy byli przywiązani. Odsunięcie indywidualium z centrum zapewne umożliwiło czytelnikom silniejszą identyfikację z przetransponowanymi treściami, jak również współreagowanie na problematykę zawartą w wierszach Miłosza. Sam Brekke bardzo dobitnie eksponował siłę kolektywu, mówiąc wszak o pisarstwie jako o „funkcji społeczeństwa”³¹.

Nie sposób znaleźć jednej przyczyny tak nikłej popularności twórczości Czesława Miłosza, w szczególności jego poezji, wśród norweskich czytelników. Przyznana mu w 1980 roku Nagroda Nobla zaowocowała wprawdzie przełożeniem jednego zbioru poezji oraz kilku tekstów prozatorskich, co jednak nie wzbudziło większego zainteresowania u odbiorców. Duński poeta Niels Hav, entuzjastycznie nastawiony do twórczości Miłosza, próbował odpowiedzieć na to pytanie, a wnioski do jakich doszedł, wymownie podsumowują skandynawską rzeczywistość:

²⁹ P. Brekke, *Å skrive dikt i dag*, „Vinduet” 1967, 2, s. 8.

³⁰ E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*. Warszawa 2001; J. Błoński, *Miłosz jak świat*, dz. cyt., s. 37.

³¹ P. Brekke, *Å skrive dikt i dag*, „Vinduet” 1967, 2, s. 137.

Główne nurty duńskiej poezji mają odmienne style i języki. Miłosz posługuje się zwartą dykcją, bogatą w kulturowe odniesienia. Jego poezja często odsyła czytelnika do zagadnień i pytań, które na dobre zniknęły ze współczesnej świadomości duńskiej³².

Dodatkową wadą polskiego twórcy są, według Hava, jego religijność i przepełnione metafizycznym duchem rozważania o kondycji człowieka w świecie, a przecież takie pojęcia jak dobro i zło, odpowiedzialność, grzech... na dobre znikają z duńskiej literatury³³.

Istotnie, poezja, która ocala (w przekładzie Brekke dosłownie „służy” – norw. *tjene*), poeta, będący sumieniem narodu i powiernikiem historii, to kategorie obce współczesnym norweskim odbiorcom. Wprowadzone przez Brekkego zmiany semantyczne w obrębie przełożonych wierszy zdają się więc być ukłonem w stronę kultury docelowej, czego nie należy traktować w kategoriach zarzutu. Tłumacz, a szczególnie poeta-tłumacz, zaznaczający na dodatek, że dokonał *gjendiktning*, ma prawo interpretować Miłosza w taki sposób. Boli jednak brak możliwości porównania poezji noblisty z innymi norweskojęzycznymi tłumaczeniami, które niewątpliwie rzuciłyby nowe światło na recepcję tej twórczości w krainie fiordów.

Komparatystyczna lektura przekładów Brekkego dała nam możliwość zrozumienia choćby części mechanizmów, jakie w 1982 roku zaszyły w obrębie tekstów wyjściowych i docelowych. Ponieważ pokrewieństwo uwarunkowane sytuacją geopolityczną nie jest ekwiwalentne z podobieństwem np. kręgu kulturowego, należy pamiętać, że obaj autorzy mieli wspólny przedmiot, ale nie reprezentowali tego samego sposobu myślenia i ekspresji językowej, bo te zawsze są pochodną oddziaływań czynników zewnętrznych. Przekład wszak nie musi być – jak podkreślał Walter Benjamin – tożsamy z reprodukcją³⁴.

³² N. Hav, *Miłosz w Kopenhadze*. tłum. E. Wójcik-Leese, „Przekładaniec” 2011, 25, s. 336.

³³ W pełni świadomie posłużyłam się tu przykładem duńskim, a są ku temu dwie przesłanki. Po pierwsze podobne uwagi formułował już wcześniej Ole Michael Selberg, a po drugie mentalność duńska jest w tej dziedzinie na tyle zbliżona do norweskiej, że śmiało ryzykuję tu użycie tych argumentów również do kręgu norweskiego.

³⁴ B. Tokarz, „Światło” między językami, czyli..., s. 10.

Aleksandra Wilkus-Wyrwa

**Czesław Miłosz in Norwegian or Paal Brekke in „Miłoszian”?
Two poets, two esthetics and one translation**

The purpose of this paper is to compare original poems *Campo di Fiori* and *Przedmowa (Tilegnelse)* by Czesław Miłosz and its' translated versions by Paal Brekke. To discuss differences within Brekke's translation, as well as images of the poetry and the poet in both poems, the comparative translation theory is applied. Poets' literary background is brought into focus. In the next step, such issues as the translator's figure and his influence on the text are addressed. This paper concludes that Brekke's literary work alters Miłosz's original poetics.

Keywords: translation, Czesław Miłosz, Paal Brekke, *gjendiktning*, comparative literature, translation studies, poetry

Słowa kluczowe: przekład, Miłosz, Brekke, *gjendiktning* (wolny przekład, parafraza), komparatystyka, studia przekładu, poezja

Michael Alexa
Uniwersytet Masaryka w Brnie
michael.alex@gmail.com

Recepcja wierszy Czesława Miłosza w Czechach: 23 tłumaczy

In memoriam Václav Burian

1.

Mimo że badanie czesko-polskich stosunków literackich jest w ostatnim czasie bardzo popularne (w nauce czeskiej głównie w dorobku Petra Posledního¹), to trzeba stwierdzić, że skupia się raczej na omawianiu pojedynczych zjawisk historycznoliterackich lub – ogólnie – kulturowych. Translatologiczne aspekty młodszej czesko-polskiej wymiany kulturalnej (po okresie modernizmu do dziś) pozostają praktycznie nieopisane. Można wprawdzie odnaleźć kilka szkiców i wzmianek w różnorodnych tekstach (wywiady, recenzje literackie, marginalne notatki w artykułach poświęconych innemu tematowi), brakuje jednak syntetycznej pracy, która pomogłaby zrozumieć recepcję poezji polskiej na terenie Czech w XX i XXI wieku. Najbardziej zaskakujący jest brak opisu problemu tłumaczeń dzieła Czesława Miłosza, literackiego noblisty z 1980 roku. Los jego przekładów na język czeski potrafi rzucić światło na stan czeskiej kultury literackiej we wspomianej epoce oraz na jej przemiany.

Niniejsza praca nie skupia się zatem na porównaniu tłumaczeń tekstów Miłosza na język czeski ani na ich krytyce, co czyni „klasyczna”

¹ Zob. m.in. P. Poslední, *Taktika přepisu. Polští autoři v časopise Světová literatura*, Červený Kostelec 2014 lub P. Poslední, *Měřítka souvislosti. Česká a polská literární kultura po roce 1945*, Praha 2001.

translatologia (i co byłoby zresztą również bardzo przydatne). Jej celem jest przedstawienie ważnego wycinka czesko-polskich stosunków literackich poprzez prezentację wszystkich tłumaczy Miłosza i komentarz do ich dorobku na tle historycznym i politycznym. Jest to tym samym rozwinięcie i uzupełnienie pracy dyplomowej obronionej w 2012 r. na Uniwersytecie Masaryka w Brnie mającej nieco odmienny charakter – skupiała się bowiem na zbiorczym przedstawieniu materiału².

Jak wiadomo – o czym świadczą liczne wypowiedzi autora *Ocalenia* – Miłosz uważał się raczej za poetę niż za prozaika lub eseistę³. W kulturze czeskiej poezja noblisty zyskała większą wagę niż jego teksty prozatorskie, które nie cieszą się wśród czeskich tłumaczy taką popularnością. Dlatego też w tym artykule zajmuję się wyłącznie poezją, pomijając tłumaczenia takich utworów noblisty, jak *Dolina Issy*, *Zdobycie władzy*, *Zniewolony umysł* czy inne. Z drugiej jednak strony biorę pod uwagę wszystkie formy publikacji: książkowe, w czasopiśmie i w Internecie, w obiegu oficjalnym, podziemnym oraz za granicą. Należy zaznaczyć, że choć podany spis źródeł stara się być jak najbardziej kompletny, to nie istnieje jednak metoda, za pomocą której można by z absolutną pewnością znaleźć wszystkie dotychczasowe tłumaczenia wierszy Czesława Miłosza. W badaniach niezwykle pomocne okazały się różne bazy danych, przede wszystkim te, które prowadzi Národní knihovna ČR, Ústav pro českou literaturu AV ČR i biblioteka Libri Prohibiti specjalizująca się w publikacjach drugiego obiegu i literaturze emigracyjnej.

2.

Czesław Miłosz w swoich tomach często umieszczał tłumaczenia z innych języków (najważniejsze dla noblisty były niewątpliwie wiersze Oskara W. Miłosza, Walta Whitmana czy licznych poetów azjatyckich i afroameerykańskich). Sporządził je wprawdzie sam, ale nie można przypisać mu ich autorstwa. Pomijając zatem tłumaczenia obcych wierszy, teksty dotąd nieopublikowane znajdujące się w archiwum poety, oraz bazując na tomie *Wiersze wszystkie*⁴, można obliczyć, że Miłosz w ciągu swojego życia napisał

² M. Alexa, *České překlady básní Czesława Miłosze. Bakalářská diplomová práce*, Brno 2012.

³ W słynnym wywiadzie z Aleksandrem Fiutem pt. *Czesława Miłosza autoportret przekorny* noblista wypowiada się na temat swojego stosunku do powieści tak: „Moje powieści? Ale ich nie ma! Nie można postawić obok dwóch książek fiction, jakie napisałem, i nazwać powieściami” (zob. A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, Kraków 1988, s. 36). Zob. też autokomentarze Miłosza w jego odczycie noblowskim czy w *Roku myślnego*.

⁴ Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, wyd. II rozszerzone 2015.

ponad 850 wierszy⁵. Na język czeski do tej pory przetłumaczono i opublikowano 376, co stanowi ok. 45%. Wiele z nich ukazało się w kilku wariantach – rekordową popularnością cieszyły się następujące wiersze: *Co było wielkie* (sześć razy), *Nie więcej*, *Rue Descartes* i *Piosenka o końcu świata* (pięć razy). Pracowitość czeskich tłumaczy potwierdza fakt, że niektóre bardzo długie poematy Miłosza, które zazwyczaj wymagają od tłumacza wielkich zdolności, uwagi i cierpliwości, zostały przetłumaczone dwa razy – dotyczy to *Traktatu teologicznego* oraz *Orfeusza i Eurydyki*. Największą popularnością wśród tłumaczy cieszy się jak do tej pory tom *Ocalenie* z 1945 roku⁶.

Najstarszy z opublikowanych przekładów pochodzi z 1946, ostatni zaś z 2013 roku. W tym okresie tłumaczeniami wierszy Czesława Miłosza zajmowało się dziesięć tłumaczy: Božena Sudická, Erich Sojka, František Všeticka, Iveta Mikešová, Jan Buryánek, Jiří Červenka, Jindřich Fibich, Jan Linka, Jan Pilař, Jaroslav Šubrt, Jaroslav Závada, Luboš Dobrovský, Libor Martinek, Lucie Zakopalová, Miroslav Červenka, Petr Mikeš, Václav Burian, Vlasta Dvořáková i Petr Poslední. Oprócz nich również dwie pary współpracujących ze sobą tłumaczy: Andrej Stankovič i Jindřich Belling oraz Emil i Jiří Kovtunowie⁷.

Kiedy przejrzymy wszystkie dostępne opublikowane tłumaczenia, powstaje zarys swoistej translatorskiej periodyzacji, kopiującej ogólne warunki kulturowe w Czechach po drugiej wojnie światowej: a) najstarsze tłumaczenia wierszy Czesława Miłosza, b) lata sześćdziesiąte, c) lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte, w ciągu których wiersze autora *Ocalenia* publikowano tylko w czeskim drugim obiegu (w tzw. samizdacie), d) miłoszowski „boom” po aksamitnej rewolucji. Każdą z tych epok cechują inne warunki, które mają wpływ na częstotliwość publikacji, liczbę tłumaczy oraz jakość publikującego medium. Dlatego też zasługują na osobne dookreślenie.

3.

Pierwszą falę tłumaczeń wierszy Czesława Miłosza można usytuować w latach 1946–1948. Okres ten stanowi wyjątkowe połączenie działalności

⁵ Do *Wierszy wszystkich* zaseregowano też tzw. „wiersze rozproszone”, które nie miały szansy na publikację w starszych wydaniach zebranych wierszy Czesława Miłosza. Inne szczegóły np. dotyczące obliczeń bardziej skomplikowanych form (cykle poetyckie – *Osobny zeszyt w Hymnie o Perle*, traktaty) czy też problematyki genologicznej w książkach niejednoznacznych (m.in. *Piesek przydrożny*) lub zasady wymieniania tylko tych najbardziej wiarygodnych publikacji wierszy pojedynczych (zob. starszą wersję cytowanej pracy: M. Alexa, *České překlady básní Czesława Miłosze...*, s. 7–8).

⁶ Zob. tamże, s. 47.

⁷ Tamże.

pierwszorzędnym czeskich polonistów tej doby⁸ i na razie wolnej, poniekąd optymistycznej sytuacji społecznej, którą przerwały wydarzenia z lutego 1948 roku. Wówczas to władzę w Czechach przejął rząd komunistyczny. Doszło do całkowitej zmiany warunków kulturowych oraz wprowadzenia cenzury.

Poezję Czesława Miłosza, jak potwierdza czeski badacz Miroslav Zelinský⁹, dla czeskiego czytelnika odkrył prawdopodobnie Jaroslav Závada. Jego tłumaczenie wiersza *Miasto* jest najstarszym publikowanym przekładem, który udało się znaleźć¹⁰. Závada opublikował z czasem jeszcze dwa kolejne tłumaczenia wierszy *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* i *Piosenki o końcu świata*¹¹.

Do pierwszego okresu należy również pierwszy druk wiersza Miłosza w wersji książkowej, a mianowicie * * * / *Upadli w ciemność pogardy* w antologii *Pochodně* z 1947 roku tłumaczonej przez Jana Pilařa. Współpracował z nim Karel Krejčí, prawdopodobnie najważniejszy czeski komparatysta XX wieku ukierunkowany na literaturę polską¹².

Młody Erich Sojka, który wiele lat później zasłynie nowym przekładem *Pana Tadeusza*, zdążył opublikować ostatni utwór jeszcze przed wprowadzeniem cenzury, a był to wiersz *W Warszawie*¹³.

Tom Miłosza *Ocalenie* z 1945 roku przez cały XX wiek będzie tłumaczony w Czechach najczęściej. Widać to już zresztą podczas pierwszej fali zainteresowania poezją przyszłego noblisty, bowiem wszystkie pięć wierszy pochodzi właśnie z tej książki poetyckiej. Cały okres 1946-1948 cechuje wysoki poziom książek i czasopism (należą do znanych, łatwo dostępnych i dobrze redagowanych źródeł) publikujących wiersze Miłosza, a także czujność czeskich tłumaczy, którzy tłumaczyli najnowsze wiersze autora.

4.

Po Lutym '48 w Czechosłowacji, tak jak w innych krajach środkowej i wschodniej Europy, dochodzi do ogromnej zmiany. Widocznym przejawem włączenia kraju do strefy radzieckich wpływów była m.in. cenzura, która uniemożliwiła publikację autorom uważanym za wrogów systemu. Tak też się stało w przypadku Czesława Miłosza, który od 1951 roku był

⁸ Zob. M. Zelinský, *Czesław Miłosz a česká poezie*, „Slavia”, 1991, nr 1, s. 73–74.

⁹ Tamże.

¹⁰ „Blok”, 1946, nr 1.

¹¹ „Kritický měsíčník”, 1948, nr 7–8.

¹² K. Krejčí, *Pochodně. Výbor z polské poesie 1938–1945*, tłum. Jan Pilař, Brno 1947.

¹³ „List: sdružení moravských spisovatelů”, 1948, nr 7–8.

za granicą¹⁴, a w ówczesnej Czechosłowacji, podobnie zresztą jak w Polsce Ludowej, został objęty zakazem druku.

Publikację wierszy Czesława Miłosza w języku czeskim umożliwiło jednak czasopismo emigracyjne „Svědectví”, które 28 października 1956 w Nowym Jorku założył Pavel Tigríd¹⁵. Zajmowało się ono szkicami zachodnich (przede wszystkim francuskich) filozofów, później też tłumaczeniami literatury pięknej, intelektualistów wschodnich itp., do których należał również Czesław Miłosz. Na łamach „Svědectví” opublikowane zostały trzy wiersze Miłosza w przekładzie Emila i Jiřego Kovtunów z tomu *Król Popiel i inne wiersze z 1962 r.*;: *Król Popiel, Co było wielkie i Album snów*¹⁶.

Chociaż „Svědectví” jest uważane za pismo wydawane na bardzo wysokim poziomie (dobry materiał, pierwszorzędna treść), musiało się liczyć z ograniczonymi możliwościami dystrybucyjnymi, jak to u pism emigracyjnych. Nieco inna sytuacja miała miejsce w przypadku najbardziej cenionego i najczęściej czytanego czechosłowackiego pisma literackiego „Světová literatura”, ponieważ w 1969 roku słynna tłumaczka Vlasta Dvořáková opublikowała w nim ogromny blok miłoszowski liczący 13 wierszy – *Spotkanie i Pożegnanie* z tomu *Ocalenie* z 1945 r., *Naród z Światła dziennego* z 1953 r., *Portret grecki, Nie więcej, Sroczość, Co było wielkie, Powinien, nie powinien* i *Kresy* z tomu *Król Popiel i inne wiersze* z r. 1962 oraz wiersze *Gucio zaczarowany, Trzy rozmowy o cywilizacji, Po drugiej stronie* i *Dytyramb z Gucia zaczarowanego* z 1965 roku¹⁷. Wyjątkowości tej literackiej uczyty był świadomy także sam Miłosz, o czym świadczy zapis Marka Skwarnickiego z książki *Mój Miłosz*¹⁸. Następną oficjalną publikacja wierszy Czesława Miłosza w Czechosłowacji będzie możliwa dopiero po aksamitnej rewolucji, w roku 1990.

5.

Kolejna fala tłumaczeń wierszy Miłosza przypada na lata 70. i 80. Warto już na samym początku zaznaczyć, że przyznanie poecie Nagrody Nobla nie miało tutaj większego znaczenia. Wszystkie tłumaczenia ukazały się w tym czasie w drugim obiegu albo też za granicą, czyli w źródłach nieoficjalnych.

¹⁴ Zob. J. Krzyżanowski, *Literatura polska: przewodnik encyklopedyczny*, tom I: A–M, Warszawa 1984, s. 671.

¹⁵ Zob. P. Janoušek, *Dějiny české literatury 1945–1989: II. 1948–1958*. Praha 2007, s. 134–135.

¹⁶ „Svědectví”, 1963, nr 21.

¹⁷ „Světová literatura”, 1969, nr 2.

¹⁸ Zob. „Host”, 2011, nr 5, s. 96.

Za granicą Miłosz został opublikowany tylko raz, ale za to w bardzo pięknie (pod względem technicznym) wykonanej i świetnie przetłumaczonej książce *Hymn o Perle*, która dzisiaj należy do antykwarycznych białych kruków. Dla kolońskiego wydawnictwa Index tomik ten przetłumaczył Miroslav Červenka pod pseudonimem Otakar Č. Mokry¹⁹. Po aksamitnej rewolucji doszło do drugiego, lekko zmienionego wydania, w którym jest już widoczny prawdziwy kunszt Červenki²⁰. Oba wydania *Hymnu o Perle* prezentują tomik w całości.

Problematyka przekładów Miłosza w czeskim drugim obiegu jest o wiele bardziej skomplikowana. Bardzo dobrą pracą, która jak dotąd stanowi najlepszą próbę uchwycenia tego zagadnienia w całości, jest monografia *Česko-polská literatura v samizdatu a druhém oběhu*²¹. Skupia się jednak na przedstawieniu pojedynczych tłumaczy, warunków i specyfiki czesko-polskiej wymiany kulturowej w sferze nieoficjalnej, a konkretne teksty wymienia i komentuje tylko powierzchownie.

Ze zgromadzonego materiału wynika, że tłumaczenia wierszy Miłosza występują w bardzo wielu formach – w tomikach, antologiach, okazjonalnych maszynopisach, hołdach kolegom, literackich „mozaikach”, ulotkach, życzeniach z okazji Nowego Roku, czasopismach podziemnych itp., które zazwyczaj ignorują wymogi umieszczania danych obowiązkowych, jak miejsce i data wydania. Bardzo duże różnice zauważamy również w zakresie jakości technicznej pojedynczych dokumentów: z jednej strony dużych rozmiarów antologia *Slovo a zed'* w twardej okładce i prawie profesjonalna praca introligatorska, z drugiej zaś ledwo czytelne egzemplarze z powielaczy i maszyn do pisania.

Prawdopodobnie najbardziej aktywnym tłumaczem wierszy Miłosza w czeskim drugim obiegu (i jednym z najlepszych tłumaczy Miłosza w ogóle) był ołomuniecki polonista Václav Burian, który brał również udział w organizacji i dystrybucji dzieł noblisty. Jest on autorem 53 przekładów różnych wierszy, a ich najwierniejsze przedruki można znaleźć w książkach: *Básně válečných let* (wiersze: *Ucieczka, Równina, Kraina poezji, Walc, Campo di Fiori, Obrazki, Przypowieść o maku, Królestwo ptaków, Słońce, Piosenka o końcu świata, Pieśń obywatela, Biedny poeta, Kawiarnia, Biedny chrześcijanin patrzy na getto, Przedmieście, Los, Skarga dam minionego czasu, Pożegnanie i Rozmowa płochą*)²², *Město beze jména* (wiersze: *Rok, Miasto bez imienia, Słowa, Na trąbach i na cytrze, Jak było, W drodze, Kronika, Jakże zno-*

¹⁹ Cz. Miłosz, *Hymnus o Perle*, tłum. Otakar Č. Mokry, Köln 1986.

²⁰ Cz. Miłosz, *Hymnus o Perle*, tłum. Miroslav Červenka, Praha 1992.

²¹ J. Štogrová, D. Müllerová, Z. Chalupová, *Česko-polská literatura v samizdatu a druhém oběhu*, Praha 2010.

²² Cz. Miłosz, *Básně válečných let*, tłum. Václav Burian, 1985.

siles, Na brzegu, Ktokolwiek, Biel, Źródło, Twierdzenie i odpowiedź, Im więcej, Zapisane wczesnym rankiem mową niewiązaną: Rady, Zakłęcie, Ars poetica?, Twój głos, Wyższe argumenty na rzecz dyscypliny zaczerpnięte z przemówienia na Radzie Powszechnego Państwa w roku 2068, Wyspa, Kiedy byłem mały i Moja wierna mowa)²³, *Sedm básní* (wiersze: *Zadanie, L'accélération de l'histoire, Dar, Sekretarze, Dowód, Skrzynka i To jedno*)²⁴ i w czasopiśmie *Ječmínek* (wiersz *Rok*)²⁵ i *Enato VII* (wiersze *Wiara, Nadzieja i Miłość*)²⁶; niektóre z nich również w wyborach późniejszych. Burian czerpie przede wszystkim z *Ocalenia* z 1945 i z *Miasta bez imienia* z 1969 roku.

Luboš Dobrovský, drugi najaktywniejszy tłumacz czeskiego drugiego obiegu, opublikował 24 wiersze w licznych przedrukach. W niektórych z nich brakuje informacji o miejscu i roku wydania, co nieco komplikuje datację; uważa się jednak, że niektóre z jego tłumaczeń sięgają nawet lat siedemdziesiątych²⁷. Najwiarygodniejsze wersje tłumaczeń Dobrovskiego znajdujemy w publikacjach: *Básně: pro přátele vybral a přeložil L. D.* (wiersze: *Godzina, Przypowieść, Lektury, Oeconomia divina, Przed krajobrazem, L'accélération de l'histoire, Natrafiłem na to, Zaśpiew i Campo di Fiori*)²⁸, *Písačky pro Dominika Tatarku* (wiersze: *Zmieniał się język, Wezwanie, Przywołanie do porządku i Władca Albanii*)²⁹, *Miroslavu Drozdovi a Jiřimu Honzíkovi k šedesátinám* (wiersze: *Wieść, Zadanie, Ile świetnych zamiarów, Elegia dla N. N., Pory roku i Dar*)³⁰ i w słynnej, do dziś dnia niedościgłej, antologii poezji polskiej *Slovo a zed'* (wiersze: *Który skrzywdziłeś, Ryba, Kiedy mówiłem, Osobny zeszyt: Gwiazda Piołun i Faust warszawski*)³¹. Większość tych wierszy pochodzi z tomu Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* z roku 1974.

Oprócz prac Buriana i Dobrowskiego udało się znaleźć jeszcze kilka tłumaczeń mniej ważnych autorów i kilka tłumaczeń anonimowych. Jindřich Fibich przetłumaczył 11 wierszy w książce *Výbor z veršů* (wiersze: *Kiedy księżyc, Zadanie, Dar, Co było wielkie, Im więcej, Piosenka o końcu świata, O aniołach, Który skrzywdziłeś, Przypowieść o maku, Osobny zeszyt:*

²³ Cz. Miłosz, *Město beze jména*, tłum. Václav Burian, Olomouc 1988.

²⁴ Cz. Miłosz, *Sedm básní*, tłum. Václav Burian, Olomouc 1987.

²⁵ „Ječmínek”, 1985, nr 12.

²⁶ „Enato VII”, 1988, nr 7.

²⁷ Zob. J. Štogrová, D. Müllerová, Z. Chalupová, *Česko-polská literatura...*, s. 10–11.

²⁸ Cz. Miłosz: *Básně: pro přátele vybral a přeložil L. D.*, tłum. Luboš Dobrovský.

²⁹ L. Dobrovský (red.), *Písačky pro Dominika Tatarku*, tłum. Luboš Dobrovský, 1983.

³⁰ L. Dobrovský (red.), *Miroslavu Drozdovi a Jiřimu Honzíkovi k šedesátinám*, tłum. Luboš Dobrovský, Praha 1984.

³¹ M. Červenka, L. Dobrovský, D. Lehárová, *Slovo a zed': výbor ze současných polských básníků*, tłum. Miroslav Červenka, Luboš Dobrovský, Daniela Lehárová, Praha 1988.

Gwiazda Piotun i Piosenka), Božena Sudická 3 wiersze w *Tramvajenkach II* (wiersze *Który skrzywdziłeś, Im więcej i Veni Creator*)³², Petr Mikeš 6 wierszy w książce *Josefu Šafaříkovi k 75. narozeninám* (wiersze: *Nie więcej, Co było wielkie, Nie tak, Tak mało, O aniołach i Rue Descartes*)³³, Jiří Červenka 7 wierszy w czasopiśmie *Pražské komunikace* (*Wiara, Nadzieja i Miłość*)³⁴ i później *Droga, Furtka i Jadalnia*)³⁵ i Iveta Mikešová w czasopiśmie *Enato VII* (wiersze: *Wiara, Nadzieja i Miłość*)³⁶. Dla siedmiu wierszy nie udało się określić autorstwa – zostały opublikowane w czasopismach *Střední Evropa* (wiersz *Dziecię Europy*)³⁷, *Pražské komunikace* (wiersz *Album snów*; chodzi jednak najprawdopodobniej o Jiříego Červenkę)³⁸, *Komunikace* (wiersze *Nie więcej i Ars poetica?*; również prawdopodobnie chodzi o Jiříego Červenkę)³⁹ i w zeszycie *Kde slunce vychází a kde zapadá* (wiersz *Posłuchanie*)⁴⁰.

Czeskie wydawnictwa podziemne preferowały przede wszystkim wiersze z tomików *Ocalenie, Miasto bez imienia* oraz *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*.

6.

W ostatnich latach, tj. w okresie porewolucyjnym, kiedy nastąpiła również swoboda na rynku wydawniczym, a dzięki temu skończyła się polaryzacja oficjalnych i nieoficjalnych publikacji, obserwujemy pewnego rodzaju miłoszowski „boom”. Nazwisko dotychczas zakazanego autora, a do tego noblisty, przyciągało uwagę wielu czeskich polonistów i oznaczało pewny sukces wydawniczy. Tłumaczone są wiersze z wszystkich okresów twórczości Czesława Miłosza, strategie wydawnicze zatem prawie nie istnieją. Większość publikowanych w tym okresie wierszy pochodzi rzecz jasna z książkowych wydań poety, jednakże wraz z jego rosnącą popularnością dochodzi do coraz częstszego pojawiania się tłumaczeń pojedynczych utworów noblisty w nowych kontekstach, takich jak motto, część posłowania książki autora w jakiś sposób z Miłoszem zaprzyjaźnionego, część szkicu naukowego, który na przykładzie Miłosza stara się coś zademonstrować, itp.

³² B. Sudická, *Tramvajenky II*, tłum. B. Sudická.

³³ E. Zacha, P. Mikeš, *Josefu Šafaříkovi k 75. narozeninám*, 1982.

³⁴ „Pražské komunikace”, 1984, nr 1.

³⁵ „Pražské komunikace”, 1985, nr 1.

³⁶ „Enato VII”, 1988, nr 7.

³⁷ „Střední Evropa”, 1985, nr 3.

³⁸ „Pražské komunikace”, 1985, nr 2.

³⁹ „Komunikace”, 1987, nr 1. Argumentacja na temat autorstwa Jiříego Červenki (zob. M. Alexa, *České překlady básni Czesława Miłosze...*, s. 29).

⁴⁰ Cz. Miłosz, *Kde slunce vychází a kde zapadá*.

W związku z rozwojem technologicznym książkowe i czasopiśmienne publikacje przekładów wierszy mają zawsze bardzo wysoki poziom opracowania edytorskiego i są łatwo dostępne. Niektóre teksty są publikowane w Internecie – dzięki temu czytelnik może się dowiedzieć, że w ogóle takowe istnieją. Jednakże i w tym przypadku nie ma gwarancji na ich dłuższe trwanie w świadomości odbiorców literatury.

Zdecydowanie najpłodniejszym współczesnym tłumaczem poezji Czesława Miłosza jest Josef Mlejnek, który opublikował po czesku 126 wierszy polskiego noblisty, większość z nich w wydaniach książkowych. Czeskiemu czytelnikowi w całości zaprezentował tomiki *To*⁴¹ i *Wiersze ostatnie*⁴²; w drugim z nich w czeskim wydaniu dodano nawet *Orfeusza i Eurydykę*, który w Polsce wyszedł osobno. W zgromadzonym materiale znajdujemy jeszcze wiersz *Do Robinsona Jeffersa*⁴³ i cały *Traktat teologiczny*⁴⁴.

Zainteresowanie, jakie żywił dla twórczości Czesława Miłosza Václav Burian, sława czeskiego drugiego obiegu, odzwierciedla się w niestrudzonej pracy przekładowej – tłumacz ten przełożył i opublikował około 80 wierszy. Część z nich to zaktualizowane wersje starszych przekładów pochodzących z dokumentów samizdatowych. Tłumaczenia – obok tłumaczeń autorstwa Vlasty Dvořáčkové i Ivety Mikešovej – zostały zamieszczone w czeskim wyborze wierszy Czesława Miłosza pt. *Mapa času* (wiersze: *Miasto bez imienia, Kiedy księżyc, Veni creator, Okno, Na trąbach i na cytrze i Sposób*)⁴⁵. Sam Burian przetłumaczył *Traktáty a přednášky ve verších* (*Traktat moralny, Traktat poetycki i Sześć wykładów wierszem*)⁴⁶, utwory z *Pieska przydrożnego* (wiersze: *Nie mój, Też lubiłem, Dzień stworzenia, Blisko, Biegają, Niemożliwe, Pelikany, Kula, Nazwa, Sny, Brie, Roztropność, Osobny zeszyt – kartki odnalezione, Zaćmienia, Helenka, Religia Helenki, Yokimura i Drzewo*)⁴⁷, kilka wierszy komentowanych w *Svědectví poezie* (wiersze: *Rue Descartes i Nie więcej*)⁴⁸, opublikował też wiele wierszy w „Literárních novinách” (wiersze: *Caffè Greco*⁴⁹, *Vipera Berus, Texas i Przemilczane strefy*⁵⁰, *Traktat*

⁴¹ Cz. Miłosz, *To*, tłum. Josef Mlejnek, Praha 2003.

⁴² Cz. Miłosz, *Poslední básně*, tłum. Josef Mlejnek, Praha 2011.

⁴³ „A2”, 2007, nr 30.

⁴⁴ „Salve: revue pro teologii, duchovní život a kulturu”, 2011, nr 3.

⁴⁵ Cz. Miłosz, *Mapa času*, tłum. Vlasta Dvořáčková, Iveta Mikešová, Václav Burian, Praha 1990.

⁴⁶ Cz. Miłosz, *Traktáty a přednášky ve verších: Morální traktát, Básnický traktát, Šest přednášek ve verších*, tłum. Václav Burian, Olomouc 1996.

⁴⁷ Cz. Miłosz, *Pejsk u cesty*, tłum. Václav Burian, Praha 2000.

⁴⁸ Cz. Miłosz, *Svědectví poezie: šest přednášek o neduzích našeho věku*, tłum. Václav Burian, Praha 1992.

⁴⁹ „Literární noviny”, 1999, nr 7.

⁵⁰ „Literární noviny”, 2000, nr 28.

teologiczny⁵¹, *Powrót do Krakowa w roku 1880, Sens, Capri, Po osiemdziesiątce, Lokator i Wiek nowy*⁵² i *Nad strumieniem*⁵³), „Lidových novinach” (wiersz *Dlaczego?*)⁵⁴, w „Katolickém týdeníku” (wiersz *Oda na osiemdziesiąte urodziny Jana Pawła II.*)⁵⁵, w *Listach* (wiersze *Dlaczego?*⁵⁶ i *Moja podróż po Czechach*⁵⁷), w czasopiśmie „Host” (wiersze *Jakże znosiłeś, Rady, Ars poetica?* i *Moja wierna mowa*)⁵⁸ i w posłowniu książki Allena Ginsberga (wiersz *Do Allena Ginsberga*)⁵⁹. W ramach referatu Marka Bernackiego na ostrawskiej konferencji w r. 2014 komentowano wiersz *Notatnik: Brzegi Lemanu*, którego wersję czeską dostarczył Václav Burian⁶⁰.

Vlasta Dvořáčková należy niewątpliwie do grona najważniejszych czeskich tłumaczy. Jej wkład w tłumaczenia wierszy Czesława Miłosza jest ważny, aczkolwiek nie w takiej mierze jak wkład Mlejnika czy Buriana. Przetłumaczyła ona 52 wiersze polskiego noblisty, publikując je przede wszystkim w *Mapě času* (wiersze: *Wieczorem wiatr...*, *Komin, Przedmowa, W mojej ojczyźnie, Fragment, Spotkanie, Piosenka na jedną strunę, Campo di Fiori, Piosenka o końcu świata, Los, Pożegnanie, W Warszawie, Naród, Legenda, Który skrzywdziłeś, Sroczość, Nie więcej, Co było wielkie, Powinien, nie powinien, Co znaczy, Portret grecki, Ballada, Kresy, Gucio zaczarowany, Po drugiej stronie, Trzy rozmowy o cywilizacji, Sentencje, Dytiramb, Przywołanie do porządku, Tak mało, Chłopiec, Mojość, Sezon, To jedno, Wyznanie, Rozmowa o sławie, Epitafium, Ale książki, Te głosy... i Rodowód*)⁶¹ i w czasopiśmie literackich – „Host” (wiersze: *Zgoda, Oset, pokrzywa* i *Młodość*)⁶², w „Literárních novinach” (wiersze: *Zgoda, Oset, pokrzywa* i *Sens*)⁶³ oraz w „Scriptum” (wiersze: *W pewnym wieku, Biografia artysty, Jeszcze jedna*

⁵¹ „Literární noviny”, 2002, nr 12.

⁵² „Literární noviny”, 2004, nr 44.

⁵³ „Literární noviny”, 2006, nr 1.

⁵⁴ „Lidové noviny”, 1993, nr 127.

⁵⁵ „Katolický týdeník”, 2000, nr 25.

⁵⁶ „Listy”, 2004, nr 5.

⁵⁷ „Listy”, 2012, nr 1.

⁵⁸ „Host”, 2011, nr 5.

⁵⁹ A. Ginsberg, *Karma červená, bílá a modrá: výbor z díla*, tłum. Josef Jařab, Jiří Josek, Josef Rauwolf, Jan Zábřana i Václav Burian, Praha 2002.

⁶⁰ Konferencja Naukowa: STUDIA HUMANITATIS – ARS HERMENEUTICA METODOLOGIE a THEURGIE HERMENEUTICKÉ INTERPRETACE V; Katedra Sławistyki i Katedra Filozofii Uniwersytetu Ostrawskiego w Ostrawie (Ostrava 6–7.05.2014). Zob. też: M. Bernacki, „Z ruchu podjąć moment wieczny” – wyzwanie hermeneutyczne. *Interpretacja wiersza Czesława Miłosza „Notatnik: brzegi Lemanu”*, w: *Studia Humanitatis Ars Hermeneutica. Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace V*, red. zbiorowa, Ostrava 2014, s. 405–416.

⁶¹ Cz. Miłosz, *Mapa času...*

⁶² „Host”, 2011, nr 5.

⁶³ „Literární noviny”, 1993, nr 21.

sprzeczność, Przeszłość, Dlaczego?, Eheu! i Do Pani Profesor w obronie honoru kota i nie tylko)⁶⁴.

Wraz z Dvořáčkovą i Burianem nad *Mapą času* pracowała tłumaczka Iveta Mikešová (wiersze: *To co pisałem, Elegia, O młodszym bracie, * * * Ty silna noc..., Do poezji, Postój zimowy, Biedny poeta, Kawiarnia, Biedny chrześcijanin patrzy na getto, Przedmieście, Narodziny, Nie ma wzroku, Ziemia, Notatnik: Europa, Oda do ptaka, Rozmowa płocha, Zmieniał się język, Nigdy od ciebie, miasto, Rzeki maleją, Wieść, Ile świetnych zamiarów, Kiedy mówiłem, Nie tak, Dar, Czarodziejska góra, Dowód, Do mojej natury, Kiedy po długim życiu, Pielgrzymując, Portal, Bez powodu, Rue Descartes, Rachunek, Rzeki i Pod koniec dwudziestego wieku*)⁶⁵, a osobno publikowała w czasopiśmie „Scriptum” (wiersze: *Po wygnaniu, Żółty rower, Pewna okolica, To lubię, Kto? i Miasto młodości*)⁶⁶.

Po aksamitnej rewolucji Miłosza publikują też obaj Červenkové: Miroslav Červenka lekko zmieniony i dużo lepiej zredagowany *Hymn o Perle* (jak omówiono wyżej), Jiří Červenka zaś *Svět*, poetycki cykl z tomu *Ocalenie* z 1945 roku i kilka wierszy w czasopismach „A2” (wiersze *Chłopiec i Młodość*⁶⁷, *Wieczorem wiatr, Rzeki maleją i Zmieniał się język*⁶⁸) oraz „Host” (wiersze *Do poezji, W mojej ojczyźnie, Powinien, nie powinien, Ustawią tam ekrany i Powrót*)⁶⁹.

Z możliwości, jakie daje Internet, skorzystał Jan Buryánek, publikując w sieci sporo wierszy Miłosza (wiersze: *Co było wielkie, Co znaczy, Heraklit, Była zima, Zmieniał się język, Ustawią tam ekrany, Po drugiej stronie, Te korytarze, Dużo śpię, Kiedy księżyc, Okno, Słowa, Jak było, Twierdzenie i odpowiedź, Godzina, Wieść, L'accélération de l'histoire, Natrafiłem na to, Nie tak i Tak mało*⁷⁰, później też wiersze: *Voyeur, Przykład, Obudzony, Sztukmistrz, Rok 1900, Jeździ, Przemilczane strefy, Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?, Do poety Roberta Lowella i Alkoholik wstępuje w bramę niebios*)⁷¹. Buryánek niektóre ze swoich tłumaczeń wierszy polskiego noblisty opublikował na łamach „Tvaru” (*To, Po podróży, Głowa, Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis, Na moje 88 urodzi-*

⁶⁴ „Scriptum”, 1996, nr 20.

⁶⁵ Cz. Miłosz, *Mapa času...*

⁶⁶ „Scriptum”, 1996, nr 20.

⁶⁷ „A2”, 2005, nr 5.

⁶⁸ „A2”, 2008, nr 4.

⁶⁹ „Host”, 2011, nr 5.

⁷⁰ Cz. Miłosz, *Tak málo: výbor z veršů z let 1959–73*, tłum. Jan Buryánek, 2011, online: http://spiknuti.freemusic.cz/jeskyneslov/soubory/tak_malo.pdf.

⁷¹ Cz. Miłosz, *To: výbor z veršů*, tłum. Jan Buryánek, online: <http://spiknuti.freemusic.cz/jeskyneslov/preklady.htm>.

ny, *Gdziekolwiek, Tak zwane życie i To jasne*)⁷². Ogółem przetłumaczył 38 utworów.

Do grona „okolicznościowych” tłumaczy Miłosza należą: Libor Martinek (18 wierszy: *Do leszczyzny, Mój dziadek Zygmunt Kunat, Głowa, W mieście, O!, Wy pokonani, Własne tajemnice*⁷³, *Przeciwko poezji Filipa Larkina*⁷⁴, *W garnizonowym mieście, Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki, Bez daimoniona, Żółw, Co mnie, Normalizacji, Głos*⁷⁵, *Normalizacja i Orfeusz i Eurydyka*⁷⁶), Jan Linka (*Ars poetica?*)⁷⁷, František Všeticka (*Wieczorem wiatr...*)⁷⁸, Andrej Stankovič wraz z Jindřichem Bellingem (*W Warszawie*)⁷⁹, Lucie Zakopalová (*Po osiemdziesiątce*)⁸⁰, Jaroslav Šubrt (*Im więcej*)⁸¹ i Petr Poslední (*Piosenka o końcu świata*)⁸².

Można zauważyć, że tłumaczenia wierszy polskiego noblisty powstały nie z fascynacji jego poezją, lecz z potrzeby naukowej lub innej. W większości przypadków są jednak motywowane szacunkiem do jego pracy, czego dowodem jest intensywna fala tłumaczeń na język czeski w ciągu ostatnich dwudziestu lat.

⁷² „Tvar”, 2001, nr 13.

⁷³ „Labyrint revue”, 2001, nr 9–10.

⁷⁴ „Host”, 2004, nr 8.

⁷⁵ „Pobocza”, 2005, nr 1.

⁷⁶ „Psi víno”, 2004, nr 29.

⁷⁷ „A2”, 2005, nr 5.

⁷⁸ „Krok”, 2011, nr 4.

⁷⁹ Cz. Miłosz, *Ztročenyj duch*, tłum. Andrej Stankovič i Jindřich Belling, Praha 1992.

⁸⁰ „Host”, 2011, nr 5.

⁸¹ „Salve: revue pro teologii, duchovní život a kulturu”, 2011, nr 3.

⁸² P. Poslední, *Taktika přepisu...*

Michael Alexa

Reception of Czesław Miłosz's Poems in Czechoslovakia and Czech republic: on 23 Translators

This paper sets on reception of Czesław Miłosz's poetry in Czechoslovakia and in Czech republic. It introduces all 23 translators, who translated and published (in official and unofficial books, magazines and on the internet) poems of polish 1980 Nobel Prize winner. It aims to capture image of development of Czech translators' interest in Miłosz's poetry, which depends on specific political and sociological situation. It covers period from 1946, when Jaroslav Závada introduced Miłosz by publication of translated Miłosz's poem *Miasto*, to 2013, when was published Petr Poslední's translation of *Piosenka o końcu świata*.

Keywords: Czesław Miłosz, translation, poetry, Czech, samizdat, exile, dissident

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, przekład, poezja, Czechy, drugi obieg, literatura migracyjna, dysydent

Aleksandra E. Banot

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

aebanot@op.pl

Na pograniczach

[Monika Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Warszawa 2014, Instytut Badań Literackich PAN, ss. 388.]

Monika Świerkosz bohaterkami swojej monografii uczyniła dwie ważne pisarki – Izabelę Filipiak i Olę Tokarczuk. Autorka jednak nie koncentruje się wyłącznie na ich twórczości – stanowi ona z jednej strony pretekst do opowiedzenia o burzliwych dziejach (współczesnej) literatury kobiet, a z drugiej – staje się figurą tej literatury. Świerkosz wyjaśnia: „Chciałam w ten sposób uczynić właściwym przedmiotem moich badań literaturę kobiet oraz wizję jej tradycji skonstruowaną przez feminizm w relacji do otaczających ją dyskursów historyczno- i krytycznoliterackich, a także rozmaitych sporów światopoglądowych na temat tożsamościowego wymiaru przeszłości” (s. 12).

W rozdziale pierwszym Autorka analizuje ważną dla feministycznej historii literatury kategorię tradycji kobiecej, odwołując się do prac znanych przedstawicielek angloamerykańskiej krytyki feministycznej, m. in.: Elaine Showalter, Susan Gubar i Sandry M. Gilbert. Te dwie ostatnie autorki stworzyły chyba najbardziej znaną koncepcję tradycji kobiecej opartą na równościowym dialogu literackich „matek” i „córek”. Kategoria „matki” stała się szybko dla „córek” figurą przeszłości, dzięki której konstruowały „własną tożsamość przez negację” (s. 24). Dlatego zaproponowano inną metaforę rodzinną – siostry: „Model siostrzany, rówieśniczy, alternatywny

wobec modelu generacyjnego opierającego się na relacji matka-córka, miał stworzyć – na poziomie retorycznym (dyskursu) i politycznym (działania) – nowy wzór wspólnoty kobiecej: niehierarchicznej, nieantagonistycznej i niepatriarchalnej” (s. 25). Analizując artykuł Harolda Blooma, *Lęk przed wpływem*, Gilbert i Gubar zauważyły „[...] wpisany w zachodnioeuropejskie myślenie o procesie kulturowego dziedzictwa kod genderowy, który doprowadził do uznania za paradygmatyczną męską relację między metaforycznym, literackim «ojcem» a «synem» [...]” (s. 46). Badaczki jednocześnie odkryły dominację męskiego aktu twórczego nad żeńskim. Więcej – oparta na psychoanalitycznie ujętych relacjach między ojcem/matką a synem/córką propozycja Blooma „[...]” prowadziła do unieważnienia kulturowego i tradycjotwórczego znaczenia relacji «matki» z «córką»” (s. 53).

Uwikłane w różne dyskursy metafory rodzinne obrazują skomplikowane procesy zrywania i odzyskiwania ciągłości, równości i hierarchii, dialogu i konfliktu. Świerkosz pisze: „Patrząc wstecz z perspektywy Trzeciej Fali, możemy dziś dostrzec pewien powtarzalny schemat feministycznej narracji o przeszłości. Ujęty za pomocą tropu relacji matki z córką przyjmuje on postać opowieści o zerwaniu, o poszukiwaniu i ponownym odnajdowaniu więzi z matką, powtarzanej przez kolejne pokolenia kobiet” (s. 71).

Jednakże najbardziej adekwatnym konceptem opisującym zawilgości tradycji pisarstwa kobiet jest nomadyzm Rosi Braidotii, w który wpisane są praktyki autonarracyjne pozwalające zapisać własną genealogię/historię. Dzięki tym praktykom można spojrzeć na przeszłość jako na sferę „[...]” aktywnej działalności podmiotu: odgrywającego czy nawet parodiującego ją” (s. 77). „Z perspektywy genealogicznej – podsumowuje Autorka – historia pisarstwa kobiet przestaje być jednorodną, monologową, linearną opowieścią o rozwoju literackich form, lecz okazuje się procesem heterogenicznym, często wewnątrznie »poszarpanym«, niekonsekwentnym” (s. 78).

Zachodnie debaty stają się dla Świerkosz obszernym tłem dla zaprezentowania problemów polskiego dyskursu feministycznego po 1989 roku, między innymi problemu pokoleniowości/falowości. Autorka monografii stawia tezę, że istotniejszym od problemu chronologii jest problem metodologii. Jednocześnie zauważa, że polski dyskurs feministyczny zmagają się z podobnymi kwestiami jak zachodni – pyta o historyczną i polityczną tożsamość. Ważne w tym kontekście jest przewartościowanie problemu lekturowych zapóźnień – czytanie przez polskie badaczki i publicystki w latach 90. i po 2000 roku tekstów powstałych na przełomie lat 70. i 80. XX wieku ma, dzięki perspektywie czasowej, potencjał krytyczny. Warto w tym miejscu zadać pytanie o nieobecność dorobku Pierwszej Fali, zwłaszcza

cza tej polskiej. Wydaje się, że uwzględnienie międzywojennych publikacji dotyczących twórczości kobiet autorek, mających ambicje syntetyczne i krytyczne (np. książki Stefanii Podhorskiej-Okołów, *Kobiety piszą*¹ itp.), wprowadziłoby do narracji Świerkosz nowe optyki.

Omówiona część monografii, choć wydaje się niezbędna dla dalszych rozważań, porusza zagadnienia szeroko przedstawiane w innych, cytowanych zresztą przez Autorkę, publikacjach (np. w artykule Showalter *Krytyka feministyczna na bezdrożach*) – wiele z nich jest dobrze znane polskim Czytelniczkom i Czytelnikom.

Zdecydowanie najbardziej interesującym rozdziałem książki *W przestrzeniach tradycji*, stanowiącym o niezaprzeczalnej wartości tej monografii, jest rozdział drugi poświęcony genealogiom kanoniczności. Świerkosz przypomina trzy istotne spory krytycznoliterackie z lat 90. XX wieku, które znacząco wpłynęły na recepcję twórczości Filipiak i Tokarczuk (ale także innych autorek). Pisze: „Zarówno uznawana za feministyczną proza Izabeli Filipiak, jak i postrzegana jako tradycjonalistyczna (i «płciowo neutralna») twórczość Olgi Tokarczuk weszły w swoisty zatarg z uznawanymi wówczas definicjami «sztuki kanonicznej», problematyzując recepcję” (s. 15–16). Autorka podkreśla, za Filipiak, że owe spory dotyczyły w dużej mierze kategorii płci, tego czy ma ona „[...]” znaczenie artystyczne, kulturowe czy raczej pełni jedynie drugorzędną funkcję kontekstu zewnętrznego” (s. 99). Rozbieżności pomiędzy perspektywą feministyczną a „bru-Lionową” dotyczyły m.in. uwzględniania (bądź nie) postulatu „prywatne jest publiczne” czy (nie)przynależności do określonej wspólnoty. Obecność piszących kobiet nie unieważniła jednak nadrzędnej osi konfliktu pomiędzy starymi/ojcami i młodymi/synami. Przeciwnie – zawiązał się swoisty międzypokoleniowy „ojcowsko-synowski” pakt, który został wymierzony w kobiety. Świerkosz zauważa: „Teoretyczki feministyczne nie potrafiły »obronić« pojęcia literatury kobiecej przed wchłonięciem go przez tradycjonalistyczny dyskurs krytyki głównego nurtu z jej uniwersalizującymi praktykami czytelnickimi” (s. 126).

Być może wyjaśnienia tego problemu należy szukać w wielokrotnie przywoływanej monografii Filipiak poświęconej Marii Komornickiej i w braku, *de facto*, tradycji matrylinearnej. Niemożność umieszczenia autorki *Biesów*, wyrodnej „córką” i złej „siostry” w tej tradycji wynikała, zdaniem Filipiak, z patriarchalnego wyobrażenia kobiecości, jaki tradycja matrylinearna podtrzymywała. Takie pisarki, jak Eliza Orzeszkowa czy Maria Konopnicka były w istocie Matkami Patriarchalnymi. Zwróciła już

¹S. Podhorska-Okołów, *Kobiety piszą... Sylwetki i szkice*, Warszawa 1939.

na to uwagę, zwłaszcza w odniesieniu do Orzeszkowej, Grażyna Borkowska w książce *Cudzoziemki*². Dlatego samoidentyfikacja Filipiak z Komornicką miała służyć nawiązaniu „[...] kontaktu z własną przeszłością, które przez figurę poprzedniczki umożliwiłoby jej samej lepsze zakorzenienie się w literackiej tradycji” (s. 147).

O ile lektura (twórczych) losów Filipiak przypomina losy Marii Komornickiej/Piotra Odmieńca Własta, o tyle taka sama lektura Tokarczuk przywodzi na myśl porównanie z Zofią Nałkowską. Podobieństw jest wiele: awangardowy status twórczości Komornickiej i Filipiak, nieheteronormatywność, zmiana nazwiska; uznanie, jakim cieszy(ła) się proza Nałkowskiej i Tokarczuk, miejsce w kanonie. Te paralele dowodzą nie tylko faktu, że współczesna krytyka literacka powtarza spory o literaturę kobiet, które toczyły się w drugiej połowie XIX wieku, na początku wieku XX i w dwudziestoleciu międzywojennym, a którego bohaterkami były tak różne osobowości twórcze, jak Orzeszkowa, Gabriela Zapolska, Maria Kuncewiczowa, Ewa Szemberg-Zarembina³, ale też repetycji dramatycznych losów autorek.

A może warto skoncentrować się na różnicach i zapytać chociażby o to, czy miejsce Nałkowskiej w kanonie było i jest niepodważalne, a Filipiak nigdy nawet nie otarła się o niego? Odpowiadałoby to umiejscowieniu tej ostatniej przez Świerkosz na pograniczu kanonu i wyznaczeniu Tokarczuk wallenrodycznej roli – tej, która wchodzi do kanonu po to, by go rozwalić. Krytycy dostrzegli owo podejrzane wejście Tokarczuk do literatury głównego nurtu. Demaskacji dokonał Krzysztof Uniłowski, wskazując media odpowiedzialnymi za „kanonizowanie «fałszywej» świętej” (s. 162), tym samym usprawiedliwiając własne środowisko. Kanoniczność Tokarczuk została obroniona między innymi przez Przemysława Czaplińskiego, który tradycjonalizm i konwencjonalność prozy autorki *Prawieku...* potraktował jako wartość. Jednakże dopiero wybór powieści Tokarczuk do finału Literackiej Nagrody Nike w 1997 roku ostatecznie rozstrzygnął spory o kanoniczność jej prozy – oto pisarka została doceniona przez autorytety – pisarzy i krytyków starszego pokolenia. Autorytety dały z jednej strony patronat, a z drugiej – sakralizację.

Świerkosz zauważa jednak, że:

Bycie „kobietą-kłasykiem” okazało się równie problematyczne, co bycie „kobietą-barbarzyńcą”, choć z różnych względów. O ile bowiem „barba-

² G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

³ Zob. m.in. K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, [w:] *też, Ciało – pożądanie – ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 7–37; A.E. Banot, *Pokój z widokiem na ogród. Miłosne fantazmaty w prozie Elizy Orzeszkowej*, Bielsko-Biała 2011; J. Krajewska, *Spór o literaturę kobiecą w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2014.

ryżństwo” otwierało perspektywę dla wyrażania doświadczenia kobiecego w języku, o tyle zamykało też „kobiecość” w getcie esencjalnie zdefiniowanej (często jako „samiczość”) tożsamości. Z tego getta autorkom bliżej było do literatury popularnej niż kanonicznej, co potwierdził *casus* recepcji powieści Manueli Gretkowskiej. Z kolei klasycyzm w kobiecym wydaniu stawał się problematyczny z uwagi na fakt wchodzenia pisarek w przestrzeń pozornie tylko uniwersalnej, ponadpłciowej tradycji. Czy obrazy genderowej transgresji, towarzyszące recepcji autorek piszących „po męsku”, które znamy z przeszłości, zniknęły już zupełnie z naszej wyobraźni krytycznoliterackiej? (s. 197).

Autorka monografii, korzystając z konwencji powieści kryminalnej, ze skrupulatnością detektywki śledzi mechanizmy kanonicznych inkluzji i ekskluzji – odnoszących się nie tylko do tytułowych pisarek, i których autorami są nie tylko wpływowi krytycy lat 90. XX wieku. Bo tym samym mechanizmom podlegają figury mitologicznych postaci kobiecych, z których korzysta feministyczna krytyka literacka. Świerkosz pisze: „*Atena* – podobnie jak *Obszary odmienności* – jest również analizą »miejsca zbrodni«, tym razem dokonanego w przestrzeniach feministycznych (choć przecież nie tylko) teorii” (s. 154). Autorka omawianej książki pokazała, przywołując poświęcony Stanisławie Przybyszewskiej esej Filipiak, w jaki sposób została wykluczona z kanonu feministycznego *Atena*. Jej archeologiczna lektura Ateny skupiająca się między innymi na odnalezieniu w mitologii jej matki, pozwoliła odzyskać tę postać, a jednocześnie wprowadzić zakłócenie do porządku feministycznych dyskursów (o) przeszłości i inaczej spojrzeć na kanoniczny przecież artykuł Nancy K. Miller *Arachnologie: Kobieta, tekst i krytyka*⁴.

Trzecia część książki jest zapisem błyskotliwych interpretacji ilustrujących, dzięki odwołaniu do projektu nomadyzmu Braidotti, problemy tradycji pisarstwa kobiet, a także – choć w mniejszym stopniu – mechanizmy wchodzenia/bycia wprowadzaną do kanonu: „Matki, potwory, lalki, boginie – transgresyjne postacie pojawiające się w narracjach Olgi Tokarczuk i Izabeli Filipiak – próbuję czytać jak nomadyczne figuracje podmiotowości kobiecej” (s. 16). Świerkosz potraktowała jednak analizowane powieści i opowiadania jako figury, nie przymierzając, feministycznej historii literatury. Przykładowo – opowieść o Kummernis z *Domu dziennego, domu nocnego* Tokarczuk traktuje jako narrację o „detronizacji władzy Matki” (s. 273). Z kolei *Absolutna amnezja* Filipiak staje się historią o „[...] pozbawionej

⁴ Ten artykuł Miller jest nie tylko jednym z najważniejszych tekstów feministycznej krytyki literackiej. W 2006 roku znalazł się w antologii pt. *Teorie literatury XX wieku* zredagowanej przez Annę Burzyńską i Michała Pawła Markowskiego.

kulturowego matronatu inicjacji pisarki w przestrzeń tradycji literackiej, będącej obszarem władzy ojca” (s. 299). Autorka monografii pokazuje ciekawe podejście do literatury i ujawnia znaczenia, których inne metodologie by nie ujawniły, choć nie wyczerpuje to na pewno sensów twórczości zarówno Filipiak, jak i Tokarczuk.

On the borderlands

[Monika Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Warszawa 2014, Instytut Badań Literackich PAN, pp. 388.]

The heroines of his monograph Monika Świerkosz has made two important women writers – Izabela Filipiak and Olga Tokarczuk. The author, however, does not focus only on their works – is on the one hand an excuse to tell about the turbulent history of the (contemporary) literature of women, on the other – becomes a figure of this literature. Świerkosz is also interested in the vision of the tradition of the women’s writing constructed by the feminist discourses „mothers” and „daughters” and her involvement in the narratives of the historical and literary criticism.

Keywords: Izabela Filipiak, Olga Tokarczuk, tradition of the women writing of the twentieth century, feminism, mainstream literary criticism, canon

Słowa kluczowe: Izabela Filipiak, Olga Tokarczuk, tradycja pisarstwa kobiet XX wieku, feminizm, krytyka literacka głównego nurtu, kanon

Tomasz Markiewka

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

tomasz.markiewka@gmail.com

Crescendo albo polowanie na Parnickiego

[Jerzy Giedroyc, Teodor Parnicki, *Listy 1946–1968*, cz. 1–2, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Andrzej Dobrowolski, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Association Institute Littéraire „Kultura”, Biblioteka „Więzi” Tom 306, Archiwum Kultury 14, Warszawa 2014, t. 1–2.]

Publikowane od 1993 roku tomy Archiwum paryskiej „Kultury” to niezastąpione źródło do badań historii literatury polskiej w okresie powojennego rozdarcia między „krajem” a „wolnym światem” – źródło umożliwiające wnikanie w meandry biografii najwybitniejszych polskich poetów i prozaików XX wieku (Miłosza, Gombrowicza, Bobkowskiego, Sempowskiego i in.) oraz odczytanie wyjątkowej roli, jaką w okresie powojennym odgrywało Maisons-Laffitte jako ośrodek wolnej kultury polskiej. Niedawno, w tej imponującej i ważnej serii ukazał się kolejny, 14. już tom (w dwóch obszernych woluminach), po raz pierwszy wydany nie, jak dotychczas, nakładem „Czytelnika”, ale w ramach Biblioteki „Więzi”. Publikacja ta prezentuje na prawie 800 stronach obszerną korespondencję, jaką z Jerzym Giedroyciem w latach 1946–1968 prowadził Teodor Parnicki (1908–1988). Opracowanie korespondencji prowadzonej między redaktorem „Kultury” a mieszkającym w Meksyku pisarzem na publikację czekało bardzo długo, bo ponad 10 lat (*habent sua fata libelli...*) jednak z pewnością warto było na nie czekać. Opublikowane listy, będące świadectwem prowadzonego przez 22 lata dialogu między wybitnym powieściopisarzem historycznym a central-

ną postacią polskiej kultury na emigracji, są bowiem nie tylko świetnym materiałem archiwalnym, bezcenną dokumentacją i materiałem źródłowym do badań literaturoznawczych. To również, a może przede wszystkim przejmująca, swoista, rozpisana na głosy autobiografia Teodora Parnickiego – szczery i nieraz bolesny zapis traum, zranień i osamotnienia pisarza, który szukając swej artystycznej i intelektualnej drogi pisarskiej, z trudem odnajdywał swoje miejsce w powojennej kulturze polskiej, pozostając w zasadzie do końca życia literackim *outsiderem* broniącym konsekwentnie swej wewnętrznej wolności i własnej literackiej wizji historii.

Korespondencja prowadzona między Parnickim a Giedroyciem daje dość szczegółowy obraz sytuacji życiowej autora *Srebrnych orłów*, który przez 23 lata mieszkał w stolicy Meksyku i ukazuje swoisty klincz, jakim ten pobyt miał się okazać dla Parnickiego. Do miasta Meksyk przybył Parnicki z Londynu latem 1944 roku jako przedstawiciel emigracyjnego rządu polskiego. Jednak zmieniająca się sytuacja polityczna (koniec II wojny światowej i jednocześnie wycofanie uznania przez kolejne państwa Zachodu dla polskiego rządu emigracyjnego) doprowadziła do uzyskania przez pisarza kłopotliwego statusu bezpaństwowca. Wydawało się, że oprócz swej niezachwianej woli bycia powieściopisarzem historycznym stracił wszystko – obywatelstwo, status pracownika dyplomacji, jakiegokolwiek źródła utrzymania oraz żonę – Elżbietę, którą ostatni raz widział przed swoim aresztowaniem we Lwowie przez władze sowieckie w początkach 1940 roku. W takich okolicznościach pierwszy list, jaki Jerzy Giedroyc wysłał w grudniu 1946 roku do pisarza z ofertą wydania włoskiego przekładu jego literackiego debiutu z 1937 roku: *Aecjusza, ostatniego Rzymianina*, zapoczątkował wieloletnie i dość intensywne kontakty Parnickiego ze środowiskiem paryskiej Kultury, a zachowana korespondencja ukazuje, wobec jakich konfliktów i wyborów stawać musiał pisarz w latach swego pobytu w Meksyku. Listy, jak często bywa w takich przypadkach, obok uwag o pracy literackiej przynoszą bardzo szczegółowy obraz codzienności i zmagania się z jej problemami, głównie natury finansowej. Teodor Parnicki, inaczej niż wielu pisarzy emigracyjnych, nie podjął żadnej pozaliterackiej pracy zarobkowej. Z podziwu godnym uporem pozostawał wierny swemu postanowieniu, powziętemu jeszcze w Harbinie w Chinach w wieku 15 lat, by zostać polskojęzycznym powieściopisarzem historycznym. Początki kariery pisarskiej przypadały na lata trzydzieste, zaś okres II wojny światowej – spędzonej częściowo w sowieckich więzieniach i obozach, częściowo zaś w służbie dyplomatycznej (najpierw w sowieckim Kujbyszewie, następnie w Wielkiej Brytanii i Meksyku właśnie) zaowocowały wydaniem w Jerozolimie powieści *Srebrne orły*

(1944). Od tego czasu w zasadzie jedynym źródłem utrzymania pisarza pozostały niewielkie honoraria ze wznowienia w Nowym Jorku przez Roy Publishers *Aecjusza*. Wszystkie inne dochody, na jakie mógł liczyć Parnicki, pochodzić mogły jedynie z pracy ściśle literackiej, jednak w praktyce, przez wiele lat, były to niemal wyłącznie niewielkie stypendia, bądź wypłacane przez meksykańską Polonię, bądź – w drugiej połowie lat pięćdziesiątych – przez Free Europe. Niewielkie i niepewne dochody sprawiały, że jeszcze pod koniec pobytu w Meksyku, w połowie lat sześćdziesiątych, pisarz skarżył się, że w wieku 50 lat wciąż żyje w sytuacji niepewności finansowej typowej dla wieku studenckiego. W istocie, jak potwierdza to korespondencja, właśnie sytuacja finansowa miała największy wpływ na decyzje pisarza i – ostateczne przeniesienie się do Polski w 1967 roku.

W sytuacji permanentnych problemów finansowych Parnicki stał przed dylematem, przed jakim stanęło kilku innych pisarzy polskich, którzy po wojnie pozostali na emigracji: wydawać swoje powieści na emigracji, czy zdecydować się na wydawanie swoich utworów w kraju, za cenę niebezpieczeństwa bycia wykorzystanym przez komunistyczny reżym do swoistej legitymizacji nowej władzy. W podobnej sytuacji znaleźli się w pierwszych 20 latach PRL tacy „wyselekcjonowani” (I, 392) pisarze, jak Zofia Kossak-Szczucka, Witold Gombrowicz, część Skamandrytów, Maria Kuncewiczowa czy Melchior Wańkowicz. Takiego swoistego „kuzenia” przez komunistyczne władze doświadczał przez lata również autor *Srebrnych orłów*, zaś samo „polowanie na Parnickiego” rozpoczęło krajowe Stowarzyszenie „Pax” jeszcze na długo przed odwilżą 1956 roku. Przez pierwsze kilka lat „emisariuszem” „Paxu” był prozaik Jan Dobraczyński, który najpierw sondował, następnie wprost zachęcał Parnickiego do publikowania w kraju, co byłoby swoistym ukłonem w stronę komunistycznej Polski, gwarantującym wyjście z emigracyjnej szarej strefy zapomnienia. Parnicki wydawał się stosunkowo łatwą zdobyczą – nie tylko jego proza historyczna nie stanowiła bezpośredniego zagrożenia dla komunistycznej ideologii, ale również, wbrew deklaracji pisarzy emigracyjnych ze środowiska londyńskiego o zakazie publikacji w kraju (1949), pisarz zgodził się na wydanie we wrocławskiej Książnicy-Atlas krajowego wydania *Srebrnych orłów* (1949). Wówczas jednak dalsza współpraca z krajowym rynkiem wydawniczym została wstrzymana – władze komunistyczne zażądały bowiem od pisarza jasnej deklaracji lojalności wobec PRL. Nie zmieniło to jednak nastawienia samego Stowarzyszenia „Pax” – Parnicki, jako powieściopisarz historyczny i zasadniczo apolityczny w swej twórczości mógł dobrze wpisać się w politykę wydawniczą „Paxu”. Stowarzyszenie, będące osobliwą mie-

szanką polskiego nacjonalizmu, katolicyzmu i pełnej lojalności, graniczącej ze służalczością wobec komunistycznego reżymu, było bowiem miejscem schronienia również dla powieściopisarstwa historycznego, które, od oficjalnego zadeklarowania doktryny socrealistycznej w literaturze polskiej (1949), zepchnięto na margines literatury „katolickiej”. W tej sytuacji „kuszenie” Parnickiego nabrało wymiaru zarówno ekonomicznego, jak i politycznego. Pobyt na emigracji oznaczał bowiem zarówno trudności finansowe, jak i przede wszystkim odcięcie od czytelników – co dla każdego pisarza jest trudne. Parnicki nie był tu wyjątkiem, skarżąc się na „tak niezbędny każdemu pisarzowi brak uznania, brak odzewu, brak poczucia łączności ze «swoją publicznością».” (I, 197). Dla Parnickiego jednak priorytetem było publikowanie swoich powieści bez jakichkolwiek ustępstw wobec komunistycznej Polski. Dlatego, choć o „Paxie” miał zdanie znacznie lepsze niż Jerzy Giedroyc (określający wprost „Pax” jako organizację z gruntu „parszywą”¹, faszystowską², infiltrowaną przez komunistyczną służbę bezpieczeństwa i słusznie lekceważoną w kraju i za granicą³), swoją pierwszą powojenną powieść – *Koniec „Zgody Narodów”* – opublikował właśnie w Paryżu, w Bibliotece Kultury w 1955 roku⁴. Wydanie to (poprzedzone publikacją fragmentu powieści w „Kulturze” w 1954 roku) nie zmieniło jednak zasadniczo sytuacji – polowanie „kraju” na Parnickiego trwało dalej. Pisząc do Giedroycia jeszcze w sierpniu 1954 r. Parnicki stwierdzał: „[...] czy nie sądzi Pan, że za sugestią Dobraczyńskiego kryje się świadoma chęć odciążenia mnie od emigracji lub choćby tylko ostrego z emigracją poróżnienia – stworzenia atmosfery takich stosunków między mną a emigracją, co by mi zatruwały życie?” (I, 138)⁵. Listy potwierdzają jasno, że dla Jerzego Giedroycia propozycje paksowskie były przede wszystkim „pułapką poli-

¹ W Liście II, 8 pisał: „Przestrzegam Pana przed wzięciem się z Paxem, bo jakkolwiek jest to instytucja mająca pewne zasługi wydawnicze, jest moralnie i politycznie parszywa” (II, 8).

² Faszystowskość „Paxu” dostrzegali Giedroyc nie tylko w wymiarze czysto ideologicznym i powiązaniu z przedwojennym ONR i Falangą, ale też w specyficznej pozycji Bolesława Piaseckiego w Stowarzyszeniu, por. list z 12 września 1957. „Ta grupa jest typową grupą faszystowską, to znaczy pełną oddania dla «wodza»”. (II, 87).

³ Dobrze wyrażają opinię Giedroycia o „Paxie” następujące wypowiedzi: „Co do Paxu, to tu mnie Pan nie przekonaj. Jest to grupa, do której nie mam najmniejszego zaufania i z którą należy być więcej niż ostrożnym. Powiązania jej przywódców z UB nie ulegają wątpliwości. (I, 402); „O ile książki Paxu cieszą się popytem mimo wygórowanych cen (wydają lepsze książki i pisarzy zagranicznych), o tyle są bojkotowane przez resztę prasy. Doświadczala tego i Małewska, i Gołubiew.” (II, 15).

⁴ T. Parnicki, *Koniec „Zgody Narodów”. Powieść z roku 179 przed narodzeniem Chrystusa*, t. 1–2, Paryż 1955.

⁵ W podobnym tonie, dość ironicznie Parnicki opisuje propozycję wysuniętą przez Dobraczyńskiego, by spotkać się w Paryżu i „porozmawiać o literaturze”. Tak skomentował tę propozycję w liście do Giedroycia z 5 września 1954 roku: „Niech Pan przemierzy (najpewniej: dwakroć) pół świata, żebyśmy mieli przyjemność zjeść z sobą parę kolacji, w czasie których będziemy dyskutowali interesującą nas obu problematykę powieściopisarstwa historycznego, za którą to przyjemność Pax gotów zapłacić tyle, ile będzie trzeba.” (I, 144).

tyczną” (I, 202), zaś obraz swoistych negocjacji, jakie przekazywał Parnickiemu, nie pozostawiał wątpliwości:

[Dobraczyński] bardzo chciałby wydać Pana nową książkę [tj. *Koniec „Zgody Narodów”*] i ma na to placet czynników „miarodajnych”. Interesują się Panem do tego stopnia, że oświadczyły Dobraczyńskiemu, że gdyby Pax nie chciał, to jeden z domów państwowych podjąłby się wydania. Na moje zapytanie Dobraczyński szczerze odpowiedział, że nie wyklucza, że reżym chciałby Pana zdyskontować politycznie”. (I, 181)

W konsekwencji wytworzyła się (co z pewnością było założonym celem polityki „Paxu” i, szerzej, władz PRL) sytuacja dla Parnickiego dość trudna: jeszcze przed wydaniem nowej powieści w „Kulturze” i odwilżą roku 1956 pisał:

[...] wyznam, że dostrzegam trzy drogi wyjścia (czyli trzy do wyboru rozwiązania) z impasu [...]: 1) przestać być pisarzem; 2) stać się pisarzem obcojęzycznym; 3) wrócić do Polski. Rzecz jasna, każda z tych jest (na metę dłuższą lub krótszą – mniej lub więcej dosłownie lub przenośnie) potencjalnie rozwiązaniem samobójczym, i chodziłoby tylko o wybór najmniejszego z trojga złego dla mnie, pisarza i człowieka”. (I 194)

Wybór był zatem niezwykle trudny, zwłaszcza że kontakty z krajem mogły oznaczać na emigracji prawdziwą „śmierć cywilną” (I, 414), z czego Parnicki zdawał sobie doskonale sprawę, pisząc do Giedroycia: „Ela⁶, która świetnie zna nastroje głównych skupisk emigracji [...] jest głęboko przekonana, że samo drukowanie przeze mnie w Polsce ściągnie mi na głowę „burzę” w postaci wrogości „całej emigracji”... (I, 151)

Publikacja w 1955 roku nowej powieści w „Kulturze” stała się momentem przełomowym w życiu i twórczości Parnickiego, który po 10 latach przerwał swe milczenie. *Koniec „Zgody Narodów”* był pierwszym krokiem pisarza w stronę powieściopisarstwa historycznego znacznie przekraczającego „horyzonty oczekiwań” odbiorców. Mało znana epoka historyczna, odległe hellenistyczne królestwo na granicy Indii i nowa, pełna niejasności i komplikacji technika pisarska tej powieści wskazywały, jak przebiegać będzie dalsza ewolucja twórczości Parnickiego. Wraz z opublikowaniem nowej powieści rozpoczął się okres niezwykle intensywnej pracy literackiej, której owocem miały się stać najlepsze – w opinii pisarza i części krytyków – powieści: *Słowo i ciało* (1959), trylogia *Twarz księżycy* czy wreszcie monumentalny cykl *Nowa baśń* z niezwykle powieściami-satelitami: *Tylko*

⁶ Eleonora Parnicka (ur. 1922), druga żona Teodora Parnickiego, do Meksyku z Londynu przyjechała w styczniu 1956 roku. W latach 1943–1952 pracowała w MSZ rządu polskiego w Londynie.

Beatrycze i *I* u możnych dziwny. Nowa twórczość pisarza okazać się miała prawdziwym wyzwaniem czytelniczym – którym, co warto podkreślić, w zasadzie pozostała po dziś dzień. Jeśli chodzi o rynek krajowy, Jerzy Giedroyc nie miał zbyt wielkich złudzeń:

[...] Pan ciągle zapomina o jednej rzeczy: czytelnik polski czy polski inteligent nie jest inteligentem francuskim. Jest to czytelnik konserwatywny i dość prymitywny. Pan jest dziś jedynym pisarzem trudnym. Nie wydaje mi się, by Pan się kiedykolwiek spotkał z ograniczeniami co do twórczości. Natomiast życie z pióra, a więc z książek, bez radia, eseistyki etc. obawiam się, że [jest] niemożliwe. Nawet przy odbiorcy krajowym. Żyć z pióra i nawet łatwo mogą pisarze z tematyką „historyczną” typu Dobraczyńskiego, Kossak-Szczuckiej, no jeszcze Gołubiewa”. (I, 391)

Niestety, jeszcze gorzej sytuacja przedstawiała się na samej emigracji. Powieść *Koniec „Zgody Narodów”* przyjęta została dobrze bądź wręcz entuzjastycznie przez kilku czytelników (w tym przez prawdopodobnie jedynego „czytelnika idealnego” prozy Parnickiego – Jerzego Stempowskiego), jednak trudno mówić w przypadku tej powieści o rzeczywistym sukcesie. W kręgach emigracyjnych utwór został w zasadzie uznany za zbyt trudny i w konsekwencji głównie przemilczany – z wyjątkiem zjadliwego i dość paszkwilanckiego ataku na powieść, jakiego dopuścił się na łamach „Ostatnich Wiadomości” Marian Czuchnowski⁷. W 1963 roku Jerzy Giedroyc nie miał już najmniejszych wątpliwości, opisując Parnickiemu jego pozycję na emigracji:

Niewątpliwie jest Pan na emigracji pisarzem całkowicie niedocenionym. Wynika to ze składu i mentalności tej emigracji. Jest ona w bardzo małym stopniu intelektualna, a jej inteligencja jest i prowincjonalna, i żyje w kręgu „Wiadomości” (II,322).

Z listów Parnickiego i Giedroycia wyłania się jednak dość wyraźnie ciągle narastający dystans (choć wciąż życzliwy) redaktora „Kultury” wobec nowej prozy Parnickiego. Jeśli jeszcze w rok po paryskim wydaniu powieści Parnickiego Giedroyc stwierdzał: „Jeśli chodzi o *Zgodę narodów*, to moralnie jestem nadal bardzo z tej pozycji zadowolony. W sensie sprzedażnym to jest jak dotąd katastrofa” (I, 299), to kolejne propozycje pisarskie Teodora Parnickiego budziły u redaktora „Kultury” coraz chłodniejsze reakcje. Coraz częściej też swój niepokój wyrażał wprost i bez ogródek:

⁷ M. Czuchnowski, *Koniec urody powieści. Kilkanaście uwag o nowej powieści T. Parnickiego*, „Dodatek Tygodniowy Ostatnich Wiadomości” 1956, nr 12.

Co do „trudności” pisarskiej, to tu się nie bardzo rozumiemy. Nie jestem zwolennikiem „łatwej” czy „przystępnej” literatury, ale obawiam się, że Pana narastająca „trudność” wynika przede wszystkim z coraz większego odrywania się od ludzi w pierwszym rzędzie (I, 395).

W odniesieniu do kolejnej, po *Końcu Zgody Narodów*”, powieści historycznej stwierdził:

Słowa i ciała, niestety, nie będę mógł się podjąć wydać. Jest to książka zbyt trudna. (I, 422)

Z kolei fragmenty powstającej powieści bizantyjskiej (która ostatecznie ukazała się jako 2. tom *Tworzy księżycy*) podsumował następująco:

To robi się łamigłówka, która zmusza czytelnika do niesłychanego wysiłku, by nie tylko zorientować się w występujących osobach, ale by uchwycić wątek. Widzę, że „trudność” w Pana książkach idzie *crescendo*. [...] jestem zaniepokojony (II, 70).

Latem 1962 roku niecierpliwość Giedroycia była już wyrażana w sposób nie pozostawiający wątpliwości :

Niestety, nie mogę się przekonać do Pana manieri pisania, która się ciągnie od „*Zgody Narodów*”. Powieść właściwie bez akcji, złożona z monologów i dialogów o bardzo zawiłym wątku wymaga ogromnego wysiłku w czytaniu. I coraz większego przy każdej nowej książce (II, 311).

Na wszystkie zarzuty, choć formułowane przez życzliwego czytelnika, to niemniej bolesne, Parnicki miał zawsze podobną odpowiedź, doskonale zwerbalizowaną już w liście z marca 1955 roku:

Zna Pan moją twórczość dobrze, i wie Pan, że nigdy nie nagiąłem jej do zapotrzebowań czy smaku tzw. szerokich rzesz czytelniczych – i to może nie tylko dlatego, że nie chciałem nagiąć, ale że wprost zapewne – choćbym i zechciał – nie potrafiłbym... jako że praca pisarska jest dla mnie zawsze procesem myślowym i emocjonalnym bardzo osobistym... (I, 197).

Gorzka refleksja, jaką Parnicki podsumował swą pozycję na emigracji w 1955 roku, pozostawała najwyraźniej w mocy przez kolejne lata: „[...] wyraźne jest, że to właśnie *mojej* twórczości emigracja „nie potrzebuje” (I, 211).

W porównaniu z wątpliwą pozycją Teodora Parnickiego na emigracji, zupełnie inaczej wyglądał status twórczości autora *Słowa i ciała* w kraju. „Kokieteria powrotowa” (I, 310) stosowana przez „Pax” – najpierw za

pośrednictwem Jana Dobraczyńskiego, następnie Zygmunta Lichniaka – doprowadziła ostatecznie do powrotu Parnickiego do krajowego obiegu literackiego. Najpierw, na fali październikowej odwilży 1956 roku, Instytut Wydawniczy „Pax” wydał *Aecjusza, ostatniego Rzymianina* i *Srebrne orły*, by w 1959 roku opublikować *Słowo i ciało*, i na kolejne lata pozostać głównym wydawcą pisarza w kraju. Jak się okazało, w kraju powieści Parnickiego szybko spotkały się z bardzo dobrymi, wręcz entuzjastycznymi recenzjami, zaś ich nakłady zaczęły szybko znikać z księgarń. Giedroyc miał świadomość kontekstu takiej sytuacji i dzielił się swoimi refleksjami z meksykańskim korespondentem:

Rezonans Pana książek w kraju jest niewątpliwie większy niż na emigracji. Tu tylko przestrzegam – przepraszam, że z pewną brutalnością – niech Pan wszystkiego nie zapisuje na konto swoich książek. Gra tu bowiem w dużym stopniu efekt owocu zakazanego czy rzadkiego (I, 377).

Niezależnie jednak od wielkiego sukcesu Parnickiego w kraju (i wszystkich jego uwarunkowań) finansowa sytuacja autora *Słowa i ciała* nie uległa zasadniczej zmianie, a jedynie stała się bardziej skomplikowana. Sukces wydawniczy oznaczał wysokie, jak na standardy polskie, honoraria, jednak transfer tych środków w dolarach do Meksyku był mocno utrudniony, czy wręcz zakazany przez władze komunistyczne. W tej paradoksalnej sytuacji znaczna część listów Parnickiego do Giedroycia poświęcona jest mechanice „prywatnego” transferu środków, które umożliwiały uzyskanie choć minimalnych środków utrzymania w Meksyku. Sytuacja taka była dodatkowo kłopotliwa, gdyż wcześniejsze źródła utrzymania, jak przede wszystkim stypendium Free Europe, z czasem zaczęły wysychać. Jedyną drogą wyjścia z tej sytuacji stał się powrót do kraju, co było od początku założeniem „Paxu” i polskich władz. Oczekiwania Parnickiego były tu stosunkowo skromne i w sumie do przyjęcia przez wszystkie strony:

Chcę od przyszłości dla siebie trzech rzeczy: móc nadal pisać (po polsku) powieści historyczne i pisać je tak, jak chcę („chcę” w sensie swobody absolutnej, zarówno artystycznej jak historiozoficznej) 2) chcę, by te książki były wydawane przez kogokolwiek, kto uszanuje moje prawo do dwoistej swobody; 3) chcę, by książki te przynosiły mi minimum środków utrzymania... (I, 386)

Ostatecznie, po dwóch kilkumiesięcznych podróżach do kraju w połowie lat sześćdziesiątych, Teodor Parnicki wraz z żoną Eleonorą przenieśli się na zaproszenie „Paxu” na stałe do Polski, gdzie Parnicki żył i tworzył do śmierci w roku 1988. Tym samym „polowanie na Parnickiego” dobiegło

końca. Koszt tego przeniesienia okazał się jednak wysoki, choć – niestety – możliwy do przewidzenia. Urwanie się intensywnej, trwającej 22 lata korespondencji między Parnickim i Giedroyciem w styczniu 1968 roku, odcięcie pisarza od miesięcznika „Kultura” oraz odebranie paszportu i uniemożliwienie powrotu do Meksyku (i w ogóle jakichkolwiek wyjazdów zagranicznych), było ostatecznym zwieńczeniem starań polskich władz komunistycznych o powrót Parnickiego do Polski. Sukcesy literackie lat sześćdziesiątych dość szybko przebrzmiały, zaś warszawska pracownia pisarza stała się taką samą literacką pustelnią, jaką wcześniej przez wiele lat było mieszkanie na Paseo de la Reforma w Mexico City. Izolacja, osamotnienie, coraz większy sceptycyzm części krytyki wobec nowych utworów pisarza (sytuowanych przez niektórych recenzentów w obszarach literatury absurdu, czy wręcz literackiej paranoi) prowadziły do pogłębiających się stanów depresyjnych, narastającego hermetyzmu nowych powieści i osamotnienia w literackim świecie, które naznaczać miały ostatnie lata życia pisarza w Polsce. Ich świadectwem po latach stały się wydane w 2008 roku *Dzienniki z lat osiemdziesiątych*⁸.

Listy Gierdoycia i Parnickiego to ważne i boleśnie szczere świadectwo historii literatury i kultury polskiej XX wieku. Jednak nie tylko dramat powojennego rozdarcia literatury polskiej, politycznych gier i gierki między PRL-em a emigracją rejestrowany w listach stanowi o wartości tego materiału. Można w nich bowiem wyczytać niezwykle ważne wypowiedzi pisarza na temat własnej skomplikowanej biografii, która w latach siedemdziesiątych zaczęła być przekuwana przez autora *Tożsamości* w literaturę podobnie jak historia Bizancjum, królestw hellenistycznych na granicy Indii czy rewolucje teologiczne awiniońskiego papieża Jana XXII⁹. Wiele z tych wątków stanowić będzie niezwykle cenny materiał dla badaczy dzieła Parnickiego, wydaje się jednak, że szczególną wartość posiadają te wypowiedzi, które dotyczą bolesnego napięcia między Parnickim a polskością i katolicyzmem. Omawianie w listach tych doświadczeń, które sprawiły, że centralnym motywem twórczości Parnickiego stało się doświadczenie „mieszkańskości” często przyjmuje formę bolesnej wiwisekcji, jak w liście z 4 grudnia 1951 roku:

⁸ T. Parnicki, *Dzienniki z lat osiemdziesiątych. Notatki o własnej pracy literackiej*, wstęp Z. Lichniak, *Słowo o autorze „Dzienników”*, oprac. T. Markiewka, Kraków, 2008.

⁹ Tematyka ta stanowi kanwę odpowiednio powieści: *Twarzy księżycy* (t. 2) (1961), *Końca „Zgody Narodów”* (1955) oraz *Tylko Beatrycze* (1962). W latach siedemdziesiątych tematyka autobiograficzna pojawiła się w powieściach *Palec zagrożenia* (1970), *Tożsamość* (1970), *Przeobrażenie* (1973), *Muza dalekich podróży* (1970), *Staliśmy jak dwa sny* (1973). Zajmuje też centralną pozycję w pochodzącej z lat osiemdziesiątych *Opowieści o trzech metysach* (1994).

Oczywiście do tego swego nowego środowiska w żadnym sensie nie pasowałem, ale torturą życia stało się dla mnie dopiero wówczas, gdy mianym pytaniam moich kolegów, czy oboje moi rodzice byli Polakami-katolikami, odpowiadał, najpierw ze swobodną prostotą, potem z historyczną zaciętością „męczennika”, którego moralnym obowiązkiem jest – mimo wszystko – dawać świadectwo prawdzie: „Nie, była Żydówką”.

Wówczas to dowiedziałem się, że stokroć lepiej jest być ślepy m lub garbatym niż pół-Żydem; wówczas też otrzymałem szereg sugestii, bym się powiesił – i zaczęło się we mnie rozwijać silne poczucie winy, że brak mi odwagi, by dokonać tego „logicznego” aktu samozniszczenia (I,62-63).

Kompleks „mieszkańca”, jedynie częściowo (i to warunkowo) akceptowanego przez Polaków-katolików wydaje się jednym z najważniejszych psychologicznych mechanizmów rządzących biografią Parnickiego, i znajdujących odzwierciedlenie w powieściach równie silnie jak w listach. Czasem przyjmuje to w dialogu prowadzonym z Giedroyciem formę zdystansowanej ironii, gdy pisze on o intencjach Stowarzyszenia „Pax”:

Moich czy to „odwiedzin”, czy „powrotu” nie ujmowaliby w kategoriach przydatności propagandowej dla Paxu, bo też dla nich, nacjonalistów i katolików (czy – jeśli Pan woli – pseudonacjonalistów i pseudokatolików) – ja, pół Żyd i były katolik, nie mogę stanowić gratki propagandowej (II 85).

Częściej jednak można wyinterpretować znacznie bardziej mroczny wymiar kompleksu, co ostatecznie pozwala odnaleźć poważne rysy w obrazie relacji między twórczością Teodora Parnickiego a polskością. Można wręcz zadać pytanie, czy polskość (w wersji nacjonalistyczno-katolickiej bądź komunistycznej) nie była dla Parnickiego w istocie życiową pułapką. Choć bowiem wybrał ją świadomie (jako jedyny przedstawiciel swojej rodziny – pozostali krewni utożsamiali się wyłącznie z kulturą niemiecką lub rosyjską) i przez całe życie „upierał się”, by być pisarzem „polskim”, lektura listów do Giedroycia pozostawia wrażenie, jakby kultura polska (zarówno emigracyjna, jak i krajowa) traktowała intelektualny i artystyczny wymiar powieści Parnickiego z rezerwą czy wręcz niechęcią, kategoryzując ją zawsze jako twórczość „(za) trudną” i „(zbyt) niezrozumiałą”. Aleksander Wat, oceniając kiedyś jedną z powieści Parnickiego, stwierdził: „Książka zrobiłaby dużą karierę, gdyby nie była pisana po polsku”¹⁰. Lektura prawie 800 stron korespondencji Giedroycia i Parnickiego zdaje się zachęcać do stawiania dalszych pytań, rozwijających refleksję Wata: jaka byłaby i jak

¹⁰ Aleksander Wat, list z 8 kwietnia 1960 roku, [w:] A. Wat, *Pisma zebrane*, t. 4: *Korespondencja*, wybór, oprac., posłowie A. Kowalczykowa, cz. 1, s. 139; cyt za: A. Dobrowolski, *Casus Parnickiego*, [w:] J. Giedroyc, T. Parnicki *Listy 1946–1968*, Warszawa 2014, cz. 1, s. 19.

ewoluowałaby twórczość Parnickiego, gdyby w chińskim Harbinie w roku 1923 nie podjął decyzji o wyborze języka polskiego, i stał się pisarzem rosyjskim, czy wrócił do Niemcyżny najwcześniejszego dzieciństwa spędzonego w Berlinie? Co stałoby się z twórczością Parnickiego, gdyby uległ namowom przyjaciół i w swej samotni w mieście Meksyk zaczął pisać swoje powieści o historii globalnej w języku hiszpańskim bądź angielskim? Czy, gdyby w latach pięćdziesiątych Parnicki „zdobył” rynek amerykański planowaną wówczas powieścią o historii Stanów Zjednoczonych¹¹ bądź przyjął posadę profesora literatury rosyjskiej na jednym z amerykańskich uniwersytetów, pracownia Parnickiego – owa niezwykle literacka „wylegarnia dziwów” wydałaby z siebie powieści, które zachwyciłyby czytelników na całym świecie podobnie jak *Pamiętniki Hadriana* Marguerite Yourcenar czy *Stworzenie świata* Gore’a Vidala? Wreszcie, czy pisarz o tak wielkiej erudycji, studiujący materiały historyczne do swych powieści po polsku, rosyjsku, angielsku, hiszpańsku, niemiecku i francusku, śmiało budujący mosty między prozą inspirowaną klasyczną retoryką a wczesnopostmodernistycznymi eksperymentami, przekuwałby historię w literaturę inaczej, gdyby jego życie po II wojnie światowej nie było tak beznadziejnie i „samobójczo” uwikłane, rozpięte między obojętnością emigracji a mizérią i ograniczeniami komunistycznej Polski? Wszystkie te pytania są oczywiście jedynie retoryczne, i nie o proste odpowiedzi tu chodzi. Pewne jednak pozostanie jedno: obszerny, dwutomowy zbiór listów Parnickiego i Giedroycia w doskonałym opracowaniu edytorskim Andrzeja Dobrowolskiego jest w obszarze badań nad twórczością Parnickiego bodaj najważniejszą publikacją ostatnich lat. Jest publikacją, która dzięki rozbudowanym przypisom, aneksowi i indeksom pełnić będzie na wiele lat rolę osobliwej, rozpisanej na głosy autobiografii Teodora Parnickiego z okresu największego wysiłku twórczego i bez wątpienia najlepszych osiągnięć literackich. Stanie się tym samym podstawowym kompendium wiedzy dla obecnych i przyszłych badaczy twórczości autora *Nowej baśni*, pozostając jednocześnie fascynującą, choć nieraz dość przygnębiającą lekturą dla wszystkich czytelników zainteresowanych prozą historyczną XX wieku. Publikacja ta, owoc wielu lat pracy edytorskiej, spełni też najlepiej swoją rolę, jeśli zachęci do ponownej lektury i przemyślenia przynajmniej niektórych spośród prawie 40 powieści historycznych Teodora Parnickiego.

¹¹ Nad projektem takiej powieści o Nowym Orleanie z początku XIX wieku pracował Parnicki, za namową swojego nowojorskiego przyjaciela, Ludwika Seidenmana, w pierwszych latach pobytu w Meksyku.

***Crescendo* or a hunt for Parnicki**

The author of the article reviews the recent, two-volume critical edition of the correspondence between Jerzy Giedroyc and Teodor Parnicki. The letters of the editor of “Kultura” and the historical novelist living in Mexico City were written between 1946 and 1968 and document the period of Parnicki’s most intensive artistic work along with the problems the writer faced in that time. The author focuses mainly on the mechanisms of the Polish communist authorities’ “hunt for Parnicki” – the attempts to persuade the most sophisticated Polish historical novelist to leave the West and come to communist Poland, thus (indirectly) justifying and authorizing the regime. Persuasion usually took the form of financial pressure, yet the correspondence reveals a good deal of background information about Parnicki’s intellectual and existential loneliness at the time. Being trapped between the Polish emigration’s intellectual limitations and the restrictions of freedom in communist Poland, the writer realizes that his universalistic and cosmopolitan, non-nationalistic and anti-ideological vision of history is in fact fundamentally at odds with Polish culture and identity. The result of the loneliness was the artistic and intellectual complexity (a growing *crescendo* in Giedroyc’s terms) of Parnicki’s prose that, after his final moving to Poland in 1967, incorporated more and more self-reflective and autobiographical elements.

Keywords: Jerzy Giedroyc, Teodor Parnicki, letters, historical novel

Słowa kluczowe: Jerzy Giedroyc, Teodor Parnicki, listy, powieść historyczna

Michał Kopczyk

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

mkopczyk@ath.bielsko.pl

Andrzej Bobkowski: mit w stanie podejrzenia

[*Andrzej Bobkowski wielokrotnie*, red. K. Ćwikliński, A.S. Kowalczyk, M. Urbanowski, Warszawa 2014, ss. 406; M. Nowak, *Na łuku elektrycznym. O pisaniu Andrzeja Bobkowskiego*, Warszawa 2014, ss. 519.]

Recepcja twórczości Andrzeja Bobkowskiego w kraju – i nie tylko tu – od początku naznaczona była piętnem jednostronności. Ta zaś, jak się wydaje, miała dwa źródła: biograficzny mit, jaki z wielkim talentem budował w swych utworach pisarz (zwłaszcza w listach i diariuszach) oraz czytelnicze oczekiwania. Tak, mimo ostrzeżeń¹, daliśmy się uwieść mitowi płowowłosego chłopca, który rzuca wyzwanie dwudziestowiecznym totalitaryzmem, ich potędze przeciwstawiając siłę ducha, energię czerpaną z poczucia osobistej wolności, krytyczny umysł, odporny na wmówienia i zbiorowe mity. Zobaczyliśmy w Bobkowskim uosobienie bohatera, którego tak potrzebowaliśmy – idealnego na czas zły, bohatera, który w dodatku miał w sobie wiele cech naszych literackich bohaterów, w których zwykliśmy się przeglądać: z romantycznym indywidualizmem i sienkiewiczowską żywiołowością na czele.

Tej miłości nie przeszkodziło nawet liczące kilka dekad opóźnienie, z jakim dotarły do nas krajowe wydania dzieł pisarza. *Szkice piórkem* ukazały się u nas oficjalnie dopiero w połowie lat 90. Większość z nas mogła zatem zapoznać się z dorobkiem Bobkowskiego w czasie, gdy zasadnicze kwestie,

¹ Por. A. Horubała, *Andrzej Bobkowski. Marzenie o chuliganie*, „Życie” 11–13 kwietnia 1998.

które poruszał, wobec których zajmował stanowisko, stały się nieaktualne – kresu dożyły zarówno komunizm, jak i nasza emigracja polityczna, której życie tak energicznie krytykował, nie mówiąc już o wojnie i faszyzmie. Nie przeszkodziło to, jak się okazało, wielu czytelnikom zobaczyć w pisarzu autora nie tylko wciąż wartego uwagi, ale i na swój sposób emblematicznego. Jego frenetyczny antykomunizm pasował go na bohatera tych, którym chodziło nie tyle o obiektywną lekturę, co o znalezienie wyrazistego patrona dla swego ideologicznego zaangażowania. Na szczęście zainteresowanie pisarzem znalazło także wyraz w postaci szeregu prac, które jego twórczość próbowały problematyzować z perspektywy akademickiej, ukazując, że ów mit obejmuje tylko część prawdy i – jak wszystkie mity – ufundowany jest w dużej mierze na uproszczeniu i stereotypie. Choć jednak wiele z nich należy dziś do klasycznych dzieł bobkologicznych, żadnej z nich nie udało się zmienić wizerunku pisarza w szerszym odbiorze. Mit Bobkowskiego miał się dobrze.

Szansa, by tę sytuację zmienić, pojawiła się w ostatnich latach wraz z pojawieniem się szeregu tekstów poświęconych pisarzowi². Skupienie uwagi na autorze słynnych *Szkiców piórkiem* spowodowały przede wszystkim dwie rocznice z nim związane – w 2011 roku półwiecze śmierci, dwa lata później stulecie urodzin. Ale nie tylko. Powiększył się korpus tekstów pisarza, które trafiły do rąk czytelnika. Ten mógł się zapoznać z utworami niedrukowanymi wcześniej (najbardziej powiększył się zbiór wydanej korespondencji), mógł również przeczytać znane utwory w nowej odsłonie – np. w wersji nieautoryzowanej³.

Sensacją jednak stało się dopiero odnalezienie w archiwach nowojorskiego PIASA rękopisu dziennika z lat 1940–1946, który był dla autora podstawą do pracy nad przygotowaniem *Szkiców piórkiem*. Zaskoczeniem nie było przy tym odkrycie, iż wersja pierwotna różni się od wersji oddanej do druku, ani nawet rozmiar tych różnic, lecz fakt, że ich charakter wykracza zdecydowanie poza wymiar stylistyczny, że – mówiąc wprost – Bobkowski swój dziennik „podrasował”, zmieniając wymowę wielu zapisów.

² Najważniejsze, moim zdaniem, to: *Buntownik. Cyklista. Kosmopolak. O Andrzeju Bobkowskim i jego twórczości*, red. Klejnocki, A.S. Kowalczyk, Warszawa 2011; *Czytanie Bobkowskiego. Studia o twórczości*, red. M. Nowak, Lublin 2013; K. Cwikliński, *Znani i nieobecni. Studia i szkice o Andrzeju Bobkowskim i innych pisarzach emigracyjnych*, Toruń 2011; A. Jastrzębska-Piotrowicz, *Upadek i nadzieja. Powojenna Europa i świat w dziennikach i korespondencji Andrzeja Bobkowskiego*, Wrocław 2012; M. Urbanowski, *Szczęście pod wulkanem. O Andrzeju Bobkowskim*, Łomianki 2013. J. Wierzejska, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego*, w: *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*, Warszawa 2012; M. Kocpyk, *Kosmopolak w piekle XX wieku, w: tenże, Pytanie o wspólnotę. W kręgu twórczości Zbigniewa Herberta, Andrzeja Bobkowskiego i Mieczysława Jastruna*, Bielsko-Biała 2013.

³ Por. A. Bobkowski, *Notatnik 1947–1960*, oprac. M. Nowak, Łomianki 2013.

Zdziwienie, jakie wywołało to odkrycie, wynikało w dużej mierze z tego, że podając w wątpliwość autentyczność wielu przewidywań, nadwyrężyło ono mit wyjątkowej intuicji autora. Nowa wiedza kazała także raz jeszcze postawić pytanie o istotę genologicznej tożsamości gatunku – o to, czym jest właściwie dziennik, i czy zmiany dokonane *ex post* pozbawiają go statusu autentyku i wartości jako części literatury dokumentu osobistego. Wbrew pozorom odpowiedź na tak postawione pytania nie była oczywista, co pokazały poniekąd reakcje na odkrycie.

Kolejna kwestia, jaka wiązała się z ujawnieniem notatek, dotyczyła charakteru zmian merytorycznych. Czytelnicy rękopisu odnaleźli szereg wypowiedzi o charakterze antysemickim, co musiało wzbudzić konsternację; tym większą, że sformułowano je w czasie, gdy na kontynencie trwała Zagłada (z czego zresztą diarysta prawdopodobnie zdawał sobie sprawę). Drugą poważną zmianą, jakiej poddano dziennik, było ograniczenie wydźwięku antyamerykańskiego oryginału⁴.

Jak widać, sprawa była poważna i jako taka prowokowała do reakcji, czy wręcz do rewizji wielu dotychczasowych ustaleń – zarówno w kwestii *Szkiiców piórkem* (np. którą wersję uważać za właściwe dzieło?), jak i ogólnej oceny pisarza i jego poglądów. Trudno się więc dziwić, że obradująca w Krakowie w październiku 2013 konferencja, poświęcona pisarzowi, przebiegała w atmosferze podniecenia, które rzadko raczej towarzyszy podobnym zdarzeniom⁵. Niesamowitość sytuacji potęgował fakt, że przytłaczająca większość referentów nie знаła treści oryginalnych zapisów, co stawiało zawarte w wystąpieniach tezy (przynajmniej niektóre) pod znakiem zapytania. Nie odjęło to jednak wagi spotkaniu, choć z pewnością podniosło jego temperaturę. Intelktualny ciężar sympozjum oddaje wspólna publikacja, jaka ukazała się w następnym roku pod tytułem *Andrzej Bobkowski wielokrotnie*. Zbiera ona większość wystąpień, zawiera ponadto zapis dyskusji, jaka towarzyszyła spotkaniu i której treść pozwala dziś domyślić się klimatu panującego wówczas w murach Collegium Maius.

Zebrane w pracy teksty pozwalają przyjrzeć się kierunkom, w jakich podąża dziś refleksja „bobkologiczna”, a ta najwyraźniej ma już za sobą pionierski okres zdziwienia świeżością diagnoz Bobkowskiego czy też lokalizowania miejsca pisarza w konfiguracjach personalnych powojennej emigracji polskiej. Wydaje się natomiast szczególnie zainteresowana poszerzaniem naszej wiedzy na temat szeroko rozumianych kontekstów, w jakich twór-

⁴ Por. artykuły Ł. Mikołajewskiego (*Pamięć fabularyzowana. Powojenne poprawki w „Szkiicach piórkem” Andrzeja Bobkowskiego*) oraz M. Nowaka (*Patrząc inaczej*), [w:] *Buntownik. Cyklista. Kosmopolak...*

⁵ Organizatorami byli: Katedra Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Zakład Literatury XX i XXI wieku Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

czość ta zaistniała, a które okazują się przydatne bądź wręcz niezbędne do jej rzetelnego poznania. „Andrzej Bobkowski wielokrotnie” to więc przede wszystkim Bobkowski na swój sposób rozproszony i uszczegółowiony, widziany z różnych punktów widzenia, oglądany przez badaczy różnych pod względem daty urodzenia, uprawianej metodologii, wreszcie i – stosunku do pisarza i jego myśli. Tak, tym, co wyróżnia Bobkowskiego od większości pisarzy, jest fakt, że trudno pisać o nim bez angażowania kategorii wartościujących. To także pokazała krakowska konferencja.

Autorzy tomu spoglądają na twórczość pisarza przez pryzmat toczonych w jego czasie dyskusji, zarówno tych, których był uczestnikiem, jak i tych, którym przyglądał się ze środkowoamerykańskiego oddalenia, dając wyraz swym poglądom najczęściej w listach. Pytają także o: miejsce pisarza w literaturze zeszłego wieku, o jego rozumienie kategorii literackości, o pisarzy, dla których wyartykułowane przez autora *Szkiców* rozumienie „prawdziwego życia” stało się modelem wartym kontynuacji, o stosunek Bobkowskiego do dwudziestolecia międzywojennego, a także rodzinnego Krakowa oraz protestanckich korzeni, o miejsce diagnoz pisarza na tle krytyki kultury pierwszej połowy XX wieku, o obraz Francji zawarty w jego dziełach, o obecną w nich symbolikę przestrzeni oraz „sceniczne kody”, o odbiór za granicą. Stawiają także pytania o zawarty w jego piśmarstwie szczególny projekt egzystencjalny, którego ważnym elementem była Gwatemala, dostarczająca autorowi nowych impulsów do jego wieloletniej polemiki z dziedzictwem europejskim. Osobny wątek tworzą prace przybliżające fascynacje pisarza konkretnymi osobami lub ich twórczością – Wierzyńskim, Giedroyciem, Wildem, Keyserlingiem. Z kolei naświetlenie związków Bobkowskiego z sarmatyzmem pozwoliło ukazać, jak wiele w owym krytyku naszej kultury i narodowych przywar z polskiego szlachcica, który – wbrew wielu zapewnieniom – nie wyrzekł się nigdy patrzenia na innych z perspektywy własnej wspólnoty. Uwagę poświęcono kwestiom estetycznym jego piśmarstwa, pozostającym dotąd w cieniu refleksji nad wartością myślową – m.in. skłonności do widzenia rzeczywistości bliskiej puendyzmowi, rozumieniu „granic literatury”.

Niektóre tematy, niewyartykułowane w referatach, znalazły wyraz w dyskusji, której zapis kończy tom. Są to przede wszystkim kwestie drażliwe i hipotezy. W pierwszym wypadku chodziło o domniemany antysemityzm, a także stosunek do rdzennych mieszkańców Ameryki Środkowej, silnie naznaczony poczuciem rasowej wyższości. Warto dodać, że ta ostatnia kwestia czyni z pisarza interesujący obiekt do badań inspirowanych teorią postkolonialną – mowa bowiem o sytuacji, gdy kontakt z obcą cywiliza-

cją uwalnia z osoby bagaż kulturowych nawyków, kompleksów i strachów, stwarzając rzadką okazję do ich uchwycenia. Niejedyny to zresztą element opisywanego pisarstwa pokazujący, że mamy do czynienia ze zjawiskiem mającym odniesienie do ważnych dla nas zagadnień i wyzwań. Potwierdzenie tego faktu trzeba chyba uznać za największe osiągnięcie konferencji „Andrzej Bobkowski wielokrotnie” i będącej jej zapisem publikacji.

Wiarę w to, że zawężające stereotypy, które przyłgnęły do Bobkowskiego, tracą swą moc, uzasadnia też fakt, że twórczość pisarza stała się ostatnio także tematem opracowań indywidualnych, których autorzy dążą do rewizji wielu ustaleń na temat pisarstwa autora *Coco de Oro*. Na szczególną uwagę – ze względu na wagę konkluzji oraz rozmiar – zasługuje monografia Macieja Nowaka *Na łuku elektrycznym. O pisaniu Andrzeja Bobkowskiego*, autora od wielu lat zaangażowanego w badania nad spuścizną Bobkowskiego. Praca przynosi wielostronną analizę dzieł pisarza, uwzględniając także te pozostające dotąd w archiwach. Wśród tych dzieł wysoką rangę zajmuje epistolografia i pod tym względem należy Nowak do tej grupy badaczy, którzy są skłonni nadać jej rangę równorzędną z twórczością *stricto* literacką.

Na potrzeby swych studiów badacz zaadaptował formułę „życioliteratury” zaproponowaną niegdyś przez Michała Chmielowca, sugerującą istnienie ścisłego związku między dziełem a życiem, co jest pomysłem tyleż oczywistym, co ryzykownym. Oczywistym – ze względu na deklaracje pisarza, który wiele razy kreślił projekt dzieła rozumianego jako swego rodzaju emanacja egzystencji, zapis niezapośredniczony w konwencjach; to ostatnie bowiem traktował jako czynnik fałszujący – fałszujący zarówno literaturę, która traci w ten sposób wartość jako zapis „autentyczny”, jak i samo życie. Ryzyko, jakie niesie z sobą taka metodologia, wiąże się z szeregiem gier, jakie prowadzi ze swoją biografiją pisarz – zarówno tych świadomych, jak i nieświadomych. Zaufanie w słowa autora może w tej sytuacji znieczulić czytelnika na złożone niuanse owych gier. Na szczęście Nowak dobrze orientuje się w teorii literatury niefikcjonalnej, dostrzega więc owe niuanse; zauroczony autorem *Almy*, pozostaje wobec niego nieufny i nie traci z oczu tego, co ten skrętnie ukrywa przed swym czytelnikiem – złożonego systemu kurtyń. W tej grze ważnym narzędziem były zarówno lektury, które czytał zawsze po swojemu, aplikując ich treść do własnej biografii, jak i umiejętność snucia narracji autobiograficznej, opartej na rozumieniu egzystencji jako kategorii wolnej od przygodności. Ważnym elementem tej gry uczynił pisarz także swą rolę pisarza. Nie jestem pisarzem – deklarował Bobkowski wielokrotnie, wiedząc doskonale, że taka postawa nie tylko stawia go w opozycji do uświęconego u nas modelu literata jako duchowego

przewodnika wspólnoty, ale i – wzmacniając wizerunek kogoś, kto sięga po pióro wyłącznie powodowany przymusem – przydaje mu wiarygodności. Podejrzliwy zatem wobec strategii pisarza, z dystansem traktując jego deklaracje (nierzadko sprzeczne wzajemnie), badacz tworzy podwójną historię życia zapisanego w literaturze, a zarazem literatury wcielonej w życie, nie zapominając bowiem o tym, jak bardzo literatura (lub szerzej sztuka, kulturowe wzorce i stereotypy) kształtowała biografię Bobkowskiego.

Figurą spajającą pracę jest metafora „łuku elektrycznego”, sygnalizująca – w zamysle samego pisarza, który posłużył się nią dwa razy – rozumienie własnej sytuacji egzystencjalnej jako istnienia umiejscowionego między przeciwieństwami (w pierwotnym znaczeniu: między matką a ojcem). Nowak rozszerza sens tej metafory; odwołując się do Ricoeura rozumienia metafory jako dzieła w miniaturze, klucza do odczytania całości, spogląda na osobowość i twórczość pisarza, akcentując czynniki, które stanowiły źródło jej wewnętrznego napięcia. Jednym z takich „napięć” jest dla badacza stosunek Bobkowskiego do nowoczesności. Zdaje sobie przy tym sprawę ze złożoności problemu, a zarazem jego wagi w kontekście całej twórczości pisarza. „...wydaje mi się – powie wręcz o swym bohaterze – że jego wyjątkowość bierze się między innymi z przeżywania świata przez rozpiętą na łuku świadomość kogoś, kto przeciwstawia się wybranym wątkom nowoczesności, jednocześnie czyni to z poczuciem zanurzenia w niej”⁶. Dramaturgię tego przeżywania unaoczniają bodaj najbardziej zmiany, jakie zaszły w wojennym dzienniku – począwszy od jego pierwotnej postaci, poprzez publikowane w prasie fragmenty, aż do wersji znanej nam jako *Szkice piórkami*. Czas „powstawania” – owe kilkanaście lat – to dla Nowaka czas intensywnego dojrzewania osobowości, jej dialogu z czasem obecnym, a także – co autor pracy także wyraźnie artykułuje – czas przełomowy w dziejach naszej kultury, której przeobrażenia korespondują ze zmianami, jakim podlegał Bobkowski.

Metaforą łuku elektrycznego wyjaśnia także Nowak – obecne w badanej twórczości – wychylenie w przyszłość. Ta projekcyjność ma przy tym zarówno wymiar egzystencjalny (widoczny szczególnie w *Szkicach piórkami*), jak i ściśle artystyczny, gdzie wyraża się nieprzerwanym planowaniem dzieła, traktowanego jako ukoronowanie dorobku, ostateczny dowód talentu i miejsca w gronie pisarzy. Takim dziełem miała być wielka powieść w duchu Balzaka, będąca swoistą summą epoki. Marzenia te okazały się płonne (powstał jedynie fragment dzieła), zaś sam pisarz byłby zapewne rozczarowany, dowiedziawszy się, że swe miejsce w historii literatury za-

⁶ M. Nowak, *Na łuku elektrycznym...*, s. 437.

wdzyęczał będzie wojennemu dziennikowi i listom. Nie trzeba dodawać, że autor monografii nie widzi w tym powodów do ujmy.

Metaforą łuku elektrycznego obejmie wreszcie Nowak cechę pisarstwa i umysłowości Bobkowskiego od początku niemal podkreślaną przez badaczy – skłonność do wydobywania przeciwieństw. Pisarz funkcjonował w dotychczasowym opisie przede wszystkim jako osobowość niejednorodna, znaczona licznymi pęknięciami, niekonsekwencjami. I choć takiej diagnozy badacz nie odrzuca zupełnie, uzupełnia ją swoją: która zakłada, iż ponad owymi pęknięciami istnieje poziom, na którym proponowana przez pisarza wizja świata układa się w spójną całość. Ten „ruch syntezy”, ogarniający różne poziomy wypowiedzi (stylistyczny, konstrukcyjno-tekstowy oraz oczywiście światopoglądowy), „dążenie do przekraczania granic różnych rejestrów mowy, różnych rejestrów pisarskiej aktywności”⁷, uznaje badacz za kłamrę spajającą tę tak różnorodną, wielonurtową twórczość.

Wyłaniający się z pracy Nowaka pisarz to więc osobowość wielorodna, rozedrgana i wielonurtowa, zarazem jednak ktoś, kto znalazł formułę pozwalającą mu – niejako na przekór czasom, w jakich przyszło mu żyć – łączyć owe skrajności w całość, stworzyć spójną osobność ponad różnicą. Argumentacja, jaką wspiera Nowak swą diagnozę, nie wydaje się jednak na tyle silna, by wyeliminować wszystkie wątpliwości i odrzucić zupełnie podejrzenie, że to raczej system oceny badacza kazał mu „całość” zobaczyć jako „syntezę”. Wydaje się bowiem, że ów „ruch syntezy”, trafnie wydobyty, nie znajduje w tej twórczości rozwiązania w postaci formuły zdolnej pomieścić – i pogodzić – napędzające go aporie. Przy czym właśnie ten rys – ów nierozwiązany do końca spór ze światem i samym sobą – czyni tę twórczość jeszcze bardziej interesującą i jeszcze bardziej nam bliską.

Nie sposób natomiast nie zgodzić się z autorem, gdy ten przypomina niebywałą wprost zdolność Bobkowskiego do afirmacji świata: „Nie potrafiłbym wskazać na drugą postać w literaturze polskiej, której bieguny afirmacji byłyby otwarte tak szeroko, wchłaniając CAŁOŚĆ”⁸. Być może kluczem do zrozumienia tego pisarstwa, i tej umysłowości, jest właśnie owa umiejętność zachwytu, pomagająca mu nie tylko ogarnąć myślowo świat, jego dobro i zło, ale i na swój sposób go zaakceptować – pozostając z nim jednocześnie w stanie wiecznego sporu. Ta umiejętność wyraziła się bodaj najwyraźniej w formule prezentowanej duchowości – zarówno jej aspekcie ściśle religijnym (Bobkowski, choć krytyczny wobec każdej ortodoksji,

⁷ Tamże, s. 441.

⁸ Tamże, s. 444, podkreśl. M.N.

zawsze deklarował się jako osoba wierząca), jak i innych, zakotwiczonych w różnych nurtach filozofii XX-wiecznej.

Czy publikacje, jakie przyniosły ostatnie lata – te omówione wyżej i inne – pozwoliły uwolnić sylwetkę pisarza od stereotypów i klisz, i czy nie przyczyniły się do powstania nowych? – czas pokaże. Niewątpliwie uczyniono w tym kierunku ważny krok, co ma oczywiście znaczenie w kontekście pytania o miejsce pisarza w literaturze dwudziestego wieku, a także o perspektywy dalszych badań nad jego spuścizną. Trudno jednak nie uznać, że weryfikacja mitu ma – jak zawsze – szczególny, słodko-gorzki posmak. Żegnając się z wizerunkiem bohatera, którego nie miały się kłamstwa XX wieku, stajemy wobec człowieka z krwi i kości, błędzącego, omylnego i aż do bólu polskiego i jako taki domagającego się naszej oceny.

Świadomi tego zadania, czekamy tymczasem na edycję oryginalnej wersji wojennego dziennika. Doprowadzenie do opracowania i wydania tych zapisków wydaje się dziś zadaniem najwyższej wagi i być może to dopiero one każą nam ostatecznie odróżnić Bobkowskiego „wymyślonego” – przez czytelników oraz jego samego – od tego prawdziwego.

Andrzej Bobkowski: Myth Under Suspicion

[*Andrzej Bobkowski wielokrotnie*, K. Ćwikliński, A.S. Kowalczyk, M. Urbanowski [ed.], Warszawa 2014, pp. 406; M. Nowak, *Na łuku elektrycznym. O pisaniu Andrzeja Bobkowskiego*, Warszawa 2014, pp. 519.]

The article contains a discussion of the two works devoted to the works of Andrzej Bobkowski (1913–1961) – Polish writer in exile. The author draws attention to the importance of „bobkology” was the discovery in recent years of the original writings, which became the basis for the writer to prepare a journal known as *Sketches with a Quill*.

Keywords: *Andrzej Bobkowski*, *Sketches with a Quill*, diary, Polish literature, exile literature

Słowa kluczowe: Andrzej Bobkowski, *Szkice piórkiem*, dziennik, literatura polska, literatura emigracyjna

⁹ Por. A. Horubała, *Bobkowski wymyślony*, „Do Rzeczy” 2013, nr 41.

Anna Hajduk

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
annahajduk1@gmail.com

***Emil Zegadłowicz daleki i bliski* – współczesne praktyki czytania dzieł zapomnianego pisarza**

[Emil Zegadłowicz daleki i bliski, red. H. Czubała, K. Kłosiński, K. Latawiec, W. Próchnicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, ss. 420.]

Wśród najnowszych, opublikowanych w 2015 roku, monografii wieloautorskich na szczegółowy i obszerny komentarz zasługuje pozycja *Emil Zegadłowicz daleki i bliski* pod redakcją Henryka Czubały, Krzysztofa Kłosińskiego, Krystyny Latawiec i Włodzimierza Próchnickiego. Książka, wydana nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego, przy współdziałaniu Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, stanowi zbiór rozpraw naukowych poświęconych sylwetce i twórczości gorzeńskiego pisarza.

Na wstępie z należąą aprobatą wypada odnieść się do walorów edytorskich ponad czterystustronicowego tomu, który przykuwa uwagę odbiorcy swą szatą graficzną już w pierwszym kontakcie z publikacją. Wysokiej jakości papier, praktyczna, pełniąca funkcję zakładki tasiemka, twarda, szyta oprawa oraz wzbogacenie pracy o blisko siedemdziesiąt ilustracji – zarówno kolorowych, jak i czarno-białych – decydują o dużej wartości edytorskiej prezentowanej książki. Kompletny wykaz wykorzystanych w niej grafik oraz obszerny indeks osobowy stanowią dodatkowy atut tomu, ułatwiający sprawne wyszukiwanie konkretnych, interesujących czytelnika informacji.

Kompozycja publikacji jest przejrzysta. Książka składa się z sześciu głównych części poprzedzonych redaktorskim wstępem. Zawiera on ko-

mentarz dotyczący m.in. wyboru tytułu wydawnictwa, historycznego tła, którego tematyczne i ideologiczne odzwierciedlenie możemy dostrzec w twórczości Zegadłowicza. Nie pominięto też problematyki dzieł bohatera rozważań, przedstawiając w zarysie ich główne wątki tematyczne. Już w przedmowie zasygnalizowane zostają zagadnienia istotne, choć pomijane w dotychczasowych badaniach, jak przykładowo kategoria cielesności, niepoddana dotąd wyczerpującej i nowoczesnej analizie, a także te, które w szczególny sposób wiążą się z kwestią autobiografizmu u Zegadłowicza (np. kategoria pamięci). Po lekturze pięciostronicowego słowa wstępnego redaktorów, które rzuca światło na podejmowane w książce wątki, czytelnik może zapoznać się z właściwą częścią tomu, podzieloną na kilka usystematyzowanych tematycznie działów składowych.

Pierwszy z nich skupia się na ogólnej refleksji nad sylwetką twórczą Zegadłowicza, stanowi tym samym wprowadzenie do dalszych rozważań o bardziej zawężonych kręgach tematycznych. W tej partii publikacji umieszczone zostały trzy szkice: *Emil Zegadłowicz – punkty widzenia* Włodzimierza Próchnickiego, *Sentymentalizm Emila Zegadłowicza – strategie językowe* Krystyny Latawiec oraz *Emila Zegadłowicza doświadczenie świata* Henryka Czubały. Pierwszy z autorów podejmuje istotną kwestię przenikania do pisarstwa Zegadłowicza jego indywidualnych doświadczeń biograficznych oraz rzeczywistości historycznej, społecznej czy obyczajowej jemu współczesnej. Na przykładzie powieści *Zmory...* i *Motorów* oraz dramatu *Sind Sie Juden?* szczegółowo omawia Próchnicki charakterystyczny dla Zegadłowicza sposób kreowania świata przedstawionego – pod pewnymi względami podobny do strategii narracyjnych przedstawicieli XX-wiecznego realizmu, jednocześnie jednak wyjątkowy, łączący w sobie elementy naturalizmu, symbolizmu i psychologizmu.

Autorka kolejnego szkicu, Krystyna Latawiec, za punkt wyjścia refleksji obiera krytycznoliterackie tezy, zarzucające Zegadłowiczowi zbyt dużą emocjonalność i sentymentalizm. Omawia afektywny aspekt pisarstwa gorzeńskiego twórcy. Dokonuje trafnej diagnozy tej twórczości, wskazując czynniki wywierające na nią wpływ, oraz dając świadectwo zmianom, jakim ta podlegała. Badaczka, analizując wybrane motywy reprezentatywne dla dzieł Zegadłowicza, udowadnia, iż poszczególne utwory autora *Motorów* zajmują miejsce między dwoma biegunami jego pisarstwa – sentymentalną tkliwością (bliższą poezji) i brutalizującą ekscytacją (obecną w późnej prozie bohatera rozważań). W ujęciu badaczki ekspozycja uczuć szlachetnych bądź wywieranie presji na odbiorcę poprzez brutalistyczną poetykę grozy służy Zegadłowiczowi do wykreowania wrażenia wzniosłości. Autorka

rozprawy zauważa również niebagatelną rolę czytelnika, którego współodczuwające, emocjonalne reakcje są dowodem szczególnej więzi łączącej odbiorcę tekstu z jego twórcą. Nie ulega bowiem wątpliwości, iż ładunek emocjonalny tego pisarstwa, temperatura uczuć – niekiedy zamknięta w ramach konwencji, innym razem przekraczająca jej granice, prowokująca sprzeciw – wciąż budzi duże zainteresowanie czytelników.

Ostatni szkic pierwszej części tomu został podzielony przez autora, Henryka Czubałę, na kilka segmentów – „podrozdziałów”, z których każdy odpowiada jednemu wątkowi refleksji. Rozwiązanie to uznać należy za korzystne, sprzyjające przejrzystości tekstu. Badacz zajmuje się tu sposobem, w jaki Zegadłowicz opowiada o figurze Innego – tego, do którego możemy się zbliżyć, niejako przekraczając własną tożsamość. W ujęciu Czubały proza i poezja autora *Zmór...* staje się miejscem, w którym Inny i inność mogą być doświadczani, mimo że w powszechnej opinii stanowią kategorie, względem których powinniśmy zachowywać dystans. W tej – bez wątpienia interesującej – perspektywie literatura traktowana jest raczej jako „sztuka doświadczania” Innego, nie zaś wyłącznie jako przestrzeń jego reprezentacji.

Po ogólnym *Wprowadzeniu*, zawierającym opracowania autorstwa trzech redaktorów tomu, następuje bardziej szczegółowy podział szkiców, przypisanych do grup tematycznych o zawężonej problematyce. Pierwsza z nich, zatytułowana *Wokół autora*, podejmuje wątki związane z biografią Zegadłowicza, jego osobowością, relacjami społecznymi czy aktywnością artystyczno-polityczną. Umieszczono tu cztery artykuły: *O artystycznej przyjaźni Emila Zegadłowicza i Jerzego Hulewicza – raz jeszcze* Katarzyny Szewczyk-Haake, *Emil Zegadłowicz i Karol Wojtyła. Obszary wspólnych fascynacji i pola odrębnych rozstrzygnięć* Stanisława Dziedzica, *Nieskutecznie wyklety, skutecznie niewykorzystany. Aktywność artystyczno-polityczna Emila Zegadłowicza a Wadowice i wadowiczanie w latach 1935–1939* autorstwa Michała Siwca-Cielebona oraz *Osobowość twórcza Emila Zegadłowicza w świetle badań z zakresu psychologii twórczości* Weroniki Grudzień-Koprowskiej. Z rozpraw skupionych wokół biografii pisarza wyłania się bardzo złożona sylwetka twórcy walczącego aktywnie o swoje miejsce w historii literatury i w ówczesnym świecie artystycznym. Jak łatwo zauważyć, każdy z wymienionych szkiców sytuuje się w innym obszarze badań; to zróżnicowanie wpływa z kolei dodatnio na wartość całej publikacji. Rozprawy tu pomieszczone ujmują bowiem dzieło i życie pisarza w szerokim spektrum spraw – przyjaźń i współpraca z przedstawicielami poznańskiego „Zdroju”, dociekania relacji pozytywnych i różnicujących z najsłynniejszym wadowiczanie, czyli Karolem Wojtyłą. Stawiają też badacze pytania o specyfikę osobowości pisarza

i jego działań okołartystycznych, które skutkowały niespotykanym jak na ówczesne czasy skandalem obyczajowo-towarzyskim.

Kolejna część tomu poświęcona została kontekstom twórczości Emila Zegadłowicza. W tej partii pracy umieszczono trzy artykuły. Autorka pierwszego z nich, Katarzyna Małgowska, analizując wybrane utwory dramatyczne pisarza, daje świadectwo krytycznej postawy twórcy względem pewnych elementów współczesnej mu rzeczywistości (polityki, kleru itp.), a także charakterystycznej dla niego ironii i dystansu. Podejmuje próbę odтворzenia wizji historiozoficznej, zawartej w sztukach Zegadłowicza (*Łżyki i księżyc; Pokój dziecinny*), reinterpreterując te dzieła i umieszczając je w nowym, szerszym kontekście badawczym.

Katarzyna Wądolny-Tatar, autorka drugiego szkicu, główny akcent interpretacyjny kładzie na twórczość Janiny Barbary Górkiewiczowej, zwłaszcza zaś na literacką reprezentację Mucharza (beskidzkiej wsi, szczególnie bliskiej pisarce) oraz Wadowic, stanowiących niezwykle istotny punkt odniesienia dla mucharskich bohaterów przywołanych w opracowaniu opowiadań i powieści. Dokonuje porównania dwóch różnych postaw i „miejskich” narracji: tej charakterystycznej dla Górkiewiczowej oraz tej właściwej Zegadłowiczowi. Trafnie wskazuje zarówno różnice, jak i łączące pisarzy podobieństwa.

Trzeci i ostatni w części zatytułowanej *Konteksty* szkic, *Tematy rumuńskie Emila Zegadłowicza. Uwagi, notatki* autorstwa Jana Burnatowskiego, dotyka tematu rzadko podejmowanego w dotychczasowych opracowaniach. Problematyka przekładu, częstokroć pomijana przez badaczy, staje się punktem centralnym refleksji Burnatowskiego, który – co istotne – Zegadłowiczowską sztukę translacji rozpatruje na tle ówczesnych wydarzeń historyczno-politycznych. Trafnie zauważa przy tym, iż tłumaczenia autora *Zmór...* dobrze wpisują się w klimat polityczny lat 20. i 30. XX wieku, sprzyjając zacieśnieniu polsko-rumuńskich relacji.

Dwa kolejne, najbardziej obszerne segmenty tomu poświęcone zostały konkretnym utworom poetyckim i prozatorskim Zegadłowicza. W partii poświęconej poezji znalazło się siedem szkiców (Zbigniewa Andresa, Mariana Kisiela, Tadeusza Bujnickiego, Anny Węgrzyniak, Urszuli Kolberovej, Joanny Kulczyńskiej i Doroty Wojdy), zaś w części odnoszącej się do prozy autora *Motorów* – sześć artykułów (Wojciecha Ligęzy, Marty Tomczok, Magdaleny Januszek i Natalii Zborowskiej, Stanisława Stabry, Ewy Bartos oraz Jacka Rozmusa).

Zbigniew Andres, autor *Motywów przewodnich w poezji Emila Zegadłowicza*, rozprawy otwierającej dział poświęcony poezji, za punkt wyjścia swojej

refleksji przyjmuje tezę, iż poetycki świat gorzeńskiego twórcy kształtował się pod wpływem dwóch okresów – Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego. Badacz dowodzi, że młodość oraz początek artystycznej aktywności Zegadłowicza wywarły wpływ na jego późniejszą twórczość – podkreśla przy tym fakt przeniesienia przeszłych doświadczeń na nowy grunt, który dzięki temu zabiegowi został poszerzony o oryginalne aspekty oraz nowe rozwiązania filozoficzne i formalne. Za elementy programowe, mające największe znaczenie w twórczości Zegadłowicza uznaje Andres odniesienia do natury, ziemi, kultury ludowej i codzienności człowieka. Zakres współzależnych, uzupełniających się tematów i motywów uznaje badacz za reakcję na awangardowe mity cywilizacyjne. Posługuje się kategorią mitu terapeutycznego, wedle którego na tle otwartej przestrzeni i beskidzkiej natury człowiek, spokrewniony z przyrodą, spleta się z niezwykłą, wizjonerską sferą ludowych wierzeń, wyobraźni i odczuć. W ujęciu Andresa uwaga czytelnika poezji Zegadłowicza zwraca się ku uniwersalnym wartościom. Z utworów tych wyłania się, zdaniem autora szkicu, wizja ontologicznej jedności z naturą i uczestnictwa w jej misterium, chroniącym jednostkę przed przemijaniem i nicością, nadającym sens istnieniu i zbliżającym do transcendencji.

Artykuł Mariana Kisiela, *Ekstaza i płacz. O jednej balladzie Emila Zegadłowicza*, stanowi z kolei próbę interpretacji *Ballady o wietrze wiosennym* poety z Gorzenia, otwierającej cykl *Dziewanny* z 1926 roku. Poprzez rzetelną analizę wskazuje autor muzyczny i zmysłowy charakter utworu, sugerowany figurami echolalii i synestezji. Podkreśla, co szczególnie interesujące, połączenie w tekście elementów pogańskich i chrześcijańskich, za przykład podając pogański zwyczaj czczenia słońca, przechodzący w chrześcijańskie misterium przeistoczenia (obraz świtu). W ujęciu Kisiela Zegadłowiczowską balladę traktować należy jako tekst o przyjemności czy ekstazie podmiotu lirycznego, wywołanej widokiem wschodu słońca. Badacz trafnie jednak dostrzega swoiste „otwarcie się na płacz” liryku, który pełni funkcję zapowiedzi innego utworu (*Ballada o wierzbach pośród których przemknął duch matki*).

Tematem artykułu Tadeusza Bujnickiego są dwa parodystyczne ujęcia poezji Zegadłowicza, napisane w 1930 roku przez Kazimierza Wroczyńskiego i Tadeusza Łopalewskiego, a transmitowane w wileńskiej rozgłośni radiowej jako część programu komediowego, powiązanego z szerszym nurtem wileńskiego humoru. Bujnicki zauważa, że parodie wiązały się głównie z regionalnym aspektem tej twórczości, korzystały z humorystycznej hiperbolizacji folklorystycznych elementów pracy Zegadłowicza. Słusznie

zwraca przy tym uwagę na fakt, iż ten rodzaj literackiego dowcipu pełnił różnorakie funkcje – częstokroć stanowił komentarz do aktualnych wydażeń, miał też jednak bawić publiczność. Badacz przekonująco udowadnia, że charakter parodii był nie tyle degradujący czy obraźliwy, ile ludyczny i rozrywkowy.

W *Wierszach miłosnych Emila Zegadłowicza* Anny Węgrzyniak rozważaniom poddany został zbiór erotyków zatytułowany *Wrzosy*, wydany w 1935 roku z okazji drugiej rocznicy miłosnego związku gorzeńskiego poety z Marią Stachelską z domu Wrzosek. Autorka zauważa różnorodność stosowanych przez Zegadłowicza strategii artystycznych, bez trudu łączących ekspresjonistyczny „szał uniesień” z romantyczną *l'amour passion*. Pokazuje też wielość źródeł stanowiących inspirację w procesie twórczego przekształcania stanów emocjonalnych w kreację podmiotu lirycznego. Niebagatelną rolę odgrywała tu znajomość tradycji baroku, sentymentalizmu, romantyzmu. Dodatkowym atutem eseju Węgrzyniak jest jego historycznoliterackie umocowanie. Autorka wskazuje na analogię i skojarzenia wiążące gorzeńskiego poetę z utworami innych twórców, sygnalizuje cechy wspólne łączące lirykę Zegadłowicza m.in. z dorobkiem Bolesława Leśmiana.

Rozprawa Urszuli Kolberovej poszerza kontekst badań o czeską poezję o Beskidach, pisaną w Czechosłowacji w okresie międzywojennym, a więc w czasie artystycznej aktywności Emila Zegadłowicza. Badaczka zestawia prace poetów tworzących po czeskiej stronie granicy z twórczością artystów Czartaka. W artykule, oprócz tematów związanych z Beskidami, są podejmowane takie problemy, jak regionalizm, stylizacja gwarowa czy obecność czeskich akcentów w pracach autora *Zmór...* Szczegółowej, popartej przykładami analizie poddano twórczość Jana Kubisza, Pawła Kubisza, Adolfa Fierla, Viléma Závady, Petra Bezruča, Ondry Lysohorský'ego, a także utwory poetów niezwiązanych ściśle z beskidzkim regionem.

Dwie kolejne rozprawy, domykające poświęconą poezji część tomu, skupiają się wokół problematyki związanej z publikacją *Niam niam. Antologia poezji murzyńskiej* Edwarda Kozikowskiego i Emila Zegadłowicza. Autorka pierwszego studium, Joanna Kulczyńska, traktuje ów zbiór wierszy zarówno jako inspirowany niektórymi pracami futurystycznymi eksperyment, łączący nowatorską formę z innowacyjnością języka, jak i jako literacki żart o cechach trawestacji i pastiszu – trafiony, choć nie do końca odczytany. Badaczka słusznie zwraca uwagę na to, iż w międzywojniu tematyka egzotyczna była wyjątkowo popularna i prezentowana niemal na wszystkich płaszczyznach sztuki, łącznie z poezją – często determinowała również spory sukces czytelniczy. Kulczyńska duży nacisk kładzie na wrażenie „prawdziwości”, gwarantowane dzięki zastosowaniu przez autorów

słownictwa bazującego na autentycznych nazwach (Niam-niam to afrykańskie plemię, znane od 1858 roku). Uwadze badaczki nie umknęła także edytorska oprawa publikacji, wyraźnie inspirowana sztuką afrykańską.

Z drugiego artykułu poświęconego temuż zbiorowi niby-afrykańskiej poezji wyłania się obraz antologii, stanowiącej performans wymierzony przeciw pisarstwu awangardy, zwłaszcza futurystów. Dorota Wojda poddaje szczegółowej analizie sposób, w jaki skonstruowany został tu wizerunek Murzyna. Uznaje, iż Kozikowski i Zegadłowicz dokonali swego rodzaju symbolicznej antropofagii, przejmując w obręb własnego zbioru cudze strategie literackie, by prowadzić z nimi polemikę, a zarazem przetworzyć je w celu zaprezentowania postulowanych idei artystycznych w praktyce. Badaczka stwierdza, że w *Niam niam* „pochłania się” wzorce identyfikowane z „czarną” innością – tezę tę z pewnością uznać należy za interesującą i godną uwagi, choć zarazem skłaniającą do dyskusji.

Część poświęconą prozie gorzeńskiego twórcy otwiera rozprawa Wojciecha Ligęzy, w której porównaniu poddane zostały dwie powieści: *Zmory...* Emila Zegadłowicza z 1935 roku oraz *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza z 1937 roku. Badacz znajduje elementy łączące oba dzieła, takie jak specyfika funkcjonowania systemu szkolnego, degradującego i poniżającego jednostkowość, unifikującego różnorodne zachowania i sposoby myślenia. Ponadto zamknięta przestrzeń szkoły niesie znaczenia ogólniejsze, gdyż przypomina więzienie, w którym wiedza oznacza potęgę, a stała kontrola pozbawia wolności. Ligęza trafnie wskazuje, iż bezbronny bohater, poddany ideologicznej indoktrynacji i kształtowany zgodnie z zasadami społecznego posłuszeństwa, szuka samorealizacji poza narzuconym systemem. Badacz dostrzega także różnice dzielące omawiane powieści: Gombrowiczowski bohater „lokuje ufność” w stymulujących atrybutach młodości i niedojrzałości, bohater Zegadłowicza rozwija zaś swą wrażliwość, ulegając prawom rodzącej się seksualności. Ligęza zauważa, że twórca *Zmór...* wybiera formę paszkwilu i trawestacji, autor *Ferdydurke* preferuje z kolei intelektualną analizę połączoną z groteską. Badacz, co szczególnie istotne, kładzie nacisk na fakt, iż parodie Zegadłowicza ukazują potworność prezentowanego świata, podczas gdy groteska Gombrowicza jest używana do skonfrontowania spontanicznego życia z „wymarłymi”, anachronicznymi metodami edukacji.

Autorka kolejnego szkicu (*Rzucanie i fałszowanie kości. Jak dziś czytać „Zmory...”?*), Marta Tomczok, prezentuje wyniki zestawienia prozy Zegadłowicza ze współczesną refleksją humanistyczną o przeszłości i historii. Publikacja *Pamięć, historia, zapominanie* Paula Ricouera ma w opinii badaczki szczególne znaczenie dla tych rozważań, pozwala bowiem odbiorcy

czytać *Zmory...* jako tekst o indywidualnej naturze pamięci i przekleństwie inności. Dokonana przez Tomczok analiza metonimii, metafor oraz wybranych homoerotycznych i antysemickich motywów widocznych w tekście posłużyła właśnie temu celowi. Niesie jednak z sobą ryzyko zbytniego uproszczenia problematyki, uogólnienia na podstawie tylko częściowych rozpoznań. Artykuł ma przejrzystą budowę, składa się z czterech krótkich części, poświęconych odpowiednio: figurom retorycznym, „efektowi rzeczywistości” narracji, homoerotyzmowi oraz stereotypom antysemickim.

Szkic Magdaleny Januszek i Natalii Zborowskiej (*Zmory z celuloиду. Emil Zegadłowicz w oku kamery*) poświęcony jest ekranizacji powieści Zegadłowicza w reżyserii Wojciecha Marczewskiego. W ujęciu badaczek film stanowi dzieło uniwersalne – idealnie oddające problematykę powieści, a jednocześnie aktualne w obliczu współczesnych reżyserowi warunków polityczno-społecznych. Januszek i Zborowska opisują film, posługując się ciekawą metaforą albumu ze zdjęciami: ukazującego zbiór przeżyć dorosłego, wspominającego swoje życie, w którym „zdjęcia” nie zostały uporządkowane chronologicznie, lecz skomponowane w sekwencje wspomnień dotyczących procesu dorastania i stawania się świadomym własnej indywidualności; na tyle dojrzałym, by określić swą tożsamość psychiczną. Przyjęta perspektywa badawcza prowadzi do interesujących wniosków, znajdujących finał w trafnej, jak się wydaje, konkluzji, iż filmową wersję *Zmór...* uznać należy za artystyczny pean – hymn na cześć indywidualizmu.

Stanisław Stabro, autor kolejnej rozprawy umieszczonej w części dotyczącej prozy Zegadłowicza, wysuwa w swej pracy tezę, iż *Motory*, jedną z powieści gorzeńskiego twórcy, obecnie powinno odczytywać się w kontekście artystycznej i ideologicznej ewolucji pisarza oraz w odniesieniu do jego wcześniejszej prozy o charakterze autobiograficznym (*Żywot Mikołaja Srebrempisanego, Zmory..., Martwe morze...*). Badacz podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie: jak dzisiaj powinniśmy interpretować *Motory* i czy dzieło to traktować należy wyłącznie jako powieść erotyczną? Proponuje czytelnikowi strategię lektury, uwzględniającą trzy tryby myślenia utopijnego, które reprezentuje główny bohater tej twórczości: utopię seksu, utopię sztuki i utopię politycznego zaangażowania o charakterze prometejskim. Sugerowana metoda interpretacji z całą pewnością jest godna uwagi, może bowiem odsłonić przed odbiorcą nieznanne dotąd znaczenia powieści.

Przedostatni w tej części szkic nosi tytuł „*Chemia mózgow*”. *Próba interpretacji „Motorów” Emila Zegadłowicza*. Jego autorką jest Ewa Bartos. W początkowej partii opracowania przywołuje stanowisko Mirosława Wójcika, który w tzw. wydarzeniach lwowskich, zainicjowanych przez strajk robotników 14 kwietnia 1936 roku, oraz w brutalnie zduszonej demonstracji

podczas pogrzebu Kozaka 16 kwietnia 1936 roku upatrywał podstawy dla Zegadłowiczowskich *Motorów*. Artykuł Bartos stanowi próbę analizy innej powieści Zegadłowicza, *Zmór...* W interpretacji tej główny nacisk położony zostaje na historię, politykę i erotyzm. Nie ulega wątpliwości, iż trzy wskazane przez Bartos „elementy” posłużyły Zegadłowiczowi za budulec dla kreacji jego własnego wizerunku i koncepcji przyszłych odczytań powieści, odgrywają więc niebagatelną rolę w omawianej tu twórczości.

Dział tematyczny poświęcony prozie domyka rozprawa Jacka Rozmusa, *Galicja i wojna światowa 1914–1918 w „Motorach” Emila Zegadłowicza*, w której wysunięta zostaje teza o oryginalności literackiej reprezentacji Galicji, przedstawionej w pisarstwie gorzeńskiego twórcy. W ujęciu badacza oryginalność owa wynika z tego, iż autor *Motorów* spędził dzieciństwo i młodość w jednym z galicyjskich miast, w Wadowicach. Zdaniem Rozmusa to właśnie z tej perspektywy ukazany zostaje militarizm XIX wieku i wojny światowej 1914–1918; Zegadłowiczowska gra archetypami służy zaś deheroizacji i demitologizacji zaplecza patriotyczno-narodowego towarzyszącego wojnie.

Wartością omawianego jest jego zróżnicowanie tematyczne. Podejmowane przez badaczy zagadnienia obejmują kwestie różnorodne, wszelako równie istotne: od charakterystycznej dla dzieł Zegadłowicza motywiki, przez parodystyczne ujęcia jego twórczości, na poetyckich wątkach miłosnych skończywszy. Szkice poświęcone prozie w centrum refleksji stawiają dwie powieści pisarza: *Zmory...* i *Motory*, kładąc nacisk na współczesne reinterpretacje tekstów, możliwość (i potrzebę) ich „odczytu po latach”. Sytuują również dzieła Zegadłowicza w nieuwzględnianych dotychczas kontekstach historycznych i literackich, rzucając nowe światło na z pozoru wyczerpująco omówione sprawy z tą twórczością związane.

Ostatnią, najmniej obszerną, domykającą tom część stanowią varia (*Stefan Żechowski (1912–1984) Adama Zegadłowicza oraz Gorzeń Adama Zegadłowicza i mój Gorzeń* Włodzimierza Wójcika). Uzupełniają one publikację ze swej istoty naukową o tony osobiste – pierwszy tekst napisał przed laty syn pisarza Adam, drugi – wieloletni prezes Fundacji „Czartak” Muzeum Emila Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym. Oba eseje przybliżają czytelnikom osoby bliskie pisarzowi – rodzinnie (syn) i artystycznie (Stefan Żechowski). Dzięki nim poznajemy klimat sztuki, obejmujący literaturę i plastykę. Całość tomu zamykają noty o autorach poszczególnych rozpraw w nim zamieszczonych.

Publikację *Emil Zegadłowicz daleki i bliski* niewątpliwie uznać należy za wartościową pozycję wydawniczą, oferującą czytelnikowi nowe, szersze perspektywy odczytania tekstów, które do tej pory mogły uchodzić za ana-

chroniczne. Książka zachęca do dyskusji nad kategoriami takimi, jak epigonizm, regionalizm, osobowość twórcza, a także do przemyślenia złożoności polskiego modernizmu. Poparty wnikliwymi analizami i interpretacjami, a także bogatą egzemplifikacją rozrachunek z przyjętymi powszechnie kliszami interpretacyjnymi, odnoszącymi się do sylwetki i twórczości autora *Motorów*, pozwala odsłonić nieznane, pomijane w dotychczasowym dyskursie historycznoliterackim aspekty obszernego dorobku gorzeńskiego pisarza. Autorzy publikacji udowadniają, że dzieła Zegadłowicza można dziś czytać przez pryzmat współczesnych metodologii, jest więc całkiem możliwe, że twórczość ta zawiera w sobie załączki trendów, które z czasem przybrały na znaczeniu. Swoista „podatność” tego piarstwa na nowe metody badawcze niekiedy bywa zaskakująca; zawsze jednak traktowana jest jako zaleta, wyróżniająca Zegadłowicza na tle innych pisarzy przeszłości.

Niekonwencjonalne instrumentarium badawcze, wykorzystane przez autorów publikacji, odsłania przed odbiorcą nieodczytane i „niedoczytane” dotąd treści. Sygnalizowane wcześniej zróżnicowanie tematyczne rozpraw stanowi kolejny czynnik, który w pozytywny sposób wpływa na ocenę prezentowanego tomu. Dodatkowym atutem wydawnictwa jest wysoka jakość estetyczna i edytorska książki oraz jej przejrzyste uporządkowanie tematyczne i graficzne.

W świetle powyższych spostrzeżeń *Emil Zegadłowicz daleki i bliski* wydaje się wypełniać lukę we współczesnym dyskursie historycznoliterackim, przywracając pamięci społecznej pisarza z początków polskiej nowoczesności.

***Emil Zegadłowicz daleki i bliski* – how should we read the works of Zegadłowicz nowadays?**

The article is a discussion about the book *Emil Zegadłowicz daleki i bliski*. The work includes the series of articles about a biography, poetry and prose of Emil Zegadłowicz. In the essays the authors of the volume try to answer for the question, how the readers ought to understand the pieces of Zegadłowicz these days.

Keywords: Emil Zegadłowicz, poetry, prose, the past, the contemporaneity, literature

Słowa kluczowe: Emil Zegadłowicz, poezja, proza, przeszłość, współczesność, literatura

Marek Bernacki

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

mbernacki@ath.bielsko.pl

Nowe książki o Miłoszu

[Ewa Kołodziejczyk, *Amerykańskie powojnie Czesława Miłosza*, Instytut Badań Literackich PAN, Wydawnictwo, Warszawa 2015, ss. 600; Mateusz Antoniuk, „*Słowo raz obudzone*”. *Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015, ss. 216.]

Pod koniec roku 2015 ukazały się dwie wartościowe publikacje miłoszologiczne: *Amerykańskie powojnie Czesława Miłosza* autorstwa Ewy Kołodziejczyk oraz „*Słowo raz obudzone*”. *Poezja Czesława Miłosza: próby czytania* Mateusza Antoniuka.

Książki te różnią się pod względem tematyki i metodologii podjętych badań: pierwsza z wymienionych pozycji jest opracowaniem historyczno-literackim i w dużej części także biograficznym, druga, wpisując się w nurt krytyki genetycznej, stanowi nowatorską propozycję odczytania całości dzieła poetyckiego Miłosza przy uwzględnieniu brulionów i materiałów archiwalnych. Obie posiadają jednak wspólną cechę – łączy je bardzo rzetelnie przeprowadzona kwerenda i praca na materiale źródłowym wykonana przez autorów w archiwum Czesława Miłosza zdeponowanym w Beinecke Rare Books and Manuscript Library w Yale University.

Niezwykle cenna monografia Ewy Kołodziejczyk, pisana w latach 2009–2015, w dużej mierze poza granicami Polski dzięki stypendiom

odbywanym przez autorkę w Stanach Zjednoczonych, wypełnia lukę w miłoszologii dotyczącą bardzo ważnego pięcioletniego amerykańskiego okresu życia autora *Traktatu moralnego*. W latach 1945–1950 Miłosz był peerelowskim dyplomatą, pełniąc funkcję attaché kulturalnego Ambasady RP w Waszyngtonie. Do tej pory okres ten w życiu poety był mało znany polskiemu czytelnikowi, a jedyną dostępną pracą źródłową pozostawała, wydana dwa lata wcześniej, publikacja *Raporty dyplomatyczne Czesława Miłosza 1945–1950* wydana przez Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską¹.

Ewa Kołodziejczyk, przystępując do pisania książki *Amerykańskie powojnie Czesława Miłosza*, zrealizowała poniekąd postulat noblisty, który w dzienniku *Roku myśliwego* pisał:

Dużo myślę o nie byle jakim temacie, o zbadaniu mojego pobytu w Ameryce w latach 1946–1950. Ścisłej, czym była wtedy dla mnie Ameryka. Nie była tym, czym jest dzisiaj, ani, tak mi się wydaje, tym czym dla prawie wszystkich moich współczesnych. [...] Moją sytuację określiłbym jako karłomną, niesamowitą, nielogiczną, niemoralną, nie-do-opisania...²

Autorka podjęła wyzwanie i w sposób gruntowny przeanalizowała wszelkie dostępne materiały, z których wyłonił się niezwykle ciekawy obraz. Portret amerykańskiego Miłosza ma w ujęciu Ewy Kołodziejczyk następujące oblicza: „dyplomaty, prelegenta, publicysty a w końcu czytelnika, podróżnika, widza, bywalca muzeów i galerii”³. W pierwszym rozbudowanym rozdziale *Activités de surface*, autorka przypomina okoliczności wyjazdu Miłosza na placówkę dyplomatyczną w Stanach Zjednoczonych⁴, aklimatyzację w nowym środowisku i pierwsze prace obejmujące prelekcje, a także organizację tak ważnych wydarzeń, jak np. Wystawa książki polskiej w Nowym Jorku w 1947, Kongres wrocławski w 1948 czy nowojorska Konferencja na rzecz Pokoju z 1949 r. W kolejnych rozdziałach poznajemy Miłosza jako bardzo aktywnego na wielu frontach prelegenta i publicystę, zabierającego głos m.in. na temat kondycji powojennej literatury polskiej, ale także polityki wewnętrznej i zagranicznej prezydenta Trumana czy codziennego życia przeciętnych Amerykanów, które oceniał dość krytycznie.

¹ *Raporty dyplomatyczne Czesława Miłosza 1945–1950*, oprac. M. Morzycka-Markowska, posłowie M. Kornat, Warszawa 2013.

² Cyt. za: *Raporty dyplomatyczne Czesława Miłosza 1945–1950...*, dz. cyt., s. 9.

³ Zob. E. Kołodziejczyk, *Amerykańskie powojnie Czesława Miłosza*, dz. cyt., s. 16.

⁴ Notabene, w podaniu z dn. 20.08.1945 r. wystosowanym do Ministerstwa Spraw Zagranicznych Miłosz prosił o skierowanie go na placówkę dyplomatyczną w Szwajcarii – o wyjeździe do Ameryki w ogóle nie myślał ani go nie pragnął!

Niezwykłe ciekawy jest rozdział piąty pt. *Miłosz w amerykańskiej czytelni*, z którego dowiadujemy się, w jaki sposób i w jakim celu autor *Światła dziennego* przyswajał twórczość klasyków XX-wiecznej literatury anglosaskiej: Hemingwaya, Faulknera, Millera, Melville'a, a nade wszystko T.S. Eliota, którego uczynił swoim mistrzem, patronem wierszy napisanych w okresie wojennym. Ważnym wątkiem omawianej książki są tropy literackie, ukazujące amerykańską etiologię autorskich utworów Czesława Miłosza, takich jak *Notatnik amerykański* z 1958 roku, *List półprywatny o poezji* (będący odpowiedzią Miłosza na krytyczne uwagi Kazimierza Wyki skierowane pod adresem tomu *Ocalenie*), a przede wszystkim tom wierszy *Światło dzienne* wydany w roku 1953 w Paryżu, już po zerwaniu przez Miłosza kontaktów z peerełowską dyplomacją, ale zawierającym wiele utworów napisanych podczas pięcioletniego pobytu poety w Ameryce.

Ewa Kołodziejczyk oddając w ręce czytelników swą książkę, owoc kilkuletniej pracy w bibliotekach i archiwach, z pokorą rzetelnego literaturoznawcy wyznaje, iż „nie wyczerpuje ona zagadnień powojennego pięcioletnia w biografii twórczej Miłosza”. Jednocześnie podsuwa, tak jak uczynił to niegdyś autor *Pieska przydrożnego*, kilka „tematów do odstąpienia”, które zapewne podejmą już niebawem w swych pracach naukowych inni miłoszologowie:

Są to, na przykład, stosunek poety do sprawy polskiej oraz Polonii ujawniony w korespondencji i publicystyce, recepcja egzystencjalizmu i psychoanalizy inspirowana krytyką amerykańską, wpływ anglosaskich dyskusji o pisarstwie Józefa Conrada na refleksję poety, narodziny i kształtowanie się jego świadomości postkolonialnej, zaoceaniczna geneza *Traktatu moralnego* i *Zniewolonego umysłu* oraz inne. [...]

Mateusz Antoniuk, autor drugiej wartościowej książki omawianej w tym szkicu, także zachęca czytelnika do nowej, odkrywczej lektury Miłosza. O ile jednak autorka *Amerykańskiego powojnia* wykonała tytaniczną pracę historycznoliteracką, rozszerzając krąg wiedzy o twórczości noblisty osadzonej w kontekstach amerykańskich, tak krakowski miłoszolog, wzorem swego mistrza prof. Stanisława Jaworskiego, autora pionierskiego studium *Czytam, więc jestem*, zachęca do „głębokiej” lektury poszczególnych utworów autora *Ocalenia*, posiłkując się metodologią wypracowaną w obrębie francusko-szwajcarskiej krytyki genetycznej. Innymi słowy, sięga po strategię interpretacji polegającą na uważnym śledzeniu „przed-tekstów” i porównywaniu brulionowych zapisków poszczególnych dzieł z ich ostateczną, opublikowaną drukiem wersją dostępną następnie w szerokim obiegu czytelniczym. We wprowadzeniu do książki autor tłumaczy się naj-

pierw z zastosowanego tytułu „*Słowo raz obudzone*”, który jest dla niego nie tylko zwykłym zapożyczeniem z późnego wiersza Czesława Miłosza pt. *Sens*, ale także formułą inicjującą jego własny wysiłek badawczy. Antoniuk, pomijając akademicki spór o wymowę rzeczoności wiersza (Miłosz metafizyczny, na przekór procesowi „odczarowywania” nowoczesnego świata versus Miłosz anachroniczny, nie rozumiejący dyskursu nowoczesności), odwołuje się do tezy Piotra Karwowskiego postawionej w pracy *Czytanie Miłosza. O trzech postaciach ideologii estetycznej*, iż na marginesie kanonicznych (hermeneutycznych, egzegetycznych) odczytań Miłoszowskiej poezji pozostają „ujęcia diegetyczne, czyli dotykające organizacji samej wypowiedzi [...] polegające na dostrzeżeniu mechanizmów tekstowych biorących udział w figuracji [...] i zwracające uwagę na język Miłosza ze względu na sam język i dające pierwszeństwo filologii przed antropologią i hermeneutyką”. Czyniąc tak, autora „*Słowa raz obudzonego*” opowiada się za uważną lekturą poezji noblisty, odświeżając na własny użytek starą metodę *close reading*, uprawianą w latach 60. XX w. przez przedstawicieli amerykańskiego formalizmu zafascynowanych poezją i teorią T.S. Eliota. W innym miejscu swych wywodów Antoniuk wyznaje:

Formuła Miłoszowska brzmi dla mnie niezwykle ciekawie, niezwykle obiecująco: słowo Miłosza, jak słowo każdego poety, jest istotnie raz obudzone, raz wprowadzone w ruch przez „nietrwale usta”. Krąży – choć niekoniecznie w „kołowrocie galaktyk”, lecz w „kołowrocie czytania”. Chcę się przyglądać temu, co się z tym pozostawionym, obudzonym słowem dzieje – jak ono pracuje, działa, jak jest zbudowane. A także: czy i jak pozostaje wierne pierwotnej, wprowadzającej je w ruch intencji, czy i jak wymyka się spod kontroli autorskiej, wędrując przez konteksty, otwierając się na nieoczywistą, niepewną przygodę (awanturę?) czytania⁵.

Zaprezentowana powyżej nowatorska propozycja badawcza Mateusza Antoniuka nie jest w żadnej mierze próbą anarchiczną, daleko jej do dekonstruktywistycznych koncepcji Jacquesa Derridy czy Paula de Mana krytykujących zajadłe logocentryczny model świata. Krakowski literaturoznawca zmierza wyraźnie w kierunku filologicznego, ale zarazem konstruktywnego dyskursu, mocno zakorzenionego także w tradycji lektury intertekstualnej, którego punktem dojścia ma być odkrycie nowego, dotąd ukrytego sensu dzieła, wydobytego na jaw dzięki analizie wewnątrzstrukturalnych uwikłań i relacji, ale możliwego także do rozpoznania dzięki żmudnej, filologiczno-edytorskiej pracy porównawczej (kołaudacyjnej) na przed-tekstach i brulionach. Studium Mateusza Antoniuka, autora aspiru-

⁵ M. Antoniuk, „*Słowo raz obudzone*”. *Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*, Kraków 2015, s. 20.

jącego do przewietrzenia „biblioteki Miłosza”, obejmuje zaledwie dziesięć wierszy Miłosza, w dużej mierze znanych, choć także tych pomijanych w krytycznoliterackich debatach miłoszoznawców. Mimo prowokującej „marginalności” czy rzekomej „znikomości” analizowanego materiału warto tę książkę uważnie przeczytać, gdyż jest oryginalną, spójną i przemyślaną od początku do końca propozycją dyskursu interpretacyjnego, który przyniesie zapewne jeszcze wiele ciekawych odczytań w obszarze współczesnej miłoszologii.

Bielsko-Biała, 14 marca 2016 r.

Marek Bernacki

New works on Czesław Miłosz

The article is a short presentation of two important works dealing with Czesław Miłosz's life and literature. First of them, written by Ewa Kołodziejczyk, is entitled *An American after-second-world-war-period of Czesław Miłosz* (“Amerykańskie powojnie Czesława Miłosza”) and the second one, by Mateusz Antoniuk, “*A word once awoken*”. *Poetry of Czesław Miłosz: attempts of reading* („Słowo raz obudzone”. *Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*). First of the books mentioned above shows in details various Miłosz's activities during the five years period of his work for Polish Embassy in Washington (1945–1950) while the second one is an interesting proposition of “methodological alliance” between the studies on Czesław Miłosz's literary works and the so called “genetic criticism” and method of “close reading”. Both works are worth of being treated as really important examples of contemporary miłoszology.

Keywords: new works on C. Miłosz – Miłosz in America (1945–1950), genetic criticism, creative writing process, literary drafts and manuscripts of C. Miłosz's poems

Słowa kluczowe: nowe książki o Miłoszu, Miłosz w Ameryce (1945–1950), krytyka genetyczna, proces twórczy, bruliony utworów poetyckich Miłosza

Autorzy numeru

Mateusz Antoniuk – doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, pracuje na Wydziale Polonistyki UJ w Katedrze Historii Literatury Polskiej XX Wieku; kierownik projektu badawczego „Archiwum Zbigniewa Herberta. Studia nad dokumentacją procesu twórczego”, uczestnik programu *Fellowships for Visiting Postdoctoral Scholars* (Beinecke Library, Yale University); prowadził zajęcia gościnne na uniwersytetach w Bolonii oraz Kalingradzie. Zainteresowania badawcze: literatura modernizmu, krytyka genetyczna. Autor trzech książek i około pięćdziesięciu artykułów, ogłaszanych między innymi w „Tekstach Drugich”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Ruchu Literackim”. Ostatnio opublikował książkę *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania* (Kraków 2015).

Aleksandra E. Banot – literaturoznawczyni i psycholożka, adiunkt w Katedrze Literatury i Kultury Polskiej Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, autorka monografii pt. *Pokój z widokiem na ogród. Miłosne fantazmaty w prozie Elizy Orzeszkowej*, (Bielsko-Biała 2011), współredaktorka tomu *Postpłciowość? Praktyki i narracje tożsamościowe w ponowoczesnym świecie* (Bielsko-Biała 2012).

Marek Bernacki – dr hab. nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, prof. nadzwyczajny ATH w Katedrze Literatury i Kultury Polskiej Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Wydał:

„Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro”. *Szkice o twórczości Czesława Miłosza*, Bielsko-Biała 2005, *Hermeneutyka fenomenu istnienia. Studia o polskiej literaturze współczesnej* (Vincenz, Miłosz, Wojtyła, Herbert, Szymborska), Bielsko-Biała 2010, *Glosy do Miłosza. Artykuły i szkice krytycznoliterackie (2004–2011)*, Bielsko-Biała 2012, *Świat interpretować – konieczne zadanie. Studia o literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, Bielsko-Biała 2014.

Mirosław Dzień – dr hab. nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa, profesor Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, Kierownik Katedry Nauk Ekonomicznych i Społecznych, poeta, eseista, krytyk literacki. Ostatnio opublikował: *Axis mundi*, Sopot 2014; *Motywy eschatologiczne w poezji Zbigniewa Herberta. Studium analityczno-interpretacyjne*, t. I–II, Bielsko-Biała 2014. Mieszka w Bielsku-Białej.

Andrzej Franaszek – krytyk literacki, redaktor „Tygodnika Powszechnego”, pracownik Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Autor książek: *Miłosz. Biografia*, prac: *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*; *Przepustka z piekła. 44 szkice o literaturze i przygodach duszy*. Pracuje nad biografią autora *Pana Cogito*.

Ireneusz Gielata – historyk literatury, profesor nadzwyczajny Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej (Katedra Literatury i Kultury Polskiej), zajmuje się zagadnieniami dotyczącymi teorii i historii powieści, teorii narracji historycznej, a w obrębie historii literatury – genealogią polskiej nowoczesności oraz badaniem związków muzyki dziewiętnastowiecznej z literaturą; autor książek: *Nad studnią Ateny. O „Rozdwojonym w sobie” Teodora Parnickiego* (2006), *Bolesław Prus na progu nowoczesności* (2011); autor opracowania tekstowego i komentarzy do powieści Teodora Parnickiego *Tylko Beatrycze* (Wrocław 2001); publikował między innymi w „Fa-arcie”, „Świecie i Słowie” i licznych książkach zbiorowych.

Karina Jarzyńska – doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk filologicznych, specjalności: antropologia kultury, kulturowa historia literatury, antropologia literatury. Pracowniczką nieetatową Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka rozprawy *Literatura jako ćwiczenie duchowe. Dzieło Czesława Miłosza w perspektywie postsekularnej* (Kraków 2014), licznych artykułów oraz książki *Eposy świata. U źródeł kultur* (Warszawa 2011).

Michał Kopczyk – doktor habilitowany, literaturoznawca, adiunkt w Katedrze Literatury i Kultury Polskiej na Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Zajmuje się zagadnieniami tożsamości oraz wspólnotowości. Wydał m.in.: *Refleksja nad kulturą w twórczości Andrzeja Bobkowskiego. Arkadia i apokalipsa* (2003); *Obecność innego. Studia o literaturze współczesnej* (2013); *Pytanie o wspólnotę. W kręgu twórczości Zbigniewa Herberta, Andrzeja Bobkowskiego i Mieczysława Jastruna* (2013).

Rafał Pokrywka – doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, pracownik naukowy Katedry Germanistyki Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Ostatnio wydał *Fünf Lesekonventionen des Generationenromans*, „Acta Germanica: German Studies in Africa” 2015, Bd. 43, s. 187–197; *W piwnicy*, „Twórczość” 2015, nr 7.

Barbara Tomalak, dr hab., adiunkt w Katedrze Literatury i Kultury Polskiej w Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Specjalność: literaturoznawstwo, zajmuje się badaniem mitu w strukturze głębokiej tekstu literackiego i antropologią religii. Wydane książki: *Imiona róży*, Bielsko-Biała 2006, *Śladami mitu*, Bielsko-Biała 2012 oraz kilkadziesiąt artykułów.

Zofia Zarębianka – profesor zwyczajny w zakresie literaturoznawstwa, krytyk literacki, poetka. Od 1987 r. pracownik naukowo-dydaktyczny na Wydziale Polonistyki UJ. Najważniejsze publikacje książkowe: *Poezja wymiaru sanctum* (1992); *Dwanaście Bożych słów* (współautor, 1992); *Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamieńskiej* (1993); *Zakorzenia Anny Kamieńskiej* (1996); *Tropy sacrum w literaturze XX wieku* (2001), *O książkach, które pomagają być*, Kraków 2004, *Czytanie sacrum*, Kraków-Rzym 2008, *Wtajemniczenia (w) Miłosa. Pamięć, Duchowość. Wyobrażenia*, Kraków 2014. Autorka tomów wierszy: *Człowiek rośnie w Ciszy* (1992); *Wyrwane z przestrzeni* (1996); *Niebo w czerni* (2001), *Jerozolima została zburzona* (2004), *Wiersze: Pierwsze* (2008), *Tylko na chwilę* (2012).

Artur Żywiołek – dr hab., prof. Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Członek Zarządu Głównego Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza i katowickiego oddziału Komisji Historycznoliterackiej PAN. Jego zainteresowania naukowe dotyczą problematyki przełomów kulturowych, estetyki modernizmu oraz intelektualnej historii Polski i Europy. Opublikował m.in. *Mesjański logos Europy. Mariana Zdziechowskiego i Sta-*

niśława Brzozowskiego dyskursy o kulturze Zachodu, Częstochowa 2012, *Muzyka w czasach ponowoczesnych*, Częstochowa 2013 (wspólnie z Adamem Regiewiczem i Joanną Warońską), *Polityczność mediów*, Toruń 2015 (wspólnie z Adamem Regiewiczem, Bogusławą Bodzioch-Bryłą i Grażyną Pietruszewską-Kobielą).

Recenzenci (2015)

Jiří Muryc

Józef Olejniczak

Dorota Siwor

Lidia Romaniszyn-Ziomek

Ewa Kołodziejczyk

Łukasz Tischner

Joanna Dembińska-Pawelec

Anna Szawerna-Dyrzka

Maria Korusiewicz

Jana Raclavská

Adriana Sara Jastrzębska

Maciej Nowak

Artur Żywiołek

Mirek Dzień

Ireneusz Gielata

Marek Bernacki

Libor Pavera

Jarosław Ławski

Marek Bernacki

Michał Kopczyk

Barbara Tomalak

Tomasz Markiewka

Michał Kopczyk

Lidia Romaniszyn-Ziomek

Tomasz Bielak

Jolanta Szarlej

INFORMACJE DOTYCZĄCE PROCEDURY RECENZOWANIA ORAZ ZAPOBIEGANIA NIEPOŻĄDANYM ZJAWISKOM

1. Każda złożona publikacja poddawana jest ocenie zgodnie z procedurą określoną w wytycznych Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Przewiduje ona m.in. recenzowanie tekstu przez co najmniej dwu niezależnych recenzentów, ich anonimowość oraz anonimowość recenzowanego tekstu, w innych wypadkach zaś wyklucza istnienie konfliktu interesów. Lista recenzentów podawana jest do publicznej wiadomości raz w roku (na stronie internetowej pisma oraz w jego wersji drukowanej). Po zapoznaniu się z oceną autor artykułu wyraża swoją opinię oraz – w przypadku recenzji kończącej się formułą aprobującą – podejmuje decyzję co do dalszych kroków.

2. W celu uniknięcia niepożądanych zjawisk związanych z naruszeniem własności intelektualnej oraz nierzetelnością badawczą (zjawiska: „*ghostwriting*”, „*guest authorship*”) Redakcja wdrożyła stosowny program. Przewiduje on m.in. informowanie odpowiednich instytucji o przypadkach ujawnienia ww. zjawisk oraz dokumentowanie ich. W związku z tym prosi się także autorów o jasne i jednoznaczne określenie wkładu w powstanie tekstu (w przypadku, gdy autorów jest więcej – określenie wkładu każdego autora z osobna) oraz sposobów finansowania działań związanych z pracą nad nim.

WYMOGI DOTYCZĄCE FORMALNEJ STRONY TEKSTÓW PRZEZNACZONYCH DO PUBLIKACJI W PIŚMIE „ŚWIAT I SŁOWO”

1. Wydruk komputerowy

1.1. Czasopismo „Świat i Słowo. Filologia. Nauki społeczne. Filozofia. Teologia” składa się z działów: *Studia i szkice* oraz *Materiały, komentarze, recenzje*.

1.2. Autor dostarcza do redakcji „ŚiS”:

- wydruk komputerowy pracy w dwóch egzemplarzach (tekst z przypisami dolnymi). Wdruk powinien być wykonany na papierze formatu A4, zadrukowanym jednostronnie. Preferowany edytor tekstu Microsoft Word (pliki o rozszerzeniu *.doc lub *.rtf), czcionka: Times New Roman CE, wielkość czcionki: 12 pkt (przypisy 10 pkt), odstęp między wierszami 1,5. Marginesy standardowe 2,5 cm (górze, dół, lewy, prawy). Formatowanie tekstu należy ograniczyć do minimum: wcięcia akapitowe, środkowanie, kursywa. Objętość tekstów z przeznaczeniem do działu *Studia i szkice* nie powinna przekraczać 15 stron znormalizowanego wydruku, łącznie z przypisami;
- nośnik cyfrowy z nagrany artykułem;
- streszczenie w języku angielskim (maksymalnie pół strony znormalizowanego druku). Streszczenie powinno zawierać także tłumaczenie tytułu artykułu;
- na osobnej stronie Autor podaje: imię i nazwisko, zakład naukowy i uczelnię, którą reprezentuje, oraz adres kontaktowy (najlepiej adres poczty e-mailowej).

1.3. Artykuły będące recenzjami książek powinny być zaopatrzone w szczegółowe dane wydawnicze, dotyczące omawianej pozycji: imię, nazwisko autora, tytuł (ew. podtytuł), wydawnictwo, miejsce, rok wydania (w przypadku kolejnych wydań – numer edycji), ilość stron.

1.4. Redakcja „Śis” przyjmuje do druku teksty, które nie były wcześniej drukowane.

2. Przypisy

2.1. Numer przypisu w tekście umieszczamy przed znakiem interpunkcyjnym kończącym zdanie lub jego część (np. W ostatnim swoim liście z roku 1654, napisanym 14 marca 1, próbuje wytłumaczyć się z zarzutów tegoż miasta2).

2.2. Opis publikacji zwartej (książki) powinien zawierać następujące elementy: inicjał imienia, nazwisko (-a) autora (-ów) bez spacji, tytuł dzieła, podtytuł (oddzielone kropką), części wydawnicze (np. t. 2) miejsce i rok wydania, wykaz cytowanych stron (numery stron należy oddzielić myślnikiem bez odstępów, lub przecinkiem jeśli strony nie następują po sobie). Tytuł dzieła zaznaczamy kursywą – bez cudzysłowu. Tytuły czasopism umieszczamy w cudzysłowie (nie stosując kursywy), podając (bez przecinka) rok, następnie numer.

2.3. Przypis, który bezpośrednio powtarza się, oznaczamy: Tamże, s. ... (bez kursywy). Dzieło wcześniej cytowane zapisujemy: inicjał imienia i nazwisko autora, tytuł dzieła lub jego skrót (za każdym razem jednakowy), s. Jeżeli w jednym przypisie następują bezpośrednio po sobie więcej niż jedno dzieło tego samego autora, to przy cytowaniu drugiego dzieła (i następnych – jeśli występują) zamiast inicjału imienia i nazwiska autora piszemy: Tenże, tytuł lub skrót dzieła, s. ...

2.4. Przykłady zapisu przypisów:

¹ A. Folkierska, *Kształcąca funkcja pytania. Perspektywa hermeneutyczna*, [w:] *Odmiany myślenia o edukacji*, red. J. Rutkowiak, Kraków 1995, s. 172–173.

² Tamże, s. 174.

³ A. Folkierska, *Kształcąca funkcja pytania*, s. 28.

⁴ M. Adamiec, *Odejscie Pana Cogito*, „Tytuł” 1991, nr 4.

3. Cytaty

3.1. Cytaty w tekście i w przypisach należy ujmować w cudzysłów (bez kursywy). Większe cytaty (powyżej trzech wersów) mogą być umieszczone w tekście w formie bloku, wyróżnionego większym wcięciem z lewej strony. Cytaty pochodzące z książek tłumaczonych powinny w odnośniku zawierać nazwisko tłumacza.

3.2. Przy cytowaniu poezji lub dramatu należy zachować układ graficzny oryginału (podział na strofy, wcięcia wersów). W cytatach z prozy i z prac naukowych należy również zachować wcięcia akapitowe i wyróżnienia oryginału. Wszelkie zmiany w cytacie i dodatkowe wyróżnienia powinny być opatrzone adnotacją w nawiasie kwadratowym.

3.3. Cytaty powinny być opatrzone notką bibliograficzną (w przypisie).

3.4. Fragmenty opuszczone w cytatach należy zaznaczyć trzema kropkami w nawiasach kwadratowych.