

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 zniechęconiem 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 wstrętu 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 *Legend 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, natchodzi 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 ułatać: 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 którego 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 – kategorie, 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 rezerwuar 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 użycza. 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 przechodzień 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 dopatrzył 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, pokreśl. I.G.