
MIŁOSZ - CZECHOWICZ

LEKTURY PARALELNE



Wydanie powstało dzięki dofinansowaniu **Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego**.



Publikacja powstała w ramach
projektu „Miłosz w Lublinie”,
który zrealizował Ośrodek
„Brama Grodzka – Teatr NN”
we współpracy
z Instytutem Filologii Polskiej KUL.

MIŁOSZ - CZECHOWICZ

LEKTURY PARALELNE

POD REDAKCJĄ

Andrzeja Tyszczyka

Urszuli Wieczorek

Aleksandry Zińczuk

L
U
B
L
I
N

2011

OŚRODEK "BRAMA GRODZKA - TEATR NN"
INSTYTUT FILOLOGII I POLSKIEJ KUL

**MIĘDZY AWANGARDA
A KOŁYSANKĄ**

**MIĘDZY PROWINCJĄ
A EUROPA**

5

Andrzej Tyszczyk

Wstęp

10

Jerzy Święch

Swojskość Czechowicza

21

Bogusław Gradzki

Cichy obywatel Babilonu.

O Józefie Czechowiczu

Czesław Miłosz-eseista

41

Józef Olejniczak

Druga? Awangarda?

Czechowicz – Miłosz

53

Wojciech Kudyba

Lata trzydzieste.

Józef Czechowicz i Czesław Miłosz

wobec tradycji symbolizmu

64

Ewa Kołodziejczyk

Miłosz i Czechowicz

w dziejach recepcji awangardy

77

Aleksander Madyda

Motywy kołysankowe

w poezji Józefa Czechowicza

83

Radosław Sioma

„Rzeczy podwójny urok”.

Motywy muzyczne

w poezji Józefa Czechowicza

95

Inesa Kuryan

Kresowość na miarę wielkich poetów

108

Jarosław Cymerman

Wielkie Księstwo Józefa Czechowicza

123

Andrzej Niewiadomski

Czesław Miłosz.

Trzy litewskie portrety

Europejczyka ze Wschodu

150

Małgorzata Łukaszuk-Piekara

„Poeci liryczni mają zwykle [...] zimne serca”.

O jednym wierszu Czesława Miłosza

159

Aneks

Bartosz Gajdzik

Miłosz w Lublinie

Zdzisław Kudelski

Powrót Miłosza do kraju

Grzegorz Musidlak

Miłosz i Czechowicz.

Rozmowa poetów

178

Summary

180

Indeks osób

Publikacja, którą oddajemy w ręce czytelnika, powstała dzięki współpracy Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, mającego duże osiągnięcia w popularyzowaniu twórczości Józefa Czechowicza, oraz Instytutu Filologii Polskiej KUL, z którego w 1981 roku wypłynęła inicjatywa nadania Czesławowi Miłoszowi doktoratu *honoris causa* Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Związki obu poetów, przebiegające na stopie przyjacielskiej, artystycznej, a także zawodowej – obaj wszak pracowali w tej samej redakcji Polskiego Radia – są w zasadzie znane i dobrze przez krytyków i historyków literatury opisane, choć jak dotąd nie zostały zebrane i uporządkowane w jednym miejscu. Dobrze znane są także wypowiedzi Miłosza o Czechowiczu, poczynając od przedwojennej *Kołysanki*, a kończąc na *Osobnym zeszycie*, mające duży wpływ na powojenną recepcję twórczości autora *Kamienia* (pisze o tym Jerzy Świąch, dyskretnie punktuując wszelkie wątpliwości, a także Bogusław Grodzki, biorąc za podstawę znany esej Miłosza). Wydawać by się mogło, że oprócz przypomnienia faktów oraz sumiennego uporządkowania kwestii i zebrania ich w jednej publikacji nic nowego w tej materii zrobić już nie można. Nic podobnego. Artykuły pomieszczone w książce, pytania i hipotezy, które stawiają autorzy, oraz całościowy ton wszystkich wypowiedzi przeczy takiej opinii. Okazuje się oto bowiem, że wiele problemów wciąż nie zostało zadowalająco wyjaśnionych, a wiele wydawałoby się ustabilizowanych i solidnych sądów historycznoliterackich domaga się zasadniczej reinterpretacji. Spośród całego szeregu różnorodnych kwestii interpretacyjnych, historycznoliterackich czy biograficznych podejmowanych przez autorów publikacji, chciałbym wskazać na dwie, które przewijają się w wielu tekstach, a ponadto wydają się ważne dla całej tytułowej problematyki.

Pierwsza to kwestia ambiwalentnych opinii formułowanych przez Miłosza na temat Czechowicza. Z jednej strony, mamy opinie na temat jego roli w ruchu awangardy lat trzydziestych i programu połączenia tradycji symbolistycznych i po części romantycznych z nowoczesnym językiem poetyckim, ukształtowanym głównie przez ruchy awangardowe lat dwudziestych z dominującą rolą metafory i wiersza wolnego. Miłosz, choć uznaje w pełni inspirującą rolę Czechowicza dla całej formacji ówczesnej młodej poezji awangardowej, to jednak, nie ceniąc samej idei awangardy, nie jest skłonny docenić znaczenia, jakie dla rozwoju nowoczesnego języka poetyckiego miała Druga Awangarda. Z drugiej strony, mamy opinię Miłosza na temat swoistej wartości poezji Czechowicza, opinię, która – choć niezwykle ciepła i przyjacielska – faktycznie wartość tę obniża, ograniczając ją do sfery czystego tonu lirycznego, której siłę stanowiłyby – wedle autora *Traktatu poetyckiego* – jakości takie jak „kameralność”, „swojskość”, „sielskość”. Opinia ta kształtowana przez Miłosza *ex post*, w latach pięćdziesiątych, przyczyniła się do utrwalenia stereotypu Czechowicza jako – by użyć takiego porównania – Lenartowicza awangardy, poety, którego twórczość brzmi wprawdzie niezwykle lirycznie i czysto, ale której daleko do głównych frontów zmagania dwudziestowiecznej poezji, szczególnie tej zaangażowanej w tworzenie języka zdolnego wytrzymać próbę zrozumienia i oceny dziejowych dramatów Polski i Europy, tak jakby wymiar katastroficzny czy eschatologiczny poezji Czechowicza był jakimś nieistotnym i przypadkowym dodatkiem do liryki sielskiego pejzażu. Sąd noblisty pozostaje w opozycji zarówno do postrzegania roli lubelskiego poety w latach jego działalności twórczej, jak i do współczesnej recepcji Czechowicza nastrojonej na pulsujące w jego poezji pokłady jakości symbolicznych i metafizycznych, w których sielski pejzaż i czystość tonu lirycznego są tylko prostymi składnikami bardziej złożonych jakości postaciowych. Zarazem trzeba podkreślić także i to, że sąd ten wciąż aktywnie kształtuje stereotyp Czechowicza sentymentalnego, bytującego jakby poza czasem, w dobrze oszańcowanej przez sławnego przyjaciela krainie lirycznej arkadii. Poglądy Miłosza w tej kwestii – dodajmy – podzielane przez takich twórców jak Różewicz czy Herbert, wymagają odpowiedzi na pytanie, dlaczego stereotyp ten okazał się tak nośny i poręczny w kwitowaniu roli Czechowicza przez poetów zawdzięczających mu przecież znacznie więcej niż tylko niezobowiązującą „swojskość” lub czystość i delikatność liryczną. Można się zastanawiać, czy w istocie nie kryje się tu jakiś rodzaj wyparcia ze zbiorowej świadomości poetyckiej roli Czechowicza – z całą jego ambiwalencją i rozdarciem – oscylującego między światem dziecinnej baśni, w którym wszystko jest możliwe i cudowne, a światem ziszczającej się z mocą konieczności katastrofy, w planie estetycznym zaś między jakościami łagod-

nymi i ostrymi, kreatora obrazów upadku i niestrudzonego mitografa, poszukiwacza precyzyjnych form poetyckich zdolnych wyrazić sztukę „nowego średniowiecza”, dla których inspiracji szukał w bizantyjskich freskach i obrazach Boscha, twórcy języka poetyckiego, bez którego nie byłaby możliwa nowoczesna poezja polska w postaci, jaką znamy. I należałoby dalej – rzecz jasna – zapytać o motyw takiego wyparcia. Czytelnik niniejszej książki niewątpliwie będzie mógł wyrobić sobie własny pogląd na te kwestie. Nie ulega jednak wątpliwości, że ze względu na wagę sądów noblisty dla historii literatury polskiej, wymagają one szczególnie uważnej analizy.

*

Jest też i drugi wątek, na który chciałbym zwrócić uwagę czytelnika, wątek niezwykle obiecujący poznawczo i ważny, jeśli chodzi o zasadnicze rozumienie roli Czechowicza i Miłosza w całościowym obrazie historii literatury polskiej dwudziestego wieku. Wątek ten wprowadzają szczególnie artykuły Józefa Olejniczaka, Wojciecha Kudyby, po części także Bogusława Grodzkiego i Ewy Kołodziejczyk. Chodzi mianowicie – najogólniej rzecz ujmując – o wyraźnię się już zaznaczającą potrzebę ponownego odczytania programu i roli awangardy, a szczególnie tzw. Drugiej Awangardy, kształtującej ton nowoczesnej poezji w latach trzydziestych w innym niż powielany dotychczas układzie pojęciowym. Przeciwstawia się zazwyczaj awangardę modernizmowi i symbolizmowi. Ta ostatnia kategoria łączona z „młodopolszczyzną” podlegała w okresie dwudziestolecia szczególnej tabuizacji i wykluczeniu, o czym pisze niezwykle interesująco Wojciech Kudyba, co oczywiście w odniesieniu do symbolizmu Drugiej Awangardy czyni powyższą opozycję bezsilną. Przy takim układzie pojęć można mówić, co najwyżej, o jakimś odwróceniu Czechowicza czy żagarystów od idei awangardowych, niczego w gruncie rzeczy nie tłumacząc. Inne możliwości interpretacyjne otwierają współczesne teorie modernizmu, ujmujące tę kategorię w znacznie dłuższej niż młodopolska perspektywie oddziaływania. W takiej perspektywie oczywiste – jakby się zdawało – i spetryfikowane przeciwstawienie idei awangardowych ideom modernistycznego symbolizmu zostaje zakwestionowane lub co najmniej sproblematyzowane. W konsekwencji ujawnia się nieoczekiwane wspólnota i zasadnicza tożsamość idei będących trwałą inspiracją dla znacznie dłuższego wycinka procesu historycznoliterackiego niż tradycyjnie wyróżnione i odgraniczone od siebie okresy literackie. Idee awangardy przyświecające twórczości Czechowicza czy Miłosza, nie są w takiej perspektywie aż tak bardzo różne od idei będących inspiracją dla tak nieawangardowego poety, jakim był Leśmian. Przywołani wyżej autorzy otwierają perspektywę całkiem odmiennej konfiguracji najważniejszych zjawisk poetyckich, nie tylko pierwszej połowy dwudziestego wieku. Jak pisze

Józef Olejniczak: „Z całą pewnością twórczość Czechowicza i Miłosza, umieszczona w innych kontekstach (a wskazałem tu tylko na konteksty polskie) jest takim momentem rozwojowym modernizmu, który niejako zmusza do rewizji zastanych historycznoliterackich podziałów”. Rewizja historycznoliterackich podziałów mająca za podstawę nową, bardziej adekwatną wobec materii skomplikowanych zjawisk siatkę pojęciową to niewątpliwie bardzo ważny efekt poznawczy całej książki i perspektywa na dalsze badania.

*

Czesław Miłosz był w Lublinie tylko cztery razy, ale liczba wizyt nie odzwierciedla w tym wypadku ich wagi. Dwie z nich, które chcę tu przywołać, miały szczególne znaczenie dla Miłosza, Czechowicza, a także dla historii literatury polskiej. Jedna ujawnia wymiar tragiczny, druga radosny i „ocalający”. Tragiczna była wizyta we wrześniu 1939 roku, kiedy przybywszy do Lublina z drugim rzutem ewakuacji Polskiego Radia, dowiedział się Miłosz o śmierci przyjaciela pod gruzami kamienicy na Krakowskim Przedmieściu, podczas bombardowania miasta przez niemieckie samoloty 9 września. Relacja, pozostawiona przez autora *Traktatu poetyckiego*, weszła na trwałe w skład mitu Czechowicza i jego, ubranej w profetyczną przepowiednię, śmierci. Druga, radosna, to oczywiście wizyta w 1981 roku, kiedy to Lublin podjął noblistę doktorem *honoris causa* jednego ze swych dwóch uniwersytetów – KUL-u, na którym wykladała dość liczna grupa profesorów przybyłych do Lublina z Wilna, a wśród nich inicjatorka honorowego tytułu dla poety, prof. Irena Stawińska, pozostająca od czasów wileńskich w bliskiej przyjaźni z nim. Był to, jak wiemy, fetowany w niezwyklej atmosferze okresu Solidarności, triumfalny powrót poety z wygnania do ojczyzny. Powrót, który mimo prób odwrócenia biegu historii przez stan wojenny, okazał się trwały i ostateczny. Lublin był u początków tego powrotu i o tym także jest ta książka.

MIĘDZY AWANGARDA A KOŁYSANKĄ

FOT. MACIEJ BILLEWICZ



Czesław Miłosz nad Bugiem,
okolice Klimczyc na Podlasiu, 15 czerwca 1981

SWOJSKOŚĆ CZECHOWICZA

Okoliczności ich pierwszego spotkania są znane. „Czechowiczka poznałem na wiosnę 1934 r. w czasie Najazdu awangardy na Warszawę”, wspominał po latach Miłosz¹. Pozostał dlań zawsze przyjacielem, jednym z „nielicznych, z którymi można było o wszystkim rozmawiać”². Tylko wobec Oskara Miłosza, starszego o 34 lata, czuł się uczniem, „czeladnikiem”³ i to bynajmniej nie tylko z racji wieku, bo Czechowicz, starszy zaledwie o lat osiem, to nade wszystko ktoś bliski i zaufany, jakby różnica wieku nie miała tu żadnego znaczenia. Jeśli wierzyć pamięci Miłosza – a cóż innego nam pozostaje? – już wówczas cenił poezję Czechowicza. Czuł wobec niego respekt, jakim bynajmniej nie darzył swoich wileńskich kolegów⁴.

Czy pierwsze spotkanie z Czechowiczem zaowocowało wierszem *Kołysanka*, wierszem, który nosi datę 1933/34 i jest dedykowany właśnie Czechowiczowi? Zapytany o to po latach, odpowiedział: „bo ten wiersz bardzo mu się podobał”⁵. Czy tak było? Wiele wskazuje na to, że *Kołysanka* powstała wcześniej, zanim Miłosz poznał osobiście Czechowicza i dopiero po tym fakcie zdecydował się na jakieś zmiany w gotowym już tekście, by sprawić przyjemność temu, komu wiersz został dedykowany. Były to więc zmiany kosmetyczne, które nie wpłynęły na kształt i wymowę utworu, mimo to w oczach komentatorów uchodzi on za przykład oddziaływań Czechowicza na Miłosza.

Baśń-kołysanka o leszczu jest taka właśnie, jakby czechowiczowska, o ludowym źródłosławie, jakby improwizowana⁶. Czy rzeczywiście? Owszem, kołysanka, senne gwiazdy, dziecko, wioska siwa, bajka, wszystko razem jakoś kojarzy się z Czechowiczem, ale Czechowicz

– i trzeba to stanowczo powiedzieć – takich wierszy nie pisał. I to nie tylko dlatego, że autor *Kołysanki* trzymał się wiernie zasad interpunkcji – Miłosz wstawiał gdzie trzeba kropki, przecinki, pauzy, które tamten manifestacyjnie odrzucił. Czechowicz nie pisał takich regularnych wierszy. Jeśli bowiem dokładniej odczytać wiersz, to bez trudu, o wiele bardziej niż wpływy Czechowicza, daje się w nim rozpoznać typowe elementy poetyki katastroficznej, jaka podówczas przyjęła się w środowisku wileńskim, do którego autor należał. Bajka o leszczu, rybie płynącej w jednej z wołyńskich rzek, nie jest z Czechowicza, bo choć wiele w tej poezji rzek, potoków strumieni, to jakoś nie widać w nich ani ryb, ani innych stworów żyjących w wodzie, płazów i dziwnych głowonogów, których za to niemało w ówczesnych wierszach i poematach Jerzego Zagórskiego czy Aleksandra Rymkiewicza – kolegów Miłosza. Wpływ Czechowicza, jeśli rzeczywiście istniał – bo przecież tego wykluczyć też nie można – był moderowany przez oddziaływanie zasad innej poetyki, w sumie też katastroficznej, gdyż zatarcie granic między światem przyrody a światem ludzkim było wspólne żagarystom i Czechowiczowi (leszcz jest istotą obdarzoną inteligencją, słucha piosenki legionowej i nawet dziwi się, dlaczego on właśnie stał się jej adresatem).

Ale jest też „inna bajka”, o jakimś innym, fantastycznym kraju (*Był raz sobie kraj*), który przypomina mickiewiczowską krainę dostatków i krasy, gdyż odległy od tamtego o całe lata, bardziej niż litewski przypominający pejzaż wołyński czy białoruski, też uwodzi bogactwem swych naturalnych zasobów, szumi łąkami zbóż, jadą nim pociągi pełne bochnów chleba, nad którymi „srebrny grał skowronek”. Ale podobnie jak u Czechowicza, całkiem też jak u wileńskich kolegów autora, jeśli jest to sielanka, to sielanka zaprzeczona. Dostrzegamy bowiem w *Kołysance* charakterystyczne dla poetyki katastroficznej, tylekroć już opisywanej, napięcie między arkadią a katastrofą⁷. Wszystko, co kojarzy się tutaj z urodą krajobrazu, spokojem, harmonią (służą jej uwydatnieniu także odpowiednie efekty dźwiękowe: „żyta szerokie szumiały / szumiały żyta, szumiały i szły”), bezpieczeństwem, zdaje się istnieć jedynie na prawach kontrastu do chaosu, zniszczenia, katastrofy, jaka ma nadejść. Wszak tę prowincję nawiedza ogień zniszczenia, tu „salwa co dzień błyska”, grozy przydaje scenie „zapach ognia i spalonych zbóż, a z nieba leci ogień sennych gwiazd”. Wszystko zdaje się dziać na moment przed nadciągającą katastrofą o kosmicznych rozmiarach, zagładą, której początek już widać, skoro czuć zapach palonych zbóż. I dlatego jest to bajka, której dalej opowiedzieć się już nie da. Zostaje gwałtownie

i nieoczekiwanie przerwana, jakby wszystko, co ma dopiero, ale również nieodwołalnie nastąpić, wykraczało poza możliwości opowiadacza: „dalej nie umiem”. *Kołysanka* to ćwiczenie z poetyki katastroficznej, dla którego pewnych impulsów dostarczał Czechowicz, choćby ze swym obsesyjnym powrotem do lat wojny, o czym Miłosz z pewnością wiedział. Ale tutaj chodziło przecież o inną wojnę. Nie tę, w jakiej wziął udział przyszły poeta, wtedy siedemnastoletni ochotnik, dla którego stała się ona niewymownym koszmarem. We wspomnianej już rozmowie z Renatą Gorczyńską, Miłosz rzeczowo wyjaśnił, że Czechowicz nie miał nic wspólnego z czasem, kiedy powstała cytowana w *Kołysance* piosenka legionowa *Rozkwitały pąki białych róż*. Ale i bez tej informacji z samego wiersza wiemy, o jaką wojnę chodziło. Pod Stochodem, bo przecież nazwa tej rzeki pada w wierszu, toczyły się ciężkie boje w latach 1915–1916, w których tak bohatersko zapisały się oddziały Pierwszej Brygady legionowej, a działo się to w czasach, kiedy Czechowicz był jeszcze dzieckiem. Dzieckiem zapamiętał słowa innej legionowej melodii o rozmarynie, z której słowa zacytował w wierszu *liryka z tomu nic więcej* (1936). Mówimy jednak o dziecku z *Kołysanki*, a nie jest nim z pewnością Czechowicz. Usypiane do snu niemowlę czeka w przyszłości sława, wszak autor świętuje dzień narodzin nowego bohatera. Pytanie: jakiego bohatera? Pytanie to jest, moim zdaniem, pytaniem głównym, jakie sugeruje tekst wiersza, jeśli go tylko odpowiednio, bez specjalnych uprzedzeń, czytać.

Zagadka, dlaczego pierwsza wojna światowa przemówiła do wyobraźni Miłosza bardziej niż wojna polsko-sowiecka, w której wziął udział Czechowicz, musi być jakoś rozjaśniona, chociażby dlatego, że jest po prostu ważna. Wiele przemawia za tym, że owym nowym bohaterem, któremu opowiada się bajkę o leszczu i nuci kołysankę, jest poeta, że Miłosz mitologizuje tu (po raz pierwszy) własne dzieciństwo jako moment, w którym rodzi się on właśnie jako poeta. Ten, kto zna bodaj z grubsza poglądy Miłosza w tej kwestii, wie, że moment ten przypadał dla niego na okres wielkiego przesilenia w literaturze polskiej, co miało miejsce jeszcze za czasów panowania Młodej Polski, gdyż to ta epoka, a nie to, co nastąpiło po roku 1918, była prawdziwym zwiastunem nowoczesności w sztuce. Często cytuje się słowa z *Traktatu poetyckiego*, które nie pozostawiają wątpliwości, że rodowód Miłosza i pokolenia, do którego się zaliczał, tkwił w okolicach wybuchu pierwszej wojny światowej: „Tam nasz początek”. W dwudziestoleciu, na które przypada twórczość Czechowicza i zarazem początek kariery

poetyckiej Miłosza, miało nastąpić „skurczenie się horyzontów w porównaniu z Młodą Polską”, z późniejszej perspektywy okazało się, że tamta epoka górowała swoim znaczeniem nad okresem, kiedy słowo „młodopolszczyzna” stało się synonimem zastoju, zdumiewała „powagą i chciwością wielkich rozstrzygnięć”⁸. „Młoda Polska była nowoczesna znacznie bardziej niż można sądzić z nieporządku jej formy, dokonywała skrótów, od Baudelaire’a po futuryzm”⁹.

Wróćmy po tym historycznoliterackim wtręcie do *Kołysanki*. Zdaje się być ona niejako przygrywką do sporu Miłosza z historykami nowoczesności, zaś sprawa samego nowego bohatera wróci parę lat potem, już w czasie wojny, w wierszu *Walc*, który, co warto zauważyć, jest przecież wierszem o narodzinach poety: „A gdzieś tam daleko poeta się rodzi...”, co ma miejsce w czasie dokładnie określonym: „Rok dziewięćset dziesięć. Już biją zegary...”. Czyli stało się to zaledwie na parę lat przed wybuchem pierwszej wojny¹⁰. Tak oto na kanwie quasi-czechowiczowskiej wyhaftował Miłosz opowieść o sobie. Zrobił to w sposób trochę zakonspirowany, ukryty. Wiersz pod tym względem jest pełen niedomówień, zagadek, celowo mylący daty. Zobaczmy dalej, że ślady czechowiczowskie w poezji Miłosza tworzą jakby jeden, pisany przez lata tekst, pełen nawrotów i uściśleń, odwołań do tych samych dat i wydarzeń, tekst wciąż uzupełniany, modyfikowany lecz tworzący pewną całość. Dowód na to, że mimo wszystko Czechowicz pozostał dla Miłosza postacią trochę tajemniczą i niejednoznaczną. Miał z nią, mimo przyjaźni, uznania, szacunku itd., jednak pewien, wcale nie mały kłopot.

Obszerny i dobrze znany esej Miłosza o Czechowiczu z roku 1954, do którego obecnie przechodzimy, był czymś znacznie więcej niż tylko wspomnieniem o zmarłym przyjacielu. Była to ważna, a dla historyków literatury miejscami kontrowersyjna próba określenia roli i znaczenia, jaką twórczość autora *kamienia* miała dla dziejów polskiej poezji dwudziestowiecznej, tutaj rozpatrywanej na tle literatury i – bodaj jeszcze bardziej – życia literackiego dwudziestolecia. W porównaniu z *Kołysanką*, była to już jednak inna płaszczyzna dialogu z poetą, z którym w owych latach przed burzą spotykał się osobiście. Teraz nie było go wśród żywych i śmierć Czechowicza, motyw stanowiący stały temat jego wierszy, teraz była dla Miłosza barierą odgradzającą go od dwudziestolecia. Czechowicz był reprezentantem tej epoki. By to zrozumieć, wypada na chwilę cofnąć się do lat wojny. Wyznam, że wiedząc o uznaniu Miłosza dla Czechowicza, dziwił mnie zawsze fakt, że w swojej okupacyjnej antologii poetyckiej *Pieśń niepodległa* z roku 1942 („najbardziej

wybrednej co do jakości spośród wszystkich takich podziemnych publikacji”, jak po latach pisał o tej książce¹¹) nie uwzględnił Miłosz wierszy Czechowicza, czego należałoby się spodziewać, zwłaszcza w pierwszym dziale zatytułowanym *Zwiastuny Burzy*, dając za to aż dwa wiersze Broniewskiego! Była to, jak wolno przypuszczać, wina okoliczności, w jakich powstawała ta antologia, nie wszystkie teksty były dostępne, ale może i coś więcej. Miłosz, pełen nieklamane go uznania dla młodych poetów warszawskich, z którymi utrzymywał kontakt w okupowanej Warszawie, jak przed wojną z Czechowiczem, generalnie nie cenił tej poezji, nazywanej potem poezją spełnionej Apokalipsy. Widział w niej zbyt wyraźny pogłos „przedwojennego stylu”, maniery, spod której sam gwałtownie usiłował się wyswobodzić. Było to najpilniejsze zadanie, jakie podówczas przed nim stało. Okazało się, że wpływ Czechowicza, reprezentanta tego „stylu” sięgał dalej niż w ówczesnych warunkach życia zbiorowego było to wskazane i być może dlatego zabrakło jego wierszy w „pieśni”, która teraz znów mieniła się „niepodległą”, ale czekała na zmianę. Wojna stanowiła zatem pewną granicę, poza którą pozostał też Czechowicz, ale poza którą też wyszedł i to wyszedł bez większego szwanku. Wszak tuż po wojnie, a był to rok 1949, przekonywał Miłosz Iwaszkiewicza, który Czechowicza cenił zbyt wysoko, że był „kimś, kto, wyciągnął wnioski z różnicy pomiędzy retoryką a poezją. Dlatego wiele jego wierszy trwa”¹².

W roku, kiedy więc powstał esej o Czechowiczu Miłosz dlatego zdawał się być nadal poważnie zaangażowany w przedwojenne dyskusje i spory: „obnażając Czechowicza obnażałem jednocześnie moją własną nieprzynależność”¹³. Okres międzywojenny wciąż jawił mu się jako epoka nieprzejrzysta, rozsypana na wiele elementów, ważnych i znaczących, ale z których trudno było ułożyć całość. Budziła w nim nieopanowany odruch sprzeciwu i krytyki, a jednocześnie fascynowała dziwnym, nie do końca zrozumiałym przeplotem spraw małych i wielkich, plątaniem idei i postaw. Czechowicz był tego świadectwem. Czytał go z pewnością teraz trochę inaczej niż przed wojną, nie tyle jako poeta zwolniony z obowiązku tłumaczenia się z ewentualnych wpływów i zafascynowań, nadal przyjaciel, ale przede wszystkim jako świadek epoki odchodzącej w przeszłość, uchwyconej w ostatnim momencie, nim stanie się legendą, jako egzegeta, wydobywając z tej poezji, gdy wieko historii się nad nią zatrzasnęło, to, co uważał za jej prawdziwie istotne dokonania – zamię oryginalności poezji, która zwycięsko przeszła próbę czasu. Przekonany, może jak nigdy dotąd, że „był jednym

z kilku najwybitniejszych poetów pomiędzy pierwszą i drugą wojną światową”, poetą, do którego epitet „awangardowy” przylegał najlepiej¹⁴, był jednocześnie w swej oryginalności kimś całkowicie osobnym, co w swej charakterystyce chciał Miłosz jakoś wypunktować. Wychodziło na to, że był to kult dla tradycji pogardzanej przez awangardy, „elementy ruskie”, „bezbronność”, „miniaturowość” – cytuję kolejne punkty tej charakterystyki. Poeta, który mimo zawieruchy wojennej, dojrzał do tak wysokiej oceny, pozostał wciąż kimś bliskim, pokrewnym w kwestii usposobienia i temperamentu, a równocześnie – kimś zagadkowym. Przy wszystkich swoich niewątpliwych zaletach pozostał jednak – i to „jednak” stanowiło jedną z zagadek! – poetą mniejszego kalibru. Owszem, widział w nim współnika w losie poetów nieprzystosowanych do zmiennych układów, w jakie obfituje życie literackie (a w dwudziestolecie kipiało ono po brzegi), zbyt samodzielnych, by poddać się dyktaturze mody, a jednocześnie pewnych, że tylko oni mieli rację, ale współnikiem trochę kłopotliwym, którego wpływ należało w sobie pokonać. „Nie jest więc przypadkiem, że pierwszym tłumaczem Eliota był Czechowicz, drugim, jego przyjaciel z „Żagarów”¹⁵. Zostawiamy przyszłym badaczom sprawdzenie, czy przypadkiem powojenna akcja przekładowa Miłosza, bo tak ją chyba wypada nazwać, mająca na celu wprowadzenie w obieg poezji amerykańskiej, nie była kontynuacją dzieła, jakie skromnie, w miarę swych sił i możliwości, podjął wcześniej Czechowicz. Chodziło przecież o te same nazwiska, nie tylko Eliota, ale też Blake’a, Lindsaya, Sandburga...¹⁶ Czyli zagadka, jaką przynosiła ze sobą poezja Czechowicza, fakt, że był to: „poeta minor, zdający sobie sprawę ze swoich ograniczeń”¹⁷, „[...] że był tylko artystą kameralnym”¹⁸, stanowiła wciąż pewien problem dla Miłosza, problem, który starał się zrozumieć i rozwiązać.

Zaledwie w parę lat później poświęcił Miłosz Czechowiczowi znamieny fragment w swoim *Traktacie poetyckim*, a ponieważ fragment ten użyczył tytułu memu artykulowi, przeto zasługuje, by zacytować go w całości:

Zupełnie inna swojskość Czechowicza.
Słomiane dachy, grzędę kopru, marchwi,
I na Powiślu ranek jak z lusterka.
Po rosach echo niesie kujawiaczek
Tych kijanek, praczek u potoczka.
Kochał, co małe, zebrał sielski sen,

Apolitycznej i bezbronnej ziemi.
Bądźcie mu dobre, wy, ptaki i drzewa.
Od czasu chrońcie grób Józka w Lublinie¹⁹.

Trudno nie zauważyć już na pierwszy rzut oka, że taka opinia o Czechowiczu utrwała tylko tradycyjny wizerunek poety, widoczny już dobrze w *Kołysance*, ale także i potem: poeta sielski (wszak krótki wybór wierszy w eseju otwierały wiersze „wiejskie”), przykuty na wieczność do słomianych strzech i warzywnych ogródków, zasłuchany w ludową melodię (kujawiacek zastąpił kołysankę, ale wciąż był to ten sam gatunek „nieśpiewnej muzyczności” (wedle określenia Kazimierza Wyki), poezja stale w asyście tych samych praczek u potoczka (jakby jej opis nie mógł się obejść bez zdrobnień), przywiązany do tego co małe, na skalę jego talentu, słowem wszystko jest tu w komplecie i na swoim miejscu. Warto jednak zauważyć, że to samo powiedziane inaczej i w innym miejscu przestaje być tym samym. Esej idzie swoją drogą, a poezja swoją, nawet kiedy mówią o tym samym. Lapidarna charakterystyka Czechowicza w *Traktacie*, jedna z wielu w tym utworze, sięga i tym razem do wierszy uznanych za najbardziej „swojskie”, typowo czechowiczowskie, a więc takich, jaki *sen sielski*: „a nam jak mówić gdy za szybą sad / i dalej ule grzędę kopru marchwi”, oraz ze wsi: „tych kijanek tych praczek u potoczka / kujawiak kujawiacek”, bo to właśnie z tych utworów zaczerpnął autor cytaty, inkrustując nimi własną wypowiedź. Należy jednakże zwrócić uwagę, choć sprawa może się wydać z pozoru błaha, że czym innym jest cytowanie całego wiersza jako ilustracji dla wykładu czy przykładu (tak np. było ze *snem sielskim* w eseju), a czym innym posłużenie się cytatem jako cudzą mową wtopioną w kontekst wypowiedzi autorskiej. Wtedy, odcinając się wyraźnie na tle obcego kontekstu, cytat zaczyna pełnić rolę swoistego znaku firmowego poezji, streszcza się w nim jakby i kumuluje jej niepowtarzalna esencja, coś więc, czego nie da się powiedzieć „własnymi słowami”. Marzeniem Miłosza było, jak wiadomo, doprowadzić linijkę wiersza do takiej kondensacji znaczeń, kiedy nie poddaje się ona już tłumaczeniu, stawia opór jakiegokolwiek parafrazie, wroga wszelkim komentarzom, jej sens jest taki, jaki tu właśnie, a nie w żadnym innym miejscu być powinien. Miłosz podawał przykłady takiej „iskry poetyckiej”, sięgając np. (za Bremondem) bądź do poezji klasycznej (*Fille de Minos et Pasiphae*), bądź do Mickiewicza (*Zamek na barkach nowogrodzkiej góry*)²⁰, zaznaczając za każdym razem, że tym, co przykuwało jego uwagę w podobnych liniijkach wier-

szy, które głęboko zapadły mu w pamięć, była jakby ich doskonała idiomatyczność, to, że pełnią rolę napisu wyrytego na trwałej materii. Czyli w cytatach z Czechowicza wyraża się ta sama tendencja, o jakiej z uporem pisał później: „Zamieszkać w zdaniu, które byłoby jak wykute w metalu”²¹. „Kiedy po długim życiu następuje / Przybranie formy z dawna wyglądanej / I ryte na kamieniu każde słowo...”²². Świadczy to o tym, że dialog z przyjacielem dotyczył obecnie kwestii, jakie Miłosz, który w tym momencie daleko odszedł od Czechowicza, wciąż uznawał za najważniejsze dla poezji, jeśli ma ona tylko odwagę bronić swoje dobre imię jako poezja właśnie. Nie był to powrót do poezji czystej, gdyż ta, z awangardą włącznie, obsługiwała jedynie własne potrzeby, ale do takiej, która byłaby gwarantem źródłowego sensu i źródłowej prawdy, czyli był to powrót do tego, co zdaniem Miłosza zostało zaprzeczone przez awangardy dwudziestowieczne. Czechowicz-poeta minor, okazał się w tym ważniejszy od wielu utytułowanych nazwisk: skromny w doborze środków, potrafił osiągnąć więcej niż inni, peryferyjny, zajął miejsce centralne.

Jednym z późniejszych dowodów „repcji” Czechowicza w twórczości Miłosza jest *Ziemia Ulro* (1977), esej, o którym sam autor napisał, że jest jego „duchową biografią”, a fakt, że pojawiło się w nim nazwisko Czechowicza i to na końcu, w miejscu, które jest rodzajem podsumowania całości, coś niewątpliwie znaczy. Autor daje tu jakby komentarz do swoich wcześniejszych (i późniejszych) przeczuc, na ogół znanych, ale może warto je powtórzyć. Jeśli za katastroficzne uznać wyobrażenie epoki „olbrzymich wstrząsów, kataklizmów, przełomu o rozmiarach planetarnych, mającego trwać przez czas bliżej nieokreślony, to zawsze jest to jedynie rodzaj sądu ostatecznego, na którym się nie kończy, tzn. nie jest to wizja beznadziejna”.²³ Taki też rodzaj katastrofizmu przypisywał Czechowiczowi, a słowo to miało dla Miłosza zupełnie inne znaczenie niż przed wojną. Określało stan ducha, który okazał się trwały i wymagał zwyciężenia, jeśli epoka triumfującej nowoczesności nie miała się okazać „końcem człowieka”. Dar profetyczny Czechowicza sięgał dalej niż się wydawało:

Czechowicz, autor kilkunastu wierszy lirycznych tak czystych, że zapewniają mu trwałe miejsce w polszczyźnie i są dla mnie przykładem spotykanego tylko w literaturze polskiej daru, o którym wspominałem, jest pełen przeczuc swej wczesnej śmierci, a jednak i u niego coraz to odzywa się wiara w drugi brzeg, już za katastrofą²⁴.

Jest w tym cytacie kilka spraw godnych skomentowania. Jak – znowu! – poeta „skromny”, „kameralny”, „mniejszego kalibru” mógł zdobyć tak wysoką pozycję, nie tylko w poezji, ale w artystycznej polszczyźnie, co by znaczyło, że jego inwencja, wkład jaki wniósł, przekraczała granice samej poezji i sięgają dalej? Otóż zawdzięcza to czystości tonu, idiomu, który nieliczni otrzymują w darze, tak jak on, nie będąc zaliczanym do największych wedle obowiązującej hierarchii ważności. Temat ten rozwija ostatni wreszcie z utworów Miłosza poświęconych Czechowiczowi, zawarty w tomie poezji z roku 1982²⁵, który jest nie tylko dedykowany przyjacielowi, ale – inaczej niż *Kołysanka* – także wierszem o nim samym. Stanowi on fragment *Osobnego zeszytu*, kompozycji, jakiej dotąd w dorobku poety nie było, będącej wynikiem poszukiwania formy zdolnej uchwycić istotę rzeczywistości, czyli, inaczej mówiąc, formy kształtowanej pod naporem tego, co niewyrażalne. Sama poezja, jej język, sprostać temu wyznaniu nie może, musi, jak ów *Osobny zeszyt*, zgodzić się na współpracę ze strony form innych, luźnych refleksji, wspomnień, dokumentów. Wiersze przetykane są tym, co w powszechnym odczuciu poezją ani wierszami nie jest, ale razem stanowi właśnie wyraz i świadectwo takich niezłomnych, heroicznym poszukiwań. Sięgając do określenia samego poety, chodzi o wybór formy „bardziej pojemnej”. Miłosz nazywa tę formę czasami „pośrednią”, balansującą na granicy między poezją a prozą, a przecież nie będącą żadną z nich. Można by powiedzieć, że kolejny raz nazwisko Czechowicza, poety awangardy, towarzyszy wysiłkom mającym na celu stworzenie formy, która mogłaby się oprzeć pokusom poezji „laboratoryjnej”, sycącej się samą sobą. Wiersz o Czechowiczu ma praktykowaną już od pewnego czasu przez Miłosza formę *longue line*, długiego wersetu, na którego powstanie wpływ miał Whitman (tłumaczony przed wojną przez Czechowicza), a przede wszystkim werset biblijny. Pełen powagi, kojarzony ze *Zdaniami i uwagami* Mickiewicza, teraz stanowi oprawę dla poety skromnego, któremu jakże daleko do honorów, jakie mu tu składa autor! A wszystko dlatego, że po horrorach XX wieku („Odebrane ziemie, znieważone ziemie”) unosi się „twoja czysta nuta nad otchłanią”, jakby darem tej poezji było to, czego nie potrafili inni: z rzeczy drobnych, „Z żelaznych łózek, reumatycznych suteryn, rozczochranych zawodzeń i szlochów, perkalowej nędzy”, czyli z wszystkiego, czego doświadczył ów biedny poeta z Powiśla, taki, jakim go wspominał Miłosz, wyprowadzić rzeczy wielkie: „Z wychodków w podwórzu, pomidorów na oknie, pary nad balią, zatłuszczonych kajetów w kratkę” wywieść esencję rzeczy, która w poezji trwa dłużej, niż w życiu: trwa tylko zaśpiew,

„o całym smutku nikt nie wie”. Nawet ludowość ma w tym swój udział: „u moi matysi, u moi kochany”. Oto triumf poety małego i kameralnego, świadomego własnych ograniczeń, ale właśnie on wygrał!²⁶

Warto jeszcze z innego powodu poświęcić chwilę uwagi temu fragmentowi *Osobnego zeszytu*, w skład którego wchodzi właśnie wiersz o Czechowiczu. Otóż nosi on podtytuł *Kartki dotyczące lat niepodległości*, gdyż znowu jakimś dziwnym, niepojętym trafem wraca autor do przedwojennej *Kołysanki*, a dzieje się to, zauważmy, po niemal pięćdziesięciu latach! Fragment oparty jest bowiem na wspomnieniach autora z lat dzieciństwa, Wilna, wiosny 1920 roku, kiedy z rodzicami bryczką jechał na wycieczkę poza miasto, gdzie stacjonowali saperzy (pamiętamy ich z *Kołysanki*), jest bowiem wojna, o czym świadczą zamaskowane zielenią baterie dział, samochód pancerny, a żołnierze znów, jak wtedy, śpiewają tę samą legionową piosenkę. Przytoczone są z niej dwa wersety, inne niż w *Kołysance*, ale nazwa rzeki pozostała:

Nad Stochodem, gdzie w wojence padł
Rośnie na mogile białej róży kwiat.

Czyli w warstwie wspomnieniowej wszystko w tym ustępie *Osobnego zeszytu* jest jak w *Kołysance*. Pierwszy wiersz dedykowany Czechowiczowi utrwalał fakty z biografii autora, tyle że tam stanowiły one jakby tło dla innej przygody: mitycznych narodzin poety, które przypadają na okres Młodej Polski (wszak i w *Osobnym zeszycie* piosence legionowej towarzyszą słowa melodii z kabaretu: *Szumiały mu echa kawiarni*, te same, które wcześniej pojawiły się w odpowiednim miejscu *Traktatu poetyckiego*), tu zaś służą innym celom, pokazaniu, że czas nie przytępił świadectwa zmysłów, skoro przechował się tamten zapach, tamten dźwięk, jakby nic nie ulotniło się z *pierwszej pamięci*. Tyle, że teraz wspomnienie niczego więcej nie żąda, prócz czystej, wyzbytej chęci posiadania kontemplacji szczegółu, nazwy rzeki, jakby poecie pozostawała radość z daru, kiedy goniąc uparcie za rzeczywistością potrafił ją na moment zatrzymać i cieszyć się tym, co prawdziwe. Jaka na tym tle jest rola Czechowicza? Co z niej zostało, co po latach wciąż każe do niej wracać? W czym tkwi jej sekret oporny na działanie czasu, który znacznie brutalniej obszedł się z bardziej utytułowanymi poetami niż autor *nic więcej*? Właśnie owa „skromna muzyka”, zaśpiew, inkantacja, która dźwięczy w uchu, ludowość, wszystko, co w tej poezji jest wyzwaniem rzuconym czasowi. W ten sposób zamyka się u Miłosza krąg czechowiczowski, od *Kołysanki* do *Osobnego zeszytu*.

- 1 C. Miłosz, *Czechowicz – to jest o poezji między wojnami*, w: tenże, *Kontynenty*, Paryż 1958, s. 266.
- 2 E. Czarnecka [R. Górczyńska], *Podrózny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, New York 1983, s. 278.
- 3 Przypomnijmy, że taki tytuł nosi poemat z Oskarem Miłoszem jako bohaterem (C. Miłosz, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 91–101).
- 4 „Czy jednak, szczerze mówiąc, nie uważałem się, potencjalnie chociażby, za lepszego od moich wileńskich kolegów, Bujnickiego i Zagórskiego? A od Józefa Czechowicza? Od niego nie [...] Czechowicza umieszcząłem ponad sobą” (C. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, ss. 79, 248).
- 5 E. Czarnecka, dz. cyt., s. 212.
- 6 J.J. Lipski, *Kotysanka*, w: C. Miłosz, *Trzy zimy. Głosy o wierszach* pod red. R. Górczyńskiej i P. Kłoczowskiego, Londyn 1987, s. 104.
- 7 T. Kłak, *Czechowicz – miły i magia*, Kraków 1973, s. 92–116.
- 8 C. Miłosz, *Punkt widzenia czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie*, „Oficyna Poetów” 1967, nr 1, cyt. za: tenże, *Zaczynając od moich ulic*, Paryż 1985, s. 112.
- 9 Tenże, *Człowiek wśród skorpionów*, Paryż 1962, s. 24.
- 10 Cyt. za: tenże, *Poezje*, Warszawa 1981, s. 73.
- 11 Tenże, *Ogród nauk*, Paryż 1979, s. 148.
- 12 Tenże, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 1998, s. 212.
- 13 Tenże, *Czechowicz – to jest o poezji między wojnami*, dz. cyt., s. 278. Wszystkie poniższe cytaty z eseju *Czechowicz – to jest o poezji między wojnami* pochodzą z tomu *Kontynenty*.
- 14 „Prawdziwie awangardowym poetą był na przykład Czechowicz”, co znaczy, że byli też i inni, ale tylko on się liczył (E. Czarnecka, dz. cyt., s. 39).
- 15 C. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 158.
- 16 Przekłady ogłaszane po wojnie drukiem na łamach czasopism krajowych, Miłosz przedrukował następnie w tomie *Kontynenty*, dz. cyt.
- 17 Tenże, *Czechowicz – to jest o poezji między wojnami*, dz. cyt., s. 247.
- 18 Tamże, s. 280.
- 19 Tenże, *Traktat poetycki*, Paryż 1957, s. 216–217.
- 20 Tenże, *Wprowadzenie w Amerykanów*, w: *Kontynenty*, dz. cyt., s. 111.
- 21 Tenże, *Nieobjęta ziemia*, Paryż 1984, s. 145.
- 22 Tenże, *Poezje*, Paryż 1982, s. 52.
- 23 Tenże, *Ziemia Ulro*, Paryż 1977, s. 207.
- 24 Tamże, s. 207–208.
- 25 W Polsce zbiór jest znany pod tytułem *Hymn o perle*, w: C. Miłosz, *Hymn o perle*, Kraków 1983.
- 26 C. Miłosz, *Osobny zeszyt*, w: tenże, *Poezje*, Paryż 1982, s. 76–77; stąd dalsze cytaty.

CICHY OBYWATEL BABILONU

O JÓZEFIE CZECHOWICZU

- CZESŁAW MIŁOSZ - ESEISTA

Czesław Miłosz poznał Józefa Czechowicza wiosną roku 1934 w czasie tak zwanego Najazdu awangardy na Warszawę¹. Znajomość z lubelskim poetą, która w okresie poprzedzającym wybuch II wojny światowej przerodziła się w przyjaźń, nakłada się na ważny etap w ideowej i artystycznej biografii Miłosza. Dla obu poetów lata trzydzieste wyznaczają być może najszczęśliwszy okres życia. Obaj przenoszą się do stolicy i zaczynają robić tam dobrze zapowiadające się kariery urzędnicze, spowodowane – paradoksalnie – relegacją z uprzednio zajmowanych podrzędnych posad. Wyrzucony na początku 1937 roku z wileńskiej rozgłośni Miłosz, otrzymuje pracę w Biurze Planowania Programów Polskiego Radia i to on właśnie przyczynia się do zatrudnienia tam poety z Lublina w październiku roku następnego². W tym czasie zaczyna powoli konsumować swój pierwszy sukces literacki, jakim bez wątpienia była publikacja *Trzech zim* (1936), jednego z najlepszych tomów poetyckich w całym dorobku. Warto wspomnieć, że do tego zbioru autor włączył zadedykowaną Czechowiczowi *Kołyśankę*³, jeden ze swych najbardziej urokliwych wierszy. Dzięki pracy w Polskim Radiu przybysz z Wilna szybko staje na nogi pod względem materialnym. Może sobie teraz pozwolić nie tylko na kupno eleganckich ubrań, ale nawet na wynajęcie samodzielnego mieszkania. W pracy poznaje Janinę Cękalską, swoją przyszłą żonę, bratnią duszę i miłośniczkę jego poezji, a jednocześnie wymagającego, surowego krytyka, przy okazji zaś także pierwszą redaktorkę prac literackich. Podobnie sprawy wyglądają w życiu Czechowicza, który pełnię sił twórczych osiąga mniej więcej w połowie lat trzydziestych, stając się wiodącym

poetą tzw. Drugiej Awangardy. Z tą jedynie różnicą, że w odróżnieniu od swego młodszego przyjaciela, poeta z Lublina nieco mniej gustował w zmierzających do prawnej legalizacji związkach heteroseksualnych.

Znajomość powyższych faktów biograficznych, tak samo jak wiedza o okolicznościach powstania portretu nieżyjącego przyjaciela Czechowicz – *to jest o poezji między wojnami*, pozwala lepiej zrozumieć przyczyny zdumiewającego na pierwszy rzut oka zachwiania proporcji między rozmiarem fragmentów współtworzących charakterystykę tytułowego bohatera a obszernymi partiami uzupełniającymi historyczne tło portretu⁴. Odrębną sprawą jest niejednorodność kompozycji eseju, pełnego dygresji wspomnieniowych oraz, jak to zwykle u Miłosza, wtrętów polemicznych. Koncepcja eseistycznego portretu Czechowicza, który w istocie niewiele ma wspólnego z typowym szkicem biograficznym czy też historycznoliterackim, opiera się na rozwinięciu trzech zasadniczych elementów: życie, dzieło, oraz tło w wymiarze społeczno-politycznym, obyczajowym i artystycznym. Dwa pierwsze elementy przedstawione są dość lapidarnie, natomiast element trzeci został do tego stopnia rozbudowany, że w niektórych partiach tekstu staje się niemal autonomiczny i niekiedy zdaje się przyćmiewać sylwetkę tytułowego bohatera. Tego typu ekspozycja tła stanowi typowy u Miłosza komponent dokumentarny. Zwykle pomaga ona w określeniu wspólnej płaszczyzny odniesienia dla charakterystyk osoby portretowanej oraz samego portrecisty. Doskonale widoczna jest tu również typowa dla Miłoszowskiego eseju wielofunkcyjność i wielotorowość rozważań, co zresztą sygnalizuje podwójność tytułowej formuły: „Czechowicz” i „o poezji między wojnami”. Wielotematyczna (często także wielorodzajowa) różnorodność należy do stałego repertuaru środków stosowanych przez Miłosza i zazwyczaj wynika z wielości zakładanych celów. W nakreślonych przezeń portretach pisarzy lub też intelektualistów wielotorowość eseistycznych rozważań spełnia kilka różnych funkcji. Funkcji tych nie da się w żaden sposób zredukować do zadań kojarzonych z ujęciem portretowym, które winno zmierzać przede wszystkim do przedstawienia sylwetki tytułowego bohatera, jego biografii oraz charakterystyki twórczości.

Miłoszowski portret eseistyczny stara się zawsze uwzględnić to, co autor *Prywatnych obowiązków* nazywa zmysłem historycznym. Jako żyjący świadek epoki, Miłosz poczuwa się do obowiązku zarysowania historycznego, społecznego i obyczajowego tła prowadzonych rozważań. Świadczą o tym takie sformułowania, jak na przykład: „Jestem pewien, że młodzi poloniści w dzisiejszej Polsce z trudnością już tylko

chwytają tę strukturę przedwojenną, opartą na niesłychanym zróżnicowaniu odbiorców”⁵. Rozległość owego tła zdaje się wskazywać na to, iż jest to bardzo istotny aspekt omawianego eseju, mimo że Miłosz nie rości sobie pretensji do pełnego i wyczerpującego przedstawienia panoramy życia literackiego przedwojennej Warszawy. Nie jest też precyzyjny, jeśli chodzi o chronologię i daty: chociaż stwierdza, że jego wspomnienia obejmują lata 1937–1939, to w istocie często odwołuje się do wydarzeń znacznie wcześniejszych, tworząc z nich wszystkich coś w rodzaju statycznej, synchronicznej wizji. Zasadniczo eseista ogranicza się do wspomnień osobistych, wychodząc z założenia, że wielkie syntezy tworzone są po części właśnie na podstawie jednostkowych, często subiektywnych relacji. Od takiej właśnie konstatacji zaczyna swoje rozważania:

Historia literatury karmi się kroniką ludzi i zdarzeń. Jednak w tym szkicu nie stawiam sobie za cel wyłącznie kronikarstwa. Rzecz jest o poecie przemilczanym, to znowu wielbionym, w dodatku o człowieku, z którym łączyła mnie przyjaźń. Czechowicz nie ma swojej rubryki w podręcznikach, jego dzieło zostało zaledwie tknięte przez doktorantów. Mamy więc do czynienia z materiałem surowym, zabrać się do niego, to znaczy mówić o poezji polskiej w ogóle, o mnóstwie spraw z nią związanych i z których wyrasta. [...] Wiem jednak, że badacze zawdzięczają wiele ludziom, którzy nie starając się o erudycję, spisują to, co zdarzyło im się widzieć. (K 289–290)

Wspomniana wyżej wielotorowość rozważań umożliwia eseście realizację rozmaitych osobistych celów, łącznie z takimi zadaniami, jak wprowadzenie ujęcia autobiograficznego, autoportretowego lub różnorodnych zabiegów o charakterze autokreacyjnym⁶.

Nie inaczej postąpił Miłosz, pisząc esej o Czechowiczu. Jedną z najważniejszych, choć zrazu zupełnie niedostrzegalnych cech tego tekstu, jest funkcja autoterapeutyczna, starannie zresztą przez Miłosza skrywana. Trzeba pamiętać, że portret Czechowicza powstał w roku 1954⁷, a więc w czasie bardzo trudnym dla byłego „czerwonego” dyplomaty. Na początku (w pierwszych dniach lutego) roku 1951 Miłosz po wielkich rozterkach wewnętrznych zerwał z PRL-owskim reżimem i wystąpił o azyl polityczny we Francji. Przez kilka kolejnych lat nie mógł otrząsnąć się z głębokiej traumy, jaką spowodowała ucieczka z placówki w Paryżu, która, nawiasem mówiąc, wywołała międzynarodowy skandal dyplomatyczny. A to w konsekwencji spowodowało odcięcie go od krajowych środowisk intelektualnych i artystycznych oraz krajowych czytelników,

na których, jak twierdził, zależało mu najbardziej. Zakaz publikacji w Polsce odbierał więc Miłosz jako rzecz szczególnie dotkliwą. Większa część dekady lat pięćdziesiątych to dla poety okres głębokiego kryzysu twórczego. Wewnętrzne dylematy stanowiły tylko część ówczesnych jego zmartwień, gdyż szybko popadł on w konflikt nie tylko z zamieszkałymi w Polsce kolegami, którzy prześcigali się w szkalujących go w wypowiedziach, artykułach i dziełach literackich (warto wspomnieć o znakomitym literacko *Poemacie dla zdrajcy* Gałczyńskiego), ale również ze środowiskami emigracyjnymi, wzburzoną krnąbrną postawą uciekiniera, zwłaszcza ze środowiskiem londyńskim. W tym czasie sytuacja Miłosza była pod każdym względem opłakana. Nie był w stanie tworzyć poezji i, jak się zdaje, był święcie przekonany, że jest to koniec jego znakomicie zapowiadającej się kariery literackiej. Dopiero opublikowanie w roku 1957 *Traktatu poetyckiego* stanowi jeden z pierwszych symptomów wychodzenia z trwającej kilka lat poetyckiej zapaści⁸.

Należy mieć zatem na uwadze fakt, że omawiany esej powstał w bardzo trudnym, rzec można, krytycznym dla Miłosza okresie, który wyznacza nie tylko rozpoczęcie nowej fazy w jego życiu osobistym oraz w intelektualnej i artystycznej biografii, ale równocześnie zbiega się z okresem podsumowań przebiegu dotychczasowej kariery, bilansowania zarówno odniesionych sukcesów, jak i doznanych porażek. Jest to również czas rozliczeń z dawnymi przyjaciółmi, tymi którzy odeszli na zawsze oraz tymi, którzy ostentacyjnie odcięli się od niego i wyparli się znajomości, jak choćby Jarosław Iwaszkiewicz: napotkany w Paryżu, udał, że nie zna Miłosza, co – zważywszy na wcześniej okazywaną mu szczególną admirację – musiało być wyjątkowo bolesne⁹. Powstałe w tym samym 1954 roku portrety dwóch nieżyjących przyjaciół: Teodora Bujnickiego i Józefa Czechowicza, wyraźnie wpisują się w ten nurt osobistych, a zarazem ideowych rozliczeń dotyczących międzywojennego okresu biografii pisarza. Można przypuszczać, że pisanie tych dwóch esejów stało się dla ich autora pretekstem do odbycia wyobraźniowej podróży w czasie do lat, które z obecnej – zimnowojennej – perspektywy musiały jawić się pogrążonemu w depresji poecie jako epoka względnej niewinności oraz bezgranicznej szczęśliwości. W płaszczyźnie autobiograficznej zarówno tematyka, jak i problematyka tych esejów łączy się i uzupełnia, gdyż obejmuje dwie kluczowe fazy poetyckiego rozwoju Miłosza. Pierwszy dotyczy wileńskiego okresu biografii poety, kiedy to należał do ścisłego kręgu grupy Żagary, drugi zaś obejmuje warszawski okres, w którym autor przesyconego ideami społecznikowskimi *Poematu*

o czasie *zastygłym* (1933) oraz naznaczonego katastrofizmem tomu *Trzy zimy* (1936) wkracza w nową fazę poetycką, a także intelektualną. Poznaje środowiska twórcze stolicy, zaś stare związki z kolegami z Wilna ulegają wyraźnemu rozluźnieniu i osłabieniu¹⁰.

Należy również odnotować, że pierwsza połowa lat pięćdziesiątych jest okresem kształtowania się stylu oraz kompozycyjnych założeń Miłoszowskiego eseju, po który często sięga poeta dotknięty niemocą twórczą. Właśnie początek lat pięćdziesiątych, kiedy to na kilka lat milknie Miłosz-poeta, można uznać za czas narodzin Miłosza-eseisty¹¹. Dzięki dobremu przyjęciu przez paryską „Kulturę” uzyskuje on możliwość regularnego ogłaszania swoich tekstów na łamach pisma i głównie tam drukuje w pierwszych latach emigracji, początkowo przeważnie artykuły publicystyczne oraz szkice i eseje literackie. Opublikowany w roku 1953 *Zniewolony umysł* prezentuje już wszystkie zalety dojrzałej książki eseistycznej, ujawnia typowe dla Miłoszowej eseistyki cechy zarówno w zakresie stylu, jak i rozwiązań formalno-kompozycyjnych. Już tam można zauważyć wyraźne upodobanie Miłosza-eseisty do posługiwania się portretem literackim, w którego ramy pisarz zręcznie wplata różnorakie dygresje oraz wtręty polemiczne. Także dwa wyżej wspomniane eseje¹² posiadają wszystkie wymienione cechy. Kompozycja tych portretów opiera się na podobnej, dygresyjnej metodzie prowadzenia wywodu, która zręcznie zespala ujęcie portretowe z ujęciem autoportretowym, a zarazem umożliwia bezkolizyjne wprowadzanie dygresji wspomnieniowych, rozważań krytyczno- i historycznoliterackich, wtrętów o charakterze publicystycznym, itp.

W odróżnieniu od polemicznych ujęć portretowych ze *Zniewolonego umysłu*, gdzie sylwetki kolegów i przyjaciół Miłosza zostały przedstawione w sposób pamfletowy, w konwencji ocierającej się niekiedy o paszkwil groteski¹³ – esej poświęcony Czechowiczowi ma do pewnego stopnia charakter apologetyczny. Choć stylistyczna tonacja eseju często ulega zmianie, to język fragmentów związanych z ujęciem portretowym utrzymuje się w granicach stylu średniego i należałoby go określić jako zobiektywizowany język rzeczowej powagi. Niekiedy z wywodów przebija nuta wyraźnej empatii, a nawet sympatii. O niezującym przyjacielu pisze więc Miłosz raczej po przyjacielsku, niż krytycznie czy polemicznie, jak to nie-raz miało już wcześniej miejsce w stosunku do innych przyjaciół z kręgów literackich, na przykład w sylwetkach Jerzego Putramenta (Gamma) i Jerzego Andrzejewskiego (Alfa) w *Zniewolonym umyśle*. Pozostaje to zresztą w ścisłym związku ze wspomnianym wyżej aspektem autoterapeutycznym.

Wydaje się, że naczelną zasadą, na jakiej opiera się konstrukcja sylwetki poety z Lublina jest porównanie. Z jednej strony, eseista przywołuje podobieństwa, z drugiej zaś różnice dotyczące takich spraw, jak pochodzenie, temperament, światopogląd, wrażliwość estetyczna oraz zasadnicze cechy twórczości. Ta swoista dwójność ujęcia należy również do typowych elementów Miłoszowskiego eseju: porównanie dwóch sylwetek pozwala eseiście lepiej zrozumieć i przedstawić zarówno cechy osoby portretowanej, jak też swoje własne, co z kolei umożliwia bardziej efektywne uchwycenie wzajemnych powinowactw oraz odrębności¹⁴. W rezultacie również wiele, co o samym tytułowym bohaterze, możemy dowiedzieć się z eseju o osobie autora¹⁵.

Zasadniczym tłem tego niejako podwójnego portretu jest barwne życie artystyczne i towarzyskie Warszawy w dwóch ostatnich latach poprzedzających wybuch wojny. Wewnętrzna dynamikę eseju uzyskuje Miłosz, rzutując wątki osobistego szczęścia, jakiego doświadcza każdy z nich, na gęstniejącą atmosferę lat przedwojennych przesyconą poczuciem schyłkowości i nieubłagalności nadciągającej katastrofy. Wspomniałem na początku, że okres poprzedzający wybuch wojny należał do najpogodniejszych w życiu Miłosza, i że podobnie układały się sprawy w życiu jego przyjaciela.

Dla Czechowicza – wyjaśnia eseista – był to jeden z jego najszcześniejszych okresów. Wielbiony przez młodych poetów, zyskał już pewną stawę i w małym państewku awangardy nosił tytuł księcia albo, jak sam sobie przyznawał, „Cesarza Encyklopedii” (mnie obdarzając tytułem „Brata Straszego”). (K 327–328)

Temat osobistej idylli, która rozgrywa się na tle narastającej grozy sytuacji międzynarodowej, wykorzystał eseista dla wprowadzenia autokomentarzy wyjaśniających ideowe podłoże przedwojennego katastrofizmu we własnej poezji, a w znacznie mniejszym stopniu analogicznych cech dostrzegalnych również w wierszach Czechowicza¹⁶. Miłosz stara się dokładnie opisać dominujący w przedwojennej stolicy klimat mentalny, którego cechą charakterystyczną było współistnienie hedonistycznej beztroski z przygniatającym poczuciem całkowitej bezradności:

Dzięki denuncjacjom i wyjazdowi z Wilna dźwiganiem się szybko na szczytach „kariery”, zarobki moje rosły. Powodzenie? Ładne powodzenie! Zimny pot oszustwa wobec siebie, a przez to i wobec innych. A co robić? Wybiec na place i wrzeszczeć: „ratunku!”. Że co? I czy ta świadomość aż tak ostra? Bynaj-

mniej, bełkotałem jak inni, żeby zagłuszyć głos, który powtarzał nieubłaganie to samo. I nie był to głos tylko lęku – żebyż to tak, jak w tych moich wierszach, w których widziałem przemarsz niemieckich czołgów przez senno-słowiańskie ziemie. Nie, poczucie, że takie życie nie ma sensu, w tym żywiole jak z waty, że czy to potrwa jeszcze rok, czy pięć lat, nie ma znaczenia. Czysto subiektywne? Ale Czechowicz to samo czuł, to samo wyrażało się w całej literaturze. (K 340)

Porównanie to implikuje inną, istotną w życiu obu poetów kwestię, choć w przypadku każdego z nich rozumianą z gruntu inaczej. Nawijając do katastroficznej fazy własnej twórczości, Miłosz zdaje się utwierdzać swój prywatny mit poety-wizjonera, spadkobiercy swego francuskiego krewnego, Oskara Miłosza, który już na kilka lat przed wybuchem wojny ostrzegał go, że wojna światowa, której nie da się uniknąć, zacznie się od Polski. Widać to wyraźnie w końcowej partii portretu Czechowicza, w którym eseista przywołuje swoją wizję senną, jak niebawem miało się okazać, proroczą:

Któregoś ranka 1938 roku opowiedziałem Czechowiczowi swój sen. Widziałem dom, z jedną ścianą ze szkła, Mongoł grał za nią na skrzypcach i to był on, Czechowicz, dźwięk nie przedostawał się do mnie. Przemilczałem, że ten dom nazywał się we śnie Dom Umarłych, a twarz grającego Mongoła napiętnowały już znaki rozkładu. Moja powściągliwość tłumaczy się tym, że znałem jego obsesję rychłej śmierci. Owego 9 września 1939 roku opuścił na chwilę swoich przyjaciół na zatłoczonej uchodźcami ulicy Lublina i wstąpił do fryzjera. Zaraz zaczął się nalot. Ciało rozpoznano po małym czerwonym słowniczku angielskim, z którym się nie rozstawał. (K 341)

Jeszcze w roku 1949 pisze Miłosz wiersz *Legenda*, w którym roz-tacza – wzorowaną na starotestamentowych wizjach upadku państwa nieprawości, głównie, jak się zdaje, na Izajasz w przekładzie Jakuba Wujka – wizję zagłady pogrążonego w czczych rozrywkach przedwojennego świata. Przedstawiony w eseju obraz przedwojennej stolicy posiada analogiczne cechy – jawi się jako politowania godzin bazar różności, wypełniony po brzegi obyczajową i intelektualną pstrokacizną. Zapewne dlatego ów schyłkowy okres dwudziestolecia międzywojennego nazwał Miłosz metaforycznie „Babilonem nieprawości” (K 290). Właśnie tak młody, ambitny, a jednocześnie pełen kompleksów i chorobliwie nieśmiały przybysz z prowincjonalnego Wilna musiał postrze-gać swobodną obyczajowość stolicy – jako do szczytu zdeprawowaną.

Nie ulega wątpliwości, że tego rodzaju przejawianie obrazu międzywojnia – jako epoki czczego nadmiaru i zepsucia typowego dla czasów schyłkowych – wynikało po części z chęci uzasadnienia *ex post* tendencji katastroficznych we własnej przedwojennej poezji, co, nawiasem mówiąc, należy do ważnych tematów eseju. Po części chodziło zapewne Miłoszowi również o ukazanie świata będącego estetyczną i ideową antytezą ówczesnej PRL-owskiej szarzyzny, której Miłosz usiłował się od początku mniej lub bardziej dyskretnie przeciwstawiać¹⁷. Nie bez znaczenia była zapewne także wspomniana wcześniej potrzeba zamknięcia w literackim obrazie ważnego etapu własnej biografii¹⁸. Inny – bardzo istotny – motyw należy chyba wiązać z potrzebą uzupełnienia wspomnień o pewne wątki osobiste, a mianowicie zręcznego wprowadzenia trudnego, a przy tym dość kłopotliwego, i nie to tylko z uwagi na bohatera portretu, tematu homoerotyzmu w środowisku literackim przedwojennej Warszawy. Temat ten staje się ważnym składnikiem portretu, tym ważniejszym, że jego wprowadzenie portrecista wykorzystuje jako dogodny pretekst do sprostowania plotek krążących na temat jego rzekomo daleko posuniętej przyjaźni z Jarosławem Iwaszkiewiczem.

Należy przypomnieć, że jeszcze długo po wojnie w intelektualnych kręgach stolicy uporczywie utrzymywało się przekonanie, że niezwykle utalentowany, a przy tym dość urodziwy poeta wileński dostał się na stołeczne salony właśnie przez łóżko miłości Jarosława Iwaszkiewicza. To zdaje się tłumaczyć fakt, iż tak dużo miejsca poświęcił Miłosz kwestiom dotyczącym homoseksualnych skłonności jego ówczesnych przyjaciół. Świadczy o tym już sam układ wydzielonych śródtytułami ogniw tekstu: poświęcony homoerotycznym związkom Czechowicza fragment *Dom na Powiślu* poprzedził Miłosz częścią będącą swego rodzaju wprowadzeniem w tę problematykę, którą zawarł w uogólniającej formule „Homoseksualizm”. Zawiera ona wiele zabawnych opowieści mających – w mniemaniu eseisty – bezstronnie i obiektywnie charakteryzować osobliwą egzotykę homoerotycznego światka, zwłaszcza w zakresie upodobań estetycznych i obyczajów. W owych dykteryjkach uderza jakiś szczególny, w istocie przesadnie krotochwilny, a zarazem pełen pobłażliwości ton, tak jakby autorowi eseju szczególnie zależało, aby z miejsca uciąć wszelkie spekulacje na temat jego własnej orientacji seksualnej:

Straszliwy siłacz Apolinary, który przychodził do mego przyjaciela Olka B. jak do siebie do domu, dusił go łapami za gardło i zabierał z szafy garnitury, był robotnikiem z Powiśla. Inny taki adonis, Karcz, handlował na Czerniakowie rowerami i założył potem sklepik warzywny. (K 323)

Ta część eseju zawiera szereg podobnie nonszalanckich sformułowań, mających zapewne w założeniu eseisty neutralizować drażliwość poruszanych kwestii, które nawet dla czytelnika niezaznajomionego z jego przedwojenną korespondencją z autorem *Dionizji*, zdają się zawierać wyraźne znamiona refutacji. Już na początku tej części rozważań Miłosz stwierdza dobitnie:

Posiadam, wydaje mi się, warunki, żeby być obiektywnym. Nie należę do tej sekty, miałem natomiast wśród moich przyjaciół homoseksualistów, którzy oczywiście twierdzili, że jestem ich, tylko „nieświadomiony”, i fakt, że jakoś się nie uświadomiłem, w niczym nie przeszkadzał naszym szczerym rozmowom. (K 323)

zaś nieco dalej dopowiada:

Żebyż to dyskusje pryncypialne, z którymi byłem oswojony, ale nie, same aluzje i anegdoty. I te krawaty, garnitury, jedwabne skarpetki – dla posiadacza jednej pary skarpetek, którą cerował i prał sam [...], przedstawiało się to i egzotycznie, i wrogo, co najmniej jak krąg kapłanów Baala. Narzucone przez otoczenie własne miny i gesty poniżały i budziły niesmak. Mętliku przymnażała w owym bagienku homoseksualna dwuznaczność, i jeżeli mam niechęć do „piesków”, to nie z innej przyczyny niż właśnie ich talent do stwarzania zbiorowych fluidów, które są *louches*, czyli jakieś zezująco-podejrzane. (K 326)

Kiedy w następnej części eseju Miłosz opisuje środowisko, w jakim obracał się Józef Czechowicz, temat homoseksualnej orientacji tytułowego bohatera zostaje ukazany w świetle z gruntu odmiennym. Poeta z Lublina także w tych trudnych sprawach wykazywał się dużym taktem, umiarkowaniem, a także jakąś zdrową prostotą i naturalnością:

U Czechowicza na Smulikowskiego nic z tej zezowało-podejrzanej magmy warszawskiej, jego dwór stał na uboczu, jakby na wsi. Czeredy młodych pisarzy nawiedzały jego siedzibę, wylegiwały się na tapczanach i pożyczwały pięć złotych na wódkę. Ale to wszystko inne, raczej sielskie, spokojna dobroduszość gospodarza, żadnej potrzeby obronności. Brak pieniędzy, brak nazwiska nic tu nie szkodziły, a pryncypialne kłótnie nie ściągały sarkazmów. Każdy więc tutaj wędrował jak do oazy życia prostszego i łatwiejszego. [...] Nigdy poszczególne przyjaźnie Czechowicza nie przyczyniały mi przykrości, ich gatunek był mało agresywny. (K 328)

Wracając do tematu porównań osoby portretowanej z portrecistą, należy odnotować, że podobnie jak siebie samego, Miłosz przedstawia Czechowicza jako poetę, którego twórczość wyrasta z lokalnej gleby. Siłę jego poezji łączy eseista z przywiązaniem do lokalnej, lubelskiej tradycji, postrzegając Lubelszczyznę jako matkę ojczyznę Czechowicza, analogiczną do silnie zmitologizowanego we własnych wspomnieniach (a także w twórczości) Wilna oraz jego okolic. Pamiętamy, jak po przeprowadzce do Warszawy pisał Miłosz w swoim słynnym wierszu: „W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę, / Jest takie leśne jezioro ogromne, / Chmury szerokie, rozdarte, cudowne / Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzucię”¹⁹. Choć w okresie międzywojennym ziemia lubelska usytuowana była w centralnej części kraju, eseista kładzie nacisk na jej kresowy charakter – kojarzy mu się ona z etnicznymi kresami rdzennej Polski otwierającymi się na kulturowe wpływy wschodniej słowiańszczyzny. Wczesne wiersze lubelskiego poety, publikowane w lubelskiej prasie około roku 1924, odzwierciedlają, zdaniem eseisty, silne wschodnioeuropejskie inspiracje – „Brzmiały jak przekłady z Jesienina”²⁰ (K 291). Także opisując wygląd Czechowicza, dostrzega w rysach jego twarzy cechy typowo regionalne:

Z wyglądu należał do czarnowłosego typu z szerokimi kośćmi policzkowymi, który rozpowszechniony jest zwłaszcza w górnym biegu Wisty (może ślad najazdów tatarskich). Przez okrągłość twarzy, spłaszczony trochę nos, który wreszcie jednak zakręcał w nadwiślańską faję, zachowywał coś z dziecka. (K 292)

Oprócz „kresowego” pochodzenia, obu zamieszkałych w stolicy emigrantów łączyło głębokie przywiązanie do wiary katolickiej. „Praktykujących katolików wśród pisarzy znalazłoby się w ówczesnej Polsce niewiele” (K 304), a także symptomatyczna skłonność do zabarwionego herezją mistycyzmu – obaj byli miłośnikami poezji Williama Blake’a, co znajdowało odbicie nie tylko w ich wrażliwości religijnej, ale również we wrażliwości poetyckiej²¹. Choć on sam wywodził się z kresowego ziemiaństwa, zaś Czechowicz – jak sugeruje autor eseju – z ubogiego lubelskiego mieszczaństwa, to dla Miłosza najważniejsze było istnienie podobnej w obu rodzinach tradycji otwartości na nieortodoksyjną religijność oraz sympatyzowania z dysydenckimi ruchami religijnymi, czemu w żaden sposób nie przeszkadzało silne przywiązanie do katolicyzmu, *nota bene* pieczołowicie praktykowanego:

W tym niezwykle płodnym dla poezji polskiej okresie 1918–1939 nieczęsto spotykało się poetę, który by, jak Czechowicz, pochodził ze starego mieszczaństwa, tzn. nie takiego, co tworzyło się w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat wskutek odpływu z dworów albo polszczenia się Żydów. Rodzina jego – jak sam lubił podkreślać – mieszkała w Lublinie od wieków; jednym z jej protoplastów miał być słynny arianin Marcin Czechowicz. (K 290)²² Eseista podkreśla daleko idące podobieństwa postaw względem literatury. Jak twierdzi, obu ich łączyła podobna gorliwość i bezgraniczne oddanie sprawom poezji (wątek ten pojawia się już w przedwojennym szkicu *Chcieć więcej*, zob. przyp. 7), a także niechęć do środowiska skupionego wokół „Wiadomości Literackich”, które, jak wiadomo, ostentacyjnie ignorowało wszystkie zjawiska literackie, które nie mieściły się w ideowej linii wiodących prym skamandrytów oraz redaktora Mieczysława Grydzewskiego, który po wojnie, już na emigracji, dał się we znaki również Miłoszowi. Wątek wrogości tego środowiska wobec poezji Czechowicza zajmuje ważne miejsce w eseju Miłosza. Najwięcej uwag krytycznych poświęcił Karolowi Wiktorowi Zawodzińskiemu, krytykowi związanemu z „Wiadomościami Literackimi”, z którym również sam Miłosz miał, jak to się mówi, nieco na pieńku²³. Eseista przypomina, że Czechowicz przypisywał utratę posiadłości w „Płomyczku”, a potem w ZNP rozpętanej przez Zawodzińskiego oszczerczej kampanii:

Czystość moralna (na papierze) zaczynała wchodzić w modę. Zawodziński uderzył w Czechowicza w imię oburzonej moralności („Pan nie wiesz, z kim pan masz do czynienia”, „Ja pana zniszczę”). Powtarzam tylko to, co opowiadał mi Czechowicz, który „Wiadomości” i Zawodzińskiego czynił odpowiedzialnymi za utratę domu na Powiślu i nędzę, w jaką popadł. (K 337)

Jeśli chodzi o charakter różnic dzielących obu poetów to – inaczej, niż miało to miejsce w wielu wcześniej oraz później napisanych portretach – eseista nie wykorzystuje opisu różnic do wydobywania wzajemnych antagonizmów czy też wprowadzenia związanych z nimi elementów polemicznych. Wyznaje, że jego głównym celem jest chęć przypomnienia popadającej w niepamięć poezji zmarłego przyjaciela. Mimo to obdarzony agonistycznym temperamentem i lubiący się w budowaniu hierarchii Miłosz, także tym razem nie może powstrzymać się od sformułowania własnej oceny dzieła autora *dnia jak co dzień*, choć trzeba przyznać, że robi to wyjątkowo taktownie.

Według eseisty zasadnicze cechy poezji Czechowicza to: kameralność polegająca na mówieniu spokojnym, jakby ściszym tonem, skromny zakrój w doborze poruszanych tematów, a także szczególnie ujmująca naturalność języka połączona ze szlachetną prostotą zastosowanych form literackich. Tezę tę ilustrują przedrukowane w eseju wiersze. Widać w tym charakterystyczną dla Miłosza skłonność do przykrawania wizerunku opisywanych pisarzy podług własnych potrzeb. Jest bowiem rzeczą znamioną, że eseista zdaje się całkowicie pomijać awangardowy rys poezji Czechowicza, tak jakby nie chciał dostrzec, że podobnie jak miało to miejsce w poezji Lorki czy Leśmiana, którego długo lekceważył – odwołania do tematyki wiejskiej czy do folkloru nie prowadzą tu bynajmniej do bezrefleksyjnego opiewania archaicznego świata, i wcale nie muszą świadczyć o jakimś szczególnym przywiązaniu do tradycji liryki sentymentalnej, lecz równie dobrze mogą tworzyć nowoczesny język poezji, jej „dykcję nową”, której sam przecież tak usilnie poszukiwał²⁴. Silnie natomiast uwypukla Miłosz osadzenie twórczości autora *nuty człowieczej* w tradycji, jej sielankowość oraz skromność w zakresie stawianych zadań²⁵. Nie ulega wątpliwości, że Miłosz przemawia tu z pozycji jednego z pretendentów aspirujących do prawa sukcesji po romantycznych poetach-wieszczach. Choć, jak przyznaje, Czechowicz był, jego zdaniem, jednym „z kilku najwybitniejszych poetów pomiędzy I i II wojną światową” (K 292–293), to mimo wszystko należał do poetów kameralnych, niszowych, nie zaś tych, którzy zwykli rozdawać karty w poetyckich zmaganiach o rząd dusz i wiekopomną sławę²⁶. W osobistej hierarchii Miłosza Czechowicz sytuuje się zatem niejako w środku stawki:

Miniaturowość. Nie chcę bynajmniej pasować Czechowicza na wieszca. Był to poeta minor, zdający sobie sprawę ze swoich ograniczeń: «Gromu białego nie mieć, a chmurę mieć», napisał o sobie. Gustował w epoce polskiego Baroku i kiedy cytował Lenartowicza: «Złotniczeńku, zrób mi kubek, tylko, proszę, zrób mi ładnie», kubek, jaki sam rzeźbił, był to kubek barokowy. Nie silił się na wielkie poematy, bo wiedział, że forma, jaką rozporządzał – i jaką rozporządzały miejsce i czas – nie jest po temu. (K 303)

Tę cechę poezji odnajduje portrecista w całym życiu poety – w jego pochodzeniu społecznym, wykształceniu, a nawet w estetycznych upodobaniach:

Osobowość jego harmonizowała z jego stylem: nic z chuligaństwa i duszy otwartej dla wszystkich, charakter pisma drobny, zamiłowanie do kaligrafii, grafiki i liternictwa. (K 292)

W krótkim rysie biograficznym przypomina, że rodzice lubelskiego poety byli bardzo ubodzy. Czechowicz ukończył seminarium nauczycielskie, a następnie pracował jako nauczyciel na białoruskiej prowincji; „nie zdawał gimnazjalnej matury i nigdy nie liznął uniwersytetu” (K 290). Pierwszy, lubelski okres biografii przyjaciela eseista sumuje krótko: „prowincjonalność, brak pieniędzy, samouctwo” (K 292). Paradoksalnie, zdaniem eseisty, właśnie z tych, zdawałoby się poważnych mankamentów wyrastają najlepsze wiersze należące do fazy poetyckiej dojrzałości Czechowicza, który – jak widać – zdołał odpowiednio przepracować własne ograniczenia, a następnie zrobić z nich właściwy artystyczny użytek.

Wygląda na to, że wyżej wymienione cechy postawy życiowej, które znalazły poetycki wyraz w twórczości lubelskiego poety, najbardziej pociągały Miłosza. A działało się tak zapewne dlatego, że taki – nieco zniekształcony – obraz nieżyjącego przyjaciela składał się z przeciwieństw najbardziej dokuczliwych cech jego własnego charakteru: wiecznie skłóconego ze światem „Brata Straszego” – groźnie szczerzącego zęby polemisty, a zarazem niepewnego własnej wartości neurotyka, katastrofisty wystawionego na wichry dziejów i żarliwego ideowca uparcie mierzącego w najwyższe cele. Wspomnienie małego, lecz gustownie skrojonego dzieła Czechowicza, jego prostej, lecz pełnej skupienia postawy życiowej, a także spokojnej i bezpiecznej, a zarazem tętniącej życiem towarzyskim atmosfery jego mieszkania na Powiślu – wszystko to musiało budzić we wspomnieniach Miłosza pamięć o jego własnym wieku złotym: o krótkim okresie słodkiej szczęśliwości, jakiej dane było mu zaznać w przededniu potężnego kataklizmu, który miał wkrótce rozpętać swe niszczycielskie moce nad tą częścią świata, obracając w niebyt cały dotychczasowy porządek. Zapewne więc w intencji eseisty ów wyobraźniowy powrót we wspomnieniach do dawnych, niejako mitycznych czasów obliczony był również na ukojenie, choćby na krótką chwilę, zgryzot politycznego wygnańca, który swoją ówczesną sytuację musiał postrzegać jako zejście na samo dno. Zapewne dźwięczały mu jeszcze w uszach słowa jego niedawnych marksizujących kolegów i przyjaciół, którzy tego rodzaju położenie, w jakim się obecnie znalazł, zwykli byli pogardliwie nazywać „śmietnikiem historii”.

1 „Wieczór najazdu poezji awangardowej” w Warszawie miał miejsce 10 marca 1934 roku.

2 Czechowicz został wyrzucony w roku 1936 najpierw z „Płomyzca”, a następnie z wydawnictw Związku Nauczycielstwa Polskiego wskutek ujawnienia swojej orientacji homoseksualnej. Oficjalnym powodem zwolnienia z pracy było oskarżenie o niemoralny tryb życia.

3 W tym czasie Czechowicz jest już dojrzałym poetą, uznanym w awangardowych kręgach, wielbionym przez młodych i mającym wśród nich wielu naśladowców. *Kołysankę*, napisaną na przełomie 1933 i 1934 roku i opublikowaną w roku 1934, włączył potem Miłosz do tomu *Trzy zimy*. Nie jest do końca pewne (należałoby to sprawdzić w rękopisie, jeśli się zachował), czy wiersz ten już w momencie powstania zadedykowany był Czechowiczowi, czy też autor dopisał dedykację już po spotkaniu z lubelskim poetą wiosną roku 1934 w Warszawie. Ustalenie tego faktu byłoby z pewnością pomocne w lepszym zrozumieniu sensu utworu, który w zależności od przyjętej interpretacji może być potraktowany albo jako poetycki hołd, albo jako subtelna poetycka polemika, albo też jako osobista, intymna rozmowa dwóch poetów. Osobiście skłaniam się ku trzeciej możliwości. Zakończenie melodyjnego toku wiersza dysonansową formułą: „Dalej nie umiem”, wskazuje, moim zdaniem, na jawne metaliteracki charakter utworu. Wydaje mi się, że jest to przykład liryki autotematycznej, gdyż w istocie jest wierszem o pisaniu kołysanki, a ściślej rzecz ujmując: o niezdolności do napisania kołysanki (czy też szerzej – niezdolności tworzenia poezji sielankowej) przez poetę, który ma pełną świadomość i zdaje się to subtelnie sygnalizować swemu awangardowemu koledze, iż wkracza w nową fazę twórczości, którą nazwie potem katastrofizmem.

4 Do eseju o Czechowiczu włączył Miłosz sześć wierszy lubelskiego poety (przez kresy, sen sielski, ta chwila, nienazwane niejasne, z domu świętego kazimierza, nic więcej) oraz ich skrótkowe omówienia, fragment szkicu krytycznego, a także poemat prozą *Modlitwa* autorstwa młodego poety H. Domańskiego, który zginął w 1940 roku w niewyjaśnionych okolicznościach, a ponadto fragmenty przedwojennych wierszyków środowiskowych (Ś. Karpińskiego, J. Tuwima i K. Weintrauba) oraz fragment szkicu krytycznego L. Frydego. Znalazły się też skrótkowe portrety innych osób lub też wzmianki o osobach niezwiązanych bezpośrednio z głównym tematem eseju.

5 C. Miłosz, *Czechowicz – to jest o poezji między wojnami*, w: tenże, *Kontynenty*, Kraków 1999, s. 318. Wszystkie cytaty z tego eseju opatruję dalej skrótem K oraz numerem cytowanej strony.

6 Różnorodne sposoby funkcjonowania portretu literackiego w dyskursie eseistycznym omawiam w rozdziale *Portret literacki w dyskursie eseistycznym*

mojej książki *Tradycja i transgresja. Od dyskursu do autokreacji w eseistyce i „formach pojemnych” Czesława Miłosza*, Lublin 2002. Najkrócej rzecz ujmując – ujęcia portretowe, będące nieodłącznym składnikiem Miłoszowskiego eseju i jednym z jego wyróżników gatunkowych, służą zwykle autorowi za pretekst do dyskretnego wprowadzania zabiegów o charakterze autokreacyjnym. Na ogół bowiem wszystkie poziomy poetyki eseju podporządkowane są u Miłosza konstruowaniu tego, co zwykle się nazywa „obrazem autora”, a rozmaite zagadnienia z dziedzin tak różnych, jak literatura, historia, polityka, religia, filozofia, estetyka czy biografistyka, stają się dla eseisty okazją, a często i najlepszą sposobnością do pisania o sobie.

7 Po raz pierwszy Miłosz opublikował go w numerze 7/8 (1954) paryskiej „Kultury”. Wzmianki o Czechowiczu pojawiają się już w przedwojennych szkicach Miłosza, najpierw w *Kronice literackiej „Włóczęgi”* z lipca 1933 roku: „Józef Czechowicz, świetny poeta, przygotowuje do druku nowy tom wierszy pod tytułem *Miły*”, a potem w artykule *Chcieć więcej* („Kurier Wileński”, 1 marca 1936): „Józef Czechowicz dla całego młodego pokolenia literatów jest czymś więcej niż kolegą – jest wzorem wielkiej konsekwencji w twórczości i nawet największa zawiść, jaka zwykle ściga pisarzy wysuwających się na czoło, nie potrafi mu odmówić miana jednego z pierwszych talentów. Rzadko można chyba spotkać kogoś, kto by miał taki mir i uznanie w „związkach broni” młodej literatury. Poeta nieskazitelny, prawdziwa siła fatalna czystej poezji”. Cytuję za: C. Miłosz, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, zebrała i opracowała A. Stawiarska, Kraków 2003, ss. 71, 156.

8 Zbiór wierszy z 1953 roku zatytułowany *Światło dzienne* zawiera utwory napisane do roku 1951, w którym Miłosz zerwał współpracę z komunistycznym reżimem i poprosił o azyl polityczny we Francji.

9 W przedmowie do powojennej korespondencji z autorem *Czerwonych Tarcz* wspomina Miłosz: „Nasza przyjaźń, jak widać z listów, trwała przez lata wojny [...] i pękła, kiedy zerwałem z rządem w 1951 roku. Obrzydliwości, które wtedy o mnie mówił i wypisywał, wybaczyłem. Wybrał i musiał płacić. W latach pięćdziesiątych spotkaliśmy się w Paryżu podczas antraktu jakiejś polskiej sztuki. Wiedział, że otaczają go czujne oczy szpicliów, więc rzucił szybko, przechodząc: «Z tobą, złotko, nie mogę się przywitać!»”. (C. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 1998, s. 123).

10 Zaczątki tego procesu należy datować na okres po powrocie Miłosza ze stypendium w Paryżu, gdzie przebywał od jesieni 1934 roku do lata 1935. Poznał wówczas O. Miłosza, poetę mistycznego i wizjonera, który wywarł głęboki intelektualny i duchowy wpływ rozciągający się na całą późniejszą twórczość młodego poety z Polski. J. Olejniczak (*Od Poematu o czasie zastygłym do*

Trzech zim w zbiorze: *Żagary. Środowisko ideowe grupy literackiej*, red. T. Bujnicki, K. Biedrzycki, J. Fazan, Kraków 2009] wiąże, zapewne nie bez racji, katastrofizm *Trzech zim* z duchowym wpływem autora poematów mistycznych *Ars Magna* i *Les Arcanes*. Przywołany badacz kończy swój szkic wymownym pytaniem: „Gdyby Miłosz nie spotkał O. Miłosza, czy możliwe byłyby *Trzy zimy*?...” (s. 342).

11 Wprawdzie jeszcze przed wojną, potem w czasie okupacji, a następnie po wojnie, kiedy przebywał na placówce dyplomatycznej w Stanach Zjednoczonych, autor *Ocalenia* opublikował sporą ilość rozmaitych szkiców krytycznych i publicystycznych, ale nawet, jeśli uznalibyśmy, że niektóre z nich nawiązują do formy eseistycznej, trudno którykolwiek z nich zaklasyfikować jako dojrzały utwór o cechach typowo eseistycznych. Poza drobnymi fragmentami, ta część prozatorskiej twórczości Miłosza ma raczej wartość dokumentarną. Można jedynie nadmienić, że spod pióra młodego, dwudziestoletniego, Miłosza wychodzą pierwsze literackie próbki zapowiadające niektóre dojrzałe realizacje tzw. formy pojemnej, w której Miłosz usiłuje łączyć poezję i prozę. Tego typu fragmenty odnajdujemy już w pierwszych publikacjach w „Słowie” z 19 marca 1931 r. (zob. C. Miłosz, dz. cyt., s. 23–24), a potem w postaci znacznie dojrzałszej i ciekawszej w *Danych do poematów* zamieszczonych w „Pionach” – bezpłatnym dodatku do „Kuriera Wileńskiego” z grudnia 1932 r. (tamże, s. 63). Są to swego rodzaju napisane prozą mikroeseje, których kondensacja i lapidarność oraz medytacyjny charakter upodabnia je do utworów poetyckich. Nawet napisane podczas okupacji *Legandy nowoczesności* należy uznać raczej za bliższe formie szkicu literackiego eseistyczne wprawki niż za typowe eseje, jakie znamy z późniejszej twórczości.

12 Napisane i opublikowane w roku 1954 na łamach „Kultury”, zostały później włączone do książki *Zaczynając od moich ulic* (1985). Portret Czechowicza został wcześniej przedrukowany również w *Kontynentach* (1958).

13 Ten sposób – polemicznego przedstawiania sylwetek znanych osobistości życia intelektualnego i artystycznego – zaznacza się już we wczesnej twórczości Miłosza. Teksty poświęcone sylwetkom pisarzy, do których odnosi się z wyraźną aprobatą, są zwykle bardziej jednolite formalnie i niejako „domknięte” pod względem kompozycyjnym. Takie cechy posiadają, np. portrety O. Miłosza i to nie tylko w późniejszych esejach (*Rodzina Europa* i *Ziemia Ulro*), ale nawet te, które powstały w okresie międzywojennym – należą one do najbardziej spójnych i dopracowanych szkiców literackich powstałych w tamtym okresie. Zob. C. Miłosz, *Oskar V. de L. Miłosz, Tajemnica „Miguela Mañary”*, w: tenże, *Przygody młodego umysłu*, ss. 86, 226.

14 Skłonność Miłosza do budowania charakterystyki literatów poprzez zestawienia z sylwetkami innych ludzi pióra znajduje również wyraz w zdawkowym

porównaniu Czechowicza do hiszpańskiego poety F. Garcii Lorki, którego trzy wiersze Miłosz przetłumaczył na polski (zob. K 218–220). Obu poetów łączyło to, że lubili element zabawy w twórczości i łatwo nawiązywali kontakt z dziećmi. Obaj pisali urzekające subtelną asonansową melodyką proste wiersze i nawiązywali w swojej poezji do motywów ludowych. Choć eseista o tym nie wspomina, uroda obdarzonego egzotyczną urodą Czechowicza – czarno-włosego o śniadej cerze – mogła do pewnego stopnia przypominać urodę andaluzyjskiego poety, który również nie krył swojej orientacji homoseksualnej. Podobnie jak Czechowicz, trapiiony obsesją rychłej śmierci Lorca zginął tragicznie w pełni sił twórczych. Trzeba jednak przyznać, że Miłosz nie wyzyskał możliwości tkwiących w narzucających się podobieństwach.

15 Niemal zawsze ujęcie portretowe staje się dla Miłosza pretekstem do wprowadzania mniej lub bardziej rozbudowanych rozważań podporządkowanych zabiegom autoekspresji i autoprezentacji. W zdecydowanej większości stworzonych przez Miłosza portretów literackich przedstawiających ludzi pióra można zauważyć istnienie ściślej dwukierunkowej zależności między charakterystykami bohatera portretu oraz samego portrecisty. Eseista usiłuje wydobycь cechy indywidualne osoby portretowanej nie tylko przez umieszczenie go na odpowiednim tle literackim, ale również przez konfrontację jego biografii, światopoglądu, założeń artystycznych, a przede wszystkim jego twórczości – z własnymi. W ten sposób portret literacki może pełnić wiele różnych funkcji w zależności od aktualnych potrzeb i celów eseisty, co jest doskonale widoczne w tych przypadkach, kiedy zdarzało się Miłoszowi więcej niż raz portretować daną osobę. Zmianę celów, która powoduje całkowite odwrócenie aksjologii, najwyraźniej widać na przykładzie dwóch różnych portretów Witolda Gombrowicza. Zob. B. Grodzki, „Podzwonne” – Gombrowicz jako wzór oraz „Ziemia Ulro” – Gombrowicz jako mieszkaniec Ulro, w: dz. cyt., s. 108–119.

16 Z kolei kiedy dwadzieścia trzy lata później wspominał Miłosz swego przyjaciela w zakończeniu innego eseju, przedstawił go jako reprezentanta przedwojennego katastrofizmu: „Jest to, np. w poezji Józefa Czechowicza oraz grupy Żagary [...] wizja olbrzymich wstrząsów, kataklizmów, przełomu o rozmiarach planetarnych”. (C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, przedmowa J. Sadzik, Kraków 2000, s. 294).

17 Zamysł ten – stworzenia estetycznej przeciwwagi dla dominującego w powojennej literaturze i krytyce literackiej socrealizmu – widać wyraźnie w szkicach literackich Miłosza z drugiej połowy lat czterdziestych i pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, a także w jego ówczesnych przedsięwzięciach translatorskich. Efektem tego wysiłku są publikacje zebrane w tomie *Kontynenty*.

18 W tym sensie portret Czechowicza można potraktować jako fragment

duchowo-intelektualnej autobiografii, jaką w kolejnych esejach, poczynwszy od *Zniewalonego umysłu*, spisywał Miłosz przez całe swoje dojrzałe życie twórcze. Jednym z centralnych wątków owej autobiografii jest mit poety jako grzesznego dziecięcia swojej epoki, którą zwykle określa jako czasy szczególnego zepsucia i upadku, innymi słowy – katastrofy w skali globalnej, obejmującej nie tylko sferę polityki, lecz również dziedzinę religijności i duchowości oraz wartości moralnych (*Ziemia Ulro*). Trzeba jednak zaznaczyć, że choć ten bliski duchowi Wyznań św. Augustyna wzorzec rozliczania się z własną grzeszną naturą przewija się przez całą twórczość Miłosza, to próżno spodziewać się po Miłoszu osobistych wyznań (tematowi kontemplacji grzesznej natury człowieka i współczesnej cywilizacji poświęcony jest esej *Saligia z Ogrodu nauk*, o czym piszę obszernie we wspomnianej książce o eseistyce Miłosza). Wielokrotnie ujawniana przez Miłosza świadomość własnych przewin czy grzechów nigdy nie przeradza się w spowiedź, co z kolei otwiera komentatorom jego twórczości szerokie pole do snucia domysłów. Tak dzieje się również w omawianym esej. Jego autor nie precyzuje bowiem, czy stylizacja epoki przedwojennej na czasy moralnego zepsucia łączy się w jakiś sposób ze wspomnieniem jego własnych przewin, ani tego, czy ewentualnie należałoby to łączyć z jakimś epizodem homoseksualnym, np. z jego rzekomym romansiem z Iwaszkiewiczem, lub też – i to wydaje się bardziej prawdopodobne – z przemilczanym problemem związku erotycznego z kobietą pozostającą w związku małżeńskim z innym mężczyzną. *Notabene* nie udało mi się nigdzie odnaleźć informacji jednoznacznie potwierdzającej fakt legalnego zawarcia związku z J. Cękałską, co może rzucać dodatkowe światło na stale dochodzące do głosu w twórczości Miłosza poczucie bliżej nieokreślonej winy.

19 Choć w wierszu *W mojej ojczyźnie* tytułowe pojęcie należy rozumieć zgodnie z duchem Mickiewiczowskim – jako istniejący wyjątkowo we wspomnieniu duchowo-wyobraźniowy kraj lat dziecińczych, to należy jednocześnie odnotować, że Miłosz przy wielu okazjach dawał do zrozumienia, że przeprowadzka do Warszawy w roku 1937 oznaczała dlań pierwszą w życiu emigrację.

20 Miłosz dostrzega w tym symptomatyczną, lecz zwykle przemilczaną prawidłowość zauważalną w polskiej poezji modernistycznej: „Znajomość poetów, np. francuskich, była udziałem nielicznych, natomiast istniał pociąg do Rosjan i to nie najlepszych – nie tyle Chlebnikow, Błok, Majakowski, co Siewierianin, Balmont, a zwłaszcza Jesienin, którego tłumaczono i naśladowano maniacko – pewnie na tej samej zasadzie, na jakiej polscy oficerowie, upiwszy się, śpiewali wyjątkowo rosyjskie piosenki (erotyczny pociąg Polaków do języka rosyjskiego jest jedną z tajemnic, których nie umiem zgłębić). Ja również zachwycatem się kiedyś Jesieninem, potem mi przeszło” (K 291).

21 Zwłaszcza wyraźnie widać to u Miłosza. Jego cykl poetycki *Świat. Poema naiwne* stanowi niezbity dowód na głębokie, wieloaspektowe i wielopłaszczyznowe inspiracje twórczością autora cyklów *Songs of Innocence* i *Songs of Experience*. Niewykluczone, że właśnie za pośrednictwem autora *ballady z tamtej strony* poznał młody Miłosz poezję angielskiego mistyka i wizjonera. Dalekie od ortodoksji traktowanie zagadnień metafizycznych mogło wumyśle Miłosza kojarzyć lubelskiego poetę z O. Miłoszem, który od czasu nawiązania osobistej znajomości podczas pobytu na stypendium w Paryżu był dla C. Miłosza najwyższym i niepodważalnym autorytetem w kwestiach duchowych.

22 Miłosz albo ulega tu mitotwórczym skłonnościom swego przyjaciela, albo też świadomie przyymka na nie oczy. W rzeczywistości obydwójce rodzice Czechowicza pochodzili z podlubelskich wsi.

23 Piszą o tym A. Fiut (zob. tegoż, *Żagarysta w listach do skamandryty. (O korespondencji Czesława Miłosza z Jarostawem Iwaszkiewiczem z lat 1930–1934)* w zbiorze: *Żagary. Środowisko ideowe grupy literackiej*, s. 326–327), oraz A. Niewiadomski (zob. tenże, *Czechowicz, Zagórski, Miłosz – trzy „syntetyzmy”*, w: jak poprzednio, ss. 344, 360).

24 Związki Czechowicza z żagarystami oraz toczone z nimi dyskusje programowe relacjonuje szczegółowo A. Niewiadomski w wyżej wspomnianym studium.

25 Jedną z głównych cech poezji Czechowicza jest zdaniem Miłosza „bezbrowność” (K 301). Tę nieco enigmatycznie brzmiącą i nie do końca wyjaśnioną w eseju formułę należy chyba wiązać z oskarżeniami o „grzech anielskości”, jakie swego czasu autor *Trzech zim* wysuwał pod adresem międzywojennych spadkobierców tradycji modernistycznej w artykule *O milczeniu* („Ateneum”, marzec 1938, przedruk w: tenże, *Przygody młodego umysłu*, s. 206). W podobny sposób czynił wyrzuty samemu autorowi *Nic więcej*, który brutalnie zaatakowany przez Zawodzińskiego, zapowiadał wstrzymanie druku swoich utworów i wycofanie się z życia publicznego. W przywołanym już artykule *Chcieć więcej pisać* Miłosz: „Można nie kochać swojej epoki i do współczesnych odnosić się z mniejszą lub większą pogardą. [...] Ale czy uparta chęć oddziaływania, zakomunikowania swoich odkryć nie jest przypadkiem jak moralny obowiązek dla twórcy? Czy izolacja i ustylizowanie się z góry na sławę za grobem nie niosą za sobą spustoszenia wewnętrznego i czy samotne wizjonerstwo nie przypomina narkotyku?” (s. 157). Zdają się to potwierdzać słowa samego Czechowicza, które w omawianym tu eseju przytacza Miłosz na zakończenie fragmentu *Bezbrowność*: „Dla artysty nie ma drogi pośredniej, bo pośrednia to tyle samo co poślednia. Więc dając prymat sprawom sumienia, sprzeniewieramy się sztuce, a właśnie jest czas,

kiedy można wywalczyć jej autonomiczne prawa, dając siebie samego sztuce czystej, obniża się ją o całe sumienie»" (K 302).

26 Taką nutą kończy Miłosz wspomnienia o przyjacielu: „Nie wieszcz, nie jeden z tych, co wskazują drogę narodom na pokolenia, leży na lubelskim cmentarzu. Uczciwy poeta. Niech okrywa jego grób „ciemne złoto stawy" (K 344).

DRUGA? AWANGARDA?

CZECHOWICZ - MIŁOSZ

Pytanie o sposób uprawiania historii literatury polskiej jest poważne. Jak sądzę, powinno być zadawane, a obowiązkiem literaturoznawcy jest poszukiwanie na nie odpowiedzi, właśnie teraz, kiedy dokonuje się, lub już dokonała, erozja wszelkich literaturoznawczych paradygmatów: metodologicznych, teoretycznych i historycznoliterackich. Jeśli dobrze rozumiem zjawisko określane jako „przełom kulturowy” w badaniach literackich, to jednym z jego najistotniejszych elementów i postulatów jest otwarcie badań historycznoliterackich na nowe konteksty, wyrażenie potrzeby dokonania rewizji odziedziczonych historycznoliterackich podziałów oraz konieczność zdefiniowania na nowo „literatury narodowej”¹.

Wydłuża się perspektywa spojrzenia na literaturę XX wieku. Inaczej definiowany jest modernizm, zrewidowane zostały jego ramy czasowe. Jak się zdaje, historia literatury, której rytm był wytyczany „literackimi przełomami” lub pokoleniowymi debiutami i manifestami, to już zjawisko historyczne. Podobnie, jak coraz powszechniejsza zgoda historyków literatury co do tego, by historia literatury poddawała się dyktatowi historii politycznej lub społecznej. Nie „przełomy”, nie pokolenia, nie zdarzenia polityczne i społeczne decydowały o literackiej ewolucji, a na pewno nie były czynnikami o tej ewolucji decydującymi.

Nie była też literatura polska „zamknięta” na prądy, style, motywy, tendencje spoza systemu nazywanego „polską literaturą narodową”. Jeśli Witold Gombrowicz w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych minionego wieku zżymał się na „zaściankowość” polskiej kultury i jeśli w heroiczny sposób kreował w swoim *Dzienniku* „polskiego pisarza”

zdołnego przeciwstawić się i podjąć dyskusję z „pisarzem europejskim”, to z perspektywy początku drugiej dekady XXI wieku coraz wyraźniej widać, że można jego walkę o redefinicję polskości, polskiego patriotyzmu i kanonu polskiej literatury traktować jako inicjację procesu rozbijającego paradygmaty ukształtowane w XIX wieku. Moim zdaniem proces ten trwa, a jednym z jego przejawów – z perspektywy literaturoznawcy pewnie najistotniejszym – powinna być rozprawa z wieloma mitami i stereotypami, za pośrednictwem których porządkujemy literaturę XX wieku – literaturę modernistyczną. Szansą włączenia się w ten rewizjonistyczny dyskurs jest skonfrontowanie poezji Józefa Czechowicza i Czesława Miłosza. Dokonanie „lektury paralelnej” ich wierszy.

Nim wrócę do zasygnalizowanej tu już problematyki ogólnej, podejmę próbę lektury dwóch pieśni: Czechowicza z wydanej w 1930 roku *ballady z tamtej strony* oraz Miłosza z wydanych w 1936 roku *Trzech zim*. Jak mi się zdaje, te utwory łączy więcej niż zawarta w ich tytułach gatunkowa specyfikacja. Oto *pieśń* Czechowicza:

wieczorze seledynowy łuku pachnący
o wieczorze jaskótek
turkusy chryzolity rubiny beryle
wśród wizyj dawno już czułem
ślubny śpiew nocy
zamknięty w wielkie motyle
o
pachnący wieczorze podaj dłoń
sypie się zmięte powietrze popiołem
do kin przez zapasowe drzwi wbiegają konie
i włosy równo ucięte nad czołem
a o! i różowy dom
i deszcz drobny idzie między buki
seledynowym łukiem

skręcają się jak muskuł elipsy ciemności półmroku
wąska jest brama
w chłodnej koźbie zapachów
schody i rząd świeczników wiodą cię na zachód
czy ty czy inny w sennych gwiazd otoku
ucz się seledynowymi okrętami kłamać
o wieczorze

o
sierpniowe święto
do kolan dziewczętom
sięgające jak morze
jak morze²

Przypominam też dedykowaną Gabrieli Kunat³ *Pieśń Miłosza*:

Ona

Ziemia odpływa od brzegu, na którym stoję,
I coraz dalej świecą jej trawy i drzewa.
Pączki kasztanów, światła lekkiej brzozy,
już nie zobaczę was.
Z ludźmi umęczonymi oddalacie się,
ze słońcem kołyszonym jak flaga biegniecie w stronę nocy,
boję się zostać sama, prócz mego ciała nic nie mam
– ono błyszczący w ciemności, gwiazda ze skrzyżowanymi rękami,
aż straszno mi patrzeć na siebie. Ziemio,
nie opuszczaj mnie.

Chór

Z rzek dawno spłynęły lody, bujne wyrosły liście,
pługi przeszły po polach, borkują w lasach gołębie,
górami sarna przebiega, pieśni weselne krzyczy,
kwiaty wysokie kwitną, parują ciepłe ogrody.
Dzieci rzucają piłką, tańczą na łąkach po troje,
kobiety bieliznę piorą w strumieniach i łowią księżycy.
Radość wszelka jest z ziemi, nie masz prócz ziemi wesela,
człowiek jest dany ziemi, niech ziemi tylko pożąda.

Ona

Nie chcę ciebie, nie skusisz mnie. Płyn dalej, siostró pogodna,
czuję twój dotyk jeszcze, twój dotyk szyję mnie pali.
Noce miłosne z tobą gorzkie jak popiół chmur,
a świt nadchodził po nich w czerwieni, nad jeziorami
niosły się pierwsze rybitwy i smutek taki, że płakać
nie mogłam już, tylko leżąc
liczyć godziny ranka, słuchać zimnego szumu
wysokich martwych topoli. Ty, Boże, miłościw mnie bądź.

Od ust ziemi chciwych odłącz mnie.
Od pieśni jej nieprawdziwych oczyść mnie.

Chór

Kręcą się kołowroty, ryby trzepocą się w sieciach,
pachną pieczone chleby, toczą się jabłka po stołach,
wieczory schodzą po schodach, a schody z żywego ciała,
wszystko jest z ziemi poczęte, ona jest doskonała.
Chylą się ciężkie okręty, jadą miedziani bratowie,
kołyszą karkami zwierzęta, motyle spadają do mórz,
kosze wędrują o zmierzchu i zorza mieszka w jabłoni,
wszystko jest z ziemi poczęte, wszystko powróci do niej.

Ona

O, gdyby we mnie było choć jedno ziarno bez rdzy,
choć jedno ziarno, które by przetrwało,
mogłabym spać w kołyszce nachylanej
na przemian w mrok, na przemian w świat.
Spokojnie czekałabym, aż zgaśnie ruch powolny,
a rzeczywiste nagle się obnaży
i tarczą nowej, nieznamomej twarzy
spojrzy kwiat polny, kamień polny.
Wtedy już oni, żyjący kłamliwie
jak wodorosty na dnie wód zatoki,
byliby tym, czym leśne igliwie
dla kogoś, kto w las patrzy z góry, przez obłoki.
Ale nic nie ma we mnie prócz przestraszu,
nic oprócz biegu ciemnych fal.
Ja jestem wiatr, co niknąc w ciemnych wodach dmie,
wiatrem jestem idącym a nie wracającym się,
pyłkiem dmuchawca na czarnych łąkach świata.
Ostatnie głosy

W kuźni nad wodą młotek uderza,
schylony człowiek naprawia kosę
i świeci głowa w płomieniu ogniska.
Pierwsze łączywo zapala się w izbie,
na stół głowę kładą parobcy zmęczeni.
Już misa dymi, a świerszcze śpiewają.

Wyspy są zwierzętami śpiącymi,
w gnieździe jeziora ukladają się mrużąc,
a nad nimi obłok wążutki.

Wilno, 1934⁴

Miejsca wspólnego przytoczonych wierszy doszukiwać się trzeba przede wszystkim na płaszczyźnie wyobraźni poetyckiej. Świat przedstawiony w obydwu osadzony jest w porze przejścia pory wieczornej w noc, z półmroku w mrok. Podobna jest też kolorystyka obu obrazów. W wierszu Miłosza „rozświetlana” błyskami zachodzącego słońca, księżycy, gwiazd i ich odbiciami na brzoźowej korze i na powierzchni rzeki. W utworze Czechowicza z kolei seledynowymi odblaskami między zraszonymi letnim deszczem bukami oraz seledynowymi smugami na nocnym rozgwieżdżonym niebie, ale rozbłyskują też: „turkusy chryzolity rubiny beryle”. Obydwaj poeci operują synestezją: Czechowicz łączy wrażenia wzrokowe z zapachowymi; Miłosz łączy je z kolei z ruchem, dotykiem i dźwiękiem. Wspólna dla utworów tradycja gatunkowa zawiera wszakże niuans poróżnienia. Miłosz nawiązuje do tradycji pieśni antycznej, a jego utwór bliski jest formie gatunkowej znanej z antycznej tragedii, jest dialogiem toczonym przez bohaterkę wiersza z chórem, zaś wygłosowe „Ostatnie głosy” niejako rozsadzają tę genologiczną jednoznaczność. Wygłaszane są spoza świata przedstawionego, „znikąd”, wprowadzając do wiersza obraz idylliczny, przeciwstawiający się katastroficznej (w wymiarze jednostkowym to wiersz o śmierci, zaś w wymiarze uniwersalnym o kosmicznym zapadaniu się Ziemi w nicłość, w niebyt) wizji wyrażonej w kwestiach Chóru i bohaterki. *Pieśń* Czechowicza to monolog liryczny, wpisujący się w tradycję liryki pośredniej, w którym samotny podmiot przeciwstawiony jest niepokojącemu, silnie naerotyzowanemu światu („ślubny śpiew nocy”, „sierpniowe święto / do kolan dziewczętom sięgające / jak morze”). Światem Miłosza rządzi więc Tanatos, zaś światem Czechowicza Eros. W ostatniej strofie wiersza autora *ballady z tamtej strony*, w apostrofie (figurze retorycznej organizującej całość utworu) toczy się erotyczna gra, gdy „sierpniowe święto” sięga dziewczętom do kolan „jak morze / jak morze”. W owym „sierpniowym święcie” doszukiwać się można elementów ludowych obchodów święta Matki Boskiej Zielnej, czy nieco później obchodzonych dożynek, a więc w obu przypadkach radosnych świąt przesilenia, bujności darów natury i obrzędów dziękczynnych. Także uzyskaną dzięki powtórzeniu sugestię homofonu (morze – może) daje się interpretować

w porządku erotycznym: „sięga do kolan dziewczynom jak może”. Paradoksalnie Czechowicz wiersze z *ballady z tamtej strony* określał, gdy w liście do Józefa Nikodema Kłosowskiego pisał: „Jeżeli gwiazdy będą sprzyjać, w końcu kwietnia ukaże się *ballada z tamtej strony*, rzecz jednoarkuszowa (32 strony), w której zamknę siedem wierszy o śmierci, starych i nowych, oraz trzy listopadowe elegie i wiersz na śmierć Conrada Korzeniowskiego”⁵. Śmierć w *Pieśni* Miłosza zagraża bohaterce, a jest tożsama z miłosnym zbliżeniem z Ziemią (czuję twój dotyk jeszcze, twój dotyk szyję mnie pali. / Noce miłosne z tobą gorzkie jak popiół chmur [...] Ty, Boże miłościu mnie bądź. / Od ust ziemi chciwych odłącz mnie. / Od pieśni jej nieprawdziwych oczyść mnie). Erotyczne zespolenie z Ziemią nieuchronnie prowadzi do śmierci – taka jest narracja autora *Trzech zim*. Narracja o śmierci (*Pieśń* jest jednym z siedmiu wierszy o śmierci, o których wspomina Czechowicz w liście do Kłosowskiego) jest *de facto* opisem miłosnego zespolenia. W obu utworach poeci przywołują mity o Erosie i Tanatosie, a tłem przywołań jest zapadający się w noc, mrok, nicność, bezludny świat. Bezludny, choć nie niezamieszany – śladów obecności człowieka aż nadto w tych wierszach (żniwa, ogrody, zabawa i tańce dzieci, praca, stoły, sady, kuźnia). Jeśli w utworach szukać elementów poezji katastroficznej, a to przecież w badawczej recepcji poezji polskiej lat trzydziestych XX wieku właśnie katastrofizm był jednym z najistotniejszych wyznaczników Drugiej Awangardy, to tylko owa bezludność świata by się w porządek katastroficzny wpisywała.

W obydwu bowiem pieśniach natykamy się na jednostkowy, egzystencjalny wymiar porażki, klęski, bliskości śmierci, jej nierozłączności z doświadczeniem cielesnym, z seksem. Na poziomie języka, stylu, wyobraźni bliżej obu tekstom do doświadczeń wczesnej poezji modernistycznej („młodopolskiej”) niż do awangard poprzedzających tę „Drugą” – ekspresjonistów, futurystów, dadaistów, jak swoje poetyckie początki nazywał Aleksander Wat, formistów czy poetów z kręgu Tadeusza Peipera. „Niepokoi mnie co prawda” – pisał Miłosz – „samo pojęcie Drugiej Awangardy, stosowane, moim zdaniem, za wąsko do nurtu, który tuż przed wybuchem wojny starał się wydzielić i nazwać Ludwik Fryde. W takim wypadku pojęcie stosowałoby się tylko do poetów spod znaku Józefa Czechowicza i Żagarów. W moim szkicu proponuję, aby, zamiast szukać formalnych wyznaczników, przeprowadzić linie podziału w okolicach roku 1930 i do Drugiej Awangardy zaliczyć całą poezję powstającą w aurze katastroficznej czy apokaliptycznej”⁶. W cytowanym szkicu autor *Gucia zaczarowanego* w zdecydowany spo-

sób dystansuje się od awangardowych ruchów z początków XX wieku i międzywojennego dwudziestolecia, wskazując na modernistyczne korzenie własnej (i Czechowicza) poezji, wskazując na inspiracje poezją Bolesława Leśmiana i *Dionizjami* Jarosława Iwaszkiewicza. Na początku szkicu zaś pisał: „Ktokolwiek miał kiedyś w ręku numery krakowskiego «Życia» z roku 1899, dziwi się, że tak skromne pisemko, o wyglądzie szkolnych jednodniówek, mogło zaważyć na dziejach polskiej literatury. [...] właśnie «Życie» oznacza przełom, początek, zły czy dobry, nowej poezji w Polsce”⁷. Idąc za tym ruchem myśli – a przyznać muszę, że bliższa jest mi ta koncepcja, niż znane z wielu podręczników historycznoliterackie podziały „szatkujące” literaturę XX wieku na okresy i wyznaczające co parę czy paręnaście lat literackie „przełomy” lub pokoleniowe wystąpienia – trzeba zauważyć, że Miłosz w gruncie rzeczy kwestionuje zasadność operowania pojęciem Drugiej Awangardy jako terminem historycznoliterackim. „Biedni chłopcy, przygnieceni sprzecznościami tamtego okresu, hardzi i dumni, a pozbawieni tego powodu do dumy, jakim jest pewność, że pisze się Poezję przez duże p”⁸ (to o żagarystach), przekonuje Miłosz, nie chcieli fundować i propagować jeszcze jednej nowej poetyki, chcieli – podobnie jak poeci młodopolscy – „swoje wiersze usprawiedliwiać, powołując się na przerabianie świata”. Odnajdywali swoje zaniepokojenie światem w pisanych dla „Życia” tekstach Stanisława Przybyszewskiego, rozpoznawali się w poezji romantycznej, w pismach estetycznych Bolesława Leśmiana, który krótko przed śmiercią w odczycie o poezji atakował Drugą Awangardę za jej „awangardowe zapędy do społecznych uzasadnień, do intelektualizmu, historiozofii etc”⁹. Referowany tu esej Miłosza (*Punkt widzenia czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie*) prowadzi jednak do tezy przekornej. Elementem poezji młodopolskiej, który zaważył o jej szybkim odzyskaniu przez Polskę niepodległości zmierzchu, był język, określany jako „młodopolszczyzna”, co raz użyte od razu stało się określeniem pejoratywnym, zaś tym co łączy poetów „tak zwanej Drugiej Awangardy” z tą poezją, było podjęcie problemów uniwersalnych, a odrzucenie doraźnych i – co chyba ważniejsze – odnowienie języka, polegające na wyprowadzeniu go z potoczności przy jednoczesnym uniknięciu pułapki mowy zbyt wyszukanej, zbyt uduchowionej, zbyt sztucznej.

A Czechowicz? W wykładzie wygłoszonym 21 maja 1932 roku na inauguracyjnym zebraniu Związku Literatów w Lublinie mówił: „Świat płonie i w porcie pożar. Wybuchy i błyski. Przełamują się rzeczy istniejące, przeobraża się, co było nieprzeobrażalne. Na wszystkich po-

ziomach trzaskają iskry krótkich spieć. Gdy zasypiamy i budzimy się, trwoży nas złowieszczy syk nieznanego. Katastroficzne odczuwanie świata przestaje być słownym symbolem – ciałem się stało. Człowiek wśród tonących belek nie przyjmuje sobie dowolnie pierwiastków myślowych, nie tworzy koncepcji katastrofy – on katastrofę widzi. Wizja czyni go biernym uczestnikiem, narzuca się jak tuman trującego gazu, okrywa olowianym płaszczem rozpaczy. W obliczu grozy stwierdza człowiek całym sobą, że jest nieznacznym fragmentem ogromu, a rola jego wówczas tylko nabiera wartości przeciwwagi szalejącego ognia, gdy zespolony jest z jednostką wyższego rzędu, z gromadą. Fantastyczne trzęsienie ziemi i mórz rozbija statki, przystanie wali w gruz. Dla współmierności z epicką wielkością naszego ginącego wieku musimy tworzyć zespoły, by podnieść głos przeciwko siłom żywiołu. Ślepej mocy musi się przeciwstawić inna moc, siła świadomej zbiorowości¹⁰. To mocna deklaracja postawy katastroficznej, konieczności jej przyjęcia przez poetów. I równie mocne nawoływanie do zbiorowego (jak u Miłosza!) buntu przeciw zagrożeniu katastrofą. Myślę, że właśnie ta świadomość konieczności/niezbędności zbiorowego buntu poetów jest najsilniejszym wyznacznikiem awangardowości żagarystów i poetów z kręgu Czechowicza. Co łączy ich przecież ponadpokoleniowo i ponad historycznoliterackie podziały z wieloma powstającymi w latach trzydziestych utworami Juliana Tuwima, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego czy Władysława Sebyły.

W portrecie Czechowicza Miłosz cytuje fragment eseju Ludwika Frydego poświęcony ocenie poetów Drugiej Awangardy: „W nowym stylu akcent pada na treść znaczeniową wyrazów, słowo jest tu nie tyle rzeczą ale znakiem, wskazując jednakże na inną rzeczywistość niż zespół pojęć i wyobrażeń, zawartych w systemie języka praktycznego. W konsekwencji inną funkcję niż u skamandrytów pełni u młodych poetów struktura rytmiczna; rytm nie służy tu do zacierania znaczenia, podkreślania nastrojowości czy witalistycznej soczystości, lecz przeciwnie: zaostza i precyzuje znaczenie i wyobrażenia, jest jeszcze jedną metaforą¹¹. A dalej w tym szkicu wymienia jako cechy poezji Czechowicza: stosunek do tradycji („Czechowicz, tak jak Garcia Lorca w Hiszpanii, odgadł sekret: że awangardowość importowana nie prowadzi do niczego”), elementy ruskie (wyrastające z tradycji wielokulturowego Lublina), bezbronność (małomiasteczkowość, wiejskość), miniaturowość (wpływ tradycji poezji barokowej i twórczości Teofila Lenartowicza) i religijność (dążenie do „mityzacji”, fascynacja „odwrotną” teologią

William Blake'a)¹². Na dwie kwestie chcę zwrócić uwagę – postać Ludwika Frydego, krytyka niejako „towarzyszącego” przemianom w literaturze polskiej drugiej połowy dwudziestolecia międzywojennego (zob. np. szkice o B. Schulzu, Z. Kuncewiczowej, Z. Nałkowskiej, W. Gombrowiczu i poetach debiutujących w okolicach 1930 roku) jest tu nieprzypadkowa, to nie tylko prawodawca historycznoliterackiego terminu Druga Awangarda, ale przede wszystkim krytyk nawołujący do daleko idącej ostrożności w dążeniu nauki o literaturze i krytyki literackiej do naukowego obiektywizmu, a takie zagrożenie widział on w rodzącej się „poetyce formalnej” („Poetyka formalna jest młodą, ale bardzo rewolucyjną gałęzią wiedzy. Za pośrednictwem swych przedstawicieli stawia kategoryczne żądania, domaga się ścisłości, argumentów, trzymania się tematu – słowem unaukowania refleksji nad literaturą”¹³). Zwracał też Fryde uwagę na to, że istoty przemian w poezji polskiej dwudziestolecia nie należy szukać w jej warstwie formalno-językowej, lecz raczej w jej podłożu społeczno-ideowym i elemencie wyobraźniowym. „Ogromnym, najważniejszym zadaniem krytyki literackiej jako działalności społecznej, jest odbudowanie idei poezji jako sztuki słowa; idei wartości poetyckiej jako wartości w najgłębszej swojej istocie moralnej. Pokazywanie, tłumaczenie tych wartości, wsparte na niezachwianej wierze, że obcowanie z nimi nie ma służyć «życiu» ale samo w sobie stanowi jedną z najwyższych form ludzkiego istnienia – oto społeczne powołanie krytyki”¹⁴ – nawoływał w 1937 roku. W ujęciu Frydego elementami jakoś kształtującymi tożsamość Drugiej Awangardy są uwarunkowania społeczno-polityczne lat trzydziestych oraz samoświadomość i zaangażowanie żagarystów i poetów z kręgu Czechowicza. Podobnie rozumuje Miłosz, skoro najdłuższy fragment eseju o Czechowiczu śródtytułuje *Polityka* i przypomina – jak zawsze u niego – w negatywnym świetle stosunki społeczno-polityczne sanacyjnej Polski.

Wobec tych konsekwentnie negatywnie ocenianych zjawisk społeczno-politycznych i równie negatywnie ocenianych dokonań poetów o pokolenie starszych (głównie skamandrytów i poetów Awangardy Krakowskiej), Miłosza łączy z Czechowiczem przekonanie o konieczności zdefiniowania na nowo roli społecznej poety, w podobny sposób jak Fryde definiował społeczną rolę krytyka literackiego. Wzór odnajdują w romantyzmie, przez Miłosza uzupełnionym ideami lewicowymi, przez Czechowicza zaś swoistym prowincjonalizmem (Miłosz określał go jako „bezbronność” i „miniaturowość” – „Bezbronne piękno – oto jego wiersze. Piękno? Tak, bo umiał je zobaczyć, tę sielskość kraju «gdzie

kruszynę chleba podnoszą z ziemi przez uszanowanie»¹⁵). W romantyzmie? W tej romantycznej wierze, że poezją można zmienić świat, że rolą poety nie jest tworzenie pięknych strof, lecz naprawa świata lub, co najmniej, dodawanie ludziom skazanym na ten świat otuchy. Bo przecież wspólnym, nie do zakwestionowania tonem polskiej poezji lat trzydziestych jest przecucie, przekonanie o nadchodzącej katastrofie, definiowanej różnie (w porządku społecznym, apokaliptycznym, ideologicznym). Dlatego powinno się raczej mówić o katastrofizmach w dwudziestoleciu, niż o katastrofizmie. I tu – jak sądzę – Miłosz najbardziej zbliża się do Czechowicza. Jakąś ilustracją są przywołane w niniejszym szkicu wiersze. Pora do nich wrócić.

Jak już pisałem, w pieśniach Czechowicza i Miłosza katastrofizm ma wymiar raczej jednostkowy, egzystencjalny. Obydwa utwory kreują samotnego bohatera przeciwstawionego czy raczej „porzuconego” w bezludnym świecie. Wobec doświadczeń granicznych czy raczej transgresyjnych, jak określił by je Georges Bataille – śmierci i rozkoszy, cierpienia i seksu, trwogi i ekstazy, Tanatosa i Erosa.

W 1973 roku Maria Janion tytułuje esej podsumowujący dyskusję na temat możliwości uprawiania historii literatury, toczoną w latach sześćdziesiątych XX wieku głównie w krytyce i nauce niemieckiej, francuskiej i amerykańskiej, retorycznym pytaniem: *Jak możliwa jest historia literatury*. Tekst ten ma charakter polemiczny, głównie z тезami Rolanda Barthesa, który sądził, że historia literatury: „możliwa jest tylko w pewien szczególny sposób, to znaczy «poza samymi dziełami» – jedynie, gdy będzie się zajmowała «instytucją literatury»¹⁶; i – dopowiada autorka, diagnozując stan metodologii na początku lat siedemdziesiątych XX wieku – „za najbardziej rozpowszechnioną postacią historii literatury uchodzi historia literatury pojęta od strony autorów, nie – jak mówi zjadliwie Barthes – historia literatury, lecz historia literatów¹⁷. W konkluzji Janion sugeruje projekt ocalenia historii literatury jako dyscypliny naukowej: „Właśnie tak jest możliwa: jako ujawnianie związku «z pewnymi społecznymi formami rozwoju» i jako wiedza o «normie i niedoścignionym wzorze», i jako przeżycie «rozkoszy artystycznej». Jako historia i jako literatura. Równocześnie i równoległe¹⁸. Jak pamiętamy, metodologiczna dyskusja nad statusem historii literatury jako dyscypliny naukowej toczyła się przez wiele lat, a jako rodzaj jej podsumowania można traktować książkę Teresy Walas *Czy możliwa jest inna historia literatury* (Kraków 1993). Nasilały się też w dyskursie akademickim głosy o konieczności rewizji metodologii badań historycznoli-

terackich i ustalonych przez „tradycyjną” („podręcznikową”) historię literatury podziałów, najczęściej z uzasadnieniem, że zatraciły one walor wyjaśniający – literaturę i historię. Pojawiło się szereg prób ustalenia owego historycznoliterackiego porządku w literaturze polskiej XX wieku, na przykład Ryszarda Nycza (*Język modernizmu*), Michała Pawła Markowskiego (*Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*), Włodzimierza Maciąga (*Nasz wiek XX: Przewodnie idee literatury polskiej 1918–1980*), Jerzego Świącha (*Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*) czy – ostatnio – wystąpienie Zbigniewa Majchrowskiego na katowickim Zjeździe Polonistów (*Jak zmienia się habitus polonistyczny w obliczu współczesnych dyskursów emancypacyjnych?*). A historycznoliteracka kategoria Druga Awangarda, mimo jej nieostrości oraz mimo przypomnianych w niniejszym szkicu wątpliwości jednego z głównych przedstawicieli formacji, trwa w literackiej świadomości nadal. Wypierając niejako bliskie związki poezji Czechowicza, Miłosza i innych z „młodopolskim” ekspresjonizmem, mimo ciągłości modernizmu, mimo wątpliwości związanych z kojarzeniem awangard poetyckich XX wieku z językowym eksperymentem... I jeszcze ten liczebnik? Druga? To odniesienie do Awangardy Krakowskiej Tadeusza Peipera – czy nie tracimy w ten sposób w historycznoliterackim opisie ekspresjonizmu Stanisława Przybyszewskiego, dokonań futurystów, formistów, dadaistów?... Może więc Trzecia?...

Pora pisać historię polskiej poezji na nowo. Z całą pewnością twórczość Czechowicza i Miłosza, umieszczona w innych kontekstach (a wskazałem tu tylko na konteksty polskie) jest takim momentem rozwojowym modernizmu, który niejako zmusza do rewizji zastanych historycznoliterackich podziałów. A historia? Zapewne literatura polska jest w nią w szczególnie sposób uwikłana. Czy jednak zależność literatury od historii ma charakter genetyczny? Wątpię.

- 1 Taka była wiodąca problematyka ostatniego Zjazdu Polonistów (*Przyszłość polonistyki. Koncepcje – rewizje – przemiany*, Katowice 27 października 2011), a szczególnie wystąpienia M. Bieleckiego, R. Koziotka, J. Madejskiego, D. Ullickiej, T. Walas, M. Kisiela i Z. Majchrowskiego oraz głosy w dyskusjach M. P. Markowskiego i K. Kłosińskiego.
- 2 J. Czechowicz, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1985, s. 50–51.
- 3 Gabriela Kunat-Lipska (Ela), ciotka poety. „Jeszcze przed I wojną światową, kiedy miałem trzy lata, odbywały się tam [w Szejniach – dop. J.O.] kolacje, bywali goście. I wtedy zakochałem się w Eli” – *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmawiał Aleksander Fiut*. Kraków 2003, s. 153. Szczegółowo relacje Miłosza i G. Kunat opisał A. Franaszek (*Miłosz. Biografia*, Kraków 2011) i Z. Fattynowicz (*Dla Miłosza. Suwałki – Krasnogruda*, Suwałki 2006).
- 4 C. Miłosz, *Poezje. Dzieła zbiorowe*, t. 1, Paryż 1984, s. 12–14.
- 5 J. Czechowicz, *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 147–148.
- 6 C. Miłosz, *Punkt widzenia czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie*, w: *Zaczynając od moich ulic. Dzieła zbiorowe*, t. 12, Paryż 1985, s. 141.
- 7 Tamże, s. 116.
- 8 Tamże, s. 117.
- 9 Tamże, s. 135.
- 10 J. Czechowicz, *Wyobrażenia stwarzająca*, oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 26.
- 11 Cyt. za: C. Miłosz, *Józef Czechowicz*, w: *Zaczynając od moich ulic*, dz. cyt., s. 189–190.
- 12 Por. tamże, s. 190–194.
- 13 L. Fryde, *O powołaniu krytyki literackiej*, „*Życie literackie*” 1937, z. 2, s. 58.
- 14 Tamże, s. 63.
- 15 C. Miłosz, *Czechowicz*, dz. cyt., s. 192.
- 16 M. Janion, *Jak możliwa jest historia literatury*, w: *Humanistyka. Poznanie i terapia*. Warszawa 1980, s. 192; zob. też. R. Barthes, *Historia czy literatura?*, przeł. W. Błońska, w: *Mił i znak*. Warszawa 1970.
- 17 Tamże, s. 198.
- 18 Tamże, s. 205.

LATA TRZYDZIESTE

JÓZEF CZECHOWICZ I CZESŁAW MIŁOSZ
WOBEC TRADYCJI SYMBOLIZMU

Jeśli wierzyć badaczom, nurt poezji europejskiej, który nazywamy dziś symbolizmem, nigdy nie był oficjalną szkołą, nie dysponował spójnym, jasno sformułowanym programem i pozbawiony był retorycznej siły, jaką miały surrealizm i dużo później – egzystencjalizm¹. Zarazem jednak – zwłaszcza we Francji – był najbardziej wyrazistym wystąpieniem poetów końca wieku, którzy z niemałą ekspresją wyrażali swój bunt przeciwko estetyce naturalizmu i epistemologii dziewiętnastowiecznego racjonalizmu². Miał też swą historyczną dynamikę. Ogarniając zagadnienia charakterystyczne dla metafizyki, psychologii i estetyki, krystalizował z wolna zasadniczy zrąb swych przekonań w manifestach poetyckich i pismach teoretycznych³, a także – w sposób implicytny – w tekstach lirycznych⁴. Stopniowo odstaniał też swych prekursorów, dojrzewał, ulegał pokoleniowym przemianom, osiągał swe apogeum, a wreszcie – wygasał. Czym był dla kolejnych pokoleń literackich? Henri Peyre, puentując kluczowy rozdział swego znanego opracowania, pisze m.in.:

Jeżeli po pięćdziesięciu latach symbolizm francuski zachował w kilku literaturach obcych wartość, to dzięki rozmaitym przeobrażeniom i stopniowemu odrzuceniu całej zewnętrznej ornamentacji, gdyż dopiero wtedy ujawniła się istota tego dziedzictwa i można ją było ocenić⁵.

Zwraca w cytowanym zdaniu uwagę metafora przestrzenna. Myślę zwłaszcza o przeciwstawieniu „wewnętrzne – zewnętrzne”. Jego sens nieco przypomina Arystotelesowską opozycję istoty i przypadło-

ści. Chodzi przecież Peyre'emu o odróżnienie tego, co dla opisywanego nurtu literackiego konstytutywne od czegoś, co z czasem okazało się niekonieczność – co mogło być stylistyczną manierą lub retorycznym efektem. Figura dialogu symbolizmu z następującymi po nim zjawiskami poetyckimi staje się w wypowiedzi badacza figurą oczyszczenia. Przyszłość okazuje się osobliwym „czyścącym ogniem”, który spala „zewnątrzne ornamenty” wspomnianej tradycji, pozostawiając jedynie to, co decydowało o tożsamości nurtu – to, co było w nim wyjątkowe i niepowtarzalne. Czy tak właśnie przebiegała recepcja symbolizmu w Polsce w latach trzydziestych dwudziestego stulecia? W jaki sposób toczył się wtedy u nas dialog z tym nurtem – rozumianym zresztą jako rzeczywistość przekraczająca granice jednego kraju, obejmująca swym zasięgiem także dokonania rodzime? Te i podobne pytania wymagają szeroko zakrojonych badań, stanowią wyzwanie dla współczesnych autorów syntez literackich. Niełatwo udźwignąć ich ciężar także wtedy, gdy dotyczą pojedynczych autorów. Poetycka rozmowa, jaką Józef Czechowicz i Czesław Miłosz toczyli z tradycją modernizmu, sytuowała się przecież w samym centrum ówczesnych dyskusji literackich. Była uwikłana nie tylko w estetyczne czy ideowe spory epoki, ale także w walkę grup literackich i poszczególnych poetów o miejsce na scenie literatury. Czy to, co w sposobie budowania odniesień do symbolistycznego dziedzictwa jest dla każdego z poetów charakterystyczne i niepowtarzalne, ma swe źródła m.in. właśnie w ich odmiennym usytuowaniu w ówczesnej społeczności literackiej? Być może tak. Zagadnienie ich dialogów z tradycją staje się jednak wówczas namysłem nad sytuacyjnymi uwarunkowaniami prowadzonych rozmów. Kierunek podjętych przeze mnie obserwacji wyznacza właśnie pytanie o ramę modalną spotkań obydwu pisarzy z dokonaniem symbolistów.

T R A D Y C J A N E G A T Y W N A

Charakter wspomnianych dialogów w dużej mierze został określony przez miejsce, jakie tradycji modernizmu wyznaczył ówczesny system literacki. Powiedzmy od razu: nie było to miejsce zaszczytne. Symbolizm podzielił los całej formacji młodopolskiej. Stał się częścią tradycji negatywnej. Jak piszą znawcy epoki:

W manierze dostrzeżono zasadniczą właściwość poezji młodopolskiej, w jakiś sposób ją uogólniono. Generalizacja taka pozwalała na zryczatowane

odrzućcie całą poezję modernistyczną, bez wdawania się w rozróżnienia i niuanse⁶.

Spostrzeżenia Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego dotyczą samej istoty procesu, który współczesna socjologia wiąże ze zjawiskami wykluczenia. Tradycja modernizmu zostaje w międzywojenniu poddana procesowi etykietyzacji, który polega na wyodrębnieniu jednej negatywnej cechy i rozciągnięciu jej na całość zjawiska. Zostaje ono wyraźnie aksjologicznie naznaczone, opatrzone deprecjonującym stygmatem. Efektem stygmatyzacji staje się swoista blokada ewentualnych prób rozumienia i empatii. Wyraźne, negatywne nacechowanie aksjologiczne sankcjonuje wszelkie zachowania charakterystyczne dla postawy zamkniętej, takie jak odrzucenie i eliminacja, uniemożliwiające zajęcie postawy otwartej. Tam, gdzie mogłoby się znaleźć miejsce na dialog, pojawia się figura „obcego” inicjująca procesy społecznej izolacji i tabuizacji⁷. W jaki sposób procesy te bezpośrednio dotyczyły symbolizmu? Odpowiedzi dostarcza m.in. Zbigniew Bieńkowski:

Futuryzm, kubizm, nadrealizm, polski konstruktywizm nie byłyby tym, czym się stały, gdyby nie walka, którą toczyły z symbolizmem. Walka z symbolizmem jednoczyła we wspólnym froncie generalnego ataku na przestrzeni pół wieku sprzeczne wzajemnie tendencje [...]. Dzięki antysymbolizmowi wspólne pojęcie awangardy artystycznej przez pół wieku nieomal zamazywało wewnętrzne szczeliny i rozdarcia⁸.

Jak przekonuje badacz, symbolizm jako „figura wroga” stał się fragmentem tożsamościowego dyskursu awangardowych ruchów początku XX wieku. Gdyby można było opisywaną przez Bieńkowskiego sytuację scharakteryzować przy pomocy aparatu pojęciowego wypracowanego przez René Girarda, moglibyśmy powiedzieć, że tradycja symbolizmu pełniła wówczas funkcję „kozła ofiarnego”. Sytuację przełomu literackiego musielibyśmy przedstawić jako moment „kryzysu mimetycznego”, gdy członkowie tej samej społeczności literackiej i spokrewnionych ze sobą ruchów walczyły ze sobą o miejsce na scenie artystycznej⁹. Sposobem ocalenia więzi i formą budowania spójnej tożsamości grupowej staje się w takich przypadkach wybór wspólnego wroga i jego unicestwienie¹⁰. Wspominane zjawiska stygmatyzacji symbolizmu są częścią procesu sytuowania go w roli „obcego”, którego śmierć odnawia i konsoliduje zagrożoną wspólnotę literacką...

Być może zatem historia międzywojennej recepcji symbolizmu jest w dużej mierze historią budowania stereotypów i niemożności ich przekroczenia. Były one m.in. zasadniczą przeszkodą w uzyskaniu historycznoliterackiej samoświadomości awangardy. Dobrym przykładem są awangardowe zmagania z wierszem metrycznym, toczone w imię uwolnienia słów od pętających je przymusów i ograniczeń. Jak pisze Michał Głowiński, wynikały one z niezajomości lub niezrozumienia symbolistycznej teorii rytmu, którą przedstawił u nas Bolesław Leśmian¹¹. W swym eseju *Rytm jako światopogląd* pisał on, że pod wpływem rytmu słowa:

Tracą [...] określoną i abstrakcyjną ograniczoność swej treści, wymykając się ścisłym, raz na zawsze ustalonym prawom logiki i gramatyki, zdobywając na nowo pierwotną swobodę swych nieustannych przemian twórczych i pierwotną zdolność ciągłego dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytnej treści wabiącego je ku sobie istnienia¹².

Postulat słów na wolności pojawia się u Leśmiana wiele lat przed wystąpieniem młodszego pokolenia poetów. Rytm jest dla niego właśnie sposobem wyzwalania wyrazów z krępujących więzów rozmaitych konwencji. Awangardowa walka z formami wiersza metrycznego w imię wolności słów nie byłaby możliwa bez uprzedniej eliminacji z pola świadomości tych sposobów rozumienia rytmu, które wypracowano w modernizmie¹³.

Tabuizacja symbolizmu powodowała także trudności w rozumieniu wierszy posługujących się kodami bogatszymi niż awangarda i Skamander. Okazywała się ostatecznie tabuizacją pewnego modelu czytania, odrzuceniem takich sposobów interpretacji, które dziś wiążemy z hermeneutyką. Dodajmy, że były one projektowane przez idiom poetycki wielu ważnych poetów dwudziestolecia. Wiesław Paweł Szymański nie bez sarkazmu wspomina:

[...] to wszystko, co w twórczości niektórych poetów było s y m b o - l i c z n e, nie znajdowało właściwej interpretacji [...]. Zatrzymano się na powierzchni symbolicznego obrazu, wszystkie warstwy ukrywające się pod tą powierzchnią, cała właśnie „metafizyka”, która z symbolem tworzy związek organiczny, po prostu były nie zauważone. Nie tyle przez nieuwagę, ile przez brak uwrażliwienia na tę poetykę. Czasami jeszcze świadomie wzmocnianego, jak to na przykład widzieliśmy w „interpretacji” przez Przybosa wiersza Iwaszkiewicza [...]¹⁴.

Broniąc stereotypu, nie wychodząc poza jego ciasne ramy, w symbolizmie wierszy Iwaszkiewicza i wielu innych dostrzegano jedynie elementy klasycznej estetyki i parnasizm¹⁵, wysyłając w stronę środowisk twórczych czytelny komunikat: „Każdy, kto sięga do tradycji symbolizmu, zsyła swą twórczość do estetycznego getta, ryzykuje usytuowaniem jej na obrzeżach literackiej świadomości”. Jawne lub ukryte nawiązania do symbolizmu w twórczości Czechowicza i Miłosza były w istocie sporem z własną epoką. Każdy z nich uczestniczył w nim jednak w nieco inny sposób.

P A T R O N N E O S Y M B O L I S T Ó W

Inaczej niż Miłosz, autor *nuty człowieczej* wyraźnie wpisuje swe zainteresowania symbolizmem w dialog z awangardą, sytuuje je wobec jej uprzedzeń i roszczeń. Wydaje się, że zarówno jego wypowiedzi programowe, jak i twórczość mogły być postrzegane jako figura autentycznego spotkania tego, co awangardowe i tego, co ma swe źródła w symbolizmie. Starając się uniknąć stygmatyzacji, poeta przejmuje poetycki idiom awangardy, zarazem jednak stopniowo przekracza jego ograniczenia, dokonuje śmiałej transgresji jego konwencji w stronę jakości bliskich symbolizmowi. Dobrą ilustracją tak rozumianego dialogu stanowi historia czechowiczowskiego systemu wersyfikacyjnego. Książkowy debiut poety *Kamień* (1927) odbywa się jeszcze w dużej mierze pod sztandarami konwencji wersyfikacyjnych proponowanych przez awangardę krakowską i stanowi etap poszukiwań. To, co znamy jako wiersz czechowiczowski, kryształizuje się i na zawsze ustala w kolejnym tomie *dzień jak co dzień* (1930). Poeta zachowuje podstawowe właściwości awangardowego wiersza wolnego. Rezygnując ze znaków diakrytycznych, rozwija te jego tendencje, które stanowiły rodzaj gry z systemem składniowym. Zarazem jednak – głównie dzięki instrumentacji głoskowej – nasycy wiersz walorami muzycznymi, wprowadza opisane przez badaczy elementy magii językowej i w ten właśnie sposób na nowo czyni obecną tradycję symbolistycznych sposobów budowania jakości poetyckich¹⁶. Tę samą strategię przywracania symbolizmowi statusu tradycji pozytywnej obserwujemy także w innych obszarach immanentnej poetyki Czechowicza – w sposobach odrywania słowa od jego leksykalnych znaczeń, w budowaniu wizyjnych obrazów...

W swych wypowiedziach programowych, starając się osłabić siłę negatywnego stygmatu, kwestionował poeta przede wszystkim stereotyp „słabej” przeszłości i „dominującej” teraźniejszości. Przedstawił tradycję i nowoczesność jako równorzędnych partnerów rozmowy:

Nie widzę rozdźwięku między tzw. poezją starą i awangardą. Dostrzegam paru rzetelnych twórców, którzy wypowiadają dzieło swej wyobraźni bardziej lub mniej tradycyjnie, ale przeważnie zgodnie z tej wyobraźni charakterem. [...] A degeneracja – ta objawia się po obu stronach. Ani passeistom, ani awangardzistom nie brak cech zwyrodnienia¹⁷.

Z czasem dialog pisarza z awangardą stanie się jednak otwartym sporem o symbolizm. W latach trzydziestych Czechowicz jest już autorem uznanym i powoli wchodzi w rolę „ojca założyciela” nowego nurtu poetyckiego – próbuje tworzyć własne środowisko literackie: własne piśmo, własną szkołę poetycką¹⁸. Jego lektura tradycji uderza wówczas swym rysem w s p ó l n o t o w y m . Autor *ballady z tamtej strony* czyta symbolizm nie tylko dla siebie, lecz także, a nawet przede wszystkim dla innych. Spotkanie z tradycją nie jest dla niego sposobem budowania własnej tożsamości poetyckiej, lecz katalizatorem tożsamości zbiorowej, a wreszcie i narzędziem walki o miejsce nowej formacji w świadomości odbiorców literatury. Nowa rola będzie wymagała nowych form wypowiedzi – wyrazistych, czasem polemicznych. Awangarda stanie się w nich tradycją odpychaną, symbolizm – przywracaną. W swych *tezach do manifestu* pisarz wyraźnie określa swój stosunek do poprzedników:

Gardzę awangardą, ponieważ jej postawa artystyczna i moralna jest powierzchowna i jednostronna. [...] Jej droga jest ścieżką. Obok Przybosa nie ma miejsca. Miejsce jest tylko za nim¹⁹.

Kontynuacją gestu detronizacji konwencji awangardowych staje się u Czechowicza wyraźna detabuizacja symbolu. Jak zaznacza Wiesław Paweł Szymański, bliski i życzliwy poecie Ludwik Fryde, opisując konstytutywne cechy nowej poezji (chodzi zarówno o wiersze Czechowicza, jak i Miłosza) zaznaczał, że: „w nowym stylu akcent pada na treść znaczeniową wyrazów, słowo jest tu nie tyle rzeczą, ile znakiem”²⁰.

Krytyk wzbraniał się jednak przed użyciem pojęcia symbolu. Inaczej poeta. Czechowicz z uporem walczył o miejsce zapomnianej kategorii w języku metapoetyckim międzywojnia. Pisał m.in.: „Nie obawiamy się symbolu. Czy dlatego, że Młoda Polska nadużywała go i używała w sposób niewłaściwy, symbol przestał być walorem poetyckim”²¹? W jednym ze swych ostatnich wywiadów przekonywał:

Lęk przed nawrotem „młodopolszczyzny” skojarzył się u naszych poetów z lękiem przed symbolem. W rezultacie poezja rozbroiła się niepotrzebnie tracąc

jedną z solidniejszych swoich broni. [...] Bardzo wierzę w symbol i nie wątpię, że wkrótce znów nadejdzie jego czas, naturalnie w nowej postaci. Upatruję nawet przyszłość najbliższą w zwrocie ku odrodzonemu symbolizmowi²².

Rola twórcy i patrona nowego nurtu poezji wymagała jednak nie tylko wyrazistych polemik z jasno określonym przeciwnikiem, ale także, a nawet przede wszystkim, sugestywnego nakreślenia projektu nowej poezji. Wydaje się, że jej zasadniczą cechą miała być specyficznie rozumiana duchowość. W swej *deklaracji praw artysty* definiował sztukę jako „swoiste zwierciadło metafizycznych spraw człowieka”²³. Nie znajdowały uznania w oczach poety te nurty, które redukowały rzeczywistość do wymiarów bezpośrednio uchwytneho, materialnego „tu i teraz”. Autorka najnowszej monografii twórczości poety tak o tym pisze:

Lęk przed symbolem jest, jak twierdzi [Czechowicz] w esejach, rewersem wyrozumowanego realizmu. Realizm zaś powoduje skrócenie perspektywy, owocujące z jednej strony – skamandryckim wystaniem poezji na ulicę i na łąkę, z drugiej – awangardowym opiewaniem dynamicznej terażniejszości. Zabiegając o sztukę nową, autor ballady z tamtej strony w zasadzie pragnie przywrócić dawną rangę porzuconej epistemologii symbolu. Nakładając na artystę obowiązki poszerzania wyobraźni, przekraczania granic poznania i wskazując na symbol jako na ważny sposób osiągania tych celów, chce jednocześnie zaleczyć chorobę racjonalizmu (głównie w jej nowoczesnych stadiach realizmu i naturalizmu), na jaką zapadła współczesność²⁴.

„Metafizyczność” poezji Czechowicza nie ma nic wspólnego z jakimkolwiek systemem filozoficznym czy religijnym. Jest taką jej jakością, która ma swe źródło w wysiłku przekroczenia ram świata jednowymiarowego i otwarcie na tajemnicę. Z wierszy poety wylania się inspirowany symbolizmem zarys wizerunku poety-maga, przeciwstawiany awangardowemu poecie-rzemieślnikowi. Poznanie, ku jakiemu skłania się poeta-mag, ma niewiele wspólnego z modelem racjonalności, wypracowanym przez nauki przyrodnicze. Tam, gdzie chcielibyśmy oczekiwać dystansu, pojawia się empatia. W miejsce nawyku rozróżniania – sadowi się poczucie jedności tego, co istnieje. Zamiast rozpoznawania zgodności myśli i bytu, zjawia się wtajemniczenie w świat, którego nie da się ogarnąć umysłem. Zamiast porządkowania tego, co jest na zewnątrz, poeta-mag woli zwrócić się w stronę wewnętrznej, kreacyjnej wyobraźni. Zamiast rozumowania wybiera trans. Zamiast logiki – rytm. Zamiast rzemiosła – inicjację²⁵.

Na tle Czechowiczowej walki o usytuowanie tradycji symbolizmu w przestrzeni literackich dialogów dwudziestolecia, spotkanie Miłosza z tradycją modernizmu wydaje się dużo mniej spektakularne. Nie mogło być chyba inaczej. Autor *Trzech zim* wciąż jeszcze był autorem budującym swą własną tożsamość poetycką i literacką samodzielnością, w jego postawie poetyckiej dominowały raczej lęki przed wpływem, gesty odróżniania i odrzucania. Współczesny badacz pisze o tym w sposób tyleż celny, co lakoniczny: „Miłosz był skłócony z całą prawie generacją poetycką”²⁶. Poeta dystansował się nie tylko wobec Młodej Polski, lecz także wobec Czechowicza, z którym łączyły go więzy towarzyskie i troska o metafizyczny horyzont poezji. W eseju *O milczeniu* krytykował zarówno poezję „społeczną”, jak i tę, która „rozprasza wysiłki, gubi przez nieprzytomne, maniackie poszukiwanie absolutu, barwy, linii, dźwięku”²⁷. Zarazem jednak z pasją poszukiwał autonomii sztuki i formy poezji jako epifanii sensu. Stąd też próby nazwania go „nieświadomym symbolistą”. Wiesław Paweł Szymański pisze m.in.:

[...] tacy poeci jak Miłosz czy Rymkiewicz nie odbiegli od awangardowego przekonania, że poezja jest rzeczywistością autonomiczną, więcej, sami o tym nie wiedząc, tworzyli lirykę, która w wielu wypadkach ocierała się o symbolizm²⁸.

Miłoszowa rozmowa z symbolizmem była nie tylko gestem całkowicie indywidualnym, jednostkowym, ale pozostawała też głęboko uwewnętrzniona, skryta pod powierzchnią poetyckich obrazów, wymagała wyjawienia. Roli tej podjęli się czytelnicy *Trzech zim*. Stefan Napierski pisał m.in.: „Jest to bezpośredni spór ze światem przybrany w szatę symboliczną”²⁹. Symbolistyczne echa odbijające się w poetyce wspomnianego zbioru jeszcze wyraźniej wydobył Kazimierz Wyka:

Układowi aktualność – los towarzyszy styl klasycystyczny, starający się ująć zjawiska w ich obiektywnej proporcji. Natomiast układ omawiany wyraża się we własnym stylu Miłosza, tym stylu, który po oczyszczeniu i wyklarowaniu dostarczy najwięcej materiału dla dojrzałej twórczości poety. Na myśli mam Ptaki, Pieśń, Bramy arsenału. Hymn, Świty, Dialog, Powolną rzekę, Posąg małżonków, Roki, Do księdza Ch. – a zatem większość zbioru Trzy zimy. W tym stylu najsilniej występują związki z symbolizmem. Tutaj można by prześledzić

zbieżności obrazowe z Oskarem Miłoszem, z poezją mgławicową i profetyczną typu Blake'a, z hermetyczną gęstwą obrazów Mallarmégo, ale – przez tę warstwę równocześnie przedziera się i rozlewa całymi zatokami oryginalności własna wizja poetycka Miłosza. Jest to wizja oparta o obraz, swobodny, niestandardowy obraz poetycki. To postępowanie przypomina z pozoru mowę symbolistów, którzy tak samo posługiwali się przede wszystkim spiętrzeniami obrazów, ale nie jest z nią identyczne. Dla symbolisty każdy obraz musiał posiadać swoje zamglone znaczenie zastępcze, był symbolem, a więc znakiem służebnym. W tym zaś stylu na falach szerokich i swobodnych rytmów obrazy płyną same dla siebie. Bywa, że biegną w rytmie przyśpieszonym, jak urywki filmu o niewiadomej akcji³⁰.

Warto zapytać o usytuowanie Miłoszowych nawiązań do symbolizmu wobec innych nurtów poetyckich. Przypomnijmy: u Czechowicza dialog z tradycją modernizmu jest umieszczony wobec osiągnięć awangardy i prowadzonych przez nią walk z poetami starszej generacji. Jak piszą badacze epoki, od połowy lat trzydziestych związane z wspomnianą walką zjawisko stygmatyzacji wyraźnie słabnie:

Poeci, którzy wówczas kontynuują lub rozpoczynają twórczość, nie muszą się już wobec Młodej Polski określać, co [...] umożliwi im do niej nowy stosunek³¹.

Dla autora *Trzech zim* nie mają mocy zobowiązującej ani stereotypy modernizmu upowszechniane przez poetów awangardy i Skamandra, ani ich własne programy poetyckie. Dystansując się także wobec Czechowicza, Miłosz poszukuje własnej formuły dialogu z modernizmem. Znajduje ją, sytuując swe inspiracje symbolizmem wobec osiągnięć neoklasycyzmu – a zatem obok poezji Jarosława Iwaszkiewicza, a z czasem również wobec twórczości Thomasa Stearnsa Eliota³². Jego poezja pełna jest sprzeczności i napięć. To właśnie one zadecydowały o jej sile. Jerzy Kwiatkowski pisze o tym następująco:

Stałe napięcie między wizją a rygiorem: między spokojną, klasycystyczną frazą a obrazami kataklizmów, hermetyczną symboliką [...] nadaje tym wier-
szom znamię dojrzałości i niezwykłej urody poetyckiej³³.

Czym miała zatem być „metafizyczność” poezji, o którą autor *Trzech zim* zabiegał. Inaczej niż Czechowicz, umieszczał ją Miłosz w kontekście

wyraźnie określonych systemów filozoficznych i religijnych. Zwrot poety w stronę estetyki Jacquesa Maritaina oznaczał nie tylko fascynację neotomizmem, ale także mocowanie się z duchowością chrześcijańską... Swedenborg i Blake, postrzegani przez symbolistów jako twórcy ideowego zaplecza ruchu, Oskar Miłosz – są dla autora *Ocalenia* nie tyle inspiratorami rozwiązań poetyckich, ile raczej mistrzami duchowymi. Jeśli konstytutywną cechą twórczości Czesława Miłosza pozostaje poetyka epifanii, to warto zapewne zwrócić uwagę, że jej najbliższym kontekstem nie jest twórczość Joyce'a, lecz pisma prekursorów symbolizmu.

1 Por. H. Peyre, *Co to jest symbolizm?*, przetł. i postawem opatrzył M. Żurawski, Warszawa 1990, s. 9.

2 Tamże, s. 8.

3 Ich analizę przeprowadza m.in. M. Podraza-Kwiatkowska w swej znanej książce, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975.

4 Tamże, s. 95–102.

5 H. Peyre, dz. cyt., s. 326.

6 M. Głowiński, J. Stawiński, *Wstęp*, w: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, Wrocław 1987, s. 8.

7 Procesy stygmatyzacji i ich społeczne skutki obszernie omawia E. Czykwin w swej monografii *Stygmat społeczny*, Warszawa 2007.

8 Z. Bieńkowski, *Poezja i niepoezja*, cyt. za: W.P. Szymański, *Neosymbolizm*, Kraków 1973, s. 326.

9 O rywalizacji wśród ruchów awangardowych piszą m.in. cytowani autorzy antologii poezji dwudziestolecia: „Grupa krakowska nadzwyczaj starannie określała swoją odrębność na tle innych ruchów awangardowych, i to nie bynajmniej w duchu tolerancji, ale właśnie z polemiczną napastliwością i poprzez kolejne odrzucenia” (*Poezja polska okresu międzywojennego*, dz. cyt., s. 15).

10 Por. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przet. M. Goszczyńska, Łódź 1978.

11 Omawia ją m.in. M. Głowiński w książce *Świat nieprzedstawiony*, s. 53–54.

12 B. Leśmian, *Szkice literackie*, oprac. i wstęp: J. Trznadel, Warszawa 1989, s. 43.

13 Por. M. Głowiński, dz. cyt., s. 28–31.

- 14 W.P. Szymański, dz. cyt., s. 324–325.
- 15 Tamże, s. 325.
- 16 T. Kłak, *Mity i magia*, Kraków 1973, s. 34–40.
- 17 J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 58.
- 18 Szerzej pisze o tym S. Gawliński w książce *Szkola poetycka Józefa Czechowicza w okresie międzywojennym*, Katowice 1983.
- 19 J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca*, dz. cyt., s. 91.
- 20 Cyt. za: W.P. Szymański, dz. cyt., s. 363.
- 21 J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca*, dz. cyt., s. 76.
- 22 Tamże, s. 147.
- 23 J. Czechowicz, *Deklaracja praw artysty*, „Kolumna Literatury i Sztuki. Państwo Pracy” 1935, nr 5.
- 24 E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno*, Kraków 2006, s. 345.
- 25 Szeroko pisze o tym T. Kłak w cytowanej monografii *Mity i magia*.
- 26 Por. W.P. Szymański, dz. cyt., s. 368.
- 27 Tamże.
- 28 Tamże, s. 221.
- 29 S. Napierski, *Czesław Miłosz. Trzy zimy*, „Ateneum” 1938, nr 1.
- 30 K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, „Twórczość” 1946, nr 5, s. 137.
- 31 M. Głowiński, J. Sławiński, dz. cyt., s. 9.
- 32 Powinowactwa poetyki Miłosza z dokonaniem T.S. Eliota szeroko i szczegółowo omawia J. Dudek w książce *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Kraków 1995.
- 33 J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2002, s. 199.

MIŁOSZ I CZECHOWICZ

W DZIEJACH RECEPCJI AWANGARDY

Czesław Miłosz po raz pierwszy zetknął się z wierszami Józefa Czechowicza w dodatku literackim do warszawskiego „Głosu Prawdy”. Jak wspominał, przeczytał je w roku 1927 lub 1928¹. W stulecie urodzin lubelskiego twórcy powiedział: „Zachwycałem się utworem Czechowicza i zapamiętałem to nazwisko. Spodobał mi się, bo był świeży, bardzo swoisty, ni to skamandrycki, ni to awangardowy”². Jego wiersz *dzień* umieścił w *Antologii poezji społecznej* ułożonej wraz ze Zbigniewem Folejewskim i wydanej w Wilnie w 1933 roku. Osobiście poznał go 10 marca 1934 roku na imprezie literackiej zwanej „Najazdem awangardy na Warszawę”³. Czechowicz był wówczas autorem tomów *dzień jak co dzień* (1930), *ballada z tamtej strony* (1932), *Stare kamienie* (1934)⁴, w *błyskawicy* (1934)⁵. Miał ugruntowaną pozycję cesarza awangardy, wokół którego zebrał się krąg naśladowców. W 1934 roku był w szczytowej formie poetyckiej – nikt nie przewidywał, że wydane do tego czasu zbiory będą stanowić większość jego dorobku. Nie wydaje się możliwe, by – jadąc na ogólnopolskie spotkanie młodych awangardzistów – Miłosz nie znał twórczości jego organizatora. Sam był po debiucie książkowym i u progu wielkiej przemiany. W stolicy występował jako autor *Poematu o czasie zastygłym* (1933) i programotwórca *Żagarów*, choć wiadomo było, że grupa rozpadała się i jej członkowie podążali już własnymi drogami. Dla Miłosa postacią centralną stał się jego kuzyn, Oskar, którego poezję we własnych przekładach umieścił w litewskim numerze „*Żagarów*” w marcu 1934 roku⁶. W pismach obu twórców nie ma wzmianki o spotkaniu w Warszawie. Miłosz wspominał je jako przebiegające w spokojnej atmosferze:

Jerzy Illg: «Najazd awangardy» nie miał atmosfery skandalu, prowokacji, jaka towarzyszyła wcześniej wieczorom futurystów na przykład?

– Nie, nie, zupełnie nie. Raczej chcieliśmy zmanifestować, że istnieje też inna poezja⁷.

Czechowicz odnotował obecność wilnian w Warszawie tuż po „Najazdzie”. W liście z 18 marca 1934 roku rekomendował ich tomy wierszy Stanisławowi Czernikowi, a 19 marca 1934 roku Antoniemu Madejowi pisał o projekcie nowych kolumn poetyckich, wśród których uwzględnił Żagary⁸. Dziewiętnastego marca 1934 roku donosił Julianowi Przybosio- wi o swych planach przekształcenia „Żagarów” w pismo ogólnopolskie⁹. W tym okresie poeta z Wilna odwiedzał autora w *błyskawicy* w jego warszawskim domu przy ulicy Smulikowskiego – powracał do tych czasów w powojennym szkicu *Józef Czechowicz*¹⁰. Wizytował go także w słyn- nym pokoju przy ulicy Dobrej będącym swoistym salonem odrzuconych¹¹. Roman Kołonecki zapamiętał jedno z odwiedzin Miłosza na Dobrej: „pa- miętam, jak jechał do Paryża po ukończeniu studiów. Wielkie pijaństwo urządzili w tym pokoju. Piło się dużo wódki. Było lato i bardzo gorąco. Mi- łosz się rozebrał. Czechowicz wziął syfon i polewał go sodową wodą”¹². Cesarz awangardy z niezadowoleniem przyjął wiadomość o publikacji wierszy Miłosza w „Skamandrze” w lutym 1935 roku¹³. Dwudziestego pierwszego października 1936 roku miał wieczór autorski w Wilnie podczas jednej z popularnych tam wśród literackich¹⁴ – żaden z poetów nie wspomina nigdzie ówczesnego spotkania. Na tę okazję Czechowicz przygotował specjalny wstęp do wierszy, w którym napisał między innymi:

Wilno, miasto romantyzmu, nie tylko tego, który wydał Mickiewicza, ale i tego, którego przedstawiciele widzę w żagarystach, winno być tłem rozmowy o rzeczach zasadniczych, podstawowych, pierwszych. Właśnie wobec tego miasta, na wstępie mego wyznania wiary poetyckiej, oświadczam: uważam się za romantyka. I to za romantyka nowych czasów, który od dawnego wie- ku przejął jedno tylko: irracjonalne odczuwanie świata oraz odczuwanie go jako istnienia irracjonalnego. Wierzę w wartości absolutne, pozaczasowe. Wierzę w konieczność pomnażania piękna inną niż tylko przymus psychiczny jednostki ukształtowanej poetycko i twórczo. Wierzę w postannictwo poezji¹⁵.

Warto mieć w pamięci ten ustęp. W grudniu 1936 roku ukazują się *Trzy zimy*, właściwy – jak twierdzą niektórzy – debiut Miłosza. Spotkał się on z żywym oddźwiękiem w krytyce lokalnej i krajowej, a jednym

z jego najwnikliwszych recenzentów był Józef Czechowicz, który duchowe powinowactwo z młodszym poetą dostrzegał w samodzielnie sformułowanym programie nowego romantyzmu.

Czechowicz, po ujawnieniu swojego homoseksualizmu, utracił posadę redaktora „Płomyczka” i przeżywał rodzaj śmierci cywilnej w konserwatywnych kręgach literackich. Wilnianin negatywnie przyjął jego pomysł, by wycofać się z życia literackiego i działalności publicznej. Opublikował wówczas artykuł *Chcieć więcej*¹⁶ będący aluzją do tytułu jego tomu *nic więcej* z 1936 roku. Pisał w nim:

Józef Czechowicz dla całego młodego pokolenia literatów jest czymś więcej niż kolegą – jest wzorem wielkiej konsekwencji w twórczości nawet największa zawiść, jaka ściga pisarzy wysuwających się na czoło, nie potrafi mu odmówić miana jednego z pierwszych talentów. Rzadko można chyba spotkać kogoś, kto by miał taki mir i uznanie w „związkach broni” młodej literatury. Poeta nieskazitelny, prawdziwa siła fatalna czystej poezji. Toteż jego samotnictwo, jego rozgorzyczenie stają się jeszcze jednym z groźnych ostrzeżeń. [...] Jeżeli się ma za sobą tyle zdobyczy, co trzydziestoletni Józef Czechowicz – ma się też do tego prawo. Ale czy uparta chęć oddziaływania, zakomunikowania swoich odkryć nie jest przypadkiem jak moralny obowiązek dla twórcy?¹⁷

Wypowiedź ta, prócz wielu trafnych rozpoznań cech liryki Czechowicza, zawiera pewien element polemiczny. Pogłębianą i rozbudowaną postać polemika ta przybrała w powstałym parę lat wcześniej wierszu Miłosza *Kołysanka* dedykowanym lubelskiemu poecie¹⁸. Napisyany w Wilnie na przełomie 1933 i 1934 roku, tuż przed „Najazdem awangardy” dowodzi świetnej znajomości poezji Czechowicza.

W utworze Miłosz konstruuje znamiennej sytuację: trwa I wojna światowa, przez kraj jadą pociągi z prowiantem i amunicją, nad rzeką Stochód na Wołyniu, gdzie toczyły się krwawe walki Legionów Polskich z Rosjanami oddział żołnierzy śpiewa znaną piosenkę *Rozkwitały pęki białych róż*. Wtórnie im odległy głos kołysanki śpiewanej małemu chłopcu. W planie wiersza pieśni nakładają się:

Kołysze, lula nowego bohatera
w zapachu ognia i spalonych zbóż.
Pluszczą pontony, tryska ptak zbudzony
Roz-kwi-ta-ty pęki białych róż.
[...]

Mój mały – szepczą dziecku w wiosce siwej
Od mgły armatniej – mały, bajkę chcesz?
Więc byta...rzeka nazwana Stochodem.
W rzece mieszkała taka ryba, leszcz.
(Kotysanka, Trzy zimy)¹⁹

W efekcie dziecko usypiać mają nuty piosenki żołnierskiej. Jest to źródłem krytycznej ironii. Sielankę zwycięża historia. Śpiewanie kotysanki staje się niemożliwe, gdy jej typowe elementy są aktualizowane, schemat przeradza się w pełen grozy konkret. Podmiot wiersza nie poddaje się – próbuje opowiedzieć dziecku bajkę, ale przerywa, gdy jego niewinną opowieść paraliżuje rzeczywistość:

Jest inna bajka. Był raz sobie kraj,
a w kraju żyta szerokie szumiąty,
szumiąty żyta, szumiąty i szły
krajem pociągi pełne bochnów chleba,
nad pociągami srebrny grał skowronek...
Dalej nie umiem.
(Kotysanka, Trzy zimy)²⁰

W utworze zostały nagromadzone charakterystyczne cechy poezji Czechowicza: gatunek, refrenowość, euforia, dysonans brzmieniowy będący znakiem sprzeczności intelektualnej. Nie jest pewne, czy podmiot wiersza wyraża niemoc Miłosza, który wobec naporu rzeczywistości nie potrafił i nie chciał tworzyć kotysanek i bajek lirycznych? Gdyby tak czytać ostatnią linię wiersza, byłaby ona sednem polemiki, jaką autor podjął z programem poezji czystej Czechowicza. Gdyby jednak w podmiocie wiersza ujrzeć Czechowicza, *Kotysankę* można by odczytywać jako rodzaj portretu, w którym rysownik próbuje wcielić się w prezentowaną postać. Wiersze z *Trzech zim* to w dużej mierze palimpsesty, w których poeta próbuje wielu głosów, sprawdza się w różnych poetykach. Nie jest wykluczone, że i tu przebiera się w strój Czechowicza, który – co wydaje się ważne i znaczące – sam sobie skroił. Szczegóły historyczne zgadzają się: twórca lubelski pamiętał I wojnę światową, krwawe starcia na Wołyniu, sam brał udział w kampanii w 1920 roku. Te doświadczenia przesądziły o jego postawie pacyfistycznej wyrażonej pośrednio w tłumaczeniach poezji Kiplinga. Poza wczesnymi wierszami o tematyce wojennej, które były jego rozrachun-

kiem z obrazem wojny kształtowanym w prasie, unikał twórczości angażującej się w sprawy polityki i historii. Miłosz podszywający się pod Czechowicza charakteryzowałby go jako poetę kameralnego, przemawiającego ściszym głosem powiastki ludowej, sielanki, dumki, nie potrafiącego łączyć temperamentu liryka z zaangażowaniem społecznym. Można zastanawiać się, w jakim stopniu Miłosz wcielający się w autora w *błyskawicy* byłby sprawiedliwym portrecistą. Wydaje się, że już wówczas kreślił subiektywny obraz lubelskiego twórcy, jaki następnie podtrzymał i rozszerzył we wspomnieniach Drugiej Awangardy, zarysach historycznych literatury polskiej czy w osobnym szkicu. Czechowicz Miłosza byłby – w grubym uproszczeniu – skrzyżowaniem sentymentalnego Franciszka Karpińskiego, ludowego Teofila Lenartowicza i barokowego Daniela Naborowskiego silnie przeżywającego lęk egzystencjalny i dramat przemijania. Gdyby popatrzeć na tę charakterystykę z perspektywy późniejszej recepcji poezji Czechowicza, można zaryzykować tezę, że Miłosz do pewnego stopnia ją zaprojektował. Osobowość lubelskiego twórcy opisywał jako stop sprzecznych pierwiastków, wśród których najważniejsze były dla niego tęsknota za ideałem manifestującym się w słowiańskim micie rajy i przecucie nadciągającej katastrofy. Jest bardzo wątpliwe, by powojenni badacze i edytorzy twórczości Czechowicza kierowali się wczesną intuicją Miłosza, warto jednak zwrócić uwagę na tę wyjątkową zbieżność wyobraźni krytycznej i poetyckiej. Warto także dopowiedzieć, że ta antynomiczna rama portretowa stała się dla Czechowicza rodzajem prokrustowego łoża. *Kołysanka* wyrażająca zawiedzione marzenie o śnie sielskim, dramat niemożności wymknięcia się historii pozycjonuje go jako poetę eskapizmu, dziecinnego pragnienia pozostania w raju nieświadomości. Tymczasem w 1939 roku w wywiadzie udzielonym Janowi Śpiewakowi Czechowicz precyzował:

Wyobraźnia wyzwolona to składnik twórczości, nadający dziełom dalsze perspektywy. Rezygnowanie z niej to rezygnowanie ze sztuki, bo realizm daje jako rezultat dokument epoki, zwierciadło rzeczywistości zastanej i nic więcej. Stosunek do owej rzeczywistości da się znaleźć jedynie w oparciu o punkt poza nią. Dla dzieła artystycznego takim punktem jest sfera wyobraźni. Wynika z powyższego, że nie chodzi mi o „ucieczkę od życia”, jak to się poniekąd wydaje, lecz o spojrzenie na sprawy codzienne inaczej. Czciociele życia wiedzą przecież, że uciec przed nim niepodobna. Wyzwolenie wyobraźni upatruję w odwróceniu jej kierunku. U pewnych poetów re-

czywistość stanowi punkt wyjścia i dopiero potem rozwiewa się w regionach fantastyki. Chciałbym, aby było inaczej, aby założenia fantastyczne segregowały i selekcjonowały materiał realny²¹.

Miłosz konsekwentnie podtrzymywał swój obraz Czechowicza.

W *Historii literatury polskiej* czytamy:

W jego wierszach obecna jest Polska sielankowa, zgrzebna, wiejska, nawet jeśli zajmuje się on scenerią miejską. Głos samego poety szemrzący, ledwie dostykalny, nie jest podobny do niczego, co słyszy się w poezji zachodniej, a ponieważ wykorzystywał ukryte brzmienia, właściwe tylko temu jednemu językowi, jest nieprzełumaczalny. Liryki jego można przyrównać do muzyki kameralnej, którą czyni przejmujący kontrapunkt mrocznych filozoficznych i metafizycznych problemów. [...] Przeczucie powszechnej pożogi i wiszącej nad nim własnej śmierci użycza jego sielankowym krajobrazom szczególnej poświaty²².

Także dobór wierszy Czechowicza ilustrujących tezy Miłosza w szkicach oraz w *Wypisach ksiąg użytecznych* odślania te rysy jego liryki, które późniejszy noblista uważał za centralne – to przez *kresy*, *sen sielski*, *ta chwila*, *nienazwane niejasne*, *dom świętego Kazimierza*, *nic więcej*, *Lublin z dala*.

Twórca lubelski nie odpowiadał ani wierszem, ani artykułem na ocenę jego programu. Jednak jego recenzja *Trzech zim* stawia go w rzędzie pierwszorzędnych czytelników poezji Miłosza i jego najpoważniejszych partnerów umysłowych. W szkicu pod tytułem *Uczeń marzenia*²³ wypowiadał się tak o nowym zbiorze wierszy, jak o jego autorze. Rozliczał się z nietrafnymi ocenami tomu i proponował własne widzenie Miłosza, zgodne z wyrażonym w Wilnie przeświadczeniem o ich powinowactwie:

Trzy zimy wstrząsają swoim charakterem. [...] Jakże nie pasują do tej poezji określenia: neoklasycyzm, parnasizm, krążące w kotach literackich Warszawy. Parnasizm, neoklasycyzm! Co za pomyłka! Poeta na wskroś romantyczny, związany z Mickiewiczem, Dantem nie tylko podobnym stosunkiem do harmonii poetyckich, ale i aurą wewnętrzną, poeta bardziej chrześcijański niż to sam podejrzewa. [...]

Powiedziano ongiś, że gdyby nie było Boga, należałoby go wymyślić. To prawda. Dla poetów nie ma innej drogi, jak tworzenie przed Bogiem. Jeśli się nie pisze tak, jakby się było z Nim sam na sam, nie ma po co pisać.

Przepaścista różnica, która dzieli poezję Miłosza od wszystkiego, co się dzieje w młodej liryce polskiej, wynika z jego postawy intelektualnej wobec dwóch

światów: dotykającego i niewidzialnego. Bój wielki stoczony o prawdziwość tych kategorii zrodził wiersze *Trzech zim*²⁴.

Czechowicz nazwał najistotniejsze podobieństwo ich wyobraźni: pragnieniem metafizyczności. W tej diagnozie znacznie wyprzedził Miłosza, który w przedwojennej lekturze jego liryki skupił się na całym innych kwestiach. To prawda, że dzielił ich wówczas stosunek do historii: młodszy, silnie odczuwający jej ciśnienie, uważał refleksję dziejową za jeden z wektorów poezji; drugi, poraniony przeżyciami historycznymi, wołał sytuować się na ich obrzeżach. Z dzisiejszej perspektywy, gdy dawne różnice nie wydają się tak skrajne, ich pokrewieństwo dostrzegamy we wrażliwości na transcendencję, poczuciu odpowiedzialności artystycznej. O ile Miłosz do pewnego stopnia zaprojektował recepcję Czechowicza, ten drugi bardzo wcześnie, bo już w latach trzydziestych, przewidział, jaką drogą pójdzie Miłosz, jaki będzie jego punkt dojścia, jeśli tak młodo objawił swój potencjał. Starszy przyjaciel znał bolesne powikłania wewnętrzne, które rodziły tę poetycką perłę. Pisał zatem w recenzji *Trzech zim*:

Poeta wstrzymuje się od krzyku boleści, z dumy, a może nawet z pychy, aby zbyt ludzkim nie być. I własne ramy rozdziera liryzmem. Powiększać ciężar świata i jeszcze nie jęczeć – nie jestże to pycha?

Poeta niech mi wybaczy te słowa obrażające go. [...] Bo gdy chodzi o dumę i pychę, za mało jednej i drugiej wśród nas, choć wszyscyśmy „męże cierpienia”²⁵.

W kolejnych latach łączyły ich projekty wydawnicze. Z inicjatywy Jana Brzękowskiego powstała seria arkuszy poetyckich, którą po wyjeździe autora do Paryża kontynuował Czechowicz. Rozsyłał do zaprzyjaźnionych awangardzistów zaproszenia do współpracy – w 1937 roku otrzymał je także Czesław Miłosz²⁶. Innym przedsięwzięciem był pomysł pisma awangardowego „Zmowa”. Ścisły komitet redakcyjny tworzyli Czechowicz, Miłosz i Zagórski. Pismo miało tworzyć siódemka awangardzistów, którą autor *nic więcej żartobliwie* określał mianem łoży. Szkic organizacji pisma dowodzi, że Miłosz miał spory wpływ na jego planowaną zawartość: zakładał współpracę z „Cahiers du Sud”, drukowanie przekładów poezji Oskara Miłosza i prozy Aldousa Huxleya, którego miał okazję słuchać w Paryżu. Ze względów finansowych pismo miało być drukowane w Wilnie²⁷. Jak wiadomo, do wydania „Zmowy” nie doszło, ale później udało się zmontować inne pismo awangardy – współtworzone z Ludwikiem Frydem „Pióro” – którego pierwszy numer ukazał się w 1938, a drugi we wrześniu 1939 roku²⁸.

Poeci spotkali się na dłużej pod koniec 1938 roku w warszawskiej centrali Polskiego Radia. Miłosz, przeniesiony dzięki protekcji Haliny Sosnowskiej, był już intelektualnie odmieniony po stypendium paryskim. Z Wilnem rozstał się jako absolwent prawa i autor zbioru wierszy uznanego przez krytykę za jeden z trzech najlepszych tomów 1936 roku²⁹. Czechowicz, pozbawiony pracy w Związku Nauczycielstwa Polskiego po skandalu obyczajowym, po okresowej przerwie w pracy i wyjeździe do Lublina, powrócił do stolicy z postanowieniem wznowienia działalności animatora życia młodej awangardy. Za namową Miłosza Sosnowska przyjęła go do redakcji Polskiego Radia.

Z kilku wspomnień Miłosza można dowiedzieć się, czym trudnili się w nudnym czasie oczekiwania na jakiegokolwiek zajęcie. Pisali żartobliwe rymowanki o krowach³⁰ i chadzali na wódkę do pobliskiego Delikatessen. Połączyła ich przyjaźń z Janiną Cękałską, także pracowniczką radia i późniejszą żoną autora *Trzech zim*. Nie wiemy, o czym rozmawiali. Możemy się jednak domyśleć, że ich zainteresowania zazębiały się. Kto kogo przekonał do Blake'a? Czechowicz tłumaczył go już we wczesnych latach trzydziestych. To on odkrył T.S. Eliota, którego *Wędrówkę Trzechkrólową* przełożył z wielkim powodzeniem. Miłosz przy każdej okazji przypominał zasługi Czechowicza na tym polu. Czy to on naprowadził wilnianina na trop poezji angielskiej? W powojennych szkicach o literaturze dwudziestolecia autor *Głósów biednych ludzi* wskazywał na rok 1936 jako na moment przesilenia, stopniowego odchodzenia od francuszczyzny jako *lingua franca* na rzecz języka angielskiego. Był to zarazem czas zacieśniania więzi z poetą lubelskim. Czy Miłosz podjął naukę angielskiego pod wpływem Czechowicza? Czy dzięki niemu odkrył Carla Sandburga, którego wiersze tłumaczył w okresie służby dyplomatycznej? Trudno znaleźć jednoznaczne odpowiedzi na te pytania. Z pewnością jednak poetów połączyły lektury i pewne przeświadczenia literackie, a wśród nich przekonanie, że poezja nie podlega ewolucji. Czechowicz pisał:

Nie widzę rozdźwięku między tzw. poezją starą i awangardą. Dostrzegam paru rzetelnych twórców, którzy wypowiadają dzieło swej wyobraźni bardziej lub mniej tradycyjnie, ale przeważnie zgodnie z tej wyobraźni charakterem. W ewolucję poezji wątpię. Po prostu dlatego, że nie umiałbym ocenić, w czym wyobraźnia Dantego jest wyższa lub niższa od wyobraźni Wyspiańskiego. Tym samym nie mógłbym mówić o wartościach, stopniach, hierarchii i ewolucji³¹.

Po powrocie z Paryża Miłosz śmieiej powoływał się na patronat Mickiewicza, a jego *Trzy zimy* z rozsianymi kryptocytatami z *Boskiej*

komedii łatwo przeczytać jako jeden z pierwszych przejawów jego trwałego dantyzmu.

Po raz ostatni poeci widzieli się 5 września 1939 roku. W pismach Miłosza nie znajdziemy notatki, która byłaby bezpośrednią reakcją na nagłą śmierć Czechowicza. Jednak, jak za Tadeuszem Bujnickim stwierdziła Anna Mazurek, wiersz *W malignie 1939* wydany w wojennym tomie *Ocalenie*, w rękopisie nosił tytuł *My już daleko* i był dedykowany „Pamięci Józefa Henryka”³². Utwór zawiera szereg imitacji obrazów poetyckich Czechowicza, jak gdyby jego naśladownictwo było formą anamnezy i hołdu, a powtórzenie – przywróceniem istnienia. Czytamy w nim:

Jak pszczoła, kiedy z żądłem wyrwanym upada,
Albo wiosenna chmura, gdy wiatr ją porywa,
Już odejść pora.
I nóg nie plątać w żadnych ziemskich winogradach,
Filona nie udawać pod lipą z wieczora.

[...]

Imionami przyjaciół nazwane są place,
Gubię się, błądzę w gęstwinie pomników,
A kiedy dom ten na chwilę zobaczę,
Nogi mi grzęzną wśród nieśmiertelników.

(*W malignie 1939, Ocalenie*)³³

Po wojnie minęło kilka lat, zanim pamięć o poecie lubelskim odnowiła się. Szkicami z lat pięćdziesiątych publikowanymi w „Kulturze”, a następnie zebranymi w tomie *Kontynenty* Miłosz włączył się w dyskusję na temat dorobku dwudziestolecia. Wśród nazwisk, na które kładł szczególny nacisk były dwa: Leśmiana i Czechowicza. Na emigracji poeta był niezupełnie świadom, że fascynacja twórczością jego przyjaciela nie ustawała niezależnie od zaangażowania krytyków, historyków literatury i edytorów. Że jeśli w pokoleniu Kolumbów zginęła większość bezpośrednich dziedziców jego wyobraźni, przeżyło kilkoro jego wybitnych miłośników: Julia Hartwig, Miron Białoszewski, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, ks. Jan Twardowski. Że obok twórców starszych miał wyznawców w kręgu autorów młodszych pozostających poza głównym nurtem życia literackiego: Annę Kamieńską, Pawła Hertza, Jerzego Pleśniarowicza, Ludmiłę Marjańską. Recepcja twórczości Czechowicza w pierwszej połowie XX wieku dokonywała się w oficjalnych dyskusjach krytyków i historyków literatury, w inicjatywach wydawniczych oraz ci-

szej: w osobistej lekturze, aluzji i dedykacji poetyckiej. Po pierwszej fali zainteresowania Czechowiczem w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, pod koniec lat sześćdziesiątych przyszła kolejna, trwająca następną dekadę w związku z edytorską działalnością Tadeusza Kłaka, później-szego monografisty jego twórczości. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych zarysowała się nowa orientacja w badaniu poezji dwudziestolecia. Ugruntowała się wówczas koncepcja katastrofizmu jako dominanty liryki awangardowej lat trzydziestych³⁴. Miłosz i Czechowicz zostali wówczas przyszpileni jednym „izmem”. Mówiono o wspólnocie ich wyobraźni przejawiającej się w apokaliptycznych wizjach zniszczenia świata ogniem, wodą, lodem, wiatrem i gromem, o ekspresjonistycznych i nadrealistycznych źródłach obrazów katastrofy. Tropienie podziałów i niuansów dzielących awangardzistów lat trzydziestych ustąpiło wówczas praktyce poszukiwania płaszczyzn porozumienia, podobieństw, których oni sami nie byli całkiem świadomi.

Jak Miłosz oceniał nowy koncept badawczy? Zagadnienie katastrofizmu przedwojennego rozumiał głębiej i z oddalenia emigranckiego usiłował cieniować polskie dyskusje historycznoliterackie. Jeśli ten pilny czytelnik Witkacego przyznawał się do pokrewieństwa z katastrofistami, to raczej z Marianem Zdziechowskim i Lwem Szestowem aniżeli z Józefem Łobodowskim i Julianem Tuwimem. Z jego pism wyłania się perspektywa wielu katastrofizmów cechujących myśl i sztukę końca XIX i początku XX wieku. O ich romantycznym rodowodzie przekonuje w *Ziemi Ulro*:

Jest to, na przykład, w poezji Józefa Czechowicza oraz grupy Żagary [...], wizja olbrzymich wstrząsów, kataklizmów, przetomu o rozmiarach planetarnych, mającego trwać przez czas bliżej nieokreślony. Powtarza się motyw katastrofy, «zejścia na dno», ale, rzecz ciekawa, zawsze jest to jedynie rodzaj sądu ostatecznego, na którym ludzkość się nie kończy, tzn. nie jest to wizja beznadziejna. Czechowicz, autor kilkunastu wierszy lirycznych tak czystych, że zapewniają mu trwałe miejsce w polszczyźnie [...], jest pełen przeczucia swojej wczesnej śmierci, a jednak i u niego coraz to odzywa się wiara w drugi brzeg, już za katastrofą. Ta wiara jest ważnym rysem «katastrofizmu». Trzeba też dodać, że ani nieszczęścia, ani rozwiązanie nie dadzą się, jeżeli czyta się te teksty uważnie, sprowadzić do losu jednego państwa czy do przemian społecznych. [...] «Katastrofizm» w istocie zajmował się wielkim kryzysem cywilizacji i nieco sztucznie został następnie uznany za przepowiednię Kasandry dotyczącą wydarzeń lat 1939–1945, choć przecie II wojna światowa była jedynie pochodną kryzysu mającego trwać dłużej³⁵.

Podobnymi wypowiedziami Miłosz bronił siebie, a pośrednio Czechowicza, przed zawężaniami lektury ich poezji. W latach siedemdziesiątych i później – może pod wpływem Zbigniewa Herberta – w innej optyce umieszczał twórczość przyjaciela. Stawiał go w szeregu obrońców wyobraźni metafizycznej, tropicieli *sacrum* w świecie odczarowanym. Wydawać się mogło, że noblista docenił znaczenie jego nowego romantyzmu. W tym kontekście zdumiewa wypowiedź z wywiadu udzielonego w setną rocznicę urodzin Czechowicza. Miłosz przypomina w nim swe wcześniejsze przekonanie, mianowicie, że autor *nuty człowieczej* „był poetą bardzo świadomym tego, co robi, nawiązującym do liryki staropolskiej. Fakt, że pisał dużo wierszy dla dzieci, też miał znaczenie, bo to odpowiadało jego dziecinnemu temperamentowi. [...] Uważam Franciszka Karpińskiego za wielkiego poetę późnego baroku, a Czechowicza co najmniej za równego mu rangą”³⁶.

Czym tłumaczyć ten powrót do myślenia sprzed wielu lat? Przywiązaniem do pierwszych intuicji? Wspomnieniem wspólnych przeżyć wywołanych w okolicznościach rocznicowych? Potrzebą skrótu na użytek dziennikarstwa? Niełatwo to odgadnąć, jednak wypada żałować, że ostatnia wypowiedź Miłosza o Czechowiczu stanowi rodzaj regresu w stosunku do tych, które sformułował jako interpretator i badacz własnej formacji historycznoliterackiej.

- 1 Zob. C. Miłosz, *Abecadło*, Kraków 2001, s. 353.
- 2 *Czysta nuta nad otchłanią. W setną rocznicę urodzin Józefa Czechowicza z Czesławem Miłoszem rozmawiają Joanna Gromek i Jerzy Illg*, „Gazeta Świąteczna”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 2003, nr 63. Przedruk w: C. Miłosz, *Rozmowy polskie 1999–2004*, Kraków 2010, s. 485–493.
- 3 Zob. C. Miłosz, *Józef Czechowicz*, w: tenże, *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006, s. 283; A. Franaszek, *Czesław Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 152; A. Mazurek, *Czesław Miłosz i Józef Czechowicz – przyjaźń z Lublinem w tle*, „Akcent” 2006, nr 1.
- 4 W liście do K.A. Jaworskiego z lutego 1934 roku poeta prosi przyjaciela o napisanie recenzji tego zbioru. Zob. J. Czechowicz, *Listy*, zebrał i oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 244.
- 5 W liście do K.A. Jaworskiego z 4 lutego 1934 roku Czechowicz potwierdza, że tom w *błyskawicy* ukaże się 15 lutego. Zob. J. Czechowicz, *Listy*, dz. cyt., s. 244.
- 6 Zob. A. Franaszek, dz. cyt., s. 153.
- 7 *Czysta nuta nad otchłanią*, dz. cyt., s. 486.
- 8 Zob. J. Czechowicz, *Listy*, dz. cyt., s. 259–261.
- 9 Tamże, s. 263.
- 10 Zob. C. Miłosz, *Józef Czechowicz – to jest o poezji między wojnami*, w: tenże, *Kontynenty*, Paryż 1958, Kraków 1999. Przedruk w nieco zmienionej wersji w: tenże, *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006, s. 247–300.
- 11 C. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, dz. cyt., s. 283–287.
- 12 *Rozmowa z Romanem Kołonieckim*, w: J. Zięba, *Rozmowy o Józefie Czechowiczu*, Lublin 2006, s. 56; cyt. za A. Franaszek, dz. cyt., s. 268–269.
- 13 Tamże, s. 308.
- 14 Zob. J. Hernik-Spalińska, *Wileńskie Środy Literackie (1927–1939)*, Warszawa 1998, s. 259.
- 15 J. Czechowicz, *Projekt Środy literackiej w Wilnie*, w: tenże, *Wyobraźnia stwarzająca. Wstęp, wybór i opracowanie T. Kłak*, Lublin 1972, s. 81.
- 16 Tekst ukazał się w „Kurierze Wileńskim” 1936, nr 81. Przedruk: C. Miłosz, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, zebrała A. Stawiarska, Kraków 2003, s. 155–157.
- 17 Tamże, s. 156–157.
- 18 Szczegółowo analizowałam ją w szkicu *Powinności poety. Na wsi Józefa Czechowicza i Kołysanka Czesława Miłosza*, w: *Most. Przewodnik dla licealistów. Wiek XX. Część I*, Warszawa 2006, s. 102–111.
- 19 C. Miłosz, *Wiersze. Tom I*, Kraków 2001, s. 84. Zob. interpretację tego wiersza przedstawioną przez J.J. Lipskiego w tomie: C. Miłosz, *Trzy zimy. Głosy o wierszach*, pod red. R. Górczyńskiej i P. Kłoczowskiego, Londyn 1987, s. 104–106.

- 20 C. Miłosz, *Wiersze. Tom I*, dz. cyt., s. 85.
- 21 Rozmowa [Jana Śpiewaka] z Józefem Czechowiczem, w: J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca*, dz. cyt., s. 146–147.
- 22 C. Miłosz, *Historia literatury polskiej*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 2010, s. 473.
- 23 J. Czechowicz, *Uczeń marzenia. Rzecz o poezji Czesława Miłosza*, „Pion” 1937, nr 3.
- 24 Tamże.
- 25 Tamże.
- 26 Zob. J. Czechowicz, *Listy*, dz. cyt., s. 387–389.
- 27 Zob. J. Czechowicz, *Szkic organizacji czasopisma „Zmowa”*, w: tenże, *Wyobraźnia stwarzająca*, dz. cyt., s. 93–96.
- 28 Miłosz po latach wspominał to przedsięwzięcie w felietonie „Pióro” opublikowanym w „Tygodniku Powszechnym” 2004, nr 8 i przedrukowanym w tomie *Spizarnia literacka*, Kraków 2004, 2011.
- 29 Zob. J. Iwaszkiewicz, *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w r. 1936?* *Ankieta tygodnika „Prosto z Mostu”*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 1.
- 30 Zob. C. Miłosz, *Józef Czechowicz*, w: tenże, *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006, s. 295.
- 31 J. Czechowicz, *Odpowiedź na ankietę*, w: tenże, *Wyobraźnia stwarzająca*, dz. cyt., s. 58.
- 32 A. Mazurek, dz. cyt., s. 30, p. 13.
- 33 C. Miłosz, *Wiersze. Tom I*, dz. cyt., s. 154–159.
- 34 Zob. T. Kłak, *Czechowicza „Siedem wierszy o śmierci”*, „Ruch Literacki” 1972, z. 6, s. 385–389; J. Witan, *Był nadrealistą w przecuciu i przerażeniu*, „Poezja” 1975, nr 10, s. 3–27; J. Kryszak, *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. Drugiej Awangardy*, Warszawa–Poznań–Toruń 1978; T. Kłak, *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, Katowice 1978, s. 5–131; M. Głowiński, *Katastrofizm*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Stawińska, J. Stawiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Stawińskiego, Wrocław 2000, s. 238.
- 35 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 294–295.
- 36 *Czysta nuta nad otchłanią*, w: C. Miłosz, *Rozmowy polskie 1999–2004*, dz. cyt., s. 485–493.

MOTYWY KOŁYSANKOWE W POEZJI

JÓZEFA CZECHOWICZA
I CZESŁAWA MIŁOSZA

Próba paralelnej lektury twórczości Józefa Czechowicza i Czesława Miłosza ma sens zwłaszcza wtedy, gdy uwzględni się występujące między nimi filiacje i zależności. Szczegółowy opis związków występujących między tymi pisarzami na płaszczyźnie towarzysko-biograficznej został dokonany pięć lat temu przez Annę Mazurek¹, dlatego mój tekst dotyczyć będzie ich twórczości poetyckiej, a dokładnie: relacji, jaka wytworzyła się za sprawą ogłoszenia przez Miłosza zadedykowanego Czechowiczowi wiersza *Kołysanka*. Jego pierwodruk miał miejsce w miesięczniku „Droga” w 1934 roku, ponowna zaś publikacja – dwa lata później w tomie *Trzy zimy*.

Sam tytuł tego utworu jest nieprzypadkowy. Jak pisze najwybitniejszy znawca twórczości autora *nic więcej*:

Krytyków Czechowicza pociągały najbardziej widoczne objawy muzyczności jego wierszy, przede wszystkim nuta kołysankowa, bądź też wiersze, które wyrosły właśnie z zaśpiewu pieśni ludowej. One to w pierwszym rzędzie wyróżniają lirykę Czechowicza².

Tytuł ów pełni zatem funkcję emblematyczną – nazywa to, co w poezji Czechowicza najbardziej oryginalne. Jednakże z samym słowem „kołysanka” Miłosz mógł zetknąć się u swego starszego kolegi sporadycznie, bo jedynie w kilku utworach: *Śmierć i Piosenka ze łzami* z tomu *Kamień* (1927) i *mały mit* z tomu *w błyskawicy* (1934); później Czechowicz opublikował jeszcze w prasie w 1934 roku wiersz *od dnia do dna*, przedrukowany w tomie *nic więcej* (1936), i w 1937 roku wiersz

Kołysanka, który powtórzył dwa lata później w *nucie człowieczej* (1939) pod zmienionym tytułem *ze wsi* (w rękopisie natomiast pozostawił zawierający słowo „kołysanka” utwór *Pierwszy śnieg*). Lubelski poeta jest też autorem ośmiu kołysanek w sensie ścisłym, czyli utworów dla dzieci: siedem z nich opublikował w latach 1934–1936, najpierw na łamach „Płomyczka”, a potem – „Prosto z mostu” (tu jako cykl *Kołysanki*), jeden zaś wiersz – [*Kołyszę kołyskę*] – nie doczekał się druku za życia autora. Jeśli zatem tekst Miłosza w jakiś sposób odnosi się do całej ówczesnej poezji Czechowicza, to nie chodzi tu o naśladowanie przez tego ostatniego konwencji gatunkowej kołysanki, lecz o kołysankowość rozumianą w sposób nieco metaforyczny.

Jak wiadomo, obaj poeci byli katastrofistami, tzn. wyrażali w swoich wierszach przekonanie, że świat znajduje się w stanie kryzysu i zmierza ku zagładzie. O ile jednak Miłosz swe przekonanie opierał na przesłankach obiektywnych, czerpanych z wiedzy historycznej i oglądu współczesnej rzeczywistości politycznej, o tyle źródła katastrofizmu Czechowicza miały inny charakter. Światopogląd autora *nuty człowieczej* i jego koncepcję poezji cechował irracjonalizm; Czechowiczowska wizja rychłego końca świata wywodziła się z konglomeratu indywidualnych doświadczeń, przeczuć i wrażeń bardzo różnej proveniencji. Na pewno jednym z najważniejszych doświadczeń, jakie naznaczyły poetę w sposób traumatyczny, było uczestnictwo w wojnie polsko-bolszewickiej, na którą poszedł jako siedemnastoletni ochotnik. Przejmujące obrazy okrucieństw zapamiętanych z pola walki stały się niezmiennym komponentem wielu wierszy Czechowicza – wystarczy wymienić garść tytułów: *Front, dzisiaj verdun, autoportret, w boju, co spływa ku nam, Wojenne echo* czy [*Koń rydzy*]. Dalszy bieg historii pogłębił poczucie niepewności istnienia: wielki kryzys gospodarczy lat 1929–1932 oraz rozwój faszyzmu, nazizmu i komunizmu załamały nadzieję na stabilną przyszłość świata. Jeśli chodzi o ostatni z wymienionych totalitaryzmów, to Czechowicz, mimo istnienia tzw. kordonu sanitarnego, mającego izolować Polskę od ZSRR, miał dobrą orientację w tym, co działo się u wschodniego sąsiada – wymownym dowodem jest opublikowany w 1930 roku w „Głosie Literackim” wiersz *Głód*, opatrzone mottem zaczerpniętym z prasy radzieckiej: „W Rostowie nad Donem osiem tysięcy głodnych bezdomnych dzieci ze stepu zrabowało magazyny żywnościowe”³. Osobiste poczucie zagrożenia było również spotęgowane homoseksualizmem poety⁴, gdyż do roku 1932 ta orientacja seksualna była przez polskie prawo penalizowana, ponadto geje podlegali ostracyzmowi społecznemu, czego do-

świadczył sam twórca w 1936 roku, zmuszony do rezygnacji z pracy w Związku Nauczycielstwa Polskiego z powodu opublikowania niedużo znaczącego homoseksualnego poematu *Hildur, Baldur i Czas*. Wreszcie, nie bez znaczenia pozostaje tu heraklitejska koncepcja rzeczywistości, której hołdował Czechowicz – w myśl tego przekonania, świat jest płynny i niestały, wiecznie się zmienia, zaskakując nieprzewidywanymi zdarzeniami, dlatego nie sposób znaleźć w nim oparcia. Można więc powiedzieć, że katastrofizm w wersji Czechowiczowskiej ma w znacznie większym stopniu charakter egzystencjalny niż *stricte* historiozoficzny.

Liryka Czechowicza nie jest jednak domeną beznadziei. Poczucia szukał poeta w micie raj i arkadii. Jak wiadomo, pojęcie raju ma charakter temporalny, jest to bowiem najwcześniejszy okres dziejów wszelkiego stworzenia, arkadia natomiast to pojęcie przestrzenne – kraina wiecznej szczęśliwości ulokowana gdzieś na skraju świata. Dla Czechowicza arkadią pozostawała, ogólnie rzecz biorąc, prowincja (zob. np. cykl *prowincja noc*) – zwłaszcza zaś wieś (zob. np. wiersz *na wsi*) – a także peryferie miejskie (zob. np. wiersz *zaulek*), rajski czas natomiast to dzieciństwo spędzone na wsi, w ramionach matki (zob. np. wiersze *jedyna, jednakowo, o matce, mały mit, dzieciństwo, ze wsi, dawniej*). Jeśli więc odnosić termin „kołysanka” do poezji Czechowicza, to należy to czynić nie w sensie genologicznym, lecz raczej w znaczeniu pewnego zespołu motywów – chodzi tu przede wszystkim o atmosferę bezpieczeństwa, szczęścia i miłości, przestrzeń azylu, w której człowiekowi nic złego stać się nie może, do której nie ma wstępu choroba, ból, niesprawiedliwość, śmierć, zagłada. W wierszach, w których występuje postać matki i czas dzieciństwa, pojawiają się, co prawda, elementy typowo kołysankowe, takie jak np. apostrofy „uśnij synku syneczku” (*mały mit*) czy „siwe oczko śpij” (*ze wsi*), lecz są to przypadki pojedyncze, odosobnione. Jak się rzekło, kołysankowych stylizacji występuje w poezji Czechowicza niewiele, a adresatami ich wszystkich pozostaje wyłącznie odbiorca dziecięcy.

Nie jest jednak tak, że autor *Kamienia* traktował czas dzieciństwa jako sferę, której katastrofa się nie ima. W *Piosence ze łzami* poeta powiada wprost: „kołysanki takt ostatni się skończy / w straszliwych burz gwałtowności”. Czechowicz zatem nie łudzi się: dziecko jest szczęśliwe dlatego, że nie ma świadomości rzeczywistych zagrożeń, jakie czyhają nań na każdym kroku; gdy natomiast wychodzi spod opiekuńczych skrzydeł matki i wkracza w świat dorosłości, powrót do raju staje się niemożliwy, gdyż nie da się już odizolować od zmiennej, niebezpiecznej rzeczywistości tak, jak izolowała matka, zapewniając dziecku, by tak

rzec, przestrzeń wiecznej łagodności. *Kołysanka* jako gatunek poezji ustnej jest więc czymś w rodzaju „piosenki ze łzami”, ponieważ wyraża nieziszczalne w codziennej praktyce idealistyczne pragnienie życia z dala od wszelkiego zła świata. Nie od rzeczy będzie też zauważyć, że zakończenie przywołanego wiersza: „Piosenko czemu mnie sprzedajesz / ze słów i pamiętania niemoc / był tańcuch – jam go nie rozciął / nie mogłem siebie przemóc”, wyraża pewien dramat podmiotu lirycznego, wersy te bowiem można interpretować tak oto: inspirowane kołysankami marzenia o egzystencji rajsko-arkadyjskiej okazują się niekiedy szkodliwe, gdyż będąc w sposób oczywisty irracjonalne, mogą jednak stanowić dla nadwrażliwych jednostek swoisty narkotyk, izolujący je od realnego świata, co sprawia, że życie staje się egzystencjalną porażką, ponieważ brak siły, by przeciąć pępowinę łączącą z matką. Ów dramat podmiotu lirycznego można więc nazwać dramatem wiecznej niedojrzałości.

Takie przemieszanie elementów katastroficznych – w perspektywie zarówno kosmicznej, jak i osobistej – jest cechą charakterystyczną świata Czechowiczowskiej poezji: „Opiera się on na dialogu antynomii, na wytwarzaniu napięć dramatycznych między biegunem dodatnim a ujemnym. Z tych napięć rodzi się przeżycie poetyckie”⁵. Dlatego, z jednej strony, arkadii zagraża zło, z drugiej zaś – katastrofa kosmiczna nie będzie apokalipsą, lecz początkiem nowego świata. Ta wiara w mit wiecznego powrotu łączy katastrofizm Czechowicza z katastrofizmem Miłosza. Jak zatem na tym tle wygląda *Kołysanka* tego ostatniego? Czy jest to polemika z Czechowiczem, czy też – przeciwnie – wyraz pewnej wspólnoty światopoglądu i wizji poetyckiej?

Wiersz Miłosza stanowi interesujące połączenie obecnych w twórczości autora *nut* *człowieczej* motywów wojennych i motywów kołysankowych. Miejscem lirycznej akcji jest wieś ogarnięta działaniami zbrojnymi, sama zaś fabuła wiersza przedstawia dwa paralelne ciągi zdarzeń: pierwszy z nich to budowa przez saperów mostu na rzece, drugi zaś – usypianie płaczącego chłopca. Jak nietrudno się domyślić, dziecko nie może zasnąć, gdyż jest przerażone wojną – w utworze mówi się przecież o salwach artyleryjskich, pękających szrapnelach oraz o zasnuwających całą wioskę dymach armat i płonących pól zboża. Rzecz dzieje się – jak powiada wiersz – „w prowincji tej, gdzie salwa co dzień błyaska”, czyli tam, gdzie wojna to nie pierwszorzędna. Umieszczona w utworze wzmianka o bitwie nad Stochodem, stoczony w 1916 roku przez II Brygadę Legionów pod dowództwem generała Józefa Hallera, oraz dwa cytaty z piosenki Jana Emila Lankaua *Białe róże*, powstałej na początku

I wojny światowej i popularnej wśród legionistów, wskazują, że *Kołysanka* dotyczy polskiego niepodległościowego czynu zbrojnego, wymierzonego przeciwko Rosji. Prowincją zatem, o której w wierszu mowa, jest Polska – kresy imperium rosyjskiego, na których ciągle mają miejsce jakieś zamieszki, wybuchają powstania, itp. Usypiane dziecko zostaje nazywane w wierszu „nowym bohaterem”, jednakże zachowuje się ono zgoła nieheroicznie, płacząc wniebogłosy, nie stanowi więc materiału na nowego Heraklesa, który – jak to ujął inny wielki poeta – „dzieckiem w kolebce [...] łeb urwał Hydrze”. Jak widać, w wizji Miłosza prowincja – jedno ze słów-kluczy w liryce Czechowiczowskiej – nie stanowi wcale azylu, przeciwnie – jest piekłem, przekleństwem dla nowych pokoleń. Co więcej, na prowincji tej wojna przenika wszystkie bez wyjątku dziedziny życia – nawet tak, zdawałoby się, jej obce, jak opowiadanie dzieciom bajek na dobranoc. W *Kołysance* przytoczone są dwa takie utwory.

W pierwszym z nich jest mowa o rzece Stochód i wykrzykiwanej nad wodą przez żołnierza pieśni *Białe róże*, co w sposób oczywisty trąci groteską, gdyż pomijając już wszystko inne, taka opowieść jest po prostu dla dziecka niezrozumiała. Druga natomiast bajka, stanowiąca zakończenie analizowanego wiersza, zaczyna się, co prawda, tradycyjnym bajkowym motywem szczęśliwej krainy, lecz narrator nie jest w stanie opowiedanej historii kontynuować, ponieważ, jak należy się domyślać, nie potrafi sobie wyobrazić świata, w którym nie byłoby wojny i zniszczeń. Gdy przyrzeć się dokładnie tej bajce, to okaże się, że stanowi ona antytezę rzeczywistości zarysowanej na początku wiersza: „Był sobie raz kraj, / a w kraju żyta szerokie szumiały, / szumiały żyta, szumiały i sły / krajem pociągi pełne bochnów chleba, / nad pociągami srebrny grał skowronek...” – we wsi zaś z inicjalnej części utworu dominuje „zapach ognia i spalonych zbóż”, a ptak „tryska [...] zbudzony”, czyli ucieka ze strachu spowodowanego hukiem wystrzałów. Kilkakrotne powtórzenie słowa „szumiały” świadczy o swoistej grze na czas narratora, starającego się wypełnić pustkę wizji watą słowną w nadziei na iluminację, ostatnie zaś zdanie *Kołysanki*, również wypowiedziane przez usypiającego dziecko narratora bajki: „Dalej nie umiem”, jest przyznaniem się do artystycznej porażki, a jednocześnie – przejmującą w swej prostocie ekspresję bezradności kogoś, kto nie umie zadośćuczynić elementarnym obowiązkom wynikającym z pełnionych ról społecznych.

Jak się zatem wydaje, w wierszu Miłosza można dopatrzeć się myśli o kryzysie kultury polskiej, który jest spowodowany dominacją treści militarno-patriotycznych, będącą przejawem państwowego kultu czynu

legionowego, krzewionego za pomocą instytucji szkolnych i środków masowego przekazu. Jednostronna selekcja dziedzictwa kulturalnego wyjaławia je – zdaje się mówić poeta – przez co może dojść do eliminacji różnorodności kultury i, w ostatecznym rezultacie, do zerwania ciągłości tradycji. Fakt publikacji *Kołysanki* w piśmudczykowskiej „Drodze” – miesięczniku, który w 1924 roku został uznany przez Zjazd Legionistów za godny stałej prenumeraty organ propagandowy, rozwijający ideologię legionową – należy uznać za przejaw bezkompromisowości Miłosza, a może wręcz za swoistą prowokację. Analizowany utwór ujawnia przy sposobności tonację ironiczną, gdyż, wbrew swemu tytułowi, okazuje się opowieścią o faktycznej niemożności stworzenia kołysanki. W świecie poetyckim Miłosza z drugiej połowy lat trzydziestych XX wieku kołysanka nie istnieje nawet jako wspomnienie z lat dziecięcych – w przeciwieństwie do obrazów zawartych w twórczości lirycznej jego starszego kolegi po piórze. Trudno jednak uznać analizowany wiersz za tekst polemiczny, gdyż Miłosz wkroczył swą *Kołysanką* w rejony Czechowiczowi raczej obce. Mianowicie, posługując się ważnym dla Czechowiczowskiej muzy motywu, przyszły noblista żywo i bezpośrednio zareagował na jedno ze współczesnych zjawisk, wykreowanych przez historię i politykę, czego autor *małego mitu* nie miał w zwyczaju czynić, konsekwentnie orientując się w swej twórczości na zagadnienia esencjalne i zarazem uniwersalne, oderwane od „tu i teraz”. Dzięki usytuowaniu wiersza Miłosza w kontekście przywołanego przezeń dorobku pisarskiego Czechowicza, możemy zatem uchwycić różnicę dzielącą postawy obu poetów wobec świata zewnętrznego, a także istotę odmienności katastrofizmu historiozoficznego w stosunku do katastrofizmu egzystencjalnego.

1 A. Mazurek, *Czesław Miłosz i Józef Czechowicz – przyjaźń z Lublinem w tle*, „Akcent” 2006, nr 1.

2 T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 182.

3 Zob. J. Czechowicz, *Poezje zebrane*, zebr. i oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1997, s. 280–282.

4 Miłosz pisze o tym fakcie dość obszernie w tekście wspomnieniowym *Józef Czechowicz (Portrety poetów polskich)*, „Kultura” 1954, nr 7–8, przedrukowanym następnie, pt. *Czechowicz – to jest o poezji między wojnami*, w: tenże, *Kontynenty*, Paryż 1958, oraz, pt. *Józef Czechowicz*, w: tenże, *Zaczynając od moich ulic*, Paryż 1985.

5 Tamże, s. 113; zob. też T. Kłak, „*Nieustannie w dziejach prawdziwa*”, w: tenże, *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, Katowice 1978, s. 56–57.

„RZECZY PODWÓJNY UROK”

MOTYWY MUZYCZNE
W POEZJI JÓZEFA CZECHOWICZA

Problem muzyki w poezji Józefa Czechowicza wyniknął w trakcie rozważań nad zupełnie inną kwestią, którą najkrócej można by nazwać: „(«Druga przestrzeń») w poezji Józefa Czechowicza, Czesława Miłosza i Zbigniewa Herberta”. Mówiąc najogólniej, chodziło o podobieństwa i różnice w reakcji każdego z poetów na tzw. odczarowanie czy demitologizację (desakralizację) świata. Kusząca wydawała się tu również perspektywa historyczna, która pozwalałaby na dodatek śledzić modernistyczny kryzys metafizyki europejskiej na przykładzie pisarzy należących do trzech kolejnych, następujących po sobie pokoleń, co czyniło sprawę jeszcze ciekawszą, gdyż dla urodzonego w roku 1903 Czechowicza centralnym wydarzeniem historycznym jest I wojna światowa, zwana Wielką, określająca w pewnym stopniu przedwojenne pisarstwo Miłosza (ur. 1911), nieobecna natomiast jako czynnik kształtujący myślenie o świecie i całkowicie, jeśli tak można powiedzieć, zastąpiona II wojną światową w pisarstwie Herberta (ur. 1924).

Początkowa intuicja podpowiadała, że podstawą wszelkich typologii i jednocześnie cezurą historyczną będzie tu II wojna światowa, a dokładniej podział twórczości Czesława Miłosza na przedwojenną (neosymbolistyczną), dla której analogię stanowiłoby pisarstwo Józefa Czechowicza, oraz powojenną (realistyczną), której swoistym odpowiednikiem byłaby twórczość Zbigniewa Herberta. Kwestia ta jednak zaczęła się z czasem komplikować, co wymusiło ograniczenie się do któregoś z bardziej szczegółowych problemów. Zbyt proste podziały wykluczało m.in. spostrzeżenie, że Herbert kontynuuje tradycję metafizyki świata i muzyki, właściwą również poezji Czechowicza, a także dostrze-

galny jest u niego sposób obrazowania (nieobecny w przedwojennych wierszach Miłosza), który można określić mianem „jasnej wizji”¹. Było to o tyle zaskakujące, że w dotychczasowych próbach określenia genealogii pisarstwa Herberta nazwisko Czechowicza nie pojawiło się bodajże nigdy, wskazywano niekiedy natomiast na zależności od Miłosza².

W I Z J A - E P I F A N I A

Z dwóch spraw, które narzucały się niejako same i jakoś (jeszcze nie wiem, jak) są ze sobą połączone, a więc problematyki światła i jasności z jednej strony, z drugiej zaś tematu muzyki w twórczości autora *nuty człowieczej*, wybrałem ostatecznie tę drugą. Wiąże się ona z wyjątkowym w poezji polskiej wysubtelnieniem brzmienia wiersza, które opisywane było nierzadko przez odwołania do muzyki. Właśnie muzyczność została uznana przez Tadeusza Kłaka za najłatwiej dostrzegalną cechę poezji Czechowicza³, muzyczność, której Kazimierz Wyka nadał wcześniej miano „nieśpiewnej”, jako jej przyczynę wskazując powtarzalność poetyckich obrazów⁴. Jeśli chodzi o topos muzyki, to pojawia się on właściwie na wszystkich poziomach tekstu. Rzadko spotykana jest już sama częstotliwość użycia terminologii muzycznej, która w siedmiu zaledwie zbiorach pojawia się w około siedemdziesięciu wierszach, często mając przy tym charakter metaforyczno-symboliczny. Dosłowne użycia słów związanych z tą dziedziną łączą się z sytuacją śpiewu, muzykowania, towarzyszą im nierzadko cytaty lub quasi-cytaty z tekstów piosenek, nie tylko ludowych, tworzące efekt melorecytacji. Można mówić wręcz o swoistym umuzyczeniu świata przedstawionego poezji Czechowicza, widocznym już w tytułach jego zbiorów i wierszy.

Tadeusz Kłak za jedną z najważniejszych funkcji muzyczności w poezji Czechowicza uznał funkcję magiczną⁵; z kolei Ewa Kołodziejczyk w monografii *Czechowicz – najwyżej piękno* muzyczną wrażliwość Czechowicza rozumiała szerzej, łącząc ją z metafizyką w ogóle i przypisując jej walor pitagorejski: „czuły na zgiełk miast, fabryk, okopów wojennych, tęskni za harmonią sfer, której odpryski wychwytuje w zaułkach miejskich, w ciszy wieczoru, w powolnym tempie życia przedmieść i prowincjonalnych miasteczek”⁶. Umuzycznienie świata przedstawionego poezji Czechowicza, konstruowane zarówno przy pomocy swoistej organizacji warstwy brzmieniowej, jak i toposu muzyki, dokonuje się również na płaszczyźnie metaforyczno-symbolicznej i pozostaje w związku z właściwym poetyce Czechowicza obrazem, czyli wizją. Mówiąc jesz-

cze inaczej, ma charakter epifanii w tym znaczeniu, jakie nadał jej Ryszard Nycz⁷. Epifaniczność polegałaby tu więc na „uobecnieniu” innego, nieludzkiego czy pozaludzkiego wymiaru rzeczy i świata⁸.

D Ź W I Ę K O W E P E J Z A Ż E

Spośród różnych sposobów obrazowania można w poezji Czechowicza wyodrębnić także „pejzaże muzyczne”⁹, polegające m.in. na analogii struktury między muzyką a rzeczywistością. Oto kilka przykładów:

szum kasztanów
niżej morski śpiew
(w *pejzażu*, bzts, s. 100)¹⁰

chmury wyżej niżej to nuty
brodzą w błękicie luzem
(*mózg lat 12*, djcd, s. 85)

cyganka dzwon spódnicy
[...]
choinek dzwony wzdłuż toru
[...]
pagórki wonne pagórku dzwonne
o dzwony dzwony dzwon monotony
wszędzie jesteś dzwonie rzeczy i zdań
dysonansem cienia natchniony
(*nuta na dzwony*, nw, s. 187)

ziemio wonna winna i łunna
biła mrokiem nocy szklanej
śpiewem dzwonów wonna Burgundia
durzy czarem snów porannych
(*sen*, nw, s. 172)

Pejzaże czy obrazy brzmieniowe¹¹, a więc ukazywanie jakichś elementów rzeczywistości lub jej percepcji przy pomocy metaforycznych użyciu słów określających różnorakie brzmienia i dźwięki (nie tylko muzyczne) z jednej strony, z drugiej zaś poprzez analogię do struktury muzycznej lub nawet do kształtu muzycznego instrumentu, może, jak wska-

zuje ostatni przykład, dokonywać się przy jednoczesnym zastosowaniu onomatopei czy innych środków eufonicznych, co sprawia, że poetycki obraz zawiera również jakiś brzmieniowy element rzeczywistości. Tak jest, na przykład, w wierszu *zaułek* z tomu *dzień jak co dzień*:

wiatr tę pustkę kocha często tu przysiada
coś do szczelin szeptać do okien zagadać
zaśpiewać
chwiejącym się tyczynom słonecznika
pająkom na furcie dębowej

Nagle skrócenie wersu do jednego słowa „zaśpiewać”, następujące po dwunastozgłoskowych, rytmicznych, trocheicznych, zwłaszcza przed średniówką, wersach, jakby odpowiadało tutaj osłabieniu mocy wiatru, jego nagłemu stłumieniu w zaułku, do którego, jak mówi Czechowicz, zagląda. Następny, jedenastozgłoskowy wers jest tylko o sylabę krótszy od początkowych, jednakże nie cechują go już sylabotoniczne wyrównania, ponadto jego czterosylabowe zestroje znacznie osłabiają tempo wiersza, co zdaje się być brzmieniowym ekwiwalentem ostatniego poderwania się wiatru (antykadencja), którego całkowite uciszenie w kamiennej przestrzeni daje się słyszeć w opadającej intonacji spokojnych amfibrachów ostatniego wersu. Kiedy indziej budowa wersyfikacyjna naśladuje tętent konia:

powietrze rwiesz to pęd to pęd u czoła wiatr i wiatr
u pięć promienie wierzb nosi wiatr i wiatrem koń
w czerwony pęd w niebieski pęd w zielony pęd
(*przedświt*, nc, s. 224)

Swoisty efekt realności nie wyczerpuje funkcji tego typu zabiegów. Połączone z muzyczną metaforyką służą zazwyczaj odrealnieniu obrazu, czy też, mówiąc dokładniej, osłabieniu potocznego poczucia realności na rzecz uobecnienia w tekście innego jej wymiaru:

paście się paście w chrzęście połonin
włóczęgi świerszcze śpiewacze
chmura za chmurą góra za
górką
za górką goni

zwiastuje rzeczy podwójny urok
tak nie inaczej
(o *świerszczach*, nw, s. 186)

Właśnie próba uchwycenia podwójnego uroku rzeczy, ich realności i nierealności jednocześnie, albo, mówiąc jeszcze inaczej, dostrzeżenia poprzez konkretność świata jego innego, pozadoczesnego i pozamaterialnego wymiaru, wydaje się główną funkcją muzyki w obrębie świata przedstawionego liryki Czechowicza.

N I E R Z E C Z Y W I S T A R Z E C Z Y W I S T O Ś Ć

Oczywiście, odrealnienie obrazu osiągnąć bywa w poezji nie tylko dzięki „muzyczności” i muzycznej metaforze. Służą mu też, na przykład, asocjacyjna (chciałoby się powiedzieć: muzyczna) kompozycja, oniryczność, pewna niejednoznaczność składni, wynikała z rezygnacji ze znaków interpunkcyjnych. Ta nierealność obrazu bywa figurą wyalienowania podmiotu czy świadomości ze sfery przedmiotowej. Jednym z najlepszych tego przykładów są początkowe strofy wiersza *dzisiaj verdun* z tomu *dzień jak co dzień*:

samochody planety świecące deszcz stał ukosem
przechodnie w melonikach melonik czarny owoc
cienie rzeczy ulica czarniejszym mrucały głosem
tylko tramwaj uparciuch błyskał na drucie różowo

nad jezdnią latarnie wisiły mleczne obłoki
wieczór a mleczne obłoki lecz wyżej było ciemno
kanciaste bryły kamienic w żałobie mroku po kim
a dach zupełnie jak balon w górę gdzieś zemknął

Odnieść by można wrażenie, że motywacja świata przedstawionego w tym fragmencie jest fantastyczna, jednakże po bliższym przyjrzeniu się okazuje się ona przede wszystkim emotywno-percepcyjna. Pomimo iż pada deszcz, ktoś stoi na ulicy w Warszawie (kolejne wersy podają dokładną lokalizację: Nowy Świat 32), i ze zdziwieniem przygląda się wieczornemu miastu. Znaczące jest właśnie to zdziwienie, bo ono sprawia, że to, co widziane, zinterpretowane zostanie w kategoriach quasi-fantastycznych. Emocja ta ujawnia się w pytaniu „wieczór

a mleczne obłoki”, werbalnym wyrazie stanu umysłu, dla zaistnienia którego nie jest zresztą konieczne słowne uzewnętrznienie¹². Upodobanie się światła lamp do obłoków ma swoje uzasadnienie w rozmyciu konturów, spowodowanych rozproszeniem światła w padającym deszczu. Optyczna motywacja uzasadnia częściowo także „zniknięcie” dachu, którego nie obejmuje już światło latarni i który pozostaje ukryty w mroku. Zarazem jednakże jakby percypujący podmiot utracił wiedzę o prostych związkach przyczynowo-skutkowych, co jest główną przyczyną zdziwienia, czy też, mówiąc dokładniej, osłabienia poczucia realności, wyalienowania świadomości ze sfery przedmiotowej. Nic więc dziwnego, że ten kubistyczny opis wspomagany jest zabiegami „surrealistycznymi”, jak związek odległych semantycznie, ale połączonych analogią kształtu i brzmienia słów „melon” i „melonik”. Interpretowany fragment można by podsumować wersem z innego wiersza Czechowicza: „rzeczy są obce powiędły dźwięki nazw” (synteza, nw, s. 183).

Wyalienowanie ze sfery przedmiotów, a w sferze obiektywnej „dziwność”, a nawet groza świata, jest jednakże tylko jedną z funkcji odrealnionego obrazu. Równie istotną jest ukazywanie cudowności, niepojętności i tajemnicy rzeczywistości. Cytowany wcześniej wiersz *O świerszczach* kończy się w następujący sposób:

maleństwa świerszcze chwila upalna
upalna ale jak ciało
wieźcie ją w śpiewie po gniewnym niebie
pieśń kto wie może czasem uwalnia
jedyność a tak jej mało

Jedyność oznacza w wierszu Czechowicza wyjątkowość, niepowtarzalność, „podwójny urok” świata, którego nie dostrzega ani praktyczna wyobraźnia potoczna, ani nauka¹³.

R E M U Z Y K A L I Z A C J A W S Z E C H Ś W I A T A

Przywołane wcześniej zestawienie poezji Józefa Czechowicza z pitagorejską koncepcją muzycznej harmonii sfer wymaga dwójakiego komentarza. Wydaje się, że nie sposób przypisać autorowi *ballady z tamtej strony* przeświadczenia o tym, że wszechświat jest harmonijny, że jest metafizycznym łańcem. Od koncepcji pitagorejczyków, dla

których główną zasadę bytu stanowiła liczba, oddziela Czechowicza jej racjonalizm: wynikała ona przede wszystkim z odkryć w dziedzinie akustyki i astronomii. Ponadto dla Czechowicza istotny jest nie tylko estetyczny i metafizyczny wymiar muzyki. W wierszu *jesienią* (nc, s. 211) czytamy wszak:

słucham szelestów jesienny gość
mało wód szmeru szumu nie dość [...]

może usłyszę kogoś dnia
nutę człowieczą z samego dna
nutę co dzwoni mocno i ostro
a niebo całe dźwiga jak sosną¹⁴

Podobieństwo pomiędzy koncepcją starożytnych filozofów i nowoczesnego poety polega na metafizycznym znaczeniu muzyki. Czechowicz kontynuuje rozpoczynając się w pitagoreizmie metafizykę muzyki. Funkcję motywów muzycznych w jego poezji pozwala pełniej wyjaśnić kategoria „demuzycyzacji świata” Leo Spitzera, użyta swego czasu przez Ryszarda Przybylskiego do opisu twórczości Zbigniewa Herberta¹⁵. Demuzycyzacja łączy bowiem estetyczny i metafizyczny wymiar zjawiska określanego również terminami: demitologizacja, odczarowanie czy desakralizacja:

rzeczy są obce powiędły dźwięki nazw
a wy nie chcecie wiedzieć dlaczego
więc puste są ramiona
jedyne
nie ma was
(synteza, nw, s. 183)

Cytowany wcześniej wiersz *dzisiaj verdun* prezentuje trzy rodzaje wyobcowania. Pierwsze ze sfery przedmiotów (obcość rzeczy). Drugim jest samotność odczuwana w tłumie:

no powiedz czy nie spokojne ciche miasteczko stolica
a przecież na trotuarze nowy świat trzydzieści dwa
moknę na deszczu marząc jak podchmielony policjant
samotny w tłumie ja

Trzeci rodzaj alienacji, tkwiący u podstaw dwóch poprzednich (utwór jest również zapisem uświadamiania sobie tej zależności), to alienacja metafizyczna, której głównym powodem jest kataklizm I wojny światowej:

zlikwidowano wojnę spętano paktów powrozem
na próżno bo my wciąż na froncie bijemy się
patosem dział świszczących bomb grozą
jestem wciąż na pustyniach verdun
deszcz na asfalt światło na krzyk warszawy
oczy mkną na kolumnę ogłoszeń bo ona z chlebem
od wewnątrz czuje mózg wojenną czerwoną prawdę
rozumiesz
cóż po chlebie kiedy nie smarowany niebem

Przywracanie podwójnego uroku rzeczom jest więc u Czechowicza próbą odzyskania utraconego wskutek demitologizacji związku doczesności (chleb) z transcendencją (niebo).

„ C H C E M Y Ś P I E W A N I A G W I A Z D I R A F ”

Metafizyczny aspekt muzyki w poezji Czechowicza każe brać pod uwagę jej funkcję komunikacyjną¹⁶. Kazimierz Wyka akcentował przede wszystkim awangardowy rys tej muzyczności. Ma ona jednak związek z wielowiekową tradycją metafizycznego pojmowania muzyki, związanego w Młodej Polsce z tzw. utopią komunikacji pozawerbalnej, kontynuowanej w awangardowej koncepcji języka pozarozumowego. Komunikacyjność oznacza tu zarazem próbę odzyskania utraconego związku z innym wymiarem, którą gwarantował mit, odzyskania jedności pomiędzy człowiekiem i pozostałymi sferami świata. W tym sensie odnawia się również etymologiczny związek komunikacji z komunią (jednością)i komuną (wspólnotą).

Metafizyczność muzyki to zatem jej soteriologiczność. Tradycyjne pojęcie zbawienia łączy w sobie jedność z Bogiem i życie wieczne. W eschatologii Czechowicza nie ma jednak wizerunków życia po śmierci; jest ona kresem życia. Zbawczy wymiar muzyki oznacza otwarcie na „tamtą stronę”, „komunikację” (jedność) z tajemnicą. W wierszu pod znamienym tytułem *więzienie*, opisującym zmierzch dnia wypełnionego zwykłą ludzką krzątaniną, zamknięcie w doczesności traktowane jest właśnie jako uwięzienie. Oto jego zakończenie:

wszystko wszystko jest na ziemi
tak wiele
wszystko
tak mało
(bzts, s. 98)

Soteriologiczny aspekt muzyki u Czechowicza staje się jeszcze bardziej widoczny, kiedy podstawową opozycję interpretacyjną, stosowną do jego twórczości, mianowicie arkadię i katastrofę, zastąpimy przeciwstawieniem cudowności i grozy. Zgodnie z poglądami jednego z najważniejszych teoretyków *sacrum*, Rudolfa Otto, doświadczenie świętości ma charakter misteryjny i składają się na nie *mysterium tremendum* i *mysterium fascinans*, czyli tajemnica grozy (przerażenia) i tajemnica cudowności (urzeczenia). „Mysterium – jak powiada Otto – jest nie tylko czymś dziwnym, lecz także czymś cudownym”¹⁷.

Jak już zostało stwierdzone, figurami irracjonalności świata mogą być inne motywy, na przykład sen (i odpowiadająca mu oniryczna wizja) czy niebios, muzyce jednakże przypada tu funkcja nadrzędna, spajająca:

chcemy śpiewania gwiazd i raf
lasów pachnących bukiem
świergotu rybitw tnących staw
i dzwonów co jak bukiet
chcemy światłości muzyk twych
dźwięków topieli
jeść da nam takt pić da nam rytm
i da się uweselić

którego wzywam tak rzadko Panie bolesny
skryty w firmamentu konchach
nim przyjdzie noc ostatnia
od żywota pustego bez muzyki bez pieśni
chroń nas
(nc, 237–238)

Natomiast Czechowiczowskie przywracanie rzeczom podwójnego uroku ująć można najkrócej słowami Zbigniewa Herberta, jednego z ostatnich, kto wie, może ostatniego przedstawiciela metafizyki światła i muzyki w poezji polskiej, stanowiącymi komentarz do jego własnej twór-

czości: „Chciałbym zachować szacunek dla pierwiastka irracjonalnego w człowieku; dla jego potrzeby poezji i tego, co nasi przodkowie nazywali Bogiem, a dla czego my, ich potomkowie, szukamy nowego języka”¹⁸.

1 Mam na myśli takie utwory, jak np. *Las Ardeński*, *O róży* z tomu *Struna świątła*, czy *Wyspa*, *Zejsście*, *Świt* z tomu *Napis*.

2 Zob. K. Wyka, *Składniki świetlnej struny*, w: tenże, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959. W przedwojennych wierszach autora *Trzech zim* nie występuje jasna, świetlista wizja, tak częsta w twórczości Czechowicza. W utworach Miłosza przenikniętych, właściwym żagarystom, historyzoficznym pesymizmem, dominuje tonacja „ciemna”, minorowa. Zmienia się to dopiero w cyklu *Świat*. *Poema naiwne*, napisanym w 1943 roku. Tylko na pozór zaskakuje fakt, że doświadczenie wojennego kataklizmu kieruje pamięć poezji ku jasnemu wymiarowi rzeczywistości. Dopiero jednak za sprawą tego poematu organizująca poezję Czechowicza opozycja arkadii i katastrofy zostaje w poezji Miłosza uobecniona w pełni.

3 T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 177.

4 K. Wyka, *O Józefie Czechowiczu*, w: *Rzecz wyobraźni*, s. 48.

5 T. Kłak, dz. cyt., s. 212.

6 E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno. Światopogląd literacki wobec modernizmu literackiego*, Kraków 2006, s. 86.

7 R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 7–13.

8 Na temat epifanii w poezji Czechowicza zob. E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno*, s. 342–361.

9 T. Kłak, dz. cyt., s. 209.

10 Wszystkie cytaty z wierszy Czechowicza lokalizuję w tekście głównym na

podstawie wydania: J. Czechowicz, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1997, stosując przy tym następujące skróty tytułów zbiorów poetyckich: djcd – *dzień jak co dzień*, bzts – *ballada z tamtej strony*, nw – *nic więcej*, nc – *nuta człowiecza*.

11 Wyczerpanie Czechowicza na dźwiękową stronę rzeczywistości mogłoby stać się przedmiotem osobnego studium, podobnie zresztą jak percepcja wzrokowa (obrazowość) jego poezji. Czechowiczowska wizja jest sensualistyczna, chciałoby się powiedzieć, konkretna.

12 Zewnętrznym odpowiednikiem przeżycia jest tu „dziwność” świata.

13 Zob. *Zapowiedź* (djcd, s. 84): „metafizykę splecioną jak ciężkie włosy / rozplącze jasny miecz c h e m i a”.

14 Zob. Z. Herbert, *Głos*, w: tenże, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 17–18: „Idę nad morze / aby usłyszeć ten głos / między jednym uderzeniem fali / a drugim // idę do lasu [...] // idę na pole [...] // gdzie jest ten głos / powinien odezwać się / gdy na chwilę zamilknie / niezmordowany monolog ziemi // nic tylko szmery / klaskanie wybuchy”.

15 R. Przybylski, *Miedzy cierpieniem a formą*, w: *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Warszawa 1978.

16 Por. E. Kołodziejczyk, dz. cyt., *passim*.

17 R. Otto, *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, przeł. B. Kupis, Wrocław 1993, s. 59.

18 Cyt. za: K. Dedecius, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3, s. 223.

MIĘDZY PROWINCJĄ A EUROPĄ

FOT. MACIEJ BILLEWICZ



Okolice Klimczyc na Podlasiu, 13 czerwca 1981

KRESY NA MIARĘ WIELKICH POETÓW

Słowo „Kresy” staje się dla Białorusina problemem już na poziomie przekładu i budzi w nim skojarzenia i emocje inne niż te właściwe Polakom. Można powiedzieć, że używane jest „jednostronnie”, jedynie z zachodu na wschód, nie zakłada się w zasadzie możliwości przyjęcia kierunku odwrotnego. Pojęcie to pada i zanika wśród kresowych „bagien i moczarów”.

Wkrada się tu też konotacja czasowa: Polak na Kresach szczęśliwie spędzał swój czas przeszły, młodość, podczas, gdy Białorusin żyje tu również teraz. Stąd powstają nostalgiczne określenia starszych ludzi z Polski: „szczęśliwa młodość pod Lidą” czy „nad Świtezią”, które to akcenty u Białorusina się nie pojawiają. Jego młodość i starość „pod Lidą” jest „czasem szczęśliwa, czasem nie bardzo”. Polak z goryczą nazwałby te ziemie „zabranymi”, „odłączonymi”, „dawno utraconymi”, a Białorusin nie odczuł tej „utrąty”. Z jednej strony historia, z drugiej po prostu codzienność.

Polakom „Kresy jednoznacznie bowiem kojarzą się z tymi obszarami, które znajdowały się ongiś na wschodnim obrzeżu Rzeczypospolitej”. I ta kategoria „wschodniego obrzeża” znów rodzi wiele wzajemnych pytań i brak porozumienia: dlaczego „obrzeża”, „rubieże”, „prowincja”, „krańce”, „granica z ostatnią stacją kolejową”? Przecież Białorusini też umieją obliczać geograficzne centrum Europy i świadomi są tysiący kilometrów, które dzielą ich od Syberii. Wiedzą, że mury jest trwalsze, niż drewniane i niekoniecznie tylko w kontekście panowania Kazimierza Wielkiego. Nie są nam obce szlaki handlowe, prawo rzymskie, edukacja, sztuka.

Nie mniej zawile staje się tu rozumienie zakresu znaczeń „Polski”, „polskości”, „polskiego”, „Rzeczypospolitej”. Dlaczego tylko „byłe obszary **polskiej**² państwowości”³, dlaczego „**nasze** Kresy”⁴, dlaczego powstają sprzeczne odniesienia, że kresowiaci to dzieci tylko jednej matki pod nazwiskami **Polska i Polacy**? Dlaczego uważa się, że tu, na Kresach, najlepiej zachowały się właśnie **polski** etos, folklor, gawędy, legendy, obrzędy z pominięciem wszystkiego innego, co tu zachowało się i było cenne od wieków? Czy bez tego elementu „pol” i Wincentego Pola (że pozwolę sobie na taką grę słów), który w wydanym w 1854 roku poemacie *Mohort* użył jako pierwszy słowa „Kresy” w dzisiejszym znaczeniu⁵, zupełnie nie było i w ogóle nie ma tej ziemi?

Ustępuję bez dyskusji przed dowodami kulturoznawców, że Kresy to ważne polskie pojęcie narodowe i kategoria wyposażona w idealizowane znaczenia kulturowe i etyczne⁶, ale uważam, że w sposób niezamierzony obok fascynacji i mitologizacji kresowych wartości powstało coś, co wynika z pewnej ignorancji i może prowadzić do zafałszowania rzeczywistości. Czy nie zadziałał tu szkodliwie z pobudek ideowych sam Wincenty Pol, przecież Jacek Kolbuszewski stwierdza, że „na tych odległych, najodleglejszych krańcach dawnej Rzeczypospolitej Pol nie był nigdy. Obraz tamtego świata odtworzył zatem w przekazanej mu tradycji ustnej i z niej wziął wszystkie owego świata pogranicznego realia”⁷.

Kresy i kresowość już dawno przyjęły w literaturze polskiej określone formy: pięknego mitu i pesymistycznego zaniedbania. Utracony świat wywołuje żal za opuszczonym domem, gdzie bez poprzednich gospodarzy wszystko porasta mchem i chwastami, a życie odeszło razem z tym wyidealizowanym wcześniejszym kształtem. W efekcie rodzi się wyobrażenie, że to, co tam jest czy będzie, nie ma już większego znaczenia. Tym bardziej, że swoje zrobił okres sowieckich zniszczeń i dewastacji.

Niestety, takie stereotypy często pojawiają się w tekstach literackich poruszających tematykę kresową. Bardzo często takie wypowiedzi budzą we mnie, czytelniczce z Kresów, brak zaufania do autora i nawet poczucie krzywdy. Pamiętam swoją lekturę *Lapidarium III* (1997) Ryszarda Kapuścińskiego, który po latach wrócił do rodzimego Pińska i krótko opisuje te swoje wrażenia⁸. *Lapidaria* Kapuścińskiego, jak wiadomo, z założenia są spontanicznymi zapiskami pisarza, jednak nie uwierzyłam jego opisowi pińskiej „elektryczki” (a nie jak pisał – „pociągu”). Widzę takie na co dzień na całej Białorusi i wiem, że nie są i nie mogą być tak brudne, by przez okna nic nie było widać. Nie ma też w „elektryczkach” srogich przewodniczek, nazwanych „konduktor-

kami” i nigdy nie ma dwudziestu wagonów, nawet gdyby to był najlepszy pociąg pośpieszny. Znam te proste prawdy i mam wrażenie, że Kapuściński nie notował tego z realiów, lecz wymyślał, poddany pesymistycznej wersji „stylistyki kresowej”.

Przyznaję się do uczulenia na „kresową nieścistość”. Często powoduje ona natychmiastowe obniżenie w moich oczach wartości tekstu, badania, interpretacji. Dla przykładu, wiadomy angielski badacz, wielki amator i popularyzator wiedzy o Polsce, mistrz polskiej historiografii Norman Davies, promując książkę rodaka z Anglii Philipa Marsdena *Dom na Kresach. Powrót*, napisał w zamieszczonej na czwartej stronie okładki notkę, że starsza pani, Polka, podróżuje „na dawno utracone ziemie Kresów, miejsce jej urodzenia [...], odkrywa podróżującemu z nią bohaterowi powieści na wpół zapomniany, nieistniejący już świat własnego dzieciństwa, **przestrzeń niekończących się lasów, mgły nad Niemnem [...]**”⁹.

Posiadam w swojej biblioteczkę znaną książkę *Boże igrzysko* i dobrze wiem, jak szczegółowo interpretuje Davies polską historię, jednak po przeczytaniu fragmentu na okładce powieści Marsdena natychmiast przypomniałam sobie wcześniejsze rozważania historyka ze wspomnianego *Bożego igrzyska*. Autor po upływie dziesięciu lat, czasu dzielącego daty wydania obu książek (1989, 1999), wcale nie zmienił swojego wyobrażenia na temat terenów znajdujących się na wschód od Bugu i po prostu zacytował sam siebie, używając sformułowań, których kiedyś używał, na przykład, do opisu Litwy – „teren bywa tu często **bagienny**, surowy i kamienisty, gęstość zaludnienia jest niewielka. Jeszcze w XX w. jedną trzecią całego obszaru pokrywały **nieprzebyte lasy**”¹⁰, czy Podlasia – „Podlasie jest także dzielnicą pograniczną. Pełna pozostałości polodowcowych i **bardzo zalesiona**, kraina ta obejmuje rozległą Puszcę Białowieską”¹¹, „to region hodowli bydła”, „ludność trudniła się myślistwem i rybołówstwem”, albo Polesia – „Polesie zwane też Bagnami Przypieckimi, było krainą, w której czas się zatrzymał. **Bagna przeplatały się tam z dębowymi zagajnikami i bujnymi łąkami**”, „jest to piękna kraina polowań na kaczki, gdzie prymitywny lud żył przez długie stulecia, nigdy nie oglądany oczyma przybyszów ze świata. Jedyne godne odnotowania miasto Polesia, Pińsk, stało się niemal w dziewięćdziesięciu procentach miastem żydowskim”¹².

Trudno z tym się pogodzić, że poza tym, co wyżej, nic innego przez Daviesia nie zostało opisane. Nawet nie pustką, ale wyraźny brak cywilizacji, więc co tam może interesować historyka? Pozostało tylko na mapie nakreślić czy przed granicą postawić tablicę z napisem po łacinie

„hic sunt leones” („tutaj mieszkają lwy”), co w starożytności oznaczało kraje nieznane i odległe. Co do Pińska, to lepszy znawca Kresów zоставił w przeciwieństwie do poprzedników – Ryszarda Kapuścińskiego i Normana Daviesa – nieco inny opis, w którym jednak znalazło się miejsce na godne uwagi szczegóły:

Położony na lewym brzegu Piny, liczący w latach 30. XX wieku około 31 000 mieszkańców (z czego Polacy stanowili 7 000) Pińsk, chlubił się wieloma zabudawkami przeszłości. Do najpiękniejszych należały kościół, klasztor i kolegium Jezuitów. Ten kompleks trzypiętrowych gmachów i kościoła, zwracającego uwagę pięknymi wieżami, ufundował w 1631 r. Stanisław Albert Radziwiłł. Tu pobierał nauki historyk-poeta Adam Naruszewicz. Po kasacji jezuitów klasztor był siedzibą władzy unickiego, po rozbiorach zamieniony został na prawosławny monaster [...]13.

Nie wiem dokładnie, kiedy ogólnie obserwowana tendencja mitologizacji Kresów i fascynacji zaczęła się zmieniać w zubożenie. Niestety, można znaleźć wiele przykładów na to, jak literackie powroty do Kresów sprawiają, że stają się one terenem mało godnym uwagi, tracą na wartości. We wspomnianym wyżej i promowanym przez Normana Daviesa *Domu na Kresach*. *Powrót* mimo woli wyłapuję te same „pełne mistycznej tajemniczości, smutku i nawet grozy”14 obrazy i nuty, znów czytam o wsiach, polowaniach na wilki, o ludziach silniejszych od życia, konduktach pogrzebowych w śniegu, martwych ciałach w rzece, smutnym duchu, który siadał na łóżku i skarżył się na swój los15, o lasach napełnionych świergotem zięb, o wspaniałym kresowym czerwcu16. Jednak obok z takiego romantycznego krajobrazu, z przerażeniem znajduję:

Zofia odwiedziła Białoruś ponownie. [...] Na łąkach zastępy żniwiarzy wymachiwały z zapatem kosami, świadome tego, że piękna pogoda – jak wszystko inne w białoruskiej rzeczywistości – trafia się rzadko i szybko kończy.

Dziwne, że to pisze Anglik o białoruskim klimacie. Myślę wówczas, że Polacy opuścili Kresy bez ich zrozumienia, a także bez zrozumienia dzięki Kresom samych siebie.

Wszystkie te zagadnienia mają dla mnie ważny sens w paralelnym czytaniu Miłosza i Czechowicza. Łączyła tych wielkich poetów literaturoznawcza kategoria Drugiej Awangardy, połączyła ich również Wileńszczyzna, czyli – Kresy.

Patrząc przez pryzmat Kresów na Miłosza i Czechowicza widzę ich jak dwie równoległe linie, obok siebie, nie pozostające jednak w związku przyczynowo-skutkowym. Uważam, że Miłosz i Czechowicz patrzyli na Kresy Wschodnie niejednakowo. I nie dotyczy to wyłącznie tego, jak o nich pisali, ale wynika również z różnic podejścia do tych ziem. Dla Miłosza to „mała ojczyzna ze szczęśliwym dzieciństwem nad Niewiażą i Issą”, dla Czechowicza – nie. Miłosz uwypuklił kresowość w swojej twórczości po II wojnie światowej, Czechowicz zanurzył się w nią między wojnami. Miłosz miał tam „ziemię utraconą”, Czechowicz – „odzyskaną”. Łączy poetów zachwyt i nostalgia, ale z różnych powodów, więc używają dla przekazania czytelnikowi tych uczuć różnych metafor.

W końcu dzięki uchwyceniu uroków i mądrości Kresów Miłosz dostał honorowe miano „poety z Szetejń”, Czechowicz pozostanie „poetą z Lublina” – piewcą innej prowincji, nie wileńskiej. Wileńszczyzna i pojawiające się w życiorysie Czechowicza miasteczko Słobódka nie przyciągnęły do tej pory większej uwagi badaczy i raczej są uważane za krótki epizod w biografii, może nawet przykry, o którym można spokojnie zapomnieć.

Jako kresowianka zawdzięczam obydwóm poetom zwrócenie uwagi na ziemię, z których sama pochodzę. Zawdzięczam im brak zobojętnienia wobec Kresów. U Miłosza świadomie z delikatnym dyplomatycznym podstępem nastąpiło „uświatowienie” małej wioseczki na Litwie. Teraz nazwę „Szetejnie” po nobliście bez artykulacyjnego kłopotu wymawia niemal każdy wyedukowany obcokrajowiec. „Szetejnie” – mówi się ładnie. „Issa” – dodają znawcy. „Europa Środkowa” – tu już nikt nie wątpi. Robienie z małego punktu geograficznego uniwersalnego i przy tym podstawowego pojęcia swojej twórczości nie jest nowym zjawiskiem. Podobne tropy obserwujemy u Brunona Schulza urodzonego w Drohobyczu lub Szolem-Alejchem, który nadał światowy rozgłos codziennemu życiu Żydów w południowo-kresowej Kasrylewce.

Czechowicz na odwrót – tak zaszyfrował swoje głębokie więzi duchowe ze Słobódką, która obecnie jest miasteczkiem białoruskim, że dotychczas u badaczy jego twórczości nie zabrzmiały tak piękne przysłobódzkie, nazwy, jak zaścianki Tulutki, Róg, Bochony, Chroły, Myślówka, jeziora Pociach, Niedrowo, Wiero.

Ze swojego punktu widzenia muszę stwierdzić, że obserwuję w twórczości Miłosza typową tendencję mitologizacji obszarów kresowych, właściwie już od dawna znaną w literaturze polskiej. Jakiś bardzo znajomy „świat spiżarni”, poezja, która „wzięła się z apteczki”¹⁷. Miłosz mnie nie zadziwia i nie przekonuje. Wydaje mi się, że o tych Miłoszow-

skich Kresach już wszystko wiem. Nie wyczytuję tam nic dla siebie nowego. Wiem, że jego autobiograficzna *Dolina Issy* czy *Rodzinną Europą* zawierają w sobie uogólnienia bardzo ważne i mądre, zgadzam się z nim i w europejskości opisywanego świata, i w znajdowaniu tego świata „spomiędzy”, i w nieukrytym dążeniu naszych dusz kresowych do ucieczki „kajakiem na Zachód”. Ale to i tak jest dla mnie jasne. Bo tak jest. Choć Miłosz wnikliwie to analizuje. Słucham go w ramach protokołu dyplomatycznego, a on przemawia do mnie głosem attaché kulturalnego, który chce przedstawić Wschód Europy Zachodowi, i mimo że stara się tego uniknąć, upodabnia się do „misjonarza wśród dzikich”, co też jest bardzo potrzebne. Ale nowa, awangardowa poezja w połączeniu z kresowością u Miłosza jakoś przecieka mi przez palce. Wszystko się zgadza – wynikające z haseł awangardy „minimum słów, maksimum treści”, ale brakuje mi „sięgania po tematykę zakazaną” i wynalazczości.

Nawet liryczne Miłoszowskie *Rzeki*, uważane za jeden z najpiękniejszych wierszy poety i w polskiej poezji, chcąc nie chcąc, umieszczam w XIX-wiecznej romantycznej hydrografii kresowej, gdzie już się zdarzały „historyczne” dialogi z rzekami, wziąć dla przykładu chociażby Mickiewicza w zwracaniu się do Niemna. I znów wyczytuję u Miłosza kresowy „miód”, bo rzeki na Kresach są „miodem płynące”, znów po kimś poprzednim widzę „źródło w tajemnych grotach bijące spośród omszałych kamieni”, „jasne źródło na murawach”, znów pojawia się „na słońce wystawiona twarz”, nagi poeta, „sterujący z rzadka zanurzeniem wiosła”, znów „dębowe lasy, łąki, sosnowy bór”, „ziemia obietnicy”, „dymy wiosek, senne stada, loty jaskółek-brzegówek, piaskowe obrywy” i „wielkie odbite niebo”. Aż się chce zacytować futurystę Anatola Sterna¹⁸:

Czemu ludzie są mądrzy
Czemu ludzie myślą?
Kula słońca jak dzwon drży
Ryby skaczą na wiśle,
Cztery wiatry wieją
Od wschodu do zachodu,
Mokre deszcze leją
Brzuchom ciężko od płodu.
Chcę by wiatr skosił
Wszystkie żółte głowy!
Chcę ryczeć jak osioł
Chcę skakać jak krowy.

Miłosz i Czechowicz, dwaj smutni poeci, na których faktycznie opierała się Druga Awangarda – wileńska i lubelska. Miłosz nie zgubił z czasem rozpaczliwej tonacji, rozsnutej na skalę światową i został po awangardowemu sceptyczny względem życia ludzkiego. Jednak według mnie niezauważalnie pozwolił się uwieść pesymistycznej nucie utraty dawnych wartości, klasycznej polskiej mitologii kresowej, gdzie pisanie wielką literą słów Rzeką, Las, Święty Bród, Kuźnia, Prom, Żeńcy, Pagórki, Altana, Kryjówka, Bryczka, Lejce, Wioska, Gruszka, Ganek, Malwa, Ruta, Ajer, Miód, Gliniana Misa, Kwas Chlebowy, Letni Świt, Głosy Ptaków, Czarny Ogród¹⁹ w sumie nie jest zbyt nowatorskie i nie tworzy w tym krajobrazie przedburzowego napięcia, czego oczekuje się od Drugiej Awangardy. Adekwatne wydają się tu być słowa Józefa Czechowicza z jego listu do Wacława Gralewskiego, którymi określił on twórczość Klabunda²⁰: „Jego sceny to liryki, a ja chcę dramatu”.

W odróżnieniu od Miłosza, Czechowicz mnie wciąż zaskakuje. Wniósł on coś nowego do portretu mojej ojczystej ziemi, coś, co spodziewałam się od kogoś kiedyś usłyszeć. Czechowicz jakby odczuł Kresy w prawdziwej ich treści, bez mitologizacji; ale ta prawdziwa treść jest bardzo głęboko ukryta, staje się jego awangardowym eksperymentem stylistycznym, wypełnia tekst nie do końca ujawnioną semantyką, magią, delikatnym liryzmem i właściwym Czechowiczowi wciąganiem do podróży po zakątkach jego psychiki.

Spróbuję wcielić się w rolę przewodnika, by oprowadzić czytelnika po tych hipnotycznych okolicach kresowej Słobódki, gdzie Czechowicz nauczył się kreować inne niż Miłosz metafory. Zwróćmy na przykład uwagę na pierwsze próby poetyckie z 1923 roku, w których pisze o śnie, który „szepcze źródlanym bełkotem”²¹, a nie o źródlanym bełkocie, który szepcze snem, co pewnie byłoby bardziej charakterystyczne dla krajobrazów kresowych Miłosza. Już wtedy, w 1923 roku, udało się młodemu poecie z Lublina nie przeoczyć „oczu jak wrzosowiska”, a nie wrzosowiska jak oczy, „dłonie tak białomartwe jak półksiężycy”²², a nie na odwrót, a nawet zagrać „na złotych strunach ginących gwiazd milczeniem”²³.

Słobódzkie próby Czechowicza są czysto awangardowe, ale wzięte z jednego tylko łatwo zauważalnego na Kresach i w jeziornej Słobódce realistycznego faktu – tu daje się zobaczyć, że ziemia zrasta się z daleko widzianym niebem, jest częścią nieba, niebo odbija się w wodzie, jest wodą; natura tworzy obracające się koło, okolice są kołami wszechświata; wszystko może być czymś i coś wszystkim; mogą istnieć dwa księżycy – niebieski i wodny, czy nawet wewnętrzny, zewnętrzny, prawdziwy, nie-

realny; wiejskie dzieci mogą być aniołami, czy anioły wiejskimi dziećmi; można łowić ryby w niebie, gdzie gwiazdy są nenufarami, czy nenufary są gwiazdami...

We wszystkich utworach dotyczących białoruskiej Słobódki, od najwcześniejszych do ostatnich z 1938 roku, udało się autorowi sprawić, by realia kresowe mistycznie zniknęły w tekście, przy jednoczesnym mocnym tkwieniu ich w nim i na odwrót – z „kresowego” tekstu, na pierwszy rzut oka banalnego i realistycznego, Czechowicz, uważnie wczytując się, tworzy „gigantyczne malowidła”, gdzie „los i fakty spiętrzą się”, „wznoszone ponad cały świat”²⁴. Zwraca na siebie uwagę obrazek ze „szkiców III części *Henryka*”, jak pisze Czechowicz o swoim planowanym nowym utworze prozą w liście do Gralewskiego wiosną 1923 roku²⁵:

Olbrzymie, szklane drzwi, płonące szkarłatnym blaskiem gasnącego już kominka, patrzyły na taras i w noc ciemną, na wierzchoły klonów, lip i czereemch. A gdzieś na dalekim jeziorze muzycznym rytmem śpiewały ciche fale. Ja zaś, przymknąwszy oczy, marzyłem, że widzę, jak czarna toń kołysz nenufary pachnące pod gwiazdami.

Ten fragment znakomicie ilustruje umiściszenie rzeczywistości kresowej, przecież chodzi w nim tylko o blask zachodzącego słońca nad jeziorem. Co jest olbrzymimi szklanymi drzwiami – jezioro czy niebo? Chyba niebo, bo ono z góry patrzy na „wierzchoły” klonów, lip i czereemch, a przecież szklany blask ma zazwyczaj jezioro. Czym jest czarna toń, kołyszająca nenufary pod gwiazdami – jeziorem? Nie – niebem. I na odwrót, jak w zamkniętym kręgu „światostworzenia”.

Widzę w opisanej figurze stylistycznej zasadniczą różnicę z Miłoszem. Czechowicz nie hiperbolizuje podpatrywanego kresowego świata, zapisując realia wielką literą. Czechowicz hiperbolizuje emocje, artystyczne uczucie, robiąc ze zwykłego „przypomnienia jezior północnych”²⁶ *Ogrom Tajemnicy*.

Przerażają swoją kresową tajemniczością i metafizyką dwa „posłobódzkie” opowiadania dla dzieci – „Józiuk zginął” i „Na jeziorze”, które moim zdaniem nie są pisane wyłącznie dla dzieci. Są jeszcze jednym przykładem artystycznego szyfru poety. Czechowicz wyraźnie mówi tu o sobie, wykorzystując regionalnie brzmiące własne imię „Józiuk”, którym być może zwracano się do niego, młodego chłopięcego nauczyciela, w Słobódce, w latach 1921–1923. Na to, że to teksty słobódzkie, wskazuje wiele realiów i elementów językowych. Podejrzewam, że po-

wstały też w Słobódce, mimo to, że ukazały się w „Płomyku” i „Płomyczku” w latach trzydziestych, ponieważ transliterują bardzo dokładnie polski prawdziwy język regionalny, zmieszany z białoruszczyzną, co niewątpliwie przyszły poeta mógłby zapisywać na żywo, a nie z pamięci. Możliwe, że Czechowicz jako nauczyciel pisał lub opowiadał te historyjki po polsku dzieciakom, które uczył i tworzył dla nich w taki sposób obowiązkowy materiał dydaktyczny, formą przypominający dziecięce abecadło Lwa Tołstoja dla chłopskich szkółek w Jasnej Polanie. Lecz też ukrycie pisał w nich o swoich wewnętrznych dramatach, tęsknocie i strachu przed tajemnicą szerokich jeziornych wód i kresowych przestrzeni, które mogą pochłonąć, jak w prześladowającym go po wojnie 1920 roku wrażeniu śmierci i śmiertelności człowieka.

Ściemniało się szybko. Świat błękitniał. Niebieskie cienie kryły się w koleinach, w śladach nóg na ścieżce. Ale coraz mniej było je widać. Śnieg padał i padał. Chłopiec długo nie mógł uwierzyć, że zabłądził. Okazało się jednak, że ścieżkę w zmroku zgubił. Brnął w śniegu po kolana, ciężko wyciągając nogi z zasp. Zmarzył już porządnie. Schował ręce w rękawy, ale to niewiele pomogło. Wiatr przewiewał kożuszek, jakby był zrobiony nie z baranicy, ale ze starego siła. Wtem poślizgnęła się chłopcu noga. Spróbował jeszcze raz – tak, pod grubą pokrywą śnieżną był lód.

Struchlał. To znaczy, że wszedł na jezioro. To jasne. Ale w którym miejscu? Nie było innej rady, tylko iść naprzód. Wiatr świszczął przeraźliwie dokoła.

Kto wie? Może tu, pod śniegiem jest jakiś niewidoczny, zasypany przeręb. A w przeręblu czyha na zabłąkanego utopiec, zielony topielec, okropne widmo jezior? Wynurzy się nagle ponad białe zaspę, wyciągnie kościste, ociekające wodą dłonie...²⁷.

Ale teraz woda, pole i ugory zmieniły się w jedną białą, pustą, obcą przestrzeń. Przejęło go dotkliwe zimno. Podniósł się z trudem – i wydało mu się, że jest jakoś jaśniej. Jakby słańki, różowy blask kładł się na ciemne niebo.

– Tak, tak, jezioro i śnieg... Oni we dwoje potrafią tak omamić człowieka – powiedział dziadek²⁸.

Podeszli bliżej, ale nie bardzo mogli rozeznaczyć, kto to, bo światło z okna biło im prosto w oczy. Nieznajomy obsunął się na ziemię. Podbiegł chłopiec i naraz krzyknął:

– Józiuk!

A Józiuk blady i ledwie żywy obrócił twarz ku bratu. Był bez czapki. Włosy

miął osypane śniegiem, rzęsy posklejane od mrozu, usta zsiniałe. Nie mógł powiedzieć ni słowa²⁹.

W tych opowiadaniach dużo „drobnostek” niezbitie wskazuje, że to ta sama Słobódka, wspomniane są nazwiska dotychczas mieszkających w Słobódce rodzin, nazwane są pobliskie jeziora, tworzące prawdziwie morskie rozlewisko:

Przypomniał sobie po kolei wszystkie łączące się tu z sobą długim pasem jeziora: Wołos, Snudy, Strusto, Wojso, Batojco, Niespiż, Djabrowo, Niedrowo i wreszcie Pociach. Ileż tu zakrętów, przesmyków, o wciąż, wciąż ciągnie się w dal zamarznięta powierzchnia wód... Można iść i iść bez końca³⁰.

Malowane przez poetę krajobrazy kresowe są swego rodzaju pasem startowym dla religijnego uniesienia, wydaje się, że za chwilę to wszystko przerośnie w „poezję między szczytem i otchłanią”³¹. Cóż, Kresy jako „otchłań”, a nie „granice”, „krańce”, „rubieże” brzmi bardziej poetycko. Przecież „otchłań” wedle Dantego była pierwszym kręgiem piekła, gdzie w naturalnych radościach bawiły się nie tylko nieochrzczone dzieci, bezgrzeszni poganie, ale gdzie także przebywali filozofowie i poeci antyczni.

W liście z 3 XI 1923 roku Czechowicz pisze z Włodzimierza Wołyńskiego do Gralewskiego: „wróciłem znów do słobódzkiego zwyczaju: siadywania w mroku, bez ruchu, aż do zupełnego obnażenia nerwów i ekstatycznego niemal stanu marzenia... Tam, gdzie realności wszelkie znikają mi z oczu i pamięci”³². Co było tego efektem? Kresowe „ludzkie ciche gniazdo z nadludzkiem żywiołem morza i miesiąca”³³. Coś w rodzaju wioski Aleńki nad Morzem Białoruskim w *Poemacie* Czechowicza z 1938 roku.

W kresowy, mistyczny kod wyżej wspomnianego *Poematu* została wpisana nie tylko do końca XIX wieku istniejąca pod Słobódką miejscowość Aleńki (Oleńki, Helenki), co udało się potwierdzić dopiero w 2010 roku, ale i religijna wielokulturowość Kresów Wschodnich, uzupełniona biblijną mistyką żydowską, na czym się widocznie dobrze znał młody Czechowicz, przecież stanowiła ona przed wojną element nieodłączny. Analiza tekstu napisanego prozą *Poematu*, a również szczegółowa prezentacja realiów słobódzkich, które zawiera, zasługuje na specjalny artykuł. Słaba ich znajomość, wynikająca z wyżej wspomnianej marginalizacji Kresów „utraconych”, niestety blokowała wiele odkryć w interpretacjach twórczości lubelskiego poety. Nie podzielałam też zaskoczenia

znanego badacza Czechowicza, Władysława Panasa, „tą nieoczekiwaną inwazją hebrajszczyzny u naszego, jak się uatarło w potocznym odbiorze, sielankopisarza”³⁴, przecież według Kabały używanie całego alfabetu hebrajskiego jest znakiem czegoś idealnego, na przykład, zamkniętego kręgu „światostworzenia”, co obserwowaliśmy u Czechowicza we wczesnych słobódzkich próbach pisania tekstów literackich i poszukiwania metafory kresowej. Zupełnie niewykluczone, że to, co kiedyś powiedział kabalista z XV wieku rabi Judasz Hajit o jednej z najstarszych i najważniejszych ksiąg kabalistycznych Bahir (z hebrajskiego: jaskrawe światło), najbardziej wpływowym i cytowanym pierwotnym źródle Kabały: „uczyn tę księgę koroną na swojej głowie”, mogło już w 1923 roku stać się podstawą dla tytułu, jak dotychczas prawie jedynego utworu Czechowicza, jednoznacznie kojarzonego z okresem słobódzkim życia poety – *Opowieścią o papierowej koronie*. Koronę przypomina i kabalistyczny malunek zamkniętego w koło alfabetu hebrajskiego, użytego przez Czechowicza w *Poemacie*, którego 22 litery być może wskazują na rok pobytu Czechowicza na Wileńszczyźnie, w Słobódce, gdzie jeziora i niebo stwarzają iluzję korony wszechświata.

W związku z tym, nie widzę większego sensu w porównywaniu zastosowanej przez Czechowicza hebrajszczyzny z średniowiecznymi abecedariuszami, jak to skrupulatnie podejmuje Panas³⁵. Być może odpowiedź na postawione przez niego pytania: jak rozszyfrować Czechowiczowskie połączenie symboliki kabalistycznej z „jakąś fantastyczną Białorusią”, która ma raptem „dostęp do morza”, rosyjską nazwę wioski, królewską, ale „schłopiałą” rodzinę z polskimi imionami³⁶, tak naprawdę jest prosta. Mówiąc zrozumiałym językiem realiów – szkarłatne Aleńki nad morzem, opisane w *Poemacie*, to tylko awangardowy poetycki symbol zachodzącego i wschodzącego nad jeziorami słońca, który tak zachwyił Czechowicza w kresowej Słobódce.

- 1 J. Kolbuszewski, *Kresy*, Wrocław 1996, s. 12.
- 2 Podkreślenie za autorką.
- 3 Tamże, ss. 5, 46.
- 4 Tamże, s. 53.
- 5 Tamże, *Kresy*, s. 6. Zob. też Monika Bachowska, *Kresy*, Kraków 2010, s. 5.
- 6 J. Kolbuszewski, dz. cyt., s. 54.
- 7 Tamże, ss. 15, 18.
- 8 „Rano 30 lipca pojechałem pociągiem z Pińska do Brześcia. Odległość 180 kilometrów pociąg pokonuje w trzy i pół godziny: trochę ponad 50 kilometrów na godzinę. W przeddzień wyjazdu nawet cieszyłem się z tego powolnego tempa, ponieważ chciałem jeszcze raz obejrzeć krajobrazy mojego Polesia, niestety, okazało się to niemożliwe: szyby były tak zalepione brudem i błotem, że nie widziało się nic. Było to błoto stare, zaskorupiałe, nałożone na siebie warstwami, tak, jak to widać na przekrojach geologicznych, błoto, chciałoby się powiedzieć – wieczne. Otworzyć okien też nie było można, bo są one zamknięte na amen, raz na zawsze. Z powodu tych zaklejstrowanych szyb w wagonie panował półmrok, panowało zaciemnienie, mimo że na zewnątrz świeciło słońce. Nie można było również wyjść, kiedy pociąg stał na stacji – wyjść mogli tylko ci, którzy wysiadali już na dobre, którzy kończyli jazdę. Ci, którzy jechali dalej, musieli siedzieć na miejscu. System polega na tym, że w wagonie otwierają się tylko jedne drzwi, których pilnuje konduktorka (ile wagonów – tyle kondukterek: 20 wagonów – 20 kondukterek). Są to na ogół młode dziewczyny o silnym poczuciu władzy – wiedzą, ile od nich zależy: chcą – wpuszczają, nie chcą – nie wpuszczają. Krzyczą, wydają rozkazy, grożą. Pasażerowie są postuszni, potulni, nawet zadowoleni – cieszą się, że w ogóle jadą”. R. Kapuściński, *Lapidaria*, Warszawa 2003, s. 475–477.
- 9 P. Marsden, *Dom na Kresach. Powrót*, Warszawa 1999.
- 10 N. Davies, *Boże igrzysko*, Kraków 1989, s. 60.
- 11 Tamże, s. 58.
- 12 Tamże, s. 59.
- 13 J. Kolbuszewski, dz. cyt., s. 78.
- 14 Tamże, s. 72.
- 15 P. Marsden, dz. cyt., s. 14.
- 16 Tamże, s. 295.
- 17 A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2010, s. 22.
- 18 Wiersz *Księga mądrości* A. Sterna z oryginału warszawskiego wydania *Futuryzji*: A. Stern, *Futuryzje*, Warszawa 1919, s. 3.
- 19 Z wiersza C. Miłosza *W Sztefjniach*.
- 20 List do W. Gralewskiego z 14 V 1923, w: J. Czechowicz, *Listy*, Lublin 2011,

s. 29–32 (s. 30).

21 List do W. Gralewskiego z 5 VI 1923, tamże, s. 33–36 (s. 34).

22 Tamże, s. 35.

23 Tamże, s. 35.

24 List do W. Gralewskiego z 14 V 1923, tamże, s. 30.

25 List do W. Gralewskiego z 5 VI 1923, tamże, s. 35.

26 List do W. Gralewskiego z ok. 16 VI 1923, tamże, s. 37.

27 Z tekstu *Na jeziorze*, „Płomyczek” 1935/1936, nr 19, s. 281–283.

28 Tamże.

29 Henryk Zastawski [Józef Czechowicz], *Józiuk zginął*, „Płomyk” 1934/35, nr 16, s. 79–83, przedruk: „Akcent” 1994, nr 2 (56), s. 69–72.

30 Z tekstu *Na jeziorze*, „Płomyczek” 1935/1936, nr 19, s. 281–283.

31 List do W. Gralewskiego z 14 V 1923, dz. cyt., s. 30.

32 List do W. Gralewskiego z 3 XI 1923, tamże, s. 39–40 (s. 39).

33 List do W. Gralewskiego z ok. 16 VI 1923, tamże, s. 37–38 (s. 37).

34 W. Panas, *Znak kabałistyczny. O „Poemacie” Józefa Czechowicza*, Lublin 2006, s. 33.

35 Tamże, s. 28–38.

36 Tamże, s. 43.

Powszechnie wiadomo o skłonnościach Józefa Czechowicza do mistyfikacji – przyjmowania imion, pseudonimów, tytułów, wymyślenia fikcyjnej genealogii, etc. Wśród tych określeń można znaleźć jedno, na pierwszy rzut oka dość zaskakujące. Kryje ono w sobie poza tym pewien potencjał, skorzystanie z którego pozwala na nieco odmienne od powszechnie przyjętego spojrzenie na autora *dnia jak co dzień*, a także na wskazanie kolejnych nici łączących go z Czesławem Miłoszem. Chodzi mi o użyty na przykład w liście do Antoniego Madeja z maja 1934 roku tytuł „króla litewskiego” uzupełniony jeszcze o godność „wodza awangardy”¹. W podobnie żartobliwym charakterze znaleźć to określenie można w maszynopisie *Szkiwu organizacji czasopisma „Zmowa”*, w którym „Czechowicz – król litewski, cesarz encyklopedii”² otwiera listę nazwisk organizatorów przedsięwzięcia wraz z przydomkami przypominającymi tytuły masońskie. Dalej na liście widnieją nazwiska twórców wileńskich (Józef Maśliński, Jerzy Zagórski, Jerzy Putrament i sam Czesław Miłosz nazwany „Bratem Straszny”) oraz tych należących do tzw. kręgu Czechowicza – Henryk Domański i Stanisław Piętak. Pozostawiając na boku wątki masońskie³, jak również żartobliwy kontekst, warto chyba zastanowić się, dlaczego Czechowicz przyjął akurat miano „króla litewskiego”. O ile o zamiłowaniu autora do monarszych i arystokratycznych tytułów pisano już wielokrotnie, to wciąż pozostaje otwarte pytanie, dlaczego jako „król” wybrał on sobie do władania taki, a nie inny obszar. Fakt, że „Zmowa” miała być „ze względów finansowych” drukowana w wileńskiej drukarni „Grafika”, chyba wszystkiego w tej materii nie wyjaśnia.

Szukając odpowiedzi, zacznijmy od przypomnienia tego, co Czechowicza z Litwą łączyło. Wszak, jak mówił Władysław Panas, „był to artysta niezwykle wrażliwy na impulsy płynące z miejsc, w których dłużej przebywał”⁴. Oczywiście mówiąc o Litwie, używam tej nazwy nie jako określenia Republiki Litewskiej, ale ziem dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego, które formalnie zniknęło po uchwaleniu Konstytucji 3 maja, ale które jeszcze w latach międzywojennych istniało przynajmniej jako idea kultywowana między innymi przez tzw. krajowców skupionych wokół Ludwika Abramowicza i wydawanego przez niego „Przeglądu Wileńskiego”. Wśród spadkobierców tradycji Wielkiego Księstwa umieścił Czechowicza sam „Brat Straszny” Czesław Miłosz, który wymieniając pięć najważniejszych cech wiersza autora *Poematu o mieście Lublinie*, wspominał „elementy ruskie”. Ich obecność w twórczości lubelskiego poety uzasadnił w następujący sposób:

Lubelszczyzna jest, jak wiadomo, kresami polskiego etnicznego obszaru. Pociąg Czechowicza do polskich poetów Rusi Czerwonej miał zapewne językowe przyczyny. Był to pociąg do jakiejś prastowiańszczyzny w mowie. Myślę tutaj nie o nowoczesnych językach wschodniosłowiańskich, ale o tych kronikach i dokumentach Wielkiego Księstwa Litewskiego, które czytającemu dają dziwne uczucie swojskości: ani polski, ani ukraiński, ani białoruski, ani rosyjski, coś bliżej samego rdzenia ich wszystkich⁵.

Poszukiwanie tego, co dawne i wspólne w mowie dawnego Wielkiego Księstwa, staje się udziałem poety, który żył i mieszkał w Lublinie – mieście, które w *Poemacie o mieście Lublinie* nazwał Jagiellońskim. Słowa te padły przy okazji wizyty tajemniczego nocnego Wędrowca w znaczącym miejscu – Kaplicy Świętej Trójcy na lubelskim zamku. Miejscu, gdzie wschodniochrześcijańskie freski zostały wpisane w gotycki kontekst za sprawą polskiego króla pochodzącego z Litwy. Idea jagiellońska, do której Czechowicz jako piśsudczyk był z całą pewnością przywiązany⁶, w tym przypadku wydaje się tracić swą polonocentryczność, co zresztą zarzucali jej wyznawcom zwolennicy idei krajowej. Józef Mackiewicz, pisząc o Ludwiku Abramowiczu jako jedynym, według niego, prawdziwym pretendentzie do sukcesji po Wielkim Księstwie Litewskim, zaznaczał:

Świadomie pomijam tu bardzo liczne koncepcje rozwiązania tzw. idei jagiellońskiej w ramach różnorodnych polskich programów federalistycznych. Miały one bowiem tę jedną wspólną cechę, że w mniejszym lub większym stopniu

(a do nich należy zaliczyć również próby Piłsudskiego) wychodziły z założenia polskiej racji stanu, polskiego interesu państwowego jako nadrzędnego, a Litwie i Białorusi udzielały jedynie (nieraz, trzeba to przyznać, nawet bardzo dużych) korzyści i przywilejów, ale drugiego, nie suwerennego stopnia. Nie było więc mowy o powtórzeniu unii równego z równym, mimo częstego powtarzania tych słów⁷.

Czechowicz urodzony tuż obok pomnika Unii Lubelskiej, wydaje się traktować jej ducha o wiele poważniej i choć nie był wolny od pewnego poczucia wyższości wobec słowiańskich „młodszych braci”⁸, to jednocześnie trudno nie zauważyć kilku znaczących faktów pozwalających zaryzykować stwierdzenie, że Wielkie Księstwo Litewskie może być jedną z jego poetyckich ojczyzn.

Już u początków swojej twórczości Józef Czechowicz bezpośrednio styka się z kulturą i językiem ówczesnych Kresów. Nie siląc się na zbytnią oryginalność, wystarczy rzucić okiem na jego znany wiersz *autoportret* (ukazał się w tomie w *błyskawicy* z 1934 roku, a wcześniej był publikowany w piśmie „Zet” w 1932 roku), w którym obok Lublina, Warszawy i Paryża pojawia się Litwa i Wołyń jako dwie niezwykle ważne stacje na drodze Czechowicza przez życie:

litwa raz pierwszy
ciekła przez marszów smugi jak przez palce
przeciekła z frontu do wierszy
wiersze o mnie walczą
i znów litwa jeziornej jesieni
chora borów na wzgórzach mosiądzem
wody pod łodzią rumieniec
na przemian z mową białoruską
lśnił na wybrzeży wstędze
we wstędze ręki mej pluskał

wołyń
jak tam kipiłem
wesoty
ciężko i gęsto rosnąc
w miasteczku o cerkwie białe
grzmiąta moja majowa wiosna⁹

Czechowicz właśnie w przestrzeni kresowej wydaje się dojrzeć jako twórca – warto tu zwrócić uwagę na łączący wszystkie te trzy etapy motyw akwatoryczny: litewskie ciekące marszów smugi i jeziorna jesień kończy się „kipieniem” podmiotu lirycznego na Wołyniu i grzmieniem jego „majowej wiosny”.

Skupmy się jednak na Litwie. „Litwa raz pierwszy” wiąże się oczywiście z udziałem młodziutkiego poety w wojnie polsko-bolszewickiej 1920 roku. W suchych *Notatkach pamiętnikowych* tak oto opisał swoją marszrutę podczas kampanii nad Niemnem:

20 IX W południe załadowano nas do wagonów towarowych. Jedziemy na front litewsko-białoruski. Znów długie postoje na stacyjkach, zatarasowanych sznurami transportów. Opary, wilgotne okolice, paszcze dział zakryte brezentem.
21 IX Brześć.

22 IX Białystok. Wyładujemy się z pociągu w Waliłach. Marsz do Gródka, potem [przez] Krynki, Roś, Piaski, Mosty, Różankę, Załudek, Bielicę do Niesiłowic, naturalnie nie w ciągu jednego dnia. Marsze, potyczki, bitwy etc. obejmują okres na tym terenie od 22 IX do 7 X roku.

8 X Zostaję skierowany do kadry celem zwolnienia. Wędruję z czterema kolegami pieszo i podwodami do Mostów z powrotem. W Mostach koło godz. 16 łapiemy już ruszający ze stacji transport. Jedziemy do Kielc¹⁰.

Udział w wojnie polsko-bolszewickiej był z całą pewnością jednym z kluczowych momentów w biografii poety i nie chodzi tu tylko o to, że młody, niespełna osiemnastoletni ochotnik zetknął się z okrucieństwem i śmiercią, jak również o to, iż wojenne przeżycia okazały się tak silne, że powracały w jego twórczości w zasadzie przez całe życie (szczególnie często tematyka ta pojawia się w prozie). Przede wszystkim trzeba bowiem zwrócić uwagę na to, że najstarsze ze znanych nam tekstów literackich Czechowicza powstały właśnie wtedy – w roku 1920. To z pisanych na froncie notatek (zaznaczyć trzeba, że znamy je tylko w wersji zachowanej w maszynopisie, który powstał prawdopodobnie około roku 1936¹¹) dowiadujemy się o pierwszych próbach młodego poety. Kto wie zatem, czy wojna nie była jednym z ważniejszych katalizatorów twórczej aktywności autora *Kamienia*, w każdym razie decydując po latach o tym, co z tych pierwocin ocalić dla potomności, wyznaczył 1920 rok jako datę w pewnym sensie inicjującą jego twórczość. I to obok tej daty pojawia się Litwa, która – jak pisał – „przeciekła z frontu do wierszy”.

To „przeciekanie” w tym przypadku nie jest przypadkowe – Litwa bowiem wyraźnie kojarzy się Czechowiczowi z wodą. Na łamach „Płomyka” opublikował podpisany inicjałami H.Z. krajoznawczy szkic poświęcony Litwie, zatytułowany *Leśny kraj, wodny kraj*, w którym pisał:

Już to nie brak wód w tej ziemi! Oto ku Niemnowi toczą swe fale Mereczanka i Wilia, oto wśród gęstych puszczy płyną ciemne wody Niewiazi i Dubissy, oto najpiękniejsza z leśnych rzek, Święta, bełkoce pod nawistymi nisko gąteżami. A i nieruchome zazwyczaj lustra licznych jezior, teraz zmącone wiatrem zimowym, dodają wodnego uroku tej krainie¹².

Podobnie w cytowanym wcześniej wierszu *autoportret* łączy Litwę z „jeziorną jesienią”. Tę samą porę roku przywołuje również, mówiąc o Białorusi, w opublikowanej w 1924 roku na łamach „Reflektora” nocie poświęconej wydanemu w Wilnie tomikowi poezji *Białoruś* Leonarda Okołowa-Podhorskiego, gdzie znaleźć można następujące zdanie:

Mówi do nas poeta dawnej, prostej ojczyzny – kraju złotych jesieni, wielkich nad zalanymi łąkami księżyców, i sosen szumiących na niebie bardzo łagodnym¹³.

Pierwsze spotkania Czechowicza z litewsko-białoruskim pejzażem miały jednak miejsce jesienią – tak było w 1920 roku, tak było również w 1921 roku, gdy we wrześniu rozpoczynał pracę w Słobódce jako nauczyciel w tamtejszej szkole powszechnej. Spędził tam ponad półtora roku – do marca 1923. Czas ten – podobnie jak udział w wojnie – odegrał bardzo ważną rolę w kształtowaniu się zrębów jego twórczości i, podobnie jak rok 1920, wielokrotnie wracał w jego wierszach czy opowiadaniach.

Był to bowiem jego pierwszy długi pobyt poza domem, z dala od rodziny i to w bardzo szczególnym miejscu, z całą pewnością mocno działającym na wyobraźnię młodego poety. Dowody na to znalazła Inesa Kuryan, która w 2009 roku z tekstami Czechowicza w ręku „jeździła łodzią po Słobódce”¹⁴, jako pierwsza realizując wskazówkę zapisaną kiedyś przez Władysława Panasę, by odwiedzić i opisać „miejsce, które – oprócz Lublina – miało decydujący wpływ na [...] formację artystyczną”¹⁵ autora *nuty człowieczej*. Słobódka i okolice Brastawia – położone wśród jezior na swego rodzaju „końcu świata” – stanowiły najdalej na północ wysunięty skrawek II Rzeczypospolitej, dodatkowo leżący w bezpośrednim sąsiedztwie sowieckiej Rosji. Wydaje się, że śladem tego mogą być słowa Henryka z *Opowieści o papierowej koronie*:

My tu daleko na wschodzie.
Wichry wieją wieczne na tej wysoczyźnie, więc nie słychać pochodu.
A gdy spojrzę na ciemne horyzonty, wiem, że przyjdzie stamtąd nawałnica.
Zadudnią po drogach cielska dział i zatętnią kopyta hordy.
Może przyjdź dzicz ze wschodu i w cichą noc rozżagwić niebo tuną.
Zginą miasteczka nad smutnymi jeziorami, zgliszczą zostaną z wiosek.
I krew!... jak wiele krwi...¹⁶.

Kto wie zatem, czy to właśnie nie na Litwie nie należy szukać jednego ze źródeł katastrofizmu Czechowicza, wszak ofiarą „dziczy ze wschodu” padają właśnie „miasteczka nad smutnymi jeziorami”, których trudno nie skojarzyć z okolicami Brasławia. Jednocześnie taka „lokalna” perspektywa spojrzenia na geopolityczne zmiany przypomina nieco sposób myślenia zwolenników idei Wielkiego Księstwa. W *Drodze donikąd* Józefa Mackiewicza znaleźć można taką charakterystykę tego kraju:

Były to ziemie nie tylko litewskie, białoruskie i polskie jednocześnie, zjednoczone w przeszłości i pokłócone współcześnie; zamieszkiwali je też Żydzi i Rosjanie; na tych ziemiach zwycięzcy w wojnach tatarskich wielcy książęta osadzali przed wiekami jeńców, dając im grunty i przywileje. Dlatego wśród sosen północnych zdarzało się spotykać jeszcze minarety z półksiężycem; tu, w stołecznych ongiś Trokach nad potrójnym jeziorem, zasiedli krymscy Karaimowie, wyznający Pięcioksiąg Mojżeszowy, ale odrzucający Talmud; kościoły katolickie budowano przeważnie w stylu włoskiego baroku, rzadziej w gotyku; cerkwie prawosławne w niezmiennie kopulastobizantyjskim stylu; z czasów Reformacji zostało trochę wyznawców Kalwina, mniej Lutra; w bardziej zaś odległych od miasta stronach, wśród lasów i bagien, ludzie szukający prawdy, poddawali się wpływom różnorodnych sekt [...]. Ale opisywać szczegółowo ludzi tego kraju byłoby równie długo, co wymieniać wszystkie jego rośliny, zwierzęta albo rzeki i jeziora, które z dużej wysokości dostępnej dziś samolotom wydają się być podobne kałużom, ostatym po wielkim deszczu; tu dodać może by jeszcze wypadło, że niebo nad krajem jest przeważnie chmurne¹⁷.

Tę mozaikę kultur i religii opisywał i Czechowicz w opublikowanym w „Płomyku” szkicu adresowanym do młodego czytelnika *Ziemia Wieszcza i Wodza*, w którym wspomina o wielkim przywiązaniu do tego kraju Polaków, Litwinów i Białorusinów, a przy okazji opisywania wileńskich kościołów napomyka: „Nie tylko katolickie świątynie tu stoją, ale i cerkwie, synagogi, ba, nawet meczet mahometański jest w dziel-

nicy zwanej Łukiszki¹⁸. Przy okazji Wilna warto zwrócić uwagę na pewien charakterystyczny rys pojawiający się przy okazji pisania przez Czechowicza o tym mieście – jest to dla niego „miasto romantyzmu, nie tylko tego, który wydał Mickiewicza – wspomina w zarysie swego wystąpienia podczas Środy Literackiej w Wilnie – ale i tego, którego przedstawiciele widzę w żagarystach”.¹⁹ Dlatego właśnie w tym mieście, w Celi Konrada decyduje się wyznać:

[...] oświadczam: uważam się za romantyka. I to romantyka nowych czasów, który od dawnego wieku przejął jedno tylko: irracjonalne odczuwanie świata oraz odczuwanie go jako istnienia irracjonalnego²⁰.

U Józefa Mackiewicza znaleźć można charakterystykę Wielkiego Księstwa jako kraju duchowego niepokoju. Czesław Miłosz pisał o nim jako o tym, który „wykroczył poza zwykłą polską orbitę i zamiast dworem, zajął się prowincją «tutejszych» – czy w domu mówili po polsku czy białorusku – zwłaszcza zjawiskiem popularnych na tej prowincji sekt religijnych, równie niechętnych katolicyzmowi, jak prawosławiu.”²¹ Ponadto autor *Buntu rojstów* wyraźnie łączył ekspansję sekt z bliskością granicy sowieckiej, dostrzegając w nich swego rodzaju odpowiedź na bolszewicki materializm:

Można traktować sekciarstwo u nas, i to na samej bolszewickiej granicy, jako zjawisko ujemne, rozbijające jednolity front religijny, czy to Kościoła, czy Cerkwi. Ale nie można natomiast zaprzeczyć, że każdy członek sekty poszczególnie, jest zjawiskiem bezwzględnie dodatnim, jako jednostka uczciwa i przeciwstawiająca bezbożnej agitacji bolszewickiej na granicy pełnię niepożytej energii religijnej i etyki życiowej²².

W napisanej kilkanaście lat wcześniej *Opowieści o papierowej koronie* również można znaleźć ślady zetknięcia się młodego Czechowicza z religijną różnorodnością pogranicza. Szuka on jednak w niej jakiegoś wspólnego mianownika, na którym jego bohater chciałby oprzeć jakąś nową, wspólną wiarę:

Chrystus?... Nie, Jesse w postaci Zadumanego siedzi na skrajach dróg w złotej i szerokiej Polsce. To jest nasz Chrystus. Na Litwie pod daszkiem zarzewiatym spotkasz Smutkielisy drewniane. To też on – Jesse. [...]

Dozwołmy ludowi wierzyć w pogańskiego Chrystusa, bo to łączy wiarę

z życiem. I stwórzmy tę jedną wiarę na całym obszarze ziem naszych. [...] A lud też się szarpie, niemocny. Stąd sekty, stąd bajka o narodowym kościele, mariawici, buddyści polscy i nietzscheaniści. Stąd totstojowscy i mistycy²³.

Wielkie Księstwo Czechowicza to bowiem nie tylko kulturowa różnorodność, to także obszar religijnego niepokoju i intensywnych metafizycznych poszukiwań. Dostrzec to można już w literackich świadectwach pierwszego pobytu na Litwie podczas wojny 1920 roku. W opowiadaniu *Litery* narrator – jeden „z tych młodziutkich żołnierzy” – opowiada jak pewnego wieczoru na litewsko-białoruskim froncie dostał od bolszewickiego jeńca, Kozaka, polskie Pismo Święte – „berlińskie wydanie przekładu Wujka z 1861 roku”. Od tej pory książka ta „sprawiała, że ciężar karabinu i bagnetu stawał się mniej uciążliwy albo rozptywał się zupełnie w dziejach Saula i Dawida, w natchnionych strofach proroków izraelskich, w prostej a rzewnej opowieści o żywocie Chrystusa z Nazareth²⁴. Zgubiona podczas przeprawy przez Niemen Biblia wróciła później do niego i, jak pisze narrator, „dziś mi jeszcze służy”. Jeśli przyjmiemy, że narrator *Liter* to *porte-parole* autora, to ciekawy epizod z dziejów tej Biblii znaleźć można w zapiskach ze Słobódki z 1922 roku, w których Czechowicz opisał następującą scenkę:

Podczas jednej z przerw rozmawiałem u siebie z Zeńką. Dialog był niedługi:

- Dlaczego pan taki? Czy pan w Boga nie wierzy?
- Jeszcze wierzę...
- Wolałbym, żeby mnie pan nie lubił...
- Żebym cię może nienawdził?
- Może nawet tak...

Schwyciłem Biblię ze stołu, rzuciłem nią w kąt. Posypały się kartki. Zenek pobladał.

- Co pan? Co pan?

W tej chwili pomyślałem: Trzeba ci tego było? Spłoszyłeś to wrażliwe dziecko białoruskie. Dłużej będzie tę chwilę pamiętał niż całą twoją dobroć²⁵.

Tomasz Kaliściak uważa, że ten gest Czechowicza wynikał „z niezgody na opresyjność religijnych norm²⁶ stojących na przeszkodzie jego miłości, ale to chyba mało wyszukana interpretacja. Ta prowokacja wobec swojego ucznia bardziej wygląda na scenę z Fiodora Dostojewskiego (o czytaniu *Zbrodni i kary* wspomina autor *Papierowej korony* w swoich słobódzkich zapiskach) niż na taką, w której „Zenek próbo-

wał udowodnić starszemu przyjacielowi, iż łączące ich uczucie, w opinii kościelnych egzegetów jednoznacznie potępiane, jest grzeszne”²⁷, jak przypuszcza Kaliściak.

Pamiętać przy tym należy, że większą część dziennika ze Słobódki znamy z odpisu maszynowego, przechowanego razem z notatkami za-tytułowanymi *Fakty* (datuje się je na rok 1936) oraz cytowanymi wcześniej *Notatkami pamiętnikowymi 1920 roku*. Trzeba zatem wziąć pod uwagę to, że prawdopodobnie zachowały się nie autentyczne zapiski niespełna dwudziestolatka, a to, co zechciał z nich zachować człowiek już trzydziestokilkuletni²⁸. Możemy tu zatem mieć do czynienia nie tylko ze świadectwem literackim, ale również i kreacją artystyczną. Dotyczy to zarówno szczegółów biograficznych, jak również i miejsca wydarzeń – czyli ziem dawnego Wielkiego Księstwa, którego Słobódka była wszak częścią. A jest to wedle zapisków Czechowicza kraina niezwykła, trochę przypominająca Miłoszową *Dolinę Issy*. Autor *Poematu o mieście Lublinie* opisuje na przykład, jak w okolicach Brasławia pewien żołnierz Batalionu Celnego, nazwiskiem Wołkowicz, najpierw uprawia czary, by ukochana odwzajemniła jego uczucie, potem popełnia samobójstwo, żeby później jako widmo wyskoczyć i przestraszyć wracającego nocą z Brasławia młodego nauczyciela. Jego notatki pełne są opisów symbolicznych miejsc i sytuacji – jak chociażby zastrzelenie czapli, kot wyglądający jak Sfinks, kapitan grający na skrzypcach, czy sam poeta jedzący „cementarne poziomki”.

Ta na wpół magiczna kraina pojawia się w młodzieńczej *Opowieści o papierowej koronie*, pod koniec życia Czechowicza wraca również w *Poemacie* czy wierszu *jeszcze pejzaż*, i to wraca z wieloma zaskakującymi szczegółami, świadczącymi o bardzo żywej pamięci poety o Słobódce i okolicach. W *Poemacie* jest to chociażby miejsce wydarzeń – wieś Aleńkije, która to nazwa okazuje się być, jak ustaliła Inesa Kuryan, dawnym określeniem Tulutek – miejscowości, gdzie mieszkała rodzina wspomnianego wyżej Zenka, umierający syn króla Zygmunta nosi imię Hubert – takie samo, jak zmarły uczeń Czechowicza, o którego pogrzebie wspomina w dzienniku; nawet białoruskie morze można skojarzyć z planami budowy w latach trzydziestych w Drui koło Brasławia „drugiej Gdyni” – portu śródlądowego mającego umożliwić spław Dźwiną aż do Rygi. Ale nie o wskazanie autentycznych źródeł literackiej kreacji tu tylko chodzi – w tej ściśle związanej z konkretnym miejscem przestrzeni Czechowicz umieszcza szczególne, ważne dla siebie wydarzenia i motywy.

Na przykład w wierszu *Wilno* z cyklu *provincia noc* przestrzeń

dawnej stolicy Wielkiego Księstwa staje się miejscem, w którym dokonuje się swego rodzaju kołowrót dziejów (początek wiersza brzmi: „noc to koło”). W cichym i spokojnym „wilnie kościelnym”, „białym jak gołąb”, jak pisał Marcin Całbecki „obraz ładu przestrzeni miejskiej ustępuje [...] pojęciom przestrzennym związanym z chaosem”²⁹. Ten „ogród”, który „na wietrze zagrał” przypomina raj utracony, łuszcząca się Wilia kojarzy się z niepokojącym upływem czasu, ale cały wiersz kończy się przypomnieniem „litwy ziemi puszczy” i dość zaskakującym stwierdzeniem „jak dobrze”. „Wynikałoby z tego, że podmiot liryczny zgadza się na wprowadzenie motywu katastroficznego, a nawet rozkoszuje się nim”³⁰ – przypuszcza Całbecki, ale możliwa jest jeszcze inna interpretacja. Puszcza to nie tylko „zagrożający bezład”, jak twierdzi za Eliadem Całbecki, to też biblijna pustynia, miejsce przemiany, i to „jak dobrze” może być świadectwem akceptacji dla dokonującego się właśnie aktu przemiany, zapowiedzią nowego aktu kreacji świata.

Z nieco zbliżoną sytuacją mamy do czynienia we wspomnianym wyżej, pochodzącym z 1938 roku, wierszu *jeszcze pejzaż*, który wszedł do wydanego w 1939 roku tomu *nuta człowiecza*. Tytułowy „jeszcze pejzaż” to nieprzypadkowo okolice Słobódki, już w *Opowieści o papierowej koronie* było to przecież miejsce, które w każdej chwili mogło paść ofiarą „dziczy ze wschodu”. Wszystko, co opisuje podmiot liryczny znajduje się w cieniu tego „jeszcze” – „białe wieże kościoła Słobódki”, „dzień białoruski”, biegnąca przez pola piosnka, skrzypiąca huśtawka. W tym charakterystycznym dla Czechowicza zderzeniu sielanki i katastrofy pojawia się jednak dość niespodziewanie wątek pasyjny i wielkanocny. Częściej bowiem Litwa czy Białoruś kojarzyły się poecie z jesienią, zresztą samo Wielkie Księstwo też było w zasadzie ideą i krainą obumierającą. Tymczasem w *jeszcze pejzaż* podmiot liryczny opisuje swój powrót do domu (tak, tak – Słobódkę nazywa domem) wiosną, w pierwszej strofoidzie pojawia się wyróżniona, pisana wielkimi literami „Boża Męka” (co jest dużą rzadkością w tomikowych wersjach wierszy Czechowicza), w centralnej części utworu pojawiają się „gołębie i krzyże” na „widocznych zza wzgórz / białych wieżach kościoła słobódki”, a w zakończeniu wiersza mamy zapowiedź nadchodzącej Wielkanocy. Zastanawiać musi fakt, że wątek pasyjny i Wielkanoc pojawia się także w debiutanckiej *Opowieści o papierowej koronie* – Diadumen przychodzi do Henryka „jeno w biodrach przepasany ciężkim, purpurowym pasem kaszmirowym” z haftem przedstawiającym *Trzy Marie u grobu*, motto sceny trzeciej „Teatru w duszy” pochodzi z pieśni wielkopostnej

„Pan wyrzekł ostatnie słowa / Zwiła mu z ramienia głowa...”, a ostatnie zdanie utworu opisujące zjawienie się w Słobódce Włodzimierza Potockiego brzmi: „A w dzień Wielkanocny to było, w dzień Wielkanocny”. Skąd to skojarzenie Słobódki ze śmiercią i zmartwychwstaniem Chrystusa i jak to można wytłumaczyć? Bo chyba nie tylko tym, że wspomniany wyżej Zenek miał wedle ustaleń Inesy Kuryan na nazwisko Piłat. Czyżby ten „jeszcze pejzaż” Wielkiego Księstwa miał stać się miejscem jakiejś nowej, szczególnej epifanii, a może i czegoś więcej?

Nie sposób odpowiedzieć na to pytanie ze stuprocentową pewnością, ale nie zwalnia to od próby postawienia jakiejś hipotezy. Jak to już wyżej zaznaczyłem, Wielkie Księstwo było ważnym obszarem na swego rodzaju osobistej mapie Polski Józefa Czechowicza, jego specyficznym „królestwem”, jednym z wcieleń jego Atlantydy, o której pisała Ewa Kołodziejczyk³¹. Doświadczając religijnej, językowej i kulturowej różnorodności, zbudował na tej podstawie swój własny, magiczny kraj, w pewnym sensie podobnie nieistniejący jak Wielkie Księstwo, położony daleko na wschodzie, w cieniu wciąż czającego się wroga. Dzielił z nim zatem stałe poczucie zagrożenia, podobnie jak jego mieszkańcy szukali metafizycznej nadziei gdzieś poza głównym nurtem instytucjonalnych religii. W tym kraju Czechowicz poznał smak dorosłej samodzielności, ale przeżył też pierwsze emocjonalne i zmysłowe uniesienia okryte do dziś tajemnicą. I nie chodzi tu tylko o „litewskie «najgorzej»” (jak prawdopodobnie pisał o Zenku do Wacława Gralewskiego), ale również o zagadkową panią Hankę lub Annę wielokrotnie pojawiającą się w prozie i zapiskach z tego okresu.

Nic zatem dziwnego, że tam umieścił akcję dwóch niezwykle, zagadkowych tekstów – *Opowieści o papierowej koronie* i *Poematu*. Władysław Panas pisał o pierwszym z nich, że „niesie tajemnicę znacznie większą niż jakakolwiek tajemnica erotyczna”, gdyż „nie cielesność, lecz duchowość jest jej przedmiotem”³²; *Poemat* z kolei nazwał „najbardziej oryginalnym utworem, jaki Czechowicz kiedykolwiek napisał”³³ i temu krótkiemu dziełu chciał poświęcić całą książkę. Trudno się z tymi opiniami nie zgodzić. Te dwa w gruncie rzeczy wciąż mało znane teksty należy uznać za kluczowe, gdyby chcieć pokusić się o próbę rekonstrukcji duchowości Czechowicza. Miejscem, w którym, i przez które autor *nuty człowieczej* o tej duchowości mówi, jest właśnie Słobódka – stolica królestwa, gdzie w *Papierowej koronie* mieszają się porządki i czasy, a w *Poemacie* żyją magiczne białe jelenie i stukają złowieszcze samosiekiery.

I właśnie w *Poemacie*, w którym dość nieskomplikowana baśnio-

wa historia została naszpikowana wieloma niezwykłymi odniesieniami i wpisana w kunsztowną, zagadkową formę (nazwaną przez Panasa „alefbetgidariuszem”), może znajdować się klucz do tego, co w Wielkim Księstwie Czechowicza wydaje się być najważniejsze. Opowieść o królach ze wsi Aleńkije ujęta została bowiem w ramy – swego rodzaju autokomentarz ujawniający sytuację, w której odbywa się narracja. Narrator-śpiewak (jak zauważył Panas, utwór ten bliski jest psalmom) zaczyna od przedstawienia „pierwszej w szeregu liter pisma, które ukazało nam bieg czasów”, to właśnie przez nią „jak przez próg wieczności przelewa się strumień istnienia”. „Powiedzmy wreszcie bez ogródek – toż to kabalistyka!” – skomentował utwór Panas i znowu trudno się z nim nie zgodzić. Przypominał on również:

Kabaliści ze szkoły Izaaka Lurii uczyli, że restytucja rozproszonego sensu jest procesem postępującym od absolutnego początku do absolutnego końca. Kiedy proces ten osiągnie swój kres, nastąpi powrót do początku, który będzie już pełną jasnością, czyli ostatecznym zbawieniem³⁴.

Może Czechowiczowi właśnie o to chodziło, gdy pytał, „czy wieczność i początek są tym samym”? A może o to, żeby podczas „śpiewania” o miłości i namiętności królewskiej córki Ireny, władzy Hiram – Pana święta, cierpieniu króla Zygmunta, chorobie królewicza Huberta, wierności sługi Wasyla odbiorca mógł usłyszeć to, o czym pisał w wierszu *jesień*³⁵:

nutę człowieczą z samego dna
nutę co dzwoni mocno i ostro
a niebo całe dźwiga jak sosrąb³⁶

Zauważmy – nuta unosi się w górę, z samego dna, dzwoni i dźwiga całe niebo. Mogę się mylić, ale czyż to nie jest specyficzne podniesienie rzeczywistości, może nawet Zmartwychwstanie? Zmartwychwstanie następujące po „jeziornej jesieni”? Podobny sens ma zakończenie sztuki *Obraz*, w której chór podsumowując „kwitnienie spraw człowieka okryte cichą chwałą”, wzywa jednocześnie, by wobec „straszliwej góry czasu” uwierzyć, że „zmartwychpowstaną głównie”³⁷, czyli, jak rozumiem, ci, którzy w życiu doświadczyli pełni ludzkiego losu. Może Czechowicz – król litewski, właśnie w swoim Wielkim Księstwie, miejscu, gdzie zaznał wojny i pierwszej miłości, gdzie rozważał problem winy i kary – chciał również zaśpiewać pieśń, która miała przynieść „sercom,

królom i śpiewakowi spokój dobry”³⁸. Ten „jeden z ostatnich poetów polskich”, jak pisał o nim Czesław Miłosz, był bowiem nie tylko „szczególnie wrażliwy na przyszłość”, ale również zachował pamięć „setek tysięcy lat życia przed powstaniem tego, co nazywa się cywilizacją”, czyli przekonania, że „wszystko jest [...] subiektywne i w ramach danego układu wiara magiczna wywołuje materialne skutki”³⁹.

1 J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 8, *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 2011, s. 333.

2 J. Czechowicz, *Szkic organizacji czasopisma „Zmowa”*, w: tenże, *Pisma zebrane*, t. 5, *Szkice literackie*, oprac. T. Kłak, Lublin 2011, s. 95.

3 O masońskich wątkach w twórczości i biografii Czechowicza pisał Władysław Panas w szkicu *Hiram*. *Fragment o „Poemacie” Józefa Czechowicza*, w: *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, pod red. J. Święcha, Lublin 2004, s. 39–44.

4 W. Panas, *Wokół Czechowicza: o prowincji, Lublinie i samotności artysty*, „*Scriptores*” 2009, nr 37, s. 64.

5 C. Miłosz, *Czechowicz – to jest o poezji między wojnami*, Lublin 1981, s. 15–16.

6 Najbardziej wyrazistym poetyckim świadectwem tego przywiązania do idei jagiellońskiej jest napisany po zajęciu Zaolzia w 1938 roku wiersz *co sphywa ku nam*, opublikowany później w tomie *nuta człowiecza*.

7 J. Mackiewicz, *O pewnej ostatniej próbie i zastrzelonym Bujnickim*, „*Kultura*” 1954, nr 11.

8 W liście do W. Sebyty z 10 grudnia 1932 roku Czechowicz pisał: „Kolumna przekładów z francuskiego w ostatnim «Promie» przywiodła mi na myśl, co następuje: «Zet!» powinien dać również przekłady, ale winny to być przekłady z mniejszości polskich: poezja ukraińska, białoruska. Braterstwo ludów winno się zmanifestować przede wszystkim w stosunku do tych, którzy są młodszymi braćmi” (J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 8, *Listy*, s. 231).

9 J. Czechowicz, *Poezje zebrane*, zebrał i oprac. A. Madyda, wstępem opa-

trzyła M. Jakitowicz, Toruń 1997, s. 144–145.

10 J. Czechowicz, *Notatki pamiętnikowe 1920 roku*, w: tenże, *Koń rydzy. Utwory prozą*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył T. Kłak, Lublin 1990, s. 381.

11 Ich przepisanie (a być może i przeredagowanie) może również świadczyć o tym, że Czechowicz przywiązywał do przeżyć wojennych i ich literackich świadectw dużą wagę. Warto też dodać, że notatki te zawierają fragmenty pochodzące podobno z „zeszytów dawnego, dziecinny pismem zapisanego”.

12 H.Z. [J. Czechowicz], *Leśny kraj, wodny kraj*, „Płomyk” 1935/1936, nr 15.

13 J. Czechowicz, [„Koniec Hortensji Europy” E. Kozikowskiego, „Kośćciół” T. Bocheńskiego, „Białoruś” L. Okołowa-Podhorskiego], w: tenże, *Pisma zebrane*, t. 5, *Szkice literackie*, s. 142.

14 I. Kuryan, *Jeździłam łodzią po Słobódce*, „Scriptores” 2009, nr 37, s. 74–104.

15 W. Panas, *Kryptonim „Słobódka”*, „Scriptores” 2009, nr 37, s. 73.

16 J. Czechowicz, *Opowieść o papierowej koronie*, w: tenże, *Pisma zebrane*, t. 4, *Proza*, red. T. Kłak, Lublin 2005, s. 24.

17 J. Mackiewicz, *Droga donikąd*, Londyn 1981, s. 15.

18 H.Z. [J. Czechowicz], *Ziemia Wieszczki i Wodza*, „Płomyk” 1934/35, nr 16.

19 J. Czechowicz, [Projekt Środy Literackiej w Wilnie], w: tenże, *Pisma zebrane*, t. 5, *Szkice literackie*, dz. cyt., s. 86.

20 Tamże.

21 C. Miłosz, *Koniec Wielkiego Xięstwa (O Józefie Mackiewiczu)*, „Kultura” 1989, nr 5.

22 J. Mackiewicz, *Dzieła*, t. 13, *Bunt rojstów*, Londyn 2002, s. 30–31.

23 J. Czechowicz, *Opowieść o papierowej koronie*, dz. cyt., s. 48.

24 J. Czechowicz, *Liłery*, w: tenże, *Pisma zebrane*, t. 4, *Proza*, dz. cyt., s. 131–132. O Biblii подарowanej przez bolszewika znaleźć można wzmiankę również w opowiadaniu *Dwa kierunki*.

25 J. Czechowicz, *Z dziennika 1922 r.*, w: tenże, *Koń rydzy*, dz. cyt., s. 390.

26 T. Kaliściak, *Katastrofy odmieńców*, Katowice 2011, s. 57–58.

27 Tamże. Trudno uznać, by dwunastoletni chłopiec, uczeń szkoły powszechnej próbował wykazywać nauczycielowi niezgodność jego zachowań z doktryną katolicką.

28 Potwierdzeniem tego przypuszczenia może być fakt, że inny fragment dziennika ze Słobódki zachował się w brulionie poety z lat 1936–1939, w którym poeta przepisał notatki z czerwca 1922 roku.

29 M. Catbecki, *Miasta Józefa Czechowicza. Topografia wyobraźni*, Lublin 2004, s. 22.

30 Tamże.

31 Zob. E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno. Światopogląd*

poetycki wobec modernizmu literackiego, Kraków 2006, s. 100–106.

32 W. Panas, *Poeta i księżę. Szkic reinkarnacyjny na urodziny Józefa Czechowicza*, „Scriptores” 2009, nr 37, s. 22–23.

33 Tenże, *Hiram...*, s. 32.

34 Tenże, *Dwadzieścia dwie litery. O „Poemacie” Józefa Czechowicza uwagi wstępne*, w: *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003, s. 105.

35 Liść „zapalony przez jesień” pojawia się również w finale *Poematu*.

36 J. Czechowicz, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 211.

37 Tenże, *Obraz*, w: tenże, *Pisma zebrane*, t. 3, *Utwory dramatyczne*, red. J. Nowakowska, J. Cymerman, Lublin 2011, s. 69–70.

38 Tenże, *Poemat*, w: W. Panas, *Znak kabalistyczny. O „Poemacie” Józefa Czechowicza. Fragmenty*, Lublin 2006, s. 17.

39 C. Miłosz, *Czechowicz...*, s. 19.

CZESŁAW MIŁOSZ

TRZY LITEWSKIE PORTRETY
EUROPEJCZYKA ZE WSCHODU

S twierdzenie, że Litwa – w różnych postaciach, czy to nawiązań i aluzji literackich czy *stricte* biograficznych, czy historycznych – przewija się przez całą twórczość Czesława Miłosza i stanowi jej ważny element a zarazem punkt odniesienia dla niej, wydaje się dziś czymś oczywistym, tak jak oczywistym (choć może w mniejszym stopniu) wydaje się fakt, że ta obecność niesie ze sobą różne komplikacje związane z koniecznością dookreślenia pojęć Litwy i „litewkości” występujących w utworach Miłosza, o ile mają one nam pomóc lepiej rozumieć tę twórczość. Trudno oceniać, czy są one tak samo ważne, jak – zaczerpnięte z różnych płaszczyzn poznania – inne kategorie, istotne w procesie lektury dzieł Miłosza, takie jak zagadnienia religijne, polityczne, fascynacja światem natury, erotyzmem, katastrofą, historiozofią, wszak – jak sygnalizował Jan Błoński w tytule swojej książki – Miłosz jest „jak świat”, a świata całego nie da się ująć i opisać w jego skomplikowaniu i złożoności, choć przecież sam poeta takie pretensje niejednokrotnie wyrażał, by potem je podważać i zastępować zwątpieniem w moc poezji, czy w ogóle literatury. Ja jednak pozostanę we własnej, „niższej” sferze refleksji i spróbuję skonstruować w miarę spójny obraz usiłowań pisarza w oparciu o jeden tylko obszar owego świata, wszakże obszar kluczowy, bo przecież odsyłający nas do źródeł jego tożsamości. Próbując przy tym starannie omijać wszystkie rafy doraźnych, publicystycznych kontrowersji związanych ze stanowiskiem poety. Nie to mnie przede wszystkim interesuje, lecz konsekwencja bądź niekonsekwencja działań pisarskich, zmierzających do „oswojenia” jakiegoś wycinka rzeczywistości i włączenia go w obręb własnego światopoglądu twórczego.

123

A
N
D
R
Z
E
J
N
I
E
W
I
A
D
O
M
S
K
I

Jak jednak mówić precyzyjnie o zagadnieniu tożsamości w przypadku autora, dla którego, jak pisał Aleksander Fiut, jest ona „równocześnie zwierzęca, historyczna, społeczna i metafizyczna”¹, a jednostka może próbować rozwiązać ten problem pod warunkiem, że nigdy nie zapomni o swoim „uwikłaniu” we wszystkie te sfery, przy czym – tak pisze badacz – próby te muszą być przy tym indywidualne, momentalne i pojedyncze. Jednak najważniejszym elementem zapewniającym spójność takiemu działaniu jest przeświadczenie, że na pytanie „kim jestem?” dałoby się odpowiedzieć, wychodząc z założenia, iż – na chrześcijański sposób – towarzyszy nam „wiara w istnienie w ludzkiej naturze elementu nie dającego się zredukować do niczego poza nią samą”². Okazuje się więc, że jeśli, omawiając *casus* Miłosza, zakładamy, że pytanie o tożsamość jest kwestią fundamentalną i wychodzimy od spraw podstawowych, to jest od miejsca pochodzenia, musimy skończyć na zagadnieniach duszy nieśmiertelnej. Czyż jednak te zagadnienia, z pozoru nie mające żadnego związku z nazwami geograficznymi, nie są (ich narodziny i przekształcanie się z wolna w obsesyjną medytację) ściśle powiązane właśnie z miejscem urodzenia i rzeczywistością pierwszych doświadczeń kształtujących obraz świata?

Dlatego mówię – w liczbie mnogiej – o litewskich portretach Miłosza, to znaczy sygnalizuję równie ścisły związek aktu autokreacji twórcy i aktu kreacji przestrzeni go inspirującej. Portret osoby jest niejako funkcją portretu miejsca i odwrotnie. Mamy tu do czynienia z wzajemnym oddziaływaniem „uwikłań” jednostki w rzeczywistość i prób porządkowania przez tę jednostkę bogatej i niewypowiadalnej w gruncie rzeczy, jak chciał Miłosz, rzeczywistości. Litwa stanowi więc swoiste pole doświadczalne strategii stosowanej w ogóle wobec bycia w świecie, jej obraz staje się odbiciem dylematów Miłoszowej „namiętnej pogoni za Rzeczywistością”, korzyści i dotkliwości wynikających z takiej postawy. Bez względu na to jednak, jak byśmy interpretowali jego obecność, portret poety nie istnieje bez niesłyszanie wyrazistego tła. Nie zapominałmy wszak, że tło może być – według definicji teoretycznoliterackich – także „odrębnym i samodzielny przedmiotem opisu”³.

Można więc, bez zbytniego ryzyka pomyłki, stwierdzić, iż są to trzy portrety podwójne. Uzupełniające się i przenikające. Albowiem nieco inaczej mówi Miłosz o Litwie i o sobie (czy o sobie w związku z Litwą) w języku poezji, inaczej w języku prozy fabularnej, a jeszcze inaczej – w języku eseju. Za każdym razem niejako wydobywając inne rysy własnego człowieczeństwa i stylu myślenia czy typu wyobraźni z różnie za-

rysowanych litewskich kontekstów. Oczywiście, nie można pominąć faktu, że granice gatunkowe nie zawsze są w tej twórczości respektowane, a jeśli nawet są, nie zawsze pozostają szczelne. Niemniej jednak można się pokusić o pewną generalizację, bo ujawnia ona też – jak mi się wydaje – specyficzną hierarchię postrzegania świata i trudno przypuszczać, że pisarz tak mocno przywiązany do myślenia hierarchicznego w sferze sztuki, nie respektował tegoż myślenia w stosunku do własnego dzieła, co wcale nie przeszkadza postulowanej i deklarowanej wielokrotnie „pojemności form”.

Zacznijmy od faktów natury statystyczno-porządkowej. Czyli od konstatacji, że sprawy i odniesienia litewskie pojawiają się w twórczości Miłosza bardzo wcześnie. Najwcześniej i najbardziej intensywnie w jego publicystyce i eseistyce z lat trzydziestych, w tekstach publikowanych głównie na łamach „Żagarów” – „Pionów” (1932–1933) i „Ate-neum” (1938). Co prawda mówimy tu raptem o sześciu artykułach stawiających te zagadnienia w centrum uwagi. I pewnie nie zasługiwałyby one na zainteresowanie, gdyby nie to, że w ich obrębie pojawiają się tezy i sformułowania będące nie tyle podstawą, co częścią eseistycznej wykładni modelu tożsamości Europejczyka ze Wschodu, skonstruowanej w dwadzieścia lat później w *Rodzinnej Europie*. Opowiadając się przeciwko wąskiemu traktowaniu regionalizmu jako swoistego egzotyzmu, przeciwko bezmyślności i płytciznie polskiego życia „na wulkanie”, przeciwko schematyzmowi literatury litewskiej, przeciwko antysemityzmowi, przeciwko beznadziei konfliktu polsko-litewskiego. Oczywiście, zaangażowanie młodego Miłosza wydaje się większe w latach trzydziestych, ale ostrość pewnych sądów zawartych w *Rodzinnej Europie* w niczym nie odbiega od tych wczesnych wystąpień, a w sferze osądu polskich postaw wobec katastrofy wojennej i krachu dotychczasowej polityki międzynarodowej i narodowościowej znacznie je przewyższa. Już na podstawie tak skąpego materiału można stwierdzić, wbrew powszechnym mniemaniom o przełomowym charakterze cezury wojennej dla twórczości Miłosza, że zasadniczy zrąb poglądów poety w tej kwestii ukształtował się już na etapie żagarystowskim.

Wydawałoby się, że znacznie trudniejszym zadaniem jest wskazanie prekursorskich wobec *Doliny Issy* fragmentów prozy powstających w tym czasie, jednak oba opublikowane przed wojną opowiadania, zarówno *Obrachunki*, jak i *Tryton*, zdradzają inicjacyjny charakter i podobny typ kreacji bohatera dziecięcego, zafascynowanego, jak

Tomasz, naturą i ludzkimi tajemnicami tkwiącymi w innych, bohatera, zdradzającego, szczególnie w przypadku pierwszego z opowiadań, wyraźne związki z litewskimi przeżyciami dzieciństwa i wczesnej młodości samego Miłosza.

Podobnie sprawy mają się w przypadku przedwojennej poezji Miłosza, gdzie trudno wskazać wyraziste odniesienia do realiów lokalnych i konkretnych zdarzeń czy emocji, przysłonięte postsymbolistyczną estetyką sugestii, zawsze – jak na przykład w bardzo znanych *Obłokach* – sytuujące się blisko sfery zjawisk uniwersalnych. Litewskość wprowadzana jest niemal wyłącznie przez innego rodzaju sugestie, związane z umieszczaniem pod wierszem nie tylko daty, ale także miejsca jego powstania (w latach trzydziestych są to nieodmiennie Wilno, i – dwukrotnie – Krasnogruda) i jeśli pada jakaś wskazówka, koncentruje się ona na ogólnym obrazie „północnych krajów”, na które w *Płakach* „schodzi uczeń marzenia”. Można jednak znaleźć w przedwojennym dorobku trzy wiersze Miłosza z 1931, 1934 i 1938 roku, jakie odbiegają od normy poetyckiej *Trzech zim*. W tym sensie, że eksponując konkretny kontekst „kraju” czy „ojczyzny”, sugerując tenże kontekst już za pomocą formuły tytułowej, wyposażają przestrzeń w wyjątkowe właściwości, kreują ją na depozytariuszkę tajemnicy bądź mitu. I tak, we wczesnym utworze *Jeszcze wiersz o Ojczyźnie doliny Niemna i Niewiaży* stają się krainą boskiej harmonii, do której wstęp mają zabroniony „Ci, których serce nie ma prostoty”⁴, wiersz *W tym właśnie kraju* przynosi ciekawe przeciwstawienie pociągającego bohaterów „szaleństwa” świata i historii katerycznej formule: „Litwa nam jest początek i Litwa jest finał”⁵, zaś w najbardziej znanym z przywołanych tu wierszy, *W mojej ojczyźnie*, sugeruje się, że wyjaśnienia tajemnic egzystencji należałoby poszukiwać właśnie w przestrzeni ojczystej, której punktem centralnym jest widziana nieco w lwaskiewiczowski sposób toń jeziora jako lustro i węzeł metafizyczny.

Jednak w pełni świadome i „systematyczne” próby opanowania fenomenu litewkości i zarazem własnej tożsamości Miłosz podejmie dopiero w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Tyle że w nieco innej kolejności gatunkowej. Począwszy od powieści *Dolina Issy* (1955), poprzez esej *Rodzina Europa* (1958) do wierszy z tomów *Król Popiel* (1962) i *Gucio zaczarowany* (1965). Można wszakże zauważyć, że był to moment wyjątkowo sprzyjający powrotowi do tej problematyki. Moment, w którym poeta, wzięwszy pod uwagę i wszystkie doświadczenia osobiste (związane ze zmiennymi kolejami losu, perypetiami wojennymi i powojennymi rozterkami politycznymi, wreszcie wyborem emigracji),

i doświadczenia literackie – stara się odzyskać duchową równowagę, co związane jest przede wszystkim z próbami wyzwolenia się spod uroku historii rozumianej jako najważniejsza siła determinująca jednostkową egzystencję. Fakt fizycznego oddalenia sprzyjał nie tylko elementom nostalgicznym, przed którymi Miłosz zawsze – choć nie do końca skutecznie – się wzbraniał, ale również dystansowi wobec rodzimej kultury. Tak jak w znanym wierszu *Notatnik: Bon nad Lemanem*, gdzie „moment wieczny” podejmowany jest z „ruchu”, ruchu historii, co oznacza możliwość pogodzenia postawy aktywistycznej, brania udziału w wydarzeniach wpływających na kształt urzędów społecznych i politycznych i kontemplacji piękna rzeczywistości, piękna niejako wydestylowanego z „rzeki historii”, tak też Litwa staje się od tego momentu w twórczości Miłosza zarówno ważnym elementem tego, co jest „wiecznie”, i tego, co z tą wiecznością rywalizuje przybierając postać procesów historycznych, czasami sytuując się też w sferach pośrednich: jako to, co „było” i co zyskuje prawdziwość i urok w momencie epifanicznego odsłonięcia, rzutując także na rzeczy przyszłe.

W późniejszej twórczości jej obecność się intensyfikuje i – poza powieściowym kostiumem – nabiera nowych odcieni i dopowiedzeń: praktycznie w każdym kolejnym tomie wierszy od *Miasta bez imienia* począwszy a skończywszy na *Wierszach ostatnich* (może poza *Hymnem o Perle*), ale też w kolejnych tomach eseistycznych: w *Ziemi Ulro*, w tomie *Zaczynając od moich ulic*, w *Szukaniu ojczyzny* i w *Roku myśliwego*, w *Abecadle*, w *O podróży w czasie*, w licznych rozmowach, wywiadach i wypowiedziach rozproszonych. Można zaryzykować twierdzenie, że im większa odległość czasowa od rzeczywistości dzieciństwa i młodości autora, tym więcej uwagi poświęca on tym powrotom, zresztą nie tylko duchowym, lecz także fizycznym, w postaci śladów w tekstach wyjazdów na Litwę w ciągu ostatnich dwudziestu lat życia. Nie sposób przywołać tu wszystkich przykładów, a nawet drobnej ich części i nie to jest moim zamiarem. Pragnę jedynie zwrócić uwagę i na rangę tej problematyki w dorobku Miłosza, i na dynamikę narastania jej świadectw.

W jaki zatem sposób funkcjonuje Litwa Miłosza i jaki ma udział w kształtowaniu się jego tożsamości twórczej? Należałoby tu mówić o trzech podstawowych kategoriach i o trzech możliwościach widzenia realizujących się z różną intensywnością w różnych okresach i dziełach. Po pierwsze: **perspektywa historyczna** rozumiana nie jako wymiar rozprawiania o przeszłości, lecz historia w działaniu, proces politycznej

i narodowościowej rywalizacji: zmian systemów politycznych, społecznych, państw, idei – opanowujących konkretny obszar i zmieniających jego oblicze. Tak rozumiana historia jest siłą destrukcyjną, jaką jednak można próbować okiełznać, wywierać na nią wpływ i propagować takie modele postępowania, jakie miałyby szanse zminimalizowania wszelkich złych skutków płynących z postulatów realizacji egoistycznych interesów nacji i grup społecznych. Po drugie: **perspektywa topograficzno-antropologiczna**, rozumiana jako rzeczywistość cech swoistych pejzażu i kultury Litwy, istniejąca nie tyle poza wszelkim bytem politycznym i państwowym, co odwołująca się z jednej strony po prostu do natury, z drugiej zaś do kulturowego dziedzictwa Wielkiego Księstwa Litewskiego, do podawanego często w wątpliwość postulatu współistnienia różnych pierwiastków religijnych, językowych, literackich, obyczajowych, słowem, do wszystkiego, co świadczy o trudno uchwytniej, wymykającej się słowom – mimo mnóstwa konkretów – specyfice miejsca. Po trzecie: **perspektywa metafizyczna**, rozumiana jako próba powrotu od tego, co właśnie specyficzne i lokalne, ku temu, co uniwersalne, lecz próba czyniona przy użyciu narzędzi nieweryfikowalnych w kategoriach politycznych, empirycznych czy kulturowych i zmierzająca w kierunku eksponowania religijnych aspektów postrzegania i pojmowania świata. Ów – zarysowany tu prowizorycznie – podział znajduje, jak sygnalizowałem, swoje odzwierciedlenie w kontekście różnych konwencji gatunkowych: wydaje się, że Miłosz w zależności od potrzeby niejako „uruchamia” odpowiednie dla poszczególnych obszarów dyskursy, choć nie zawsze czyni to z żelazną konsekwencją; rzecz wymaga uściślenia i dokładniejszego prześledzenia ewolucji tejże strategii, na razie zatrzymajmy się przy ogólnej konstatacji wyjściowej: dla pierwszej z perspektyw najodpowiedniejszy wydaje się język eseistyczny, dla drugiej – język prozy powieściowej, dla trzeciej – język poezji. Taki podział rysował się zaledwie, jak wiemy, już w latach trzydziestych, jego chwilową stabilizację przynosi zaś drugi etap twórczości Miłosza.

Ta wieloperspektywiczność nie jest jedynym elementem, jaki pozwala widzieć w pewnym porządku motywy litewskie w jego utworach. Także w sensie geograficznym można wskazać konkretne obszary będące przedmiotem szczególnego zainteresowania pisarza. Ale nie tylko: można je – choć zrazu wydaje się to zabiegiem ryzykownym – powiązać i z konwencjami gatunkowymi wprowadzonymi przez Miłosza, i z pewnymi kręgami obsesji tematycznych i problemowych. Autorka wni-

klivego studium *Geografia poetycka w powojennej twórczości Czesława Miłosza*, Beata Tarnowska, umieszczając Litwę pomiędzy amerykańskimi i francuskimi odniesieniami wierszy noblisty, wydzieliła z tej przestrzeni Wilno – jako miejsce funkcjonujące na szczególnych prawach w wyobraźni poety⁶. Miasto, które jednak, jak sam sygnalizował w *Rodzinnej Europie*, „nie stanowiło wcale centrum mojego świata”⁷, bo owym centrum były Szetejnie. A mimo to nie wystarczy tu dwubiegunowy układ: miejsce urodzenia (dzieciństwa) – miejsce edukacji (młodości). Bowiem w utworach Miłosza pojawiają się także inne fragmenty litewskiej przestrzeni, co prawda incydentalnie, lecz często odgrywają one istotną rolę w poszczególnych utworach, uniemożliwiając wręcz rzetelną interpretację bez tego punktu odniesienia: Krasnogruda, Jaszuny, Puszcza Rudnicka, okolice Nieświeża i Baranowicz, Troki, rzeka Żejmiana, Głębokie, Lipówka nad Wilią i wiele innych, dokładnie usytuowanych topograficznie obszarów, poznanych chociażby podczas studenckich wypraw Klubu Włóczęgów. Litwa istnieje więc w twórczości Miłosza w postaci krainy nazywanej Laudą, z Szetejniami będącymi „stolicą” świata rodzinnego, jako Wilno – polityczna, administracyjna i kulturalna stolica dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego, a potem jednostek administracyjnych ustanawianych przez Rosję, Polskę i Republikę Litewską, i jako rzeczywistość „rozproszona”, miejsc ważnych ze względu na rozmaite epizody biografii pisarza i proces kształtowania się jego wyobrażeń o świecie. I tak na przykład we fragmencie *Nieobjętej ziemi* odnajdujemy informację, dotyczącą źródła późniejszych sennych projekcji pisarza: „Prawie wszystkie moje podróże we śnie mają swój wzór w jednej prawdziwej: brykają z Raudonki przy trakcie Wilno–Jaszuny na kiermasz do Turgiel”⁸. Można rzecz ująć jeszcze inaczej, mówiąc o tym, iż w wyobraźni Miłosza, być może nieprzypadkowo, poprzez takie ustanowienie stosunków przestrzennych i selekcję miejsc, Litwa jawi się jako związek trzech etnicznych terytoriów: rdzennie litewskiego, polskiego i białoruskiego, reprezentowanego przez Litwę mickiewiczowską. Choć o tej ostatniej pisarz wiedział chyba najmniej, lepiej znając ją dzięki pośrednictwu Mickiewiczowskiego pióra niż z autopsji. Podobnie zresztą pisze on o zamieszkującym te tereny narodzie: „Przyznam się, że Białorusini są dla mnie dotychczas zagadką”⁹. Oczywiście, nie brak w tekstach Miłosza zainteresowania także innymi nacjami, lecz te nie funkcjonowały na tak dużych i zwartych etnicznie obszarach. Nie tyle zresztą idzie tu o nację, ale o dwa nieco odmienne kulturowo obszary spajane przez specyficzną przestrzeń Wilna jako stolicy, przestrzeń, nie poddającą się łatwo jakimkolwiek opisom i definicjom, co Miłosz wielokrotnie podkreślał.

Ciekawym jest, że każdy z tych trzech terytorialnych elementów Miłoszowej geografii funkcjonuje zawsze w aspekcie ruchu lub podziału. Owa „Litwa rozproszona”, widziana z „bryki”, sań lub kajaka niejako w sposób naturalny staje się rzeczywistością dynamiczną, Wilno takową się staje, zarówno w swojej wielojęzyczności i wielowyznaniowości, jak też rozdzielane przez spór zasadniczy: polsko-litewski, a nawet owo – zdawałoby się – nienaruszalne „centrum” litewskiego świata, Lauda, staje się przedmiotem dywagacji poety celowo – jak się zdaje – komplikujących kwestię własnej tożsamości. Znamiennym przykładem jest fragment poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, gdzie Miłosz zwraca uwagę nie tylko na fakt, że jego „domowa” rzeka Niewiaża stanowiła granicę między Żmudzią i Auksztotą, między województwem trockim i księstwem żmudzkiem, ale rozważa też, nieco naiwnie (celowo naiwnie?), szczegółowe kwestie, na przykład pytając, jak wspomniany przez niego szlachcic, Piotr Szukszta z Opitołok leżących na lewym, wschodnim brzegu rzeki, mógł być sędzią żmudzkiem, czy też, sugerując – zresztą błędnie – że „Wędziagoła jest żmudzka”, co przekładałoby się, z powodu miejsca urodzenia jego ojca, na częściowo żmudzkie pochodzenie samego poety¹⁰. Takie dynamiczne widzenie przestrzeni przekłada się wszakże na Miłoszową strategię mnożenia sprzeczności, wątpliwości, ruchu myśli, dialektykę porządku i chaosu, obecną wszędzie tam, gdzie poeta próbuje nawet nie rozstrzygnąć a ująć w słowach najprostszymi choćby problem.

Przyjrzymy się zatem pierwszej z płaszczyzn widzenia spraw litewskich, tej, którą nazwałem **historyczną**. Ujawnia się ona w pełni po raz pierwszy w *Rodzinnej Europie*, co więcej: pisarz daje nam solidne podstawy do jej wydzielenia, sygnalizując, że próba zrozumienia zjawisk zachodzących w konkretnym miejscu i czasie nie może ograniczać się do sfery obyczajów, ponieważ wtedy należałoby zrezygnować z „dyskusji ideologicznej”. Można więc rozumieć, że właśnie taką dyskusję Miłosz ma przede wszystkim na uwadze. W innym miejscu przeciwstawia on chęć pisania dziejów osobistych, ściśle prywatnej historii, włącznie z próbami śledzenia własnej podświadomości innemu pisarstwu, w którym ważniejsze są „dzieje kraju czy grupy narodowej”, zatem – jak wyraźnie deklaruje – jego zadaniem jest „dbać przede wszystkim o tło” i „patrzeć na siebie jak na obiekt socjologiczny”¹¹. Służyć ma to innemu, nadrzędnemu zadaniu: napisaniu książki o Europejczyku wschodnim, zawieszonym pomiędzy – umownie rzecz biorąc – stereotypami niemieckiego i rosyjskie-

go pojmowania rzeczywistości i działania w tejże rzeczywistości. Siłą rzeczy, to właśnie ktoś urodzony na terytorium sytuującym się geograficznie „pomiędzy”, czyli na Litwie, odpowiadałby takiemu wizerunkowi.

Jako że analiza wszystkich dylematów związanych z tym obszarem, ujawnianych nie tylko zresztą w *Rodzinnej Europie*, ale w setkach innych utworów i wypowiedzi Miłosza, nie byłaby możliwa, bo wymagałaby oddzielnego wystąpienia, przyjrzyjmy się wyłącznie kwestii wileńskiej i to pod jednym kątem: sporu o przynależność państwową czy administracyjną miasta i stosunków polsko-litewskich (jako że – znów – i teksty, i napomnienia o tematyce wileńskiej są sporą częścią dorobku pisarza, której nie sposób byłoby nawet pobieżnie omówić). Kiedy zastanawia się on, co mogłoby stanąć na przeszkodzie stworzeniu zobiektywizowanego obrazu krajów i narodów, wskazuje na dwa czynniki, pomiędzy jakimi waha się zazwyczaj eseista: „uproszczenie i wielostronność prawdy”¹². W eseistycznej strategii autora *Rodzinnej Europy* najwyraźniej bierze górę – zwróćmy szczególnie uwagę na kształt tej formuły – wielostronność prawdy. Nie względność czy nieobecność, lecz właśnie wielostronność. I ilekroć Miłosz sięga do interesującego nas tu zagadnienia, eksponuje ilość możliwych rozwiązań i kształt stanowisk stron sporu, pozornie tylko będąc uczestnikiem dyskusji ideologicznej. Albo też zajmuje jakieś stanowisko, by zaraz potem się z niego wycofywać lub konkludować zagadnienie za pomocą formuł paradoksalnych.

Tylko pozornie sprawa wydaje się prosta, to znaczy, że Miłosz trzyma się ponadnarodowego punktu widzenia, ganiąc wszelkie przejawy nacjonalizmu, szczególnie po stronie polskiej, występując przeciwko wszystkiemu, co pachnie endecją i wojując z Lechitami. Nie brak jednak i takich jego wypowiedzi, w jakich pozostawiając sobie furtkę kurtuazji związanej z koniecznością delikatnego traktowania Litwinów, jako narodu znacznie mniejszego i bardziej wrażliwego na punkcie własnej tożsamości, a także jako znacznie młodszej państwowości, gani wyraźnie Litwinów za wszelkie „deformacje” historii, a przede wszystkim za brak empatii litewskich elit, nie potrafiących się mentalnie oswoić i uporać z polskim dziedzictwem, tak jak czyni to duża część elit polskich z dziedzictwem niemieckim.

Problem polega na tym, że Miłosz w swoich eseistycznych wypowiedziach, odżegnując się od języka polityki, mówiąc wręcz, jak w *Rodzinnej Europie*, o „głupocie polityków”, co więcej o swoim własnym nastawieniu społecznym, często staje się – niejako wbrew sobie – stroną sporu politycznego. Chociażby wtedy, gdy w liście otwartym do Tomasa

Venclovy, będącym częścią słynnego *Dialogu o Wilnie* dwóch poetów, napisze, że istotną inspiracją jest dla niego sposób myślenia Jerzego Giedroycia. Albo też wówczas, gdy przeciwstawiając federacyjną koncepcję myśli endeckiej Piłsudskiego, podkreślał będzie jednocześnie jej podłoże szlachecko-kresowe, o to samo zresztą posądzając wileńskich „krajowców”, a zatem spadkobierców idei Wielkiego Księstwa – jedynej, jak by się zdawało, odpowiadającej poecie. A jednak doskonale zdaje sobie on sprawę z tego, że zarówno w dwudziestoleciu międzywojennym, jaki i obecnie koncepcja ta była (jest) martwa. Podobnie jeśli chodzi o stronę litewską: dialog Miłosza z Venclovą, a zatem z poetą, na którego litewskie elity patrzą bardzo niechętnie, jest świadectwem poszukiwania rozwiązań nie tyle praktycznych, co pozostających na zawsze w świecie idei zawieszonych w próżni. Innymi słowy, na płaszczyźnie politycznej „wielostronność prawdy” prowadzi Miłosza-eseistę ku specyficznemu rodzajowi idealizmu. Czyli do „wymuszenia” na rzeczywistości życia zbiorowego rozwiązań, które by tę wielostronność, graniczącą z niemożliwością, respektowały.

Zatem raz Wilno jawi się Miłoszowi jako miasto, do którego prawa mają wszystkie zamieszkujące je nacje, innym razem polsko-litewski spór kwituje stwierdzeniem, że racji w nim nie miał nikt, ponieważ problem postawiony jest „w niewłaściwych terminach”, a w związku z tym pozostaje nierozwiązalny; kiedy zaś noblista stawia ów problem w odpowiednim – według niego – świetle, to wówczas pozostaje nierozwiązalny, ponieważ zaproponowana koncepcja funkcjonuje już tylko w lamusie historii. Pozostaje więc albo przyjąć *status quo*, co Miłosz czynił i w latach swojej młodości i wieku późnym, sugerując, że taka zgoda wiązała się w latach trzydziestych z licznymi dotkliwosciami, czyli głównie z poczuciem niejasnego dyskomfortu i tymczasowości, co nie przeszkadzało poecie – jak pisze – zagłębiać się z lubością w ówczesną swojskość miasta („byłem wrośnięty w polskie Wilno”¹³). Te dolegliwości na przełomie wieku XX i XXI wydają się być mniejsze, ale coraz częściej radosną świadomość poety, że Wilno znów jest stolicą a nie dziwnym tworem, ni to prowincjonalnym, ni stołecznym (jak przed siedemdziesięciu laty), mąci myśl, wyrażona chociażby podczas spotkania literatów w Wilnie w październiku 2000 roku, o braku poszanowania dla polskojęzycznej tradycji miasta¹⁴. Przyjęcie stanu rzeczy prowadzi więc do uproszczeń, kiedy zaś decyduje się Miłosz na „wielostronność prawdy”, wtedy powstają pod jego piórem recepty mające nikły związek z rzeczywistością, jak choćby ta z roku 1933, kiedy poeta pod wpływem

między innymi książki czeskiego literata, Jaroslava Vozki, lansującego tezę o wspólnocie interesów Litwy, Czechosłowacji i Polski, wyraża nadzieję na zmianę rozumowania polityków po jednej i drugiej stronie i na sojusz polsko-litewski, oparty na wspólnych korzyściach, jakie jednak są definiowane bardzo dziwnie i nieprecyzyjnie: „Kto wie, może wtedy Litwa uświadomiłaby sobie, że uzyskanie Wilna przedstawia dla niej znacznie mniejsze zyski, niż się dzięki patriotycznej propagandzie wydaje? A Polska utraty Wilna, oczywiście za stosowną rekompensatą, nie traktowałaby jako zbyt wielkiej dla siebie szkody?”¹⁵ Ta wzajemna kurtużja mogłaby wszakże doprowadzić do powstania wolnego miasta albo niezależnej republiki, o jakich zaś zyskach dla Litwy pozbawionej Wilna i jakich rekompensatach dla Polski mówił wówczas Miłosz, to już na zawsze chyba pozostanie tajemnicą.

Być może to eseistyczne wahanie się pomiędzy uproszczeniem i wielostronnością należałoby w przypadku wileńskiego dyskursu poety przenieść w zupełnie inną sferę. Albowiem na płaszczyźnie sporu politycznego, czy nawet ideologicznego rezultat ostateczny jest tu zawsze wątpliwy. W *Dialogu o Wilnie* Miłosz starał się – dość szczegółowo – wyjaśnić przyczyny jego licznych pisarskich powrotów we wspomnieniu do tego miasta. Przede wszystkim wykluczał „sentymentalizm emigranta”. Być może – powiadał – działa tu raczej „poszukiwanie rzeczywistości oczyszczonej”¹⁶, takiej jak w dziele Prousta, choć to porównanie wydaje się wątpliwe przy nieufności Miłosza do absolutyzowania sztuki; wszystko wskazuje na to, że pojmuje on prozę Prousta jako proces destylacji wyłącznie wspomnień. Najistotniejsze jednak wydaje się poecie to, że Wilno istniało w jego życiu jeszcze przedtem, nim szaleństwo historii nowoczesnej zawładnęło jego myślami i losami, a zatem jest ono „punktem odniesienia jako możliwość, możliwość normalności” (czy też „możliwość szczęścia”, jak ujmuje to Miłosz w rozmowach z Aleksandrem Fiu-tem¹⁷). Zauważmy, że żadne z tych uzasadnień obecności miasta w jego pisarstwie nie wiąże się ze sferą polityki czy ideologii, chyba że ów postulat lub możliwość normalności uznalibyśmy za swojego rodzaju ideę.

Co to jednak dokładnie oznacza? Poza – oczywiście – prostą konstatacją, jaką sam Miłosz podsuwa czytelnikowi w *Szukaniu ojczyzny*, że wielokrotne powroty do Wilna, mimo powtórzeń tych samych tez i rzeczy mają wartość, gdyż pozwalają zrozumieć, jakim zmianom w świadomości ulegają konkretne wycinki rzeczywistości, jak zmieniają się proporcje w ich postrzeganiu, i jak powstają na ich temat legendy.

Z biegiem czasu eseistyka Miłosza dotycząca Wilna obrasta więc szczegółami, niemającymi bezpośredniego związku ze sferą dyskursu politycznego a nawet literackiej socjologii, jaka mogłaby mieć zastosowanie praktyczne. I proces ten zaczyna się już w *Rodzinnej Europie* – książce z założenia poświęconej „dyskusji ideologicznej”. Bo kiedy pojawia się „możliwość normalności”, to znaczy mniej więcej tyle, że Wilno jako miejsce odpowiada na dwie – pozornie sprzeczne ze sobą – potrzeby Miłosza: potrzebę zakorzenienia i potrzebę różnorodności. A może właściwie jedno pragnienie, jakkolwiek – efektownie czy też sztucznie – miałyby wyglądać jego formuła zakorzenienia w różnorodności. Dlatego, jakby na marginesie sporów etnicznych, historycznych, politycznych, Miłosz przedstawia nam rzeczywistość wileńską jako „dziwną”, a nawet „dziwaczną”, pełną nieco egzotycznych szczegółów, dbając jednak zawsze o to, by egzotyka nie zdominowała pejzażu miejsca, jakie prawie w niczym nie odbiega – jeśli idzie o życie kulturalne, sztukę, system edukacyjny – od najbardziej cywilizowanych obszarów Europy. Jak się wydaje, Miłoszowi niezbyt przeszkadzała francuska wersja tytułu jego eseju, wręcz przeciwnie: podkreślał „inność” tej części świata, o ile owa inność traktowana jest jako mniej znany wymiar jednej i tej samej cywilizacji.

Zapewne nie jest to przypadkowe i o żadnym zbiegu okoliczności nie może być mowy, gdy Miłosz właśnie w rozdziale *Rodzinnej Europy* poświęconym Wilnu (*Miasto młodości*) próbuje dokładniej określić cechy „typowego” wschodniego Europejczyka, jako pierwszą z nich i podstawową wymieniając „brak formy – zewnętrznej i wewnętrznej”. A także „łapczywość umysłową”, „namiętność w dyskusji”, „zmysł ironii”, „świeżość uczuć”, na końcu zaś „wyobraźnię przestrzenną czy geograficzną”¹⁸. Zawarta jest tu sugestia, że niemal wszystkie te cechy poeta nabył właśnie w Wilnie, i odpowiedzialne za nie są wykształcenie i wrażliwość kształtujące się w tym miejscu. Zatem poszukiwanie tożsamości jest równoznaczne dla poety z poszukiwaniem najlepszego kształtu dzieła. A proces tworzenia, zgodnie z inną jego dyrektywą jest procesem ścigania rzeczywistości. Ta zaś – powiada Miłosz – zawsze jest skomplikowana i trudno uchwytna, więc wschodnioeuropejski „brak formy” wydaje się zaletą, jaka umożliwia podtrzymywanie niezafałszowanej jej postaci, czy też zafałszowanej w jak najmniejszym stopniu, bo każde dzieło literackie w pewnym sensie ją wykrzywia. Wilno, będąc kwintesencją świata Litwy, stanowiącej z kolei „kliniczny” przypadek wschodnioeuropejskości, może być – zdaniem Miłosza

– swoistą odtrutką na niebezpieczeństwa „uniformistycznej nudy”. Nie jest jednakże odpowiedzią chaotyczną. Służy temu „forma zdobywana przez eliminację”, a raczej służy temu nieustanna refleksja nad formą, która musi istnieć, by dawać świadectwo „chaotycznemu bogactwu”¹⁹ i tajemnicy z nim związanej. Tajemnicy, jaka nie może się objawić, jeśli zastosujemy proste recepty pisarskie.

Dlatego eseizm Miłosza podszyty jest zawsze zwątpieniem w możliwość utrzymania własnej refleksji w pierwotnie wyznaczonym, głównym nurcie tematycznym. Z biegiem czasu coraz trudniej kultywować autorowi *Rodzinnej Europy* formę, która działa przez eliminację. Albo też inaczej: eliminacja zaczyna działać na innym poziomie, niejako równoległe w stosunku do poszerzania pola widzenia spraw wileńskich. Znaczy to mniej więcej tyle, że Miłosz – wciąż wracając do kwestii historycznych, próbując rozpoznać sens wydarzeń, ludzkich działań i zachowań, jednocześnie – w kolejnych esejach dorzuca coraz więcej szczegółów z dziedziny topografii i obyczaju, czyli tych, jakie w *Rodzinnej Europie* miały być zmarginalizowane. Poecie wydaje się bowiem, że nie można spraw rozpatrywać w izolacji i jednakowo ważne będą dziewczęta z Gimnazjum imienia Orzeszkowej, jak i szczegóły zawarte w *Dykcjonarzu wileńskich ulic*. Co więcej, pojawiają się w wywodach Miłosza takie określenia, jak „duch miasta” i „duch grodu”²⁰, istniejący niezależnie od wszystkich prób racjonalnego wytłumaczenia biegu dziejów, czy też ujęcia sugerujące, iż „jest w tym mieście jakaś szczególna magia”²¹, sięgające zatem do sfery metafizyki. Przy czym Miłosz często miesza porządki, powiadając na przykład o duchu czy aurze miasta: „chodząc ulicami Wilna, zdawało mi się, że tę aurę czuję w sposób niemal zmysłowy”²². To znaczy: „dorzucając” szczegóły i mnożąc perspektywy, próbując poszerzyć horyzont – jednocześnie wprowadza hierarchię: chaos konfliktów historycznych eliminowany jest przez wyraziste, przestrzenne punkty odniesienia, stanowiące niemal symboliczne przejścia do istoty minionego świata, a w chwilach metafizycznego olśnienia kondensacja i intensywność doznania, rodząc się z chaotycznej różnorodności obu ujęć, sprowadzają ją do najbardziej esencjonalnej postaci niewyraźnego.

Jest więc w eseistyce Miłosza próba racjonalnego wyłożenia prawdy historycznej, ale jest też konkret, jaki się takim próbom nie poddaje i jaki zjawia się w postaci prawdy nie dzięki poznaniu, tylko dzięki przypomnieniu (*aletheia*), jak sugeruje Miłosz w *Szukaniu ojczyzny*²³, czy raczej – dopowiedzmy – odsłonięciu. I jest też epifaniczne czy quasi-epifaniczne doświadczenie, kiedy prawda objawia się na moment,

co prowadzi do podjęcia kolejnych wysiłków na rzecz sprowokowania podobnej sytuacji. Żeby to stało się możliwe, Miłosz musi jednak sięgnąć do poezji, i tak jak w *Dykcjonarzu wileńskich ulic*, kiedy szkic otwiera fragmentem poematu *Miasto bez imienia*, nasycić niejako język eseju mową wiążaną. Żeby zaś uporządkować chaos szczegółów i obyczajów, czyli stworzyć konstrukcję myślową z „przypomnień”, będącą odpowiedzią na dotkliwość tego, co historyczne, musi przedzierzgnąć się w prozaika, składającego z owych szczegółów niekoniecznie ceniony przez siebie świat fikcji.

Ów świat fikcji został ukształtowany wszakże – w *Dolinie Issy* – wcześniej niż rozważania zawarte w *Rodzinnej Europie*, wydaje się jednak, że mamy tu do czynienia z obustronnym oddziaływaniem i dopełnianiem się tych dwóch książek. W tym sensie, że świat „modelowego” Europejczyka ze Wschodu, świat niestabilny i pełen sprzeczności, ale też pełen żywego zaciekawienia i intelektualnej chłoności nie byłby możliwy, gdyby nie został poprzedzony przez doświadczenie Tomasza – jednego z ostatnich duchowych spadkobierców Wielkiego Księstwa Litewskiego, czyli kogoś, kto znajduje się w co najmniej dziwnej sytuacji: nie mogąc pozbyć się dziedzictwa, jakie go ukształtowało w sposób najbardziej pierwotny, zdaje sobie jednocześnie sprawę, że nie da się już ono przełożyć na język żadnej z doktryn politycznych ani też na język społecznej pragmatyki. Posiada więc broń przeciwko różnym podstępom nowoczesności i jest to broń nie byle jaką, ale wyłącznie defensywna.

Można byłoby oczywiście protestować, wskazując na wielorakość znaczeń głębinowych tej powieści, czyli na to, co Miłosz nazywał „sferą symboliczną”, protestować wobec widzenia głównego jej bohatera wyłącznie jako spadkobiercy pewnej tradycji i swojego rodzaju „produktu” realiów, niemniej jednak obie sfery są tu ważne, a właściwie tak pomyślane, by – inaczej niż w wypadku przestrzeni wileńskiej – w Giniach nad Issą (a zatem w świecie ginącym czy zaginionym) wyznaczyć miejsce spotkania rzeczywistości kształtujących swoistość tworu nazywanego Wielkim Księstwem Litewskim i – reprezentujący całość tego tworu – punkt centralny. To znaczy: przesunąć punkt ciężkości z rzeczywistej stolicy politycznej i kulturalnej, poddanej presji sił historii napędzających konflikty ku „stolicy naturalnej”, mieszczącej się w centrum Litwy gniazdowej, ku miejscu oszczędzanemu do pewnego czasu, poza drobnymi wypadkami, przez niszczący żywioł. Lub jeszcze inaczej: to przesunięcie jest ukazaniem punktu odniesienia jako Litwy nieco archaicznej, niena-

ruszonej przez XX-wieczne szaleństwa, przy czym owa archaiczność objawia się głównie w **sferze materialnej**: pierwotnej natury, obyczajów, sprzętu (Miłosz mówi w rozmowach z Fiutem, zapewne z dużą dozą przesady, o bryczkach i urządzeniach gospodarskich z Szetejń, pamiętających wiek XVII²⁴). To cofnięcie się w czasie jest też oczywiście cofnięciem się ze świata młodości, w którym – jak już mówiłem – przeważa jeszcze „szansa na normalność”, do świata dzieciństwa, w którym gości często nie tylko szansa na szczęście, ale szczęście samo, jak często podkreślał poeta. Najpierw jego wyobraźnię przestrzenną ukształtowała – zaznaczał – Litwa, potem Wilno, a dopiero później Polska. Zatem centrum świata litewskiego stanowiły Szetejnie, Świętobrość, Opitołoki, Kiejdany, dolina Niewiaży.

Należy więc te miejsca uobecnić, jednakże w sferze fikcji powieściowej nie stanowią one jednolitego pejzażu doliny rzeki, lecz są skompilowane z różnych miejsc realnie istniejących, nie tylko na terytorium Litwy gniazdowej, lecz także miejsc odległych, jak na przykład podwileńska Raudonka, o której Miłosz pisał i mówił (pisarz mówi też o „zbitce kilku powiatów”²⁵), iż posłużyła jako tło powieściowych polowań. Tak więc Wielkie Księstwo niejako wdziera się w przestrzeń małej ojczyzny, samo się nią stając. Jednakże zarówno autor, jak również interpretatorzy powieści podkreślali wielokrotnie dbałość o szczegóły i wierność realiom. Pasje myśliwskie Tomasza, jego zielnik, opisy obyczajów, kontekst topograficzny i przyrodniczy, język – wszystko to buduje rzeczywistość własną, dotykającą, i, co istotne, niemal zupełnie wolną od uwikłań socjologiczno-politycznych współczesności. To prawda, że gdzieś toczy się „wielka wojna”, że lokalny litewski nacjonalista o mało co, przez pomyłkę, nie zabił Tomasza, ale te „incydenty” nikną w powodzi konkretów, szczegółów, ba, nawet nazw topograficznych, które – jak wykazała w swojej pracy Tarnowska – umożliwiają dokładną lokalizację większości przywołanych miejsc.

Ważna w tej powieści – zważywszy na owe konkrety – wydaje się inspiracja Vincenzowska, ważny jest też epizod, o którym wspomina pisarz z pewną dumą: mianowicie orzeczenie Józefa Mackiewicza – literackiego autorytetu w sprawach przyrody tamtych obszarów – że Miłoszowe opisy ptaków zgadzają się zupełnie z realiami ornitologicznymi i niczego nie można im zarzucić²⁶. Skoro już przy innych pisarzach jesteśmy, warto dodać, iż (wyjąwszy Vincenza) autor *Doliny Issy* będzie później w swoich esejach konfrontował chętnie rzeczywistość Litwy kowieńskiej, jaką uczyni jądrem „litewkości” z realiami i wizjami

pisarzy-reprezentantów innych terytoriów Wielkiego Księstwa – to znaczy z Nowogródzczyzną Mickiewicza, Grodzieńszczyzną Orzeszkowej i Polesiem Rodziewiczówny. Ta konfrontacja prowadzona jest w nadziei wydobywania istoty owego dziwnego, nieistniejącego już na mapach politycznych tworu. Ale też Miłosz, wspominając kraj nad Iссą (Niewiażą) „olśniewająco precyzyjnie”²⁷, sytuując wręcz swojego bohatera, jak sugerował Błoński, nie na zewnątrz niego, ale wewnątrz, czyniąc go częścią tamtego świata, zmysłowo i rzeczowo widzianego, zwraca swoją uwagę ku kwestiom znacznie trudniejszym: ku zagadnieniu poznawalności świata, możliwości literatury, obecności zła. „Dolina Iissy jest więc taką baśnią” – jak celnie zauważyła Renata Gorczyńska – „gdzie realne nie wyklucza metafizycznego, a raczej gdzie realne jest zarazem metafizyczne”²⁸. Inaczej jeszcze: to metafizyczne niejako „wyrasta” w powieści Miłosza z rzeczy dotykalnych, z przyrody, i jeśli nawet pojawia się tu historia, to ma ona kształt, fakturę i kolor książek czy rycin z dziadkowej biblioteki. By jeszcze raz powołać się na ciekawą uwagę badacza: Miłosz w *Dolinie Iissy*, jeśli zwraca się ku jakiejś historii, to ku historii codzienności, odwracając się od Ducha Dziejów, czyli mechaniki historii „wielkiej”²⁹. Wszakże, czego świadectwo złożył sam pisarz, powieść została napisana jako swojego rodzaju reakcja na kryzys twórczy i odtrutka na zaczadzenie intensywnością wypadków historycznych połowy wieku XX; była „samolecznicznym zabiegiem wymierzonym przeciwko pokusom filozofii Hegla”³⁰. Dlatego też tak ważne wydaje się sięgnięcie do zmysłowo wręcz doświadczanego konkretności. Jeśli na takim gruncie pojawiają się pytania zasadnicze, to Miłosz sugeruje nam, że są one niejako organicznie związane z głęboką istotą rzeczywistości rodzimego terytorium, i że tak wnikliwie postawienie sprawy nie byłoby możliwe bez udziału zarówno tych dobrych sił, jak i „diabłów z nad Iissy”, których – jak wiemy – w tej okolicy było wyjątkowo dużo. Ale niemożliwe byłoby także, choć ten związek wydaje się na pierwszy rzut oka problematyczny, bez najdrobniejszego detalu ojczystego pejzażu.

Dwa typy narracji, z jakimi mamy do czynienia w powieści, także odpowiadają owemu ścisłemu związkowi realnego z metafizycznym, zadzierzgniętemu tym razem bez udziału szaleństwa historii. Zanim zapoznamy się z jakimikolwiek dylematami młodego bohatera, otrzymujemy opis „Kraju Jezior”, nawiązujący do poetyki zarówno starych kronik (nie na darmo Miłosz odwołuje się często do XVI-wiecznego autora, Macieja Strykowskiego i nazywa opowiadacza na kartach powieści „kronikarzem”), jak i staroświeckiego baedekera, gawędy szlacheckiej,

XIX-wiecznej prozy realistycznej, czy też powieści dworkowej (Miłosz wskazywał na *Sobola i pannę Weysenhofa* jako na punkt odniesienia). Autor posługuje się tu zatem strategiami niejako rdzennymi, przypisanymi tradycji literackiej tego obszaru. Jednakże jest też tu inny narrator, „który zamienia w słowa medytacje i ekstazy Tomasza”³¹, bliski podmiotowi wierszy noblisty, sięgający do sfer „zabronionych” i trudnych, odślaniający przynajmniej częściowo potencjał komplikacji wiążących się z niewinnym z pozoru miejscem, rajem dzieciństwa, komplikacji niemożliwych gdzie indziej, w mniej heterogenicznym i mniej ciekawym otoczeniu. Jest też tu głos narratorski, sugerujący posiadana z pewnego dystansu czasowego wiedzę o losach Tomasza i tego miejsca, o tym, co stanie się przedmiotem igraszek historii w czasach totalitaryzmu, a co nieustannie będzie niepokoiło Miłosza-eseistę.

Nie wolno zatem pominąć tu kwestii literackich nawiązań, stawiających powieść w nieco innym świetle. Jeśli bowiem wyjazd bohatera, opuszczenie przez niego dworu w Giniach, jest – jak słusznie zauważył Marek Zaleski³² – literacką repliką wyjazdu Hansa Castorpa z Davos, to jest to replika o nastawieniu polemicznym. Trudno bez skrupułów wyrokować o pójściu Miłosza w ślady lwaskiewicza z *Brzeziny*³³, lecz efekt jest podobny: Mannowska problematyka uzyskuje u obu pisarzy wymiar „normalności”. Znaczy to, że Tomasz, ze swymi skazami i swoją klasową nieokreślonością, wydaje się kimś znacznie lepiej przygotowanym – dzięki obcowaniu z realnym światem: przedmiotów, ludzi z krwi i kości, natury i bez doświadczenia I wojny światowej – do przygód XX wieku niż Hans, *bourgeois*, wprost zderzający się na „czarodziejskiej górze” z ideami, z dyskursem intelektualnym, który już u progu epoki wydaje się jałowy. *Czarodziejska góra* była wszak ważną (a może nawet bardzo ważną) lekturą Miłosza. To zastanawiające, że Mannowski dyskurs będzie ciągle powracał w jego eseistyce i pisarz wyzna, że jeśli myślał o jakiejś powieści obrazującej nie tylko własne przygody intelektualne w wieku XX, to właśnie o podobnej *Czarodziejskiej górze*³⁴, i nie na darmo dwa rywalizujące wzorce pedagogiki w postaci katechety i nauczyciela łaciny ze swojego gimnazjum w Wilnie nazwie jak bohaterów Manna: Naphtą i Settembrinim. A jako że poeta nie cenił formy powieściowej i nie czuł się dobrze w skórze beletrysty, chętnie przejął opinię tłumaczki *Abecadła*, Madeleine Levine, iż jego rozmaite pisma prozą „składają się na rodzaj mozaiki powieściowej o wieku XX”³⁵. To prawda, można by je tak czytać, z jednym wszakże, koniecznym, zastrzeżeniem: pisma te próbują rozstrzygnąć coś, czego

rozstrzygnąć się nie da przez współczesne koncepcje, bo jest zdeterminowane tym a nie innym stanem doświadczeń Tomasza z *Doliny Issy*. Regresywny mit obszaru, z jakiego się wywodzi, wydaje się „receptą” lepszą niż wszystkie dialektyczne łamańce umysłu, możliwość harmonii tkwi przecież w specyfice „litewkości” i wystarczy uruchomić na przykład rozważania o losie jednego z przodków, Hieronima Surkonta, by zrozumieć, na czym polegała niemożliwość „wyważenia” idei i tolerancji w dziejach cywilizacji europejskiej. W tym kontekście jest też jasne, że Miłosz wyrażał zrozumienie wobec działań swojego dalekiego krewnego, Oskara, który – kierując się szlachebnym odruchem – przyjął opcję litewską, co miało być wyzwaniem wobec wszelkiej niesprawiedliwości, działaniem przeciw egoizmom narodowym i społecznym.

Miłosz nie tyle polemizuje z Mannowską ideą środka³⁶, co ów środek przemieszcza z obszaru kultury niemieckiej na obszar kultury Wielkiego Księstwa Litewskiego i jego tradycji, sugerując, że znajdował się tam „od zawsze”, dystansując się również od zbyt ezoterycznych i mesjanicznych fluidów płynących ze strony dostojewszczyzny i kultury rosyjskiej. Widzi więc Wielkie Księstwo jako miejsce syntezy różnych pierwiastków kultury europejskiej, tym samym – jak w *Rodzinnej Europie* – dowartościowując jego potencjał i wskazując, w jakim stopniu może on być punktem wyjścia dla zagadnień o charakterze uniwersalnym. Tyle że tym razem nie ma mowy o patrzeniu na Tomasza jako na obiekt socjologiczny. Ten typ Europejczyka ze Wschodu rodzi się w wyobraźni pisarza jako model pożądany i znacznie mocniej poddany rygorom formy niż w eseju (przez konwencję powieściową, ograniczenie przestrzenne i kondensację zagadnień nie „rozptylających się” w rzeczywistości metropolii), i Miłosz próbuje jakoś wyjść z pułapki mitologizacji. Jak już zasygnalizowałem, broniąc się przed konwencją nostalgiczną, w pewnym sensie do niej powraca. Mówi o *Dolinie Issy*, iż nie da się jej pojmować jako prostego zabiegu mitologizacji, bo przecież „przekształcenie artystyczne pewnej rzeczywistości, tak żeby ją udomowić, jest zupełnie uprawnione i nie znaczy, że jest to obraz zafalszowany”³⁷. Ale nie fałszując, nie sięga też do prawdy obiektywnej, bo przecież gdzie indziej odstania anatomię procesu mitologizacji, sygnalizując, że „istnieje w ludziach wielka potrzeba mitologii”³⁸ i ta potrzeba odnosi się także do Wielkiego Księstwa Litewskiego. Z takiej potrzeby wszak rodzi się stwierdzenie Miłosza, iż należy on nie do wieku XIX, lecz przede wszystkim do wieku XVII.

Można więc czytać tę powieść nie tylko jako rzecz o dojrzewaniu w kontekście „ogrodu natury”, jakiego okrutne prawa dopiero z czasem

dochodzą do świadomości młodego bohatera, można czytać ją jako „zamaskowany traktat teologiczny”, ale też mamy prawo rozumieć i interpretować *Dolinę Issy* jako spór o istnienie i status Wielkiego Księstwa. Spór, w którym Miłosz na świadka przywołuje przede wszystkim to, co nazywa „świadectwem pięciu zmysłów”. Zakreślając granice niewielkiego kraju nad, w gruncie rzeczy, niewielką rzeką, z prowincjonalnymi Kiejdanami i przejrzystą siecią osadniczą, próbuje ocalić obszar „na ludzką miarę”; tyle właśnie i tylko tyle, by nadać wiarygodność jego istnieniu. Jeżeli w *Rodzinnej Europie* zasygnalizuje, że kto powoływał się na rzeczywistość dawnej Litwy w wieku XX, nie miał już – jak „krajowcy” – przed sobą żadnych perspektyw politycznych, tu mówi: sam fakt istnienia stwarza problem, jakiego w kategoriach politycznych nie da się rozpatrywać, ale jaki rzutuje podskórnie na kształt rozstrzygnięć w tej sferze, to znaczy niema materia i trwanie – paradoksalnie – wpływają na praktykę. Dopóki jesteśmy w stanie ożywić mit, dopóty wydaje się on bezcenny. Problem polega na tym, by nie ożywiać go pod postacią zakrzepłych, niezweryfikowanych idei, ale przyjrzeć się uważnie wszystkim jego składnikom, rozłożyć go na czynniki pierwsze, widzieć go na przestrzeni wieków, mieć kontakt z przeszłością w postaci najbardziej namacalnej, w rzeczach, w których spotykają się natura i kultura. I temu właśnie służy język powieści, po który tak rzadko Miłosz sięgał. Nie znosząc fikcji i próbując w ten sposób obłaskawić fikcję, by działała przeciwko sobie, opowiadając się za „udomowieniem” rzeczywistości, czyli za mechanizmem, w którym konstrukcja rozumu nie będzie wchodziła w kolizję z materialnym wymiarem świata. Innym zupełnie zagadnieniem jest pytanie, czy taka wizja została zrealizowana, skoro świadczy przeciw niej eseistyka. Pamiętajmy jednak, że i ona z czasem bardziej (choć trudno jednoznacznie oszacować intensywność tego procesu, biorąc pod uwagę różne niekonsekwencje i powroty) nasycza się „szukaniem ojczyzny” niż doraźnymi zaangażowaniami i rozpamiętywaniem wad i zalet koncepcji polityczno-społecznych.

Ów wymiar topograficzno-antropologiczny, o jakim mowa w przypadku powieści Miłosza obecny jest również w jego wierszach. Reistyczny i ludzki „materiał” *Doliny Issy* z czasem (począwszy od końca lat pięćdziesiątych) przenika do wierszy i jest najbardziej ekspansywny w poematach *Po ziemi naszej*, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* oraz *Osobny zeszyt*. Do tego stopnia, iż Gorczyńska w swoim komentarzu do powieści postawiła tezę, iż w gruncie rzeczy trudno mówić o podziale twórczości Miłosza na prozę i poezję. „Można nawet podejrzewać – pi-

sała badaczka – że *Dolina Issy* jest poematem-prozą. Niektóre zdania z tej powieści rozwiną się z czasem w wiersze³⁹. Koncentrując się, jak ona to czyni, na konkretnych przykładach, zagubilibyśmy jednak istotę owego pokrewieństwa, pokrewieństwa właśnie a nie jedności. Gdzie zatem przebiega granica pomiędzy inspiracją „litewską” w prozie i wierszu?

Gdybyśmy przyjrżeli się pod tym kątem *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, utworowi – można śmiało zaryzykować takie twierdzenie – niemal w całości wywodzącemu się z zagadnień i obsesji *Doliny Issy*, to pierwsze spostrzeżenie byłoby takie, że poemat mieści w sobie także eseistyczne dylematy Miłosza, zatem trzeba byłoby mówić o ścisłym związku wszystkich konwencji gatunkowych w twórczości noblisty. Nie to jest jednak najistotniejsze. Otóż obfitości szczegółu, obfitości rozważań przyrodniczych, geograficznych, obyczajowych, historycznoliterackich, „przypomnień”, sięgania do starych ksiąg i dokumentów towarzyszy – jak w powieści – sfera metafizyki, a raczej teologii, będącej przedłużeniem i dopowiedzeniem wątku „heretyckich” fascynacji Tomasza. Sfera materialna znajduje w poemacie oparcie w eschatologii, dostępne – jak ludzka jednostka – zbawienia, a zatem trzeba myśleć nie tyle o dominacji sfery duchowej, co o jej pierwszorzędnoci w tym oto sensie, iż ani bohater, ani narrator *Doliny Issy* nie dysponują wiedzą dotyczącą rzeczy ostatecznych. Raczej mnożą przed sobą wątpliwości, stawiają pytania, nie mogą pogodzić się z przemijalnością rzeczy. Natomiast inkantacyjny, „zaklinający” ton poematu zbliża ku tej pewności, podpartej autorytetem Grzegorza z Nyssy, Jana Szkota Eriugeny, Ruysbroeka, Williama Blake’a. Trzykrotnie w ostatniej części poematu Miłosz powtarza – w różnych postaciach – formułę brzmiącą pierwotnie: „Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie. / I w czasie i kiedy czasu już nie będzie⁴⁰, następnie – za pismami Blake’a – przyjmującą brzmienie: „Dąb pada od Siekiery, Baranek ginie od Noża, / Ale Formy ich Wieczne Istnieją na zawsze. Amen. Alleluja⁴¹, by wreszcie – w poincieniu utworu – wybrzmieć: „I forma pojedynczego ziarna powróci w chwale. / Sądzony byłem za rozpacz, bo nie mogłem tego zrozumieć⁴². Czy czas przeszły oznacza tu jednak nieświadomość, brak wiedzy i zrozumienia kilkunastoletniego chłopca? Niekoniecznie, wszakże wątpliwości natury teologicznej, mimo Miłoszowego przywiązania do teorii *apokatastasis*, będą towarzyszyły mu aż do ostatnich utworów. Autor wpada tu w pułapkę „obrzydliwości rytmicznej mowy”, jaką zawsze starał się omijać, i jaką „wyklina” na początku poematu. Poezja bowiem, jako służka teologii, mija się z celem, tak jak wtedy, gdy służy wyłącznie

samej sobie, czego Miłosz chronicznie nie znosi. „Rytm, inkantacja nie daje wyrazów”, powiada w tekście wiersza, i to, co go chroni od owej teologicznej pewności, ubranej w dostojność rytmu, pojawia się w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* pod postacią „niewypowiedzianego” i niemożności ostatecznego zrozumienia. „[...] bo nie zręczność ręki / Pisze poezję, ale wody, drzewa”¹⁴³ – sygnalizuje w innym miejscu autor i trzeba dodać, że także nie zręczność rozumu, ani wola ducha. Rodzi się ona, według Miłosza, z materialnego wymiaru, i chęci okiełznanania tego wymiaru przez cywilizację ducha i rozumu, ale też właśnie poezja uświadamia problematyczność takich działań. Kiedy więc dotyka on w wierszach spraw litewskich, to jawią się one w kontekście głównego nurtu jego myślenia o możliwościach i ograniczeniach mowy wiązanej. **W kontekście metafizyki czy wręcz eschatologii, ale eschatologii poetyckiej czyli nadziei na wymówienie, ujęcie w słowach tego, czego ująć nie daje się za pomocą innych rodzajów mowy.**

Te rodzaje mowy służą uwikłaniu albo w „potrzebę umysłu”, w historyczność lub mit (dlatego nazwa *Lauda* w poemacie równie dobrze „może brzmieć Saana albo Armagedon, Pathmos albo Lethe, Arcadia albo Parnassus”¹⁴⁴), albo też mogą służyć swoistemu uwięzieniu w materialnym wymiarze rzeczywistości, nie znajdującym „zrozumienia”, tak jak we fragmencie poematu, w którym mowa o trzech mężczyznach widzianych gdzieś koło Szyrwint lub Grynkierek, nieuchwytnych w swojej cieleśnej „jedności”. Dlatego w poetyckiej wersji obecność Litwy jest u Miłosza obecnością we wszystkich wspomnianych wymiarach, ale organizowaną przez tę sferę ducha, jaka uruchamia tajemnicę nie dającą się odsłonić ani dzięki spekulatywnym manipulacjom, ani dzięki prostej obserwacji.

Równie dobrze można ową prawidłowość wskazać w wierszach, nie sięgających do rzeczywistości *Laudy* czy doliny Niewiaży. Bodaj pierwszą dobitną artykulacją takiej postawy Miłosza wobec ojczyzny, postawy eksponującej tajemniczość jako jej cechę prymarną (jednak nie tajemniczość, jaka mogłaby mieć coś wspólnego z atmosferą romantycznych „rojeń”) jest znany wiersz *Nigdy od ciebie miasto* z roku 1963, skupiający się na przestrzeni wileńskiej. Tu zresztą mamy do czynienia z prawidłowością kolejną: Wilno, jak w esejach, wprowadza wyraźniej do Miłoszowej litewskiej układanki poetyckiej element socjologiczny i polityczny. Wychodzi się tu od konkretnego, rzeczy, drobiazgowej obserwacji, po czym poeta stwierdza: „Tak, to prawda, nikt nie pojął społeczeństwa ni miasta, [...]”¹⁴⁵. Społeczeństwo zjawia się też pod różnymi

postaciami w *Mieście bez imienia* czy *Mieście młodości*, jednakże podporządkowane jest próbom „czystego” ujęcia tajemnicy. Znaczy to tyle, że Miłosz nie rezygnuje w poezji z tych wszystkich obszarów zainteresowania obecnych w książkach eseistycznych i w prozie powieściowej, bo poezja jego także obejmuje – jak twierdził Fiut – terytorium „od polityki do metafizyki”. Wszakże niektóre z późnych utworów, takie jak cykl *Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach*, czy wiersz *W Szetejniach* zdradzają z kolei tendencję do „uzwyczajnienia” i materialnej konkretności, tak charakterystycznej dla *Doliny Issy*. Z drugiej strony, sytuacje liryczne, w jakich Miłosz odwołuje się do rzeczywistości „matecznika” nad Niewiażą, prowadzą w stronę metafizyki o teologicznym zabarwieniu, wszak na przykład *Świat (poema naiwne)* to utwór, gdzie następuje przetworzenie szetejnińskiej rzeczywistości na język wykładu filozoficznego⁴⁶. Można więc podejrzewać, że komponenty wyobraźniowe poezji Miłosza związane z tym terytorium niemal zupełnie eliminują w poezji to, co związane ze sferą ruchu historii, wszystko rozgrywa się pomiędzy czystą obserwacją rzeczy i natury (ewokującą szczęście, jak w późnym cyklu wierszy mówiących o powrocie nad Niewiażą, ale i w eseju *Szczęście*) a teologią. Tak jakby racjonalny element w momencie przemieszczenia przestrzennego również przesuwiał się na płaszczyznę metafizyki „okielznanej” przez teologię. Najistotniejszym wszakże składnikiem poetyckich podróży na Litwę, bez względu czy mamy do czynienia z jej „matecznikiem”, rzeczną doliną pod Kownem, czy Wilnem, czy innymi rozproszonymi miejscami, jest metafizyczność innego rodzaju: niemożność dotarcia do istoty rzeczy i zjawisk, owo „nikt nie pojął” i pytanie, co poezja może w tej sprawie uczynić.

Jeżeli zaś niknie ta (artykułowana na różne sposoby) konstatacja, niknie w powodzi szczegółów, dygresji, medytacji, polemik, to tylko dlatego, że poeta musi – by nie stanąć wobec problemu milczenia związanego z niewyraźnością – umieścić tajemnicze „to” obecne w jego innych wierszach i stanowiące synonim tajemnicy w jakimś „tam” lub „tu”. Poezja musi więc być nasycona tym wszystkim, co stanowiło przedmiot zainteresowania w eseju i w powieści; w oczekiwaniu na wyjawienie, na jedno słowo, na odkrycie i zrozumienie Miłosz wprawia w ruch, za pomocą spekulacji, materię „pierwszej przestrzeni”, najlepiej reprezentowanej, jak się zdaje, przez jego strony rodzinne. W zakończeniu *Miasta bez imienia* pisze: „W nieruchomym świetle poruszam ustami, rad może nawet / że nie składa się żądane słowo”⁴⁷. Co oznacza to „rad może nawet” i czy nas nie dziwi? Nie, gdyż dzięki temu Miłosz może składać

zdania, czyli realizować postulat swoistego „zanieczyszczenia” poezji przez inne dziedziny myśli i inne gatunki. Co oczywiście nie oznacza, że nie ma nadziei na „złożenie się” słowa, wręcz przeciwnie. Poezja w ten sposób zachowuje i swój potencjał różnorodności, i klucz do zagadek rzeczywistości, przez co zyskuje wysoką rangę pośród innych zatrudnień pisarskich. I zachowuje tę rangę, począwszy od wczesnych, wymienionych już przeze mnie wierszy z lat trzydziestych, eksponujących przecucie tajemnicy, skoncentrowanej właśnie w „litewskich” miejscach Miłosza, aż do *Wierszy ostatnich*, tomu otwieranego przez utwór *Obecność*, w którym mówi się, iż „w ogrodach nad Niewiażą / Było tam coś, czego wtedy nie próbowałem nazywać”⁴⁸, a i nazywanie obecne ogranicza się do „niepoznawalnej Istoty”. Tak jak Litwa we wczesnym wierszu jawi się jako początek i koniec, tak też nie ma początku i końca bez poddania wszystkiego, a kraj rodzinny „wszystko” może reprezentować najkonkretniej, władzy niewyraźnego. Europejczyk ze Wschodu – według Miłosza – jest też więc kimś, kto poezję czyni nie tylko przedmiotem zabaw i eksperymentów formalnych, nie tylko roztrzęsa przy jej pomocy zagadnienia doczesne absorbujące cywilizację zachodnią, ale też czyni wszystko, by poezja nie straciła – tak często rugowanego z niej w czasach współczesnych – pierwiastka tajemnicy czy sugerowania tajemniczego sensu, istoty rzeczywistości.

W jakim stopniu „odpowiedzialna” jest za taką postawę poety Litwa? Najprościej rzecz biorąc idzie o to, że jak żaden inny wycinek tej rzeczywistości, zachowuje ona – w oczach Miłosza – wyjątkową zdolność do wymykania się słowom. I jeżeli mógł on mieć co do tego wątpliwości po doświadczeniach wczesnego etapu twórczości i po doświadczeniach powrotu do racjonalnych i historycznych uzasadnień istnienia, to – wzięwszy pod uwagę poszukiwania z *Doliny Issy* i esejów – musiał sięgnąć do bardziej skondensowanych i bardziej enigmatycznych środków, by zachować szansę na „dogonienie” doświadczenia najbardziej podstawowego; punktu odniesienia, jaki nie daje się wyartykułować w żadnym innym języku.

Jak już sygnalizowałem na wstępie, w Miłoszowym postrzeganiu Litwy mamy do czynienia z pewnego rodzaju hierarchią i została ona podkreślona przez kolejność podjęcia wątków gatunkowych. Skąd bierze się owo przeświadczenie, skoro autor *Trzech zim* nigdy nie uważał się za powieściopisarza⁴⁹, uznając poezję i eseistykę za właściwe sobie żywioły twórczości? Ale to właśnie aktywność eseistyczna, często ska-

żona piętnem doraźności staje na biegunie przeciwnym wspomnianemu, „kondensacyjnemu” potencjałowi poezji. Natomiast *Dolina Issy* wyraźnie zmierza ku ograniczeniu podstaw niewyraźnego, to znaczy wyznaczając jakiś punkt centralny przestrzeni (Miłosz napisze: „Mimo że zbierałem obrazy ziemi w wielu krajach na dwóch kontynentach, moja wyobraźnia nie mogła z nimi sobie poradzić inaczej niż wyznaczając im miejsce na południe, na północ, na wschód i na zachód od drzew i pagórków jednego powiatu”⁵⁰). Poeta jednocześnie sugeruje istnienie centralnego punktu twórczości, będącego prześwitem, przejściem do innej rzeczywistości. O ile wileńska młodość, do jakiej wraca Miłosz najczęściej w esejach, stanowiła szansę normalności (normalności ustanawianej przez spekulatywne działania rozumu, próbującego odnaleźć sensowne rozwiązania w świecie ruchów politycznych, niepokojów społecznych i narodowościowych), to dzieciństwo nad Niewiążą jest szansą na szczęście (wynikające z bezpośredniego obcowania ze światem, z niepełnego jeszcze oddzielenia samego siebie od materii i przyrody). Zaś wiek dojrzały i starość przybierają w wierszach Miłosza postać zmierzania ku źródłom, czyli ku formie istnienia doskonalszej niż regresywny kontekst dziecięcego szczęścia: ku pewności i wiedzy. W esejach Miłosz w sposób dalece niedoskonały potrafi odpowiedzieć na pytanie, czym była Litwa i kim był on sam, bo nie pozwala na to mnogość ograniczeń ideologicznych, różnego rodzaju, z jakich Europejczyk ze Wschodu nie potrafi się wywikłać, chcąc być wierny własnej „chłonności umysłu”. Rozum kapituluje jednak i problem polega na tym, że nie istnieje gwarancja, by w takim trybie można byłoby tę odpowiedź uzyskać. W powieści Miłosz stara się zbliżyć do tego celu za cenę pewnej sztuczności i statyczności konstrukcji. Tę statyczność stwarza nieistniejąca i istniejąca zarazem tradycja Wielkiego Księstwa, jaka ujawnia głębsze podłoże owej „chłonności”; coś, co pozwala zachować powagę i odwagę w obliczu szaleństwa XX wieku, ale też wytwarza dystans wobec aktywnego działania. Poezja zaś pozwala zarówno na próbę ujawnienia „wyższego sensu” własnej tożsamości i roli, jak i na zachowanie tych wszystkich mniej doskonałych środków, na jakie skazany jest ktoś, kto – mimo wszystko – chce podtrzymać więź z „wielką rodziną ludzką” i przekładać na inną wrażliwość konteksty własnej lokalności, by czynić ją własnością powszechną.

Te trzy, hierarchicznie ułożone (a przecież Miłosz często mówił o potrzebie hierarchii w życiu umysłowym i przekłada się to także na pozycję poezji w jego dorobku twórczym) portrety mają także inną cechę wspólną: pokazują jak Europejczyk ze Wschodu próbuje doko-

nać niemożliwego: nie tylko jako poeta, pragnący jednocześnie opisać w pewnym porządku strukturę doświadczanego i uobecnić coś, czego w kategoriach żadnej struktury rozważyć się nie da⁵¹. Próbuje on bowiem, nie roniąc najdrobniejszego szczegółu realiów i zawikłań własnej ojczyzny, uczynić ją pełnoprawnym ośrodkiem względem centralnych terytoriów naszej cywilizacji. Wiedząc, że każde spojrzenie na nią w perspektywie globalnej (do czego zobowiązuje pozycja poety nowoczesnego, którym Miłosz – bez względu na to jak bardzo wzbraniał się przed pewnymi aspektami nowoczesności – był w pełni) oddala go od rodzimnej doliny, a może również od owego prześwitu na inną rzeczywistość, skoro komplikuje odpowiedź na pytanie „kim jestem”, a sprawy ostateczne ukazuje w tak obszernej perspektywie, jakiej nie da się ująć w żaden z możliwych portretów.

1 A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 204.

2 Tamże, s. 205.

3 Zob. definicję podstawową: J. Stawiński, hasło *Tłó*, w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Stawińskiego, Wrocław 1988, s. 536.

4 C. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Kraków 1993, s. 65.

5 Tamże, s. 94.

6 Zob. B. Tarnowska, *Geografia poetycka w powojennej twórczości Czesława Miłosza*, Olsztyn 1996; szczególnie rozdział *Litwa: Miłosz w poszukiwaniu ojczyzny*.

7 C. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990, s. 71.

8 C. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 152.

9 C. Miłosz, *Rodzinna Europa*, s. 61.

10 Zob. C. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 267–268.

11 C. Miłosz, *Rodzinna Europa*, s. 8–10.

12 Tamże, s. 7.

13 C. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992, s. 192.

14 Zob. C. Miłosz, *Aby duchy zmarłych zostawiły nas w spokoju*, „Plus – Minus” [dodatek do „Rzeczpospolitej”], 7.10.2000.

15 C. Miłosz, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, zebr. i oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003, s. 80.

16 Zob. C. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006, s. 37.

17 Zob. *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził*

Aleksander Fiut, Kraków 1994, s. 277.

18 C. Miłosz, *Rodzina Europa*, s. 71–72.

19 Tamże, s. 9.

20 C. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, s. 194 i 211.

21 Tamże, s. 195.

22 C. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, s. 37.

23 Zob. C. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, s. 196 [Miłosz swobodnie postuguje się greckim terminem *aletheia*. Stosuje go również w znaczeniu przypomnienia, czyli greckiego *anamnesis* – red.].

24 Zob. Czesława Miłosza *autoportret przekorny*, s. 157–158.

25 R. Gorczyńska (E. Czarnecka), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 106.

26 Zob. tamże.

27 J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 176.

28 R. Gorczyńska, dz. cyt., s. 279.

29 Zob. J. Błoński, dz. cyt., s. 179 („Od Ducha Dziejów – mechaniki historii – odwraca się Miłosz ze wstrętem: otuchę czerpie z dorobku historii, tradycji współzycia ludzkiego, której szuka chętniej w codzienności niż w wielkich wydarzeniach”).

30 C. Miłosz, *Abecadło*, Kraków 2001, s. 300.

31 R. Gorczyńska, dz. cyt., s. 278.

32 M. Zaleski, *Chłopiec imieniem Tomasz*, w: C. Miłosz, *Dolina Issy*, Kraków 1998, s. 279.

33 Na temat lwaskiewiczowskiej polemiki z Mannem zob. G. Ritz, *Jarostaw lwaskiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999.

34 Zob. C. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 116.

35 C. Miłosz, *Abecadło*, s. 6.

36 Zob. dokładniej na ten temat: J. Kępa, *Sacrum i profanum w twórczości Tomasza Manna*, Wrocław 2008.

37 Czesława Miłosza *autoportret przekorny*, s. 364.

38 Tamże, s. 156.

39 R. Gorczyńska, dz. cyt., s. 272.

40 C. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 297.

41 Tamże, s. 299.

42 Tamże, s. 300.

43 Tamże, s. 272.

44 Tamże, s. 258.

45 Tamże, s. 141.

46 Miłosz mówi o tym m.in. w rozmowach z Fiutem, że „to jest bardzo ściśle

wzorowane na Szetejniach" (Zob. Czesława Miłosza *autoportret przekorny*, s. 162–163).

47 C. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 175.

48 C. Miłosz, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 8.

49 Z jednej strony pisarz – jak już wspominałem – mówił o pokusie stworzenia powieści-panoramy, dotyczącej XX wieku, z drugiej jednak twierdził, że swoją powinność prozatorską w tym obszarze wypełnił – paradoksalnie – jako eseista, jakby podkreślając „naturalność” tej formy gatunkowej w stosunku do rozstrząsań ideologicznych. Pisał też: „Beletrystyka w każdym języku jest przeważnie kiczem i melodramą, jednak zrzędzeniem przypadków w polskiej historii *fiction* wyjątkowo potężnie oddziaływała na umysły, jako język i sposób odczuwania, toteż podejrzewam w tzw. duszy polskiej wyjątkowo obfite pokłady kiczu” (C. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, s. 36–37). Tak też można – jak się zdaje – tłumaczyć przesunięcie punktu ciężkości w *Dolinie Issy* w stronę materii i refleksji, nie anegdoty. Druga powieść Miłosza, *Zdobycie władzy*, bardziej ciąży w stronę zarysowanego projektu „panoramy ideologicznej”, ale nie jest zakrojona na miarę Mannowskiej diagnozy.

50 C. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 260.

51 Nawiązuję tu do wniosków własnych rozważań dotyczących „teorii poezji” Miłosza [zob. *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych*, Lublin 2010, rozdz. Czesław Miłosz: „To”, czyli poezja jako „wiedza” o niemożliwym i możliwym (poznaniu)], której – wszystko na to wskazuje – podporządkowane były również inne działania twórcze. Poezja niejako wchłania pozostałe dziedziny aktywności autora *Ocalenia*. Stają się one elementami obsesji artykułowanych na gruncie mowy wiązanej i podlegają naczelnej zasadzie organizującej twórczość poetycką.

51 Nawiązuję tu do wniosków własnych rozważań dotyczących „teorii poezji” Miłosza [zob. *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych*, Lublin 2010, rozdz. Czesław Miłosz: „To”, czyli poezja jako „wiedza” o niemożliwym i możliwym (poznaniu)], której – wszystko na to wskazuje – podporządkowane były również inne działania twórcze. Poezja niejako wchłania pozostałe dziedziny aktywności autora *Ocalenia*. Stają się one elementami obsesji artykułowanych na gruncie mowy wiązanej i podlegają naczelnej zasadzie organizującej twórczość poetycką.

„POECI LIRYCZNI MAJĄ ZWYKLE ZIMNE SERCA”

O JEDNYM WIERSZU CZESŁAWA MIŁOSZA

Zacznę od dwóch cytatów, czasowo bardzo odległych od twórczości Czesława Miłosza, a przecież jakoś dla normy językowej tej poezji koniecznych. Pierwsze z tych przywołań to fragment 26. wykładu Augusta Wilhelma Schlegla, *O sztuce i literaturze dramatycznej*. Pisze tu czołowy teoretyk pierwszej generacji niemieckiej szkoły romantycznej o szczególnie „romantycznym” charakterze poetów, których zwykło się przedstawiać jako „niefrasobliwych wychowanków natury”, Homera, Dantego, Szekspira:

[...] Działanie geniusza jest u takiego artysty wprawdzie naturalne i poniekąd nieświadome, [...]; nie jest to jednak bynajmniej działanie, w którym nie miałyby wielkiego udziału myśląca siła. Właśnie szybkość i pewność duchowego działania, najwyższa jasność intelektu sprawia, że myślenie w poezji nie bywa postrzegane jako coś odrębnego, jako przemyślanie. Owo pojęcie poetyckiego natchnienia, które wprowadzili w obieg niektórzy poeci liryczni, w tym sensie, jakoby nie władali sobą i niczym Pytia, z nakazu obcego pierwiastka boskiego, wypowiedali niezrozumiałe dla siebie wyrocznie – [...]¹.

Znamienne jest w powyższym cytacie nie tyle połączenie kategorii natchnienia (jako pojęcia „będącego lirycznym wymysłem”), geniusza, nieświadomości, myślącej siły, szybkości i pewności duchowego działania, jasności intelektu, liryzmu i pierwiastka boskiego. Znaczące okazuje się przede wszystkim lekko ironiczne potraktowanie „niektórych poetów lirycznych”, którzy odgrywają szczególny spektakl: maskują „myślenie”, namysł, by było jak w improwizacji – szybkiej, a zarazem pewnej; ge-

niałej, a jednocześnie przez nikogo i niczym poza sobą nie motywowanej. By było jak u Mickiewicza w monologu pychy, gdy Konrad wypowie szczególne „stężenie” podmiotowości i czerpanej z niej mocy. „Czuje”, mówi o „czuciu”, nim usiłuje rozpoznać istotę i zamiary Boga; a przede wszystkim w chwili intensywnego, chętnego deklarowania natchnienia wywiedzionego z samego siebie i tylko ku sobie skierowanego – charakteryzuje swą siłę – siebie zatem – poprzez czucie i czułość:

[...]
Kiedy sam śpiewam w sobie
Śpiewam samemu sobie.
Tak! – czuły jestem, silny i rozumny².

I przytoczenie drugie, za Zofią Stefanowską³ – „restrykcyjny” sąd Borowego. Pomimo okoliczności powstania monologu Konrada, odnotowywanych później w *Kronice życia i twórczości Mickiewicza*, ze względu na „klasyczną” szkołę, w jakiej terminował Mickiewicz, badacz epok przedromantycznych nie mógł przystać na twórczość niekontrolowaną i nierozważną, niedopracowaną. Pisał:

Mickiewicz był zbyt wielkim artystą, aby nagły wybuch emocji, choćby nie wiedzieć jak intensywnych, ale nie uporządkowanych, skazanych z konieczności – na wystawienie najbardziej dorywcze [...] uważać za formę właściwą twórczości poetyckiej. Znadto dobrze wiedział, co to jest właściwa ekspresja: on, co tyle razy zmieniał redakcje, tak poprawiał bruliony swoich utworów⁴.

Po *Ziemi Ulro* wiemy, że Miłoszowa koncepcja poety i poezji miały być zespolone właśnie z mickiewiczowską częścią tradycji romantycznej⁵. Wypadałoby więc po prostu powiedzieć: Miłosz także był „zbyt wielkim artystą”, aby za właściwą formę twórczości poetyckiej uznać „wybuch nieuporządkowanych emocji”. „Wielki artysta”, szukający i u schyłku swej drogi twórczej „mistrza rzemiosła”⁶, jednak raczej „bywa”, aniżeli jest – emocjonalny, podmiotowy, wreszcie czuły, czyli obdarzony wewnętrznymi dyspozycjami, „które pozwalają szczególnie dotkliwie przeżywać własną sytuację w świecie”⁷.

Miłosz nie tylko nie miesza estetycznych porządków; pokusę taką kończy ku sobie, poecie-czeladnikowi kierowanym przypomnieniem, że istotą piękną są dominikańskie cnoty: pełnia, proporcja i blask (całkowitość, harmonia i jasność):

Uważaj Miłosz, według Tomasza z Akwinu, w tym, co piszesz
powinny być: integritas, consonantia, claritas⁸.

Także – nie miesza porządków egzystencji. Stąd może nieznośna, a na pewno natrętna intencja Miłosza, by zdefiniować we współczesności literackiej autobiografizm inny aniżeli romantyczny. O ten inny od romantycznego projekt autobiografizmu, a więc i podmiotowości, upominał się Miłosz w komentarzach do twórczości Wata czy Świrszczyńskiej. W utworze z 2003 roku, rozpoczynającym *Wiersze ostatnie*, decydującym zatem o charakterze finalnego wypowiedzenia siebie w świecie, siebie w poezji, napisze:

Zapisy mego czucia że żyję, oddycham. Tym były moje wiersze więc hymnami wdzięczności. A razem z tym byłem świadomy nieszczęścia, skaleczenia. I nic we mnie nie było spontaniczne, ale pod kontrolą woli⁹.

Miłosz w poezji nie unika słowa czułość. Używa go właściwie ochotczo; niezwykle rzetelnie przy tym kontroluje „zapisy swego czucia”. Równie skrupulatnie kontroluje zasoby tradycji, mogących obnażyć źródła twórczości. Stąd jedynie skromnym przypisem do potencjalnych inspiracji może być przytoczony przez Michała Pawła Markowskiego fragment rozmowy z Brodskim, gdy genezę swej poezji Miłosz lokuje w XVI wieku (Kochanowski) i końcówce wieku XVIII (kiedy nastąpiła „konsolidacja języka”, umożliwiająca powstanie poezji romantycznej, poezji Mickiewicza, „pochodzącego” – jak mówi Miłosz – „bezpośrednio z oświecenia”). Markowski uznał, że Miłosz jest „największym poetą klasycystycznym po Mickiewiczu, co oznacza także, że jest największym po Mickiewiczu poetą metafizycznym, albowiem klasycyzm i metafizyka to jedno”¹⁰.

Klasyczny, oświeceniowy, i tak dopiero romantyczny, bo Mickiewiczowski, powinien być zatem i wiersz przytoczony poniżej. To kolejny, nazbyt rozpowszechniony, wiersz Miłosza, zachowującego nakazaną sobie harmonię i reglamentującego spontaniczność pamięci:

Przystojniej byłoby nie żyć. A żyć nie jest przystojnie,
Powiada ten, kto wrócił po bardzo wielu latach
Do miasta swojej młodości. Nie było nikogo
Z tych, którzy kiedyś chodzili tymi ulicami,
I teraz nic nie mieli oprócz jego oczu.
Potykając się, szedł i patrzył zamiast nich

Na światło, które kochali, na bzy, które znów kwitły.
Jego nogi, bądź co bądź, były doskonalsze
Niż nogi bez istnienia. Płuca wdychały powietrze
Jak zwykle u żywych, serce biło
Zdumiewając, że bije. W ciele teraz biegła
Ich krew, jego arterie żywiły ich tlenem.
W sobie czuł ich wątroby, trzustki i jelita.
Męskość i żeńskość, minione, w nim się spotykały,
I każdy wstyd, każdy smutek, każda miłość.
Jeżeli nam dostępne rozumienie,
Myślał, to w jednej współczującej chwili,
Kiedy co mnie od nich oddzielało, ginie,
I deszcz kropel z kiści bzu sypie się na twarz
Jego, jej i moją równocześnie¹¹.

Byłby ten wiersz jednym jeszcze obrazem utopii, „kraju dzieciństwa”, ustanowionego przez wieszczów, wierszem-żalem, wierszem-elegią, wierszem-trenem, pisany z zamysłem kontynuacji tradycji¹². Miłosz-klasyk, Miłosz-mistrz ody wszakże wie, że do konwencji w stanie czystym powrotu nie ma. I nie ma powrotu do pozostawionej przestrzeni, do jej mieszkańców: w widmowym mieście mogą być tylko widmowi ludzie, lecz nawet i to słowo w utworze się nie pojawia. To konsekwentnie – „oni” oraz „ci”, wyrzuceni poza istnienie, pozbawieni krwi i tlenu. I byłby ten wiersz drwiną z utopii romantycznych, gdyby nie sentymentalne bzy, klamrowo spinające obrazową tkankę nie tylko tego utworu¹³. I gdyby nie „współczująca chwila”, w poincie wiersza nakazująca dopełnienie własnego bytu. Deszcz kropel sypiący się z kiści bzu to przecież łzy, obmywające twarz. Jedną, a przecież nie wyłączonej, oddzieloną: „Jego, jej i moją równocześnie”.

W wierszu *Dobroć* (*Wiersze ostatnie*; s. 329) takie poszerzenie osoby nie było możliwe:

Wzbierała w nim czułość tak wielka, że na widok
zranionego wróbla gotów był wybuchnąć płaczem.
Pod nienagannymi manierami światowca ukrywał
swoje współczucie dla wszystkiego co żywe.
Być może odgadywali to niektórzy ludzie, ale na pewno
wiedziaty o tym w sposób tajemniczy małe ptaki,

[...]

Miałem trudności ze zrozumieniem tego człowieka
bo z tego co mówił przeziarała jego wiedza o straszności świata,
raz kiedyś doznanej i odczutej do samych trzewi.

Miłosz wielokrotnie mówił o tajemniczej wiedzy „straszności”, ale i piękna świata, projektowanego w powracającej tęsknocie do „zamieszkiwania w jasności” ([*Obrócenie twarzami ku Niemu...*]¹⁴). I właśnie figura tajemnicy – tajemnicy wiedzy, ale i wiary, ale i tęsknoty – wydaje się przylegać do kategorii liryzmu, będącego wartością, przejawiającą się przede wszystkim w specjalnym ukonstytuowaniu języka, w specyfice ekspansji poznawczej w tajemnicę egzystencji¹⁵, w „olśniewającym rozumieniu tego, czego się dotąd nie rozumiało”¹⁶. Liryzm jest tożsamością słowa poetyckiego z rzeczywistością („z bytem”).

Liryzm, jako główne obok emocjonalności i obrazowości kryterium poezji, nie jest bezwarunkowym synonimem podmiotowości, choć w pierwszej kolejności to ona czyni wiarygodnymi zapisane w literaturze przeżycia i emocje. Poeta nie unikający „ja”, nie eliminujący „ja”, ale spychający „ja” do pointy, nie może być wiarygodny i nie może być liryczny...

Liryzm jest warstwą kształtowaną jednak nie tylko ponad jednostkową autobiografią, spowiedzią, wyznaniem. To także „warstwa wyższa”, ponad opisem i anegdotą. To wreszcie umiejętność sugestii, podsuwania znaczeń, a nie nazywania. To zatem szczególne ukonstytuowanie już nie tylko jednej osoby, zarządzającej obrazowością świata tekstowego i będącej głównym jego mieszkańcem. To intencja skierowana w stronę języka, pozwalającego na porozumienie z tym drugim, innym ode mnie.

Czesław Zgorzelski sztukę liryczną Mickiewicza nazwał właśnie „tajemnicą”, wymykającą się „spod obserwacji naukowej”¹⁷, będącą jednak czymś innym od jego „sztuki poetyckiej”, nie tyle „ponad nią”, ale wewnątrz niej. Liryzm porządkowałby różne, tak obfite tendencje sztuki poetyckiej Mickiewicza, a jednocześnie – jako tajemnica – nakazywałby stawiać pytania o to, co sprawia, że: „niektóre wyrażenia wywołują w nas sugestie”; że to, „co właściwie jest opisem lub opowiadaniem”, nabiera „specjalnego, lirycznego znaczenia”¹⁸. I każde z tych pytań jest w istocie pytaniem o to, co najbardziej niezwykle, a tak intrygujące dla historyka poezji, chcącego zachować spontaniczność lektury: jakiego daru użył nam Mickiewicz, że odczuwamy wła-

śnie jako liryczną jego „metodę dialektyka czy retora”, gdzie słowo jest „w większym stopniu zabarwione epicko niż lirycznie”, gdzie nie chodzi nawet o słowo, bo Mickiewicz „operuje zdaniem jako całością, z której nie wydziela wyrazów”¹⁹. Dla każdego z tych pytań punktem odniesienia czyni Zgorzelski oczywiście „w pełni” romantyczną lirykę Słowackiego, a w konsekwencji formułuje może najważniejsze z perspektywy dzisiejszej poezji spostrzeżenie. Słowo u Mickiewicza:

Podobnie jak i cała sztuka Mickiewiczowska obliczona jest na oddziaływanie prawdą naturalności, siłą jakby spontanicznej wypowiedzi, która swój kunszt poetycki chowa, maskuje, gdyż nie zamierza grać specyficznie literackimi walorami²⁰.

Zgorzelski powtarza: Mickiewicz był realistą nie dlatego, że poprzez język imitował świat. Był realistą, bo odwołując się do zjawisk otaczającej rzeczywistości, probierzem prawdy czyni wyobraźnię: umiał wyrazić „w ukonkretniony, uzmysłowiony sposób wartości nie do wypowiedzenia”²¹.

Czechowicz doskonale rozumiał, jak potężną siłę w docieraniu do tego, co „nienazwane, niejasne” ma wyobraźnia. W jednym ze szkiców cytat z wiersza Słowackiego [*Narody lecz...*] zamknął jednoznacznym stwierdzeniem: „Ja uznaję”; „zamiast wiedzy mamy tęsknotę”²². A w chwili, gdy definiowanie poezji współczesnej i nowoczesnej ustępowało definiowaniu „mojej” poezji „lirycznej”, okazało się, że istota poezji własnej nie w kontestacji jakiejś części tradycji, zwłaszcza „preparowanej” na użytek normy „nowoczesności”.

Liryzm nie jest przecież metaforą, nie jest abstrakcją. Danuta Paluchowska pisała: „Zrezygnujmy z myślenia o tradycji romantycznej kategoriami abstrakcyjnymi («uczuciowość romantyczna», «bezpśredniość»)), a zacznijmy poruszać się w sferze konkretów, więc tekstów, strof, zdań, słów”²³. I pamiętając te słowa, cytuję „strofę, zdania, słowa” z *Orfeusza i Eurydyki*. Napisał Miłosz:

Pamiętał jej słowa: „Jesteś dobrym człowiekiem”.
Nie bardzo w to wierzył. Liryczni poeci
Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca.
To niemal warunek. Doskonałość sztuki
Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo²⁴.

W pierwszym wersie strofy przywołał kategorię pamięci, w ostatnim – daru; w dwa sąsiadujące wersy wpisał wiarę i wiedzę; liryzm poezji (w ogóle) skontrastował z kalectwem (własnym) „zimna” serca. Powiedział w tych pięciu liniijkach „tak wiele” o niemożliwej do zdefiniowania czułości. I tak wiele powiedział o liryzmie poezji.

1 *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykova, Warszawa 1995, s. 128. „Natchnienie” jest w tej antologii odnotowywane tylko w tym jednym miejscu.

2 A. Mickiewicz, *Dziady. Cz. III*, w: tenże, *Dzieła*, t. 3: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 158; *Wydanie Rocznicowe 1798–1998*. Mickiewicz po ten motyw słowny w poezji sięga rzadko. Wyjątkiem są oczywiście *Dziady*; o postulowanej mocy rozpoznania prawdy zdarzeń poprzez „czucie” najpierw powie Ksiądz; później zaś czucie i czułość przywoła Gustaw w urywanym monologu, określonym w didaskaliach jako monolog „żalu”, „gniewu”, „wściekłości”, „determinacji”, „obłąkania” i wreszcie „czułości”:

[...]

(powolniej, z czułością)

A ona tak jest czuła, tak łacno dotkliwa,

Jako na trawce wiosenne puchy,

[...]:

Tak znaliśmy nawzajem czucia wspólnej duszy,

[...] (cz. IV; s. 85).

To miara ważna, ale i rozmyślnie nadużywana, dowodząca ambiwalencji pojęcia i niejednoznacznej kwalifikacji poczynąń „niedoprzeobrażonego” bohatera. Wszak niedługo później właśnie na „bycie czutym” powoła się pod-

judzający Konrada Duch, przez Księdza Piotra poddawany egzorcyzmom.

3 Z. Stefanowska, *Wielka – tak, ale dlaczego improwizacja?*, w: *tejtje, Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 71–86.

4 Cyt. za: Z. Stefanowska, dz. cyt., s. 75.

5 Zob. E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000.

6 Znamienna tytuł i dedykacja wiersza z tomiku *Druga przestrzeń* (2002): *Mistrz mego rzemiosła. Pamięci Jarosława Iwaszkiewicza*. Wszystkie utwory Miłosza, o ile nie zaznaczono inaczej, cytuję z podaniem strony z wydania: C. Miłosz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Wiersze*, Kraków 2009.

7 Por. T. Kostkiewiczowa, *Czucie, czułość* [hasło], w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. Teresy Kostkiewiczowej, Wrocław 1977, s. 66–68.

8 Pointa wiersza [W Wilnie kwitną bzy...] (*Wiersze ostatnie*, 2006), w: C. Miłosz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Wiersze*, s. 22. Wszystkie cytaty, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tego wydania z podaniem strony.

9 C. Miłosz, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 277.

10 M.P. Markowski, *Tęsknota do monumentu*, „Tygodnik Powszechny”, 28.06.2011.

11 C. Miłosz, *Miasto młodości*, w: *tenże, Wiersze ostatnie*, dz. cyt., s. 22

12 To przedostatni fragment cyklu *Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach*.

13 Pojawia się ten motyw – w wydzielonych wersach – np. w już cytowanym, wierszu bez tytułu [W Wilnie kwitną bzy...].

14 Tamże, s. 331.

15 J. Połomski, *Poezja i filozofia*, „Twórczość” 1969, z. 9, s. 79.

16 Tamże, s. 79.

17 C. Zgorzelski, *O sztuce lirycznej Mickiewicza*, Warszawa 2001, s. 565.

18 Tamże, s. 566.

19 Tamże, s. 569.

20 Tamże, s. 570.

21 Tamże, s. 582.

22 J. Czechowicz, *Przeciw reportażowi*, w: *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i opracowanie T. Kłak, Lublin, 1972, s. 78–80; s. 70, pierwodruk „Apel” nr 3, dodatek do „Kurier Porannego” 1937, nr 281.

23 D. Zamącińska, „Widzę naprzód o wiek?” (*O poezji Juliana Przybisia*), w: *Studia z teorii i historii poezji*, pod red. M. Głowińskiego, seria II, Wrocław 1970, s. 276.

24 C. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, w: *tenże, Dzieła zebrane*, dz. cyt., s. 271.

A N E K S

MIŁOSZ W LUBLINIE

Obecność Czesława Miłosza w Lublinie jest wartością wielowymiarową. Poeta kilkakrotnie przebywał w mieście. Pierwsze wizyty miały miejsce pod koniec lat trzydziestych XX wieku. Obecność ta wynikała przede wszystkim z przyjaźni, jaka łączyła go z Józefem Czechowiczem.

W roku 1938 Miłosz przebywał z krótką wizytą w Lublinie, podczas której odwiedził Józefa Czechowicza i gościł w rodzinnym domu Jerzego Pleśniarowicza. Z tej lub innej wizyty zachowało się zdjęcie Miłosza, który głaszcząc psa gospodarzy, jamnika Norę, stoi razem z Jerzym Pleśniarowiczem i jego matką, Józefą Cybulską, na balkonie mieszkania przy ul. 1 Maja 51 w Lublinie. W archiwum Jerzego Pleśniarowicza odnaleźć też można list, w którym Józefa Cybulska pisze do przebywającego w Warszawie syna Jerzego o wizycie, jaką Miłosz odbył w mieszkaniu przy ul. 1 Maja 51 razem z Józefem Czechowiczem. Józefa Cybulska wspomina w liście o serdecznej atmosferze spotkania przy winie własnej roboty, które znalazło szczególne uznanie u Czechowicza. W liście do Krzysztofa Pleśniarowicza z 6 stycznia 1981 roku Czesław Miłosz pisał: „Znałem Pana Ojca. [...] Poznałem go chyba przez Czechowicza, zresztą, prawie wszystko lubelskie trafiło do mnie przez niego”¹.

We wrześniu 1939 roku, na wieść o wybuchu wojny Czesław Miłosz jako pracownik Polskiego Radia, zgłosił się na ochotnika do obsługi wojskowej radiostacji i wyruszył na front. Dziewiątego września, będąc w okolicach Lublina, niedaleko Kurowa, starał się przedostać do swojego przyjaciela, Józefa Czechowicza, do którego nie dotarł z powodu ataku niemieckiego lotnictwa. Czechowicz zginął w Lublinie podczas bombar-

dowania. W późniejszych wspomnieniach Miłosz przyznał, że gdyby dotarł do Czechowicza na czas, mógłby podzielić jego los. Wspomnienia z tamtych wydarzeń odnajdujemy w *Roku myśliwego*, gdzie czytamy:

Ustyszałem, że w którymś z samochodów Radia przyjechał Czechowicz, szukałem go, ale tymczasem nasz wóz radiowy (z odbiornikiem, megafonem etc.) wyruszał na front, po co, nie bardzo wiem; zgłosiłem się i pojechaliśmy ku linii Wisły. [...] Żeby zaraz pośpiesznie zawracać i nie móc, nawet popasać w Lublinie, bo Niemcy tuż. Parę godzin temu był nalot na Lublin i od bomby zginął Czechowicz².

Po ponad trzydziestu latach powojennej emigracji Lublin był jednym z pierwszych miejsc, do których Czesław Miłosz skierował się podczas swojej wizyty w Polsce w 1981 roku. Jedenastego czerwca uczestniczył w uroczystości nadania tytułu doktora *honoris causa* Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Podczas tej wizyty spotkał się na dziedzińcu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego z Lechem Wałęsą i odwiedził grób swojego przyjaciela, Józefa Czechowicza (10 czerwca) na cmentarzu przy ul. Lipowej.

Uroczystości nadania tytułu doktora *honoris causa* Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego towarzyszyła atmosfera radosnego karnawału „Solidarności”. Katolicki Uniwersytet Lubelski był jednym z nielicznych miejsc w Polsce (jeśli nie jedynym), gdzie znano i czytano Miłosza od lat. Było to możliwe między innymi za sprawą prof. Ireny Sławińskiej, która znała Miłosza jeszcze z Wilna i przyjaźniła się z nim. Tym niemniej tytuł doktora *honoris causa* Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, oprócz zaszczytu, oznaczał dla Miłosza szereg wewnętrznych wątpliwości, które wynikały z osobistego sposobu rozumienia patriotyzmu i roli poety w społeczeństwie. Swą osobistą refleksję na ten temat Miłosz zawarł w liście do Jerzego Giedroycia z 15 stycznia 1981, gdzie czytamy:

Powiedz mi, co mam robić. Dawanie powodu do nieporozumień jest dla mnie wstrętne. Nie jestem za żadną religią narodową, błogostawioną przez Wyszyńskiego czy nawet papieża. Zostałem zaproszony do KUL na odebranie doktoratu honorowego, co mnie przywłaszcza i pokaże jako zwierzę oswojone przez ideologię narodową bez reszty, zostałem też zaproszony do Rzymu na inaugurację Instytutu Polskiego w obecności papieża, co stwarza taką sytuację, że nie mogę przecie ogłosić odczytu wyśmiewającego cały spadek Dmowskiego, którego duch unosi się nad tymi wodami³.

Po raz ostatni Miłosz przyjechał do Lublina w 1999 roku na zaproszenie Koła Polonistów Studentów KUL. Podczas tej wizyty spotkał się z przebywającym wówczas w Lublinie Janem Karskim, oraz odwiedził grób Józefa Czechowicza. Podczas wizyty na cmentarzu Miłosz napominał: „pamiętajcie o grobie Józka, bo miasto, które nie pamięta o swoim poecie – przemija”. Objął również honorowy patronat nad inicjatywą krytycznego wydania dzieł Józefa Czechowicza, którą zapoczątkowało Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, a następnie przejęło Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

Wspomniane wizyty są kroplami zdarzeń, które współtworzą wzbierający nurt jego życia. Wizyty Czesława Miłosza w Lublinie to jednak nie jedyny wymiar jego obecności w mieście. Obecności Miłosza w Lublinie nie da się zmierzyć jedynie ilością spędzonych tutaj dni, gdyż wyznaczana jest również zakresem oddziaływania jego osoby i twórczości na mieszkańców miasta. Jest więc wartością nieprzeliczalną. Formą obecności były więc także wydania jego książek i przekładów, które ukazywały się jeszcze w latach osiemdziesiątych XX wieku. Wcześniej wydawanie jego pism w Polsce było niemożliwe, gdyż zabraniała tego cenzura. W efekcie wieloletniego zakazu, Miłosz był w powszechnym odbiorze pisarzem stosunkowo mało znanym. Można przypuszczać, że lubelskie wydania prac Miłosza przyczyniły się w niemałym stopniu do zaistnienia noblisty w zbiorowej świadomości czytelników. W 1981 roku nakładem Wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego ukazała się *Księga Hioba* w przekładzie Miłosza oraz jego *Pięć wierszy*. W tym samym czasie, z okazji wizyty Miłosza w Lublinie, Muzeum Literackie – Oddział Józefa Czechowicza wydało publikację Miłosza pt. *Czechowicz – to jest o poezji między wojnami* (wraz z tekstem Czechowicza pt. *Uczeń marzenia. Rzecz o poezji Czesława Miłosza*), natomiast nakładem ACK „Chatka Żaka” ukazały się *Mowy miane w Sztokholmie*. W kolejnych latach nakładem Wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego ukazała się *Księga Psalmów* (1982) w przekładzie Miłosza, jego przekład *Ksiąg pięciu megilot* (1984), *Ogród nauk* (1986) oraz przekład *Ewangelii według Marka i Apokalipsy* (1989). Przekłady te, zachowując szczególną dbałość o hieratyczność polszczyzny, odgrywały dla Miłosza szczególną rolę. Pisarz wspominał o tym w rozmowie z Jerzym Turowiczem w 1981 roku:

Na pewno w decyzji tłumaczenia *Księgi Psalmów* odegrało też rolę moje bardzo bolesne myślenie o Polsce jako ziemi znieważonej przez zbrodnię ludo-

bójstwa. Łączność ze Starym Testamentem ma dla mnie charakter jakby obrzędu oczyszczającego. Nie wiem, na ile ludzie w Polsce zdają sobie sprawę z tego, co zaszło w latach 1939–1945, w sensie jakiejś skazy na ziemi – powiedziałbym [...]. Nie wiem, czy poeci nie są powołani do tego, żeby brać udział w akcji oczyszczania. To jest być może jeden z ważnych dla mnie motywów⁴.

Z jednej więc strony fakt, iż przekłady ksiąg biblijnych ukazały się nakładem Wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, tłumaczyć można charakterem tej uczelni, jednak z drugiej strony, warto pamiętać o intencjach, jakimi podczas pracy kierował się ich tłumacz.

W roku 2011 z okazji setnej rocznicy urodzin Czesława Miłosza instytucje: Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie oraz Instytut Filologii Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego zorganizowały konferencję poświęconą osobie i twórczości Czesława Miłosza. Jej pierwszą część stanowiła sesja naukowa: „Czesław Miłosz – Józef Czechowicz. Lektury paralelne”, drugą natomiast wieczór wspomnień, podczas którego świadkowie wizyt Miłosza w Lublinie mogli podzielić się wydobytymi z pamięci obrazami przeszłości. Wewnętrzne świadectwo uczestników tamtych wizyt pozwala uznać, że pamięć o osobie Miłosza, żywe wspomnienie jego wizerunku, jest również pewną formą obecności poety wśród nas.

1 K. Pleśniarowicz, *Jerzego Pleśniarowicza ślad pozostawiony*, Kraków 1993, s. 13.

2 C. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 203.

3 *Co Giedroyc radził Miłoszowi. Korespondencja Czesława Miłosza i Jerzego Giedroycia o Nagrodzie Nobla i doktoracie honoris causa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, „Gazeta Wyborcza”, 14.09.2004, s. 19.

4 „Pamięć ran”. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Jerzy Turowicz, „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 3.

POWRÓT MIŁOSZA DO KRAJU

Wspominając przyjazd Czesława Miłosza do kraju w 1981 roku, warto przypomnieć kilka faktów z myślą o młodszych czytelnikach¹.

Ucieczka Miłosza pod koniec 1950 roku – cenionego poety, dyplomaty reprezentującego rząd komunistyczny we Francji, a potem w Stanach Zjednoczonych wywołała duży rezonans².

Po oświadczeniu Miłosza *Nie*³ w „Kulturze” paryskiej, na emigracji wybuchła głośna dyskusja. Jednym z najostrzejszych polemistów był Sergiusz Piasecki, który między innymi pisał:

[...] Miłosz ani na Kołymie, ani w republice Komi się nie znalazł. Uniknął losu wielu innych poputczyków i setek tysięcy uczciwych Polaków. Był dostatecznie rozsądny, by w porę zostać na Zachodzie. Co więcej znalazłszy się wśród nas, zachował się bezczelnie, topiąc prawdę w powodzi kłamstw. Sięgnął nawet po uznanie dla swoich zasług. Powinniśmy wymierzyć mu je w pełni⁴.

Dla Piaseckiego i innych „niezłomnych londyńczyków” racje Miłosza były koniunkturalne, a on sam niewiarygodny. Takich wypowiedzi było znacznie więcej między innymi Mieczysława Grydzewskiego. W *Dzienniku* Jana Lechonia można znaleźć zapis o sędzie nad „literaturą zdrady”, którą Miłosz reprezentował. „Kultura” paryska i krąg autorów z nią związanych wystąpił w obronie Miłosza.

Dla redaktora Giedroycia decyzja o udzieleniu schronienia poecie i wystąpieniu w jego obronie była decyzją ryzykowną ze względu na wrogą postawę części emigracji. Giedroyc w pełni z tego sobie zdawał

sprawę, natomiast było to zgodne z jego i Juliusza Mieroszewskiego przekonaniem, że uciekinierom, czy nowym emigrantom z kraju należy się kredyt zaufania, bez względu na to, jak bardzo byli uwikłani w reprezentowanie władz komunistycznych. I dopiero to, co zrobią na emigracji może być miarą ich dorobku.

Sprawa Miłosza, jak w soczewce, skupiała spory polskiej inteligencji, która po wojnie szukała swoich dróg, zarówno na emigracji, jak i w kraju.

*

Autorzy krajowi, którzy wówczas wypowiadali się o Miłoszu, mówili „jednym głosem”, głosem potępienia, oskarżeń o zdradę, o pobudki materialne. Antoni Słonimski w „Trybunie Ludu” pisał:

Nienawiść twoją pobudza każdy polski sukces, każdy zwycięsko pokonany etap, każda nowa fabryka, nowa spółdzielnia, każda dobra książka polskiego pisarza. Raduje cię każde niepowodzenie, które kraj wyniszczony spotyka na drodze do socjalizmu. Raduje cię biurokracja i lizusostwo. Cieszy cię każde głupstwo nie wyplenione, błąd każdy nieodłączny od natury ludzkiej i każda trudność oczywista przy podejmowaniu zadań tak ogromnych, jak przestawienie kraju z gospodarki kapitalistycznej na socjalistyczną. Cieszy cię każde zło, bo to twój żer, bo płatny jesteś, aby je odszukiwać i rozgłaszać. Wypatrujesz tego zła chciwymi oczami, ale zamykasz oczy na sprawy wielkie, które się dzieją w Polsce, odwracasz wzrok od światła polskiej rewolucji, od szlachetności naszych dążeń i zadań⁵.

Odprawa Antoniego Słonimskiego jest o tyle ważna, że napisana została przez niedawnego emigranta, który właśnie powrócił do kraju. Inni autorzy potępiający Miłosza to między innymi Gałczyński (*Poemat dla zdrajcy*), Kazimierz Brandys (opowiadanie *Nim będzie zapomniany*) Jarosław Iwaszkiewicz, zaprzyjaźniony z Miłoszem i podziwiany przez niego, publicznie stwierdził:

Literatura jest zawsze walką i o ile jest ciężka walka ze środowiskiem, o tyle jeszcze cięższa jest walka z samym sobą. Znaleźliśmy się w takiej sytuacji, gdzie wyboru nie ma. Nie ma ucieczki do wieży z kości słoniowej, nie ma zamknięcia się w ciszy gabinetu. Musimy wybierać albo-albo. Niech więc nam przestroga będzie przykład Czesława Miłosza, który, pragnąc zachować swoją wieżę z kości słoniowej, po przekroczeniu tej granicy natychmiast znalazł się w neohitlerowskim piśmie na jednej stronie z Własowem⁶.

Na emigracji dyskusja wokół Miłosza i jego decyzji przyspieszyła proces gwałtownych podziałów pomiędzy środowiskiem londyńskim, a kręgiem „Kultury” paryskiej. Podkreślić jednak warto, że londyńczycy nie byli ludźmi ograniczonymi, ich racje były czytelne: skoro nie mieli żadnego wpływu na postępowanie władz komunistycznych, a wszystkie wydawnictwa, czasopisma czy instytucje były przez dyspozycyjnych urzędników kontrolowane, odrzucali jakiegokolwiek formy współpracy. Skoro każdy ich tekst przedrukowywany w kraju mógł być dowolnie sformułowany, nie zgadzali się na żadne przedruki.

Dla Giedroycia i jego autorów najważniejszą dewizą było, by wszelkimi możliwymi sposobami docierać do czytelnika w kraju. Współpraca z nowymi emigrantami również z tym się wiązała. Po 1956 roku możliwości oddziaływania na kraj znacznie się powiększyły: więcej ludzi zza „żelaznej kurtyny” wyjeżdżało na Zachód, większe były możliwości przewożenia, przemykania czy przesyłania pocztą „Kultury” i książek do kraju. Obok Miłosza, na wspomniany proces gwałtownych podziałów na emigracji miały wpływ kolejne dyskusje wokół Gombrowicza i *Trans-Atlantyku* oraz wokół Października 1956 i stosunku do przemian w kraju.

W latach późniejszych stosunek władz do emigracji znów się zaostrzył: emigranci to byli przede wszystkim zdrajcy, płatni agenci i dywersanci. Wskazać można wiele publikacji propagandowych o emigrantach – również o Czesławie Miłoszu, właśnie w tym duchu. Dwie książeczki, które wydał Witold Filler – w 1967 roku *Teorie i praktyki paryskiej „Kultury”* i w 1970 *Literaturę małej emigracji*, wydają się reprezentatywne dla publikacji propagandowych o pisarzach na emigracji. Filler pisał tak:

Starąłem się uporządkować materiał, który dowodzi, że ich, [to znaczy redaktorów i współpracowników „Kultury” paryskiej – Z.K.] działalność nie służy interesom Polski, że interesom tym jawnie szkodzi. «Kultura» stanowi bowiem jedno z bardziej aktywnych ognisk propagandowych w systemie wielkiej dywersji propagandowej, jakiej w Polsce pozostałym krajom socjalistycznym zbudował Pentagon⁷.

W drugiej książce *Literatura małej emigracji* więcej pisał o Kazimierzu Wierzyńskim i jego odejściu od „racji własnego narodu”; przy Czesławie Miłoszu opisywał karierę „zdrajcy”, której stawką był jawny kosmopolityzm. Tylko w Gombrowiczu dostrzegał pisarza normalnego w emigracyjnym piekielku: „Był to pisarz błędzący, ale wielki: pisarz

żyjący z dala od Polski, lecz obcy również obsesjom i nienawiściom emigracyjnej socjety”⁸.

„Jest rok 70., literatura emigracyjna jako zjawisko przestała istnieć” – stwierdzał Filler. Ale za wybór „politycznego kondotierstwa” trzeba płacić wysoką cenę. Jest nią degrengolada moralna, alkoholizm (Marek Hłasko), samobójcza śmierć (Aleksander Watt – sic!). „Wszystko to mieści się przecież również w obrazie obozu, któremu patronuje zdrada”⁹.

W latach 70. wypowiedzi propagandowe zawierały wciąż taki sam zestaw oskarżeń i pretensji do emigrantów. Natomiast cenzorzy mieli zalecone, o czym wiadomo chociażby z materiałów wykradzionych przez Tomasza Strzyżewicza, cenzora z delegatury krakowskiej i wywiezionych na Zachód, że w publikacjach naukowych, wobec takich autorów, jak Marek Hłasko, Czesław Miłosz czy Józef Wittlin można zwalniać wypowiedzi o nich, czy cytaty z ich utworów, pod warunkiem, że wypowiedź nie będzie przeceniała ich rangi pisarskiej i że zawsze w komentarzu znajdzie się informacja o „stanowisku zajmowanym [...] wobec naszego ustroju”¹⁰.

W 1977 roku, gdy powstał „drugi obieg”, rzecz zaczęła się radykalnie zmieniać. Podziemni wydawcy zainteresowali się utworami Miłosza jeszcze przed Nagrodą Nobla. W 1978 roku Niezależna Oficyna Wydawnicza wydała między innymi: *Króla Popiela i inne wiersze*, *Miasto bez imienia*, *Traktat poetycki*, *Traktat moralny*, a w 1979 roku *Zniewolony umysł*.

Sama nagroda wywołała konsternację. Dziś brzmi to jak banał, ale warto przypomnieć, że dla większości społeczeństwa, dla większości uczniów, którzy nagle dowiadawali się o nagrodzie dla Czesława Miłosza, naturalne było, że pytali nauczycieli, kto to taki? Wielu nauczycieli nie potrafiło wówczas odpowiedzieć na pytanie, dlaczego najważniejszą literacką nagrodę otrzymał poeta, pisarz, o którym nie wiedziało się nic. Dlaczego jego książki nie były od 1945 roku wydawane. Skoro Miłosz, to kto jeszcze? A więc żelazna kurtyna jest tak szczelna, że o pewnych zjawiskach za Zachodzie nie wiemy nic?

Zdaję sobie sprawę z uproszczeń w tej wypowiedzi, ale jestem przekonany, że na zainteresowanie literaturą emigracyjną, czy dorobkiem emigrantów Czesław Miłosz miał ogromny wpływ. Oczywiście to się nałożyło na przemiany w Polsce, na te szesnaście miesięcy „Solidarności”, kiedy wydawnictwa i czasopisma poza cenzurą działały niemal jawnie, kiedy powstała cała sieć czasopism i wydawnictw „Solidarności”

przy poszczególnych regionach, przy ośrodkach uniwersyteckich, czy przy większych zakładach pracy. W całym kraju było mnóstwo inicjatyw oddolnych, których intencją było upamiętnienie zarówno Nagrody Nobla dla Czesława Miłosza, jak i jego triumfalnego przyjazdu do kraju.

Uważam, że Miłosz odegrał rolę (takiego) kamyczka, który przyczynił się do powstania całej lawiny. Po wprowadzeniu stanu wojennego nic się pod tym względem nie zmieniło. Mnóstwo wydawnictw dalej działało, tylko niektóre książki poety mogły być oficjalnie wydawane w kraju, np. przez wydawnictwo Czytelnik czy Wydawnictwo Literackie, a *Zniewolony umysł* wciąż był książką w kraju zakazaną i mógł się ukazywać tylko w „drugim obiegu”.

Przyjazd Miłosza do kraju był chyba dla poety trudnym doświadczeniem. Z jednej strony doświadczeniem uskrzydającym, a jednocześnie obawiał się, że zostanie zaszufiadkowany, wykorzystany, że da sobie narzucić „gębę”. To, że przybywał niemal jako wieszcz narodowy było całkowicie sprzeczne z jego temperamentem i wcześniejszymi deklaracjami, a taką właśnie rolę przyszło mu wtedy odegrać.

1 Wykład wygłoszony podczas wieczoru wspomnieniowego „Miłosz w Lublinie”, w ramach konferencji „Miłosz – Czechowicz. Lektury paralelne”. Transkrypcja uzupełniona przez autora.

2 O ucieczce Czesława Miłosza i echach prasowych na emigracji i w kraju zob.: J. Andrzejewski [A. Paczkowski], *Miłosz '51 „Krytyka”* 1983, nr 13–14, s. 203–206 [reedycja londyńska; w numerze tym również głosy Z. Zaremby, J. Mieroszewskiego, S. Piaseckiego i A. Stonimskiego]. – J. Pyszny, „Sprawa Miłosza”, czyli poeta w czyszcju [w:] *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, pod red. A. Fiuta, Kraków 2000, s. 53–81. – M.A. Supruniuk, *Zagadki Czesława Miłosza. Rok 1951. Wstęp do opisu*, „Kresy” 2003, z. 2/3, s. 54–79.

3 „Kultura” 1951, nr 5/43, s. 3–13.

4 S. Piasecki, *Były poputek Miłosz*, „Wiadomości” 1951, nr 44 [292], s. 3.

5 A. Stonimski, *Odprawa kanaliom z emigracji*, „Trybuna Ludu”, 4.11.1951, s. 6.

6 J. Iwaszkiewicz, *Jestem i buduję razem z wami*, „Nowa Kultura” 1951, nr 45; cyt. za: J. Pyszny, „Sprawa Miłosza”, czyli poeta w czyszcju, w: *Poznawanie Miłosza 2*, dz. cyt., s. 62.

7 W. Filler, *Teorie i praktyki „Kultury” paryskiej*, Warszawa 1968, s. 88.

8 Tenże, *Literatura małej emigracji*, Warszawa 1970, s. 99.

9 Tamże, s. 103.

10 *Czarna księga cenzury PRL 1*, Londyn 1977, s. 54.

MIŁOSZ I CZECHOWICZ. ROZMOWA POETÓW

(S C E N A R I U S Z W Y S T A W Y)

Był raz... już jeden Józef Czechowicz w Wilnie. Fotograf, którego, jak wiemy, atelier należało do jednych z najbardziej cenionych w mieście. Przyjaźnił się między innymi z Michałem Elwiro Andriollem i Alfredem Romerem. Zmarł w Wilnie 1 stycznia 1888 roku, został pochowany na Cmentarzu Bernardyńskim. Dopiero niedawno odnaleziono jego grób, na którego płycie widnieje napis: „Jozuas Czechowiczus”¹. Być może ojciec, bohater jednego z wierszy Czesława Miłosza, w którego tle znajdują się nawiązania do biografii poety, objaśniając swojemu synowi miasta i kraje:

Tam, gdzie ten promień równiny dotyka
[...] Warszawa stoi [...]
Dalej, gdzie z chmurki wiszą deszczu struny,
[...] To Praha. [...]
To, co krainę białą pianą dzieli,
To Alpy.[...]
I inne miasta Paryżowi wtórzą
Szkłem ozdobione, okute żelazem [...]².

Przyglądał się również zdjęciom „pierwszego fotografa XIX-wiecznego Wilna” – jak o Józefie Czechowiczu w 1902 roku napisał Jan Bułhak³.

Oczywiście, sam Miłosz nigdzie tego nie potwierdza, ale można przypuszczać, że tak być mogło i już wtedy, w podświadomości dziecka, późniejszego poety, ukształtowała się wrażliwość na dźwięk nazwiska Czechowicz, z którym połączyła go nić poetyckiej przyjaźni⁴.

Wilno, Ostra Brama.
FOT. J. CZECHOWICZ.
Ze zbiorów Grzegorza Musidlaka



Pierwsze spotkanie Miłosza z Józefem Czechowiczem-poetą mogło nastąpić w 1927 lub 1928 roku. Miłosz był wtedy uczniem gimnazjum w Wilnie⁵. W Bibliotece im. Tomasza Żana podczas wieczornej lektury dodatku literackiego do warszawskiej gazety „Głos Prawdy”, redagowanego przez Juliusza Kadena-Bandrowskiego, mógł trafić na wiersze Józefa Czechowicza. Usłyszawszy ich „głos”, dobrze go zapamiętał i odtąd uważnie już śledził twórczość poety, w którym później widziano nawet przywódcę pokolenia⁶. Być może również wtedy, w 1929 roku, Miłosz przeczytał w „Głosie Porannym” wiersz *Wulkan* dedykowany Marianowi Piechalowi⁷.

W wydanej w Wilnie przez Miłosza i Zbigniewa Folejewskiego w 1933 roku *Antologii poezji społecznej*⁸, znalazły się – zapewne głównie z inicjatywy Miłosza – wiersze Czechowicza: *dzień, dzisiaj, ja karabin*. To tu, jak można zauważyć, rodzi się szczególny poetycki dialog obu twórców. Z perspektywy czasu można stwierdzić, że Miłoszowy wybór poezji lubelskiego poety okazał się mieć nawet charakter profetyczny:

gdy chaos huków przybierał pęczniał
o niewiast piersiach marzyła pierś
to drżał w niej ciężar stalowa tęcza
idąca śmierć
(fragment wiersza *dzień*)

ale na jawie
jak tu do ciebie zawołać
wstań nagi
[...]
a ty we śnie tylko nie oblewasz się potem
nad snem twym może czuwa daleka gwiazda morza
bracie bez gniewu i miłości
(fragment wiersza *dzisiaj*)

słodko wiersze w cieczy cisz tych się ważą
jak trzmiel czarny w tunelowym garażu

tylko taki czas odmienny chciałbym poznać
w którym ludu karabinem będę z wiosną.
(fragment wiersza *ja karabin*)

... a wiosny nima, ciągle grudzień! Jak dopowie po latach Miłosz!⁹.

Dialog poetów toczył się dalej, w tomie *Trzy zimy*, w którym Miłosz zamieścił dedykowany Józefowi Czechowiczowi wiersz *Kołysanka*¹⁰. Wielu badaczy twórczości poety napisze później, że utwór ten świadczy o duchowym pokrewieństwie poetów, łączącej obu nucie katastroficznej oraz wspólnym przekonanie o schyłku epoki, w której żyli.

Czechowicz entuzjastycznie zareagował na pojawienie się książki swojego przyjaciela. Napisał nawet o niej obszerną recenzję: *Uczeń marzenia. Rzecz o poezji Czesława Miłosza*, będącą wnikliwą analizą twórczości przyszłego noblisty. W swoim eseju pisał:

Przepaścista różnica, która dzieli Miłosza od wszystkiego, co się dzieje w młodej liryce polskiej, wynika z jego postawy intelektualnej wobec dwóch światów: dotykającego i niewidzialnego. Bój wielki stoczony o prawdziwość tych kategorii zrodził wiersze Trzech zim.



Poeta jest smutny, przejrzały, gorzki i pełen zrozumienia ciężaru świata, jego chłodu, grozy i okrucieństwa. Istnienie ukazuje mu się w kształcie zim wczesnych, a srogich. Wiadomo, że ziemia wabi pięknymi barwami i głosami, ale czymże jest to wszystko na szalach ważących sam sens istnienia?¹¹.

Czesław Miłosz (23-letni) i Józef Czechowicz (31-letni) osobiście spotkali się po raz pierwszy w Warszawie 10 marca 1934 roku podczas wieczoru Najazdu Poezji Awangardowej¹², faktycznie zorganizowanego przez Czechowicza. Ta niezwykle ważna, wręcz legendarna, impreza literacka była ostatnią próbą wspólnego wystąpienia całego nowatorskiego ruchu artystycznego. Nie spełniła jednak swojej integrującej roli. W czasie spotkania młodzi poeci – ci o odmiennej wrażliwości i optyce spojrzenia – zdecydowanie przeciwstawili się osiągnięciom Awangardy Krakowskiej i właśnie wtedy doszło do zbliżenia Józefa

Afisz zapowiadający Wieczór Najazdu
Poezji Awangardowej.
Ze zbiorów Grzegorza Musidlaka



Czechowicza z poetami z kręgu Żagarów oraz utworzenia przez nich wspólnego frontu w walce o nową estetykę. Od tej pory Czesław Miłoś, jak również Jerzy Zagórski i inni będą częstymi gośćmi w mieszkaniu Czechowicza, pełniącego funkcję przystani dla całego grona młodych, ściągających do Warszawy poetów.

Istotnym tematem rozmów autora *Kamienia* z żagarystami była sprawa wydawania pisma „Zmowa”, miesięcznika poświęconego sztuce współczesnej, które miało stanowić platformę wyrazu Drugiej Awangardy, a zarazem naturalną przeciwwagę dla zniechęconej skamandryckiej tradycji. Wspólny plan wydawniczy lubelskich i wileńskich poetów nie został zrealizowany; zachował się jednak projekt czasopisma „Zmowa”, sformułowany przez Józefa Czechowicza¹³.

Poetycki sojusz ujawnił się najbardziej w czasie publicznego sporu autora *nuty człowieczej* z Karolem Wiktorem Zawodzińskim, krytykiem „Wiadomości Literackich”, który bardzo surowo ocenił twórczość i osobę Czechowicza¹⁴. W trudnych chwilach Miłoś i inni wileńscy poeci stawali wyraźnie po stronie swojego przyjaciela. „Kolumna Literacka” z 1 marca 1936 roku, redagowana przy „Kurierze Wileńskim”, została w całości poświęcona życiu i twórczości lubelskiego autora¹⁵.

Miłosza i Czechowicza połączył razem Kazimierz Czachowski w swojej książce *Najnowsza polska twórczość literacka. 1935–1937*. Omawiając ostatni zbiór poezji Czechowicza *Nic więcej* (Warszawa 1936), obok mało znanej fotografii Czechowicza, Czachowski napisał:

Nazywano go piewca dziwnych rzeczy. Jest on bezsprzecznie jednym z najbardziej samodzielnych talentów naszej poezji współczesnej, bez jakiegokolwiek zależności [...] z bujnością wyobraźni, śmiałością obrazowania poetycznego, muzyczną dźwięcznością, niekiedy nawet melodyjnością wiersza, w ogóle zadziwiająco techniką uniezwyklenia realistycznego tworzywa. Artyzm Czechowicza jest najsubtelniej wyrażany, nawet wówczas, gdy odzywają się w nim dalekie refleksy prymitywizmu ludowego.

A o *Trzech zimach Miłosza* (Wilno 1936), w tej samej książce Czachowski wyzna: „Pesymistyczny patos swego pokolenia ujmuje w zwarte karby skupionej powagi”¹⁶.

Tak sportretowanych, Czechowicza i Miłosza we wspólnym dialogu, wyraźnie połączy również w 1938 roku (wydanie 1939) nie kto inny, jak Ludwik Fryde w swojej *Antologii współczesnej poezji polskiej*. Będą się w niej przeplatać strofy Miłoszowych wierszy: *Obloki, Pieśń, Ptaki*, oraz Czechowiczowych: *dom świętego kazimierza, na wsi, nienazwane niejasne, nuta na dzwony, prowincja noc, sen sielski, żal*¹⁷.

Ostatnie wspólne wystąpienie poetów będzie miało miejsce w 1938 roku na łamach kwartalnika artystycznego „Pióro”, w którym Miłosza *Zejsście na ziemię* spotka się z tak często cytowanym i profetycznym *żalem* Czechowicza¹⁸.

W latach 1938–1939 Miłosz i Czechowicz pracowali razem w warszawskiej rozgłośni Polskiego Radia w Biurze Planowania Programów. Po raz ostatni spotkali się 5 września 1939 roku, kiedy razem z innymi pracownikami Radia ewakuowali się z Warszawy. Czechowicz wyruszył wówczas na spotkanie ze śmiercią. Z pewnością znali już wybór swoich wierszy według Frydego. Czyż nie profetyczny?

Czy zdąży kręta rzeka z braterskiej krwi odrdzawieć
nim się kolumny stolic znów podźwigną
nade mną

naleci wtedy jaskółek zamieć
świśnie u głowy skrzydło
poprzez ptasią ciemność
idźże już dalej

(J. Czechowicz, *Żal*)

jakby minęły lata i zakwity krzyże,
kłębi się przemieniony ogień czworga nieb,
i tli się złotą trawą ziemia kędy szedł
cień, ślady nóg w popękany żwirze.

(C. Miłosz, *Ptaki*)¹⁹

Przez całe swoje długie życie Czesław Miłosz wierzył w niezniszczalną moc poezji swojego przyjaciela: „tak długo jak długo będzie istniał język polski”²⁰. W 1940 roku powstał utwór Miłosza *My już daleko*, dedykowany „Pamięci Józefa Henryka”, pod zmienionym tytułem *W malignie 1939*, włączony do tomu *Ocalenie* (1945)²¹. Autor uczynił zmarłego tragicznie przyjaciela symbolem całego pokolenia młodych, utalentowanych, pochłoniętych przez wojnę twórców. W tomie *Hymn o perle* w cyklu *Osobny zeszyt: Kartki dotyczące lat niepodległości* znajdziemy utwór z dedykacją *Do Czechowicza* – wspomnienie obecności i śmierci przyjaciela²². Warto również zwrócić uwagę na esej Miłosza pt. *Czechowicz – to jest o poezji między wojnami*, opublikowany po raz pierwszy w 1954 roku na łamach paryskiej „Kultury”²³, a także na felieton *Pióro*, zamieszczony w *Spiżarni literackiej* (2004), a poświęcony przyjaźni z Czechowiczem na tle literackiej tuż przedwojennej Warszawy: „Dzisiaj Czechowicz miałby przeszło sto lat, ale nadal jest w nim i w jego dziele pewna ocalająca młodość, pomimo przecucia nadciągającej grozy” – pisze Miłosz²⁴.

Wspomnieć jeszcze należy o innym spotkaniu poetów. Już nie tylko samego Czechowicza z Miłoszem, ale również z Wisławą Szymborską, Ryszardem Krynickim, Julią Hartwig, Bohdanem Zadurą, Ewą Lipską, czy ks. Janem Twardowskim – wymieniam w kolejności recytowania fragmentów *Poematu o mieście Lublinie* pochodzących z wydanej przez Teatr NN płyty²⁵. A przypominając sobie przemówienie Miłosza podczas uroczystości doktoratu *honoris causa* w KUL, będziemy mogli pokazać jeszcze jeden powód obecności Czechowicza w pamięci i twórczości autora *Hymnu o perle*. Miłosz wyznał wówczas, że czuje się „zastępcą” poetów

zabranych przez śmierć zanim wybrzmiał ich talent i głos, powiedział: „Piszę zamiast nich, zamiast lepszych ode mnie i bardziej utalentowanych...”²⁶. Myślę, że w imię tego właśnie wyznania, Miłosz na wspomnianej płycie wybiera do recytacji fragmenty poematu: *We mgle nie słyhać kroków...* oraz *Wędrowcze masz towarzysza...*. Chciałoby się powiedzieć: „*We mgle nie słyhać kroków, ale wędrowcze masz towarzysza!*”.

Jak we mgle Wędrowiec miał towarzysza, tak i w te gorące od słońca, a może bardziej od emocji całej Polski dni niezapomnianego czerwca 1981 roku inny Wędrowiec miał swojego... proroka. To właśnie Józef Czechowicz może być prorokiem tej polskiej rzeczywistości, w której możliwy był tryumfalny przyjazd Miłosza do kraju.

Niegdyś uwagę zwrócił na to Bohdan Zadura w swoim wstępie do poezji Czechowicza przygotowywanego wiosną 1980 roku, a który ukazał się już w stanie wojennym 1982 roku. W tej przepowiedzianej, wyprorokowanej rzeczywistości mógł Miłosz spotkać na nowo Czechowicza, złożyć kwiaty na grobie poety, przyjaciela i powiedzieć 12 czerwca 1981 roku na dziedzińcu KUL: „Teraz jestem szczęśliwy mogąc być z wami i łączyć się w wielkiej nadziei, która objęła miliony rodaków w naszym kraju”²⁷. I żeby nie kończyć tak patetycznie, by nie przyprawić Miłoszowi swoistej „gęby” – choć osobiście jestem zwolennikiem pojęcia „miny” – pragnę nawiązać do słów Miłosza, wypowiedzianych podczas kolacji u przyjaciół w Krakowie, nad śledzikiem: „Szczęście jest dostępne”²⁸.

- 1 [Józef] Czechowicz, *XIX Amžiaus Vilniaus vauzdai. Nineteenth Century Sights of Vilnius*, Baltos Lankos, Vilnius 1995.
- 2 C. Miłosz, *Ojciec objaśnia*, w: tenże, *Wiersze*, t. 1, Kraków 2001, s. 199.
- 3 J. Buthak, *O pierwszych fotografach wileńskich XIX w.*, „Fotograf Polski”, Wilno 1939, nr 3–4.
- 4 A. Mazurek, *Czesław Miłosz i Józef Czechowicz – przyjaźń z Lublinem w tle*, „Akcent” 2006, nr 1, s. 24–35; por. nową wersję tego tekstu na: www.e-milosz.pl, online; dostęp: 3.02.2012.
- 5 C. Miłosz, *Abecadło*, Kraków 2001, s. 353 (hasło: *Zan*).
- 6 Zob. C. Miłosz, *Chcieć więcej*, „Kolumna Literacka” [„Kurier Wileński”] z 1 marca 1936, s. 3, tenże, *Ciemne złoto stawy*, w: „Gazeta Wyborcza”, [„Gazeta Świąteczna”] 11 września 1999, nr 213, [O czechowiczomanii w 60. rocznicę śmierci].
- 7 J. Czechowicz, *Wulkan*, „Głos Poranny” 1929, nr 63.
- 8 *Antologia poezji społecznej 1924–1933*, red. C. Miłosz i Z. Folejewski, Wilno 1933. Cytowane poniżej w kolejności fragmenty wierszy: *dzień*, *dzisiaj*, *ja karabin* pochodzą odpowiednio ze stron 14, 29, 46.
- 9 C. Miłosz, *Traktat moralny*, *Wiersze*, t. 1, Kraków 2001, s. 81.
- 10 C. Miłosz, *Trzy zimy*, Warszawa 1936, s. 26, oraz w: tenże, *Wiersze*, t. 1, Kraków, 2001, s. 84.
- 11 J. Czechowicz, *Uczeń marzenia. Rzecz o poezji Czesława Miłosza*, „Pion” 1937, nr 3, s. 3.
- 12 Na temat tego wątku w biografii C. Miłosza zob. np. A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 152–153.
- 13 Zob. J. Czechowicz *Szkic organizacji czasopisma „Zmowa”*, w: tenże: *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wyb. i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 93–96.
- 14 K.W. Zawodziński, *Genus irritabile vatum*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 50. Artykuł był reakcją na tekst Józefa Czechowicza *Odpowiedź na ankietę* (pierwodruk „Okolica Poetów” 1935, nr 4/5).
- 15 Zob. wstęp redakcji, tekst J. Zagórskiego [Czar jego artysty jest tak wielki...], oraz C. Miłosza, *Chcieć więcej*, w: „Kolumna Literacka” [„Kurier Wileński”], 1 marca 1936, s. 3.
- 16 K. Czachowski, *Najnowsza polska twórczość literacka. 1935–1937*, Lwów 1938, ss. 64, 214.
- 17 *Antologia współczesnej poezji polskiej*, pod red. L. Frydego, A. Andrzejewskiego, Warszawa 1939. Wspomniane wiersze Miłosza: *Obłoki*, *Pieśń*, *Ptaki* oraz Czechowicza: *dom świętego kazimierza*, *na wsi*, *nienazwane niejasne*, *nuta na dzwony*, *provincia noc*, *sen sielski*, *żał* pochodzą ze stron, w kolejności: 251,

249, 286; 79, 186, 57, 285, 113, 311, 252.

18 C. Miłosz, *Zejście na ziemię*, „Pióro” 1938, nr 1, s. 16; J. Czechowicz, *Żal*, tamże, s. 43, w: *Archiwum Literackie*, t. XXIV, Warszawa 1981, s. 183–312.

19 Powyższe dwa cytaty pochodzą z antologii Frydego ze stron: 252 i 286.

20 C. Miłosz, *Czechowicz – to jest o poezji między wojnami*, „Kultura” 1954, nr 7/81–8/82, s. 49–8, por. także: *Czysta nuta nad otchłaniami*, W setną rocznicę urodzin J. Czechowicza z C. Miłoszem rozmawiają J. Gromek i J. Illg, „Gazeta Wyborcza”, 15–16 marca 2003, s. 11.

21 C. Miłosz, *W malignie* 1939, w: *Ocalenie*, Warszawa 1945, s. 67 oraz w: tenże, *Wiersze*, t. 1, Kraków 2001, s. 154.

22 Tenże, *Hymn o perle*, w: tenże, *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003, s. 248.

23 Tenże, *Czechowicz – to jest o poezji między wojnami*, „Kultura” 1954, 7/81–8/82, s. 49–82.

24 Tenże, *Pióro*, w: tenże, *Spizarnia literacka (eseje)*, Kraków 2004, s. 139.

25 J. Czechowicz, *Poemat o mieście Lublinie*, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2003. Płyta wydana przy współpracy z Radiem Lublin i lubelskim oddziałem „Gazety Wyborczej”.

26 C. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic* [w:] C. Miłosz, *Dzieła zebrane*, Kraków 2006, s. 495.

27 Relacja ze spotkania Czesława Miłosza z Lechem Wałęsą na KUL-u; oprac. J. Żakowski, „Puls” 1991, nr 1, s. 18–24.

28 Według osobistej relacji J. Illga, 2009.

MIŁOSZ - CZECHOWICZ

PARALLEL READINGS

SUMMARY

Milosz – Czechowicz. *Parallel readings* is the outcome of the collaboration between "Grodzka Gate – NN Theatre" Centre and the Institute of Polish Philology at KUL and many different, both Polish and foreign research institutes, experts on lives and oeuvre of Czesław Miłosz and Józef Czechowicz, which was executed within the framework of the project "Miłosz in Lublin".

The articles compiled in the book – analyses and interpretations, have one common aim, namely, to remind the readers of the relationships between the two poets and collect it in one place. The book proves that although critics and literary theorists explored the topic thoroughly, there are still many issues and historical-literary assumptions regarding the connection between Miłosz and Czechowicz which still have not been explored. They call for further interpretation. It is touched upon, inter alia, in two texts, *Homeliness of Czechowicz*, by Jerzy Świąch and *A silent citizen of Babylon. Czesław Miłosz, the essayist, on Józef Czechowicz* by Bogusław Grodzki – both of them introduce one of three essential issues explored in the book, namely, the ambivalence of Miłosz's opinions regarding Czechowicz. Literary studies clearly need a new reading of the programme and role of the avant-garde as well as what bearing the artistic creation of Czechowicz and Miłosz had on it. This is exactly what constitutes another theme touched upon in the book. It is discussed in the articles by Józef Olejniczak, *The second? The Avant-Garde? Czechowicz – Miłosz*, by Wojciech Kudyba, *The thirties. Józef Czechowicz and Czesław Miłosz and the the tradition of symbolism*, as well as by Ewa Kołodziejczyk, *Miłosz and Czechowicz in the history of*

avant-garde reception. Another important element is constituted by numerous references made by the aforementioned scholars to the phenomenon and idea of catastrophism, which is further elaborated on in the analysis by Aleksander Madyda, *Lullaby motifs in the poetry of Józef Czechowicz*. The third theme, whose importance cannot be ignored, is *Polish eastern frontiers befitting great poets* by Inesa Kuryan, *The Grand Duchy of Józef Czechowicz* by Jarosław Cymerman, and Czesław Miłosz. *Three Lithuanian portrayals of an European from the East* by Andrzej Niewiadomski.

All of these articles explore issues common to both poets – Polish Eastern frontiers and provinciality. Through a thorough analysis, the authors give voice to their original and insightful understanding of these phenomena. A yet different themes, those related to lyricality and musicality, are touched upon by Małgorzata Łukaszuk-Piekara in *"Lyrical poets are usually [...] cold-hearted"*. *About one poem written by Miłosz*, and by Radosław Sioma in his *"Double charm of things"*. *Lyrical motifs in the poetry of Józef Czechowicz*.

A monograph was compiled upon the 100th birthday of Czesław Miłosz and the 30th anniversary of conferring the Honoris Causa doctoral degree on Czesław Miłosz by KUL; therefore, the main body of articles is followed by an appendix entitled *Miłosz in Lublin*. It is composed of three short texts referring to the historical fact of the poet's stay in the city. They indicate that Miłosz was connected with Lublin not only by his friendship with Czechowicz; they also recall later moments, especially a visit that the Nobel prize winner paid KUL in 1981, which laid the foundations for the poet's great and triumphant return to the country.

A

Abramowicz Ludwik **109**
Andrioli Michał Elwiro **168**
Andrzejewski Antoni **177**
Andrzejewski Jakub, zob. Paczkowski Andrzej
Andrzejewski Jerzy **25, 167**
Augustyn św. **39**

B

Bachowska Monika **106**
Balmont Konstantin **38**
Barthes Roland **50, 52**
Bataille Georges **50**
Baudelaire Charles **13**
Białoszewski Miron **72**
Biedrzycki Krzysztof **36**
Bielecki Marian **52**
Bieńkowski Zbigniew **55, 62**
Billewicz Maciej **9, 94, 184**
Blake William **15, 30, 49, 61, 62, 71, 142**
Błok Aleksandr Aleksandrowicz **38**
Błońska Wanda [tłum.] **52**
Błoński Jan **123, 138, 148**
Bocheński Tadeusz **121**
Borowy Wacław **151**
Bosch Hieronim **7**
Brandys Kazimierz **164**
Bremond Henri **16**
Broniewski Władysław **14**
Brzękowski Jan **70**
Bujnicki Teodor **20, 24, 120**
Bujnicki Tadeusz **36, 72**
Bułhak Jan **168, 176**

C

Całbecki Marcin **117, 121**
Cękalska Janina **21, 38, 71**
Chlebnikow Welimir **38**
Conrad Joseph, zob. Korzeniowski Józef
Cybulska Józefa **159**
Cymerman Jarostaw **108, 122, 179**

Czachowski Kazimierz **173, 176**

Czarnecka Ewa, zob. Gorczyńska Renata
Czechowicz Józef – passim
Czechowicz Jozuas **168**
Czechowicz Marcin **31**
Czykwini Elżbieta **62**

D

Dante Alighieri **69, 71, 104, 150**
Davies Norman **97, 98, 106**
Dedecius Karl **93**
Domiński Henryk **108**
Dostojewski Fiodor **115**
Dudek Jolanta **63**

E

Eliot Thomas Stearns **15, 61, 63, 71**
Eriugena Jan Szkot **142**

F

Fałtynowicz Zbigniew **52**
Fazan Jarostaw **36**
Filler Witold **165, 166, 167**
Fiut Aleksander **39, 52, 124, 133, 137, 144, 147, 148, 167**
Folejewski Zbigniew **64, 169, 176**
Fraszczak Andrzej **52, 75, 106, 176**
Fryde Ludwik **34, 46, 48–49, 52, 58, 70, 173, 176, 177**

G

Gajdzik Bartosz **159**
Gałczyński Konstanty Ildefons **24, 48, 164**
Gawliński Stanisław **63**
Giedroyc Jerzy **132, 160, 162, 163, 165**
Girard René **55, 62**
Głowiński Michał **55, 56, 62, 63, 76, 157**
Gombrowicz Witold **37, 41, 49, 165**
Gorczyńska Renata **12, 20, 75, 138, 141, 148**
Goszczyńska Mirosława [tłum.] **62**
Gralewski Wacław **101, 102, 104, 106, 107, 118**
Grodzki Bogusław **5, 7, 21, 37, 178**
Gromek Joanna **75, 177**

Grydzewski Mieczysław **31, 163**

Grzegorz z Nyssy **142**

H

Hajit Judasz **105**

Haller Józef **80**

Hartwig Julia **72, 174**

Hegel Georg Wilhelm Friedrich **138**

Henschke Alfred, zob. Klabund

Herbert Zbigniew **6, 72, 74, 83, 84, 89, 91, 93**

Hernik-Spalińska Jagoda **75**

Hertz Paweł **72**

Htasko Marek **166**

Homer **150**

Huxley Aldous **70**

I

Illig Jerzy **65, 75, 177**

Iwazskiewicz Jarosław **14, 24, 28, 38, 39, 47, 57, 61, 76, 126, 139, 148, 157, 164, 167**

J

Jakitowicz Maria **82, 93, 121**

Janion Maria **50, 52, 93**

Jaworski Kazimierz Andrzej **75**

Jesienin Siergiej **30, 38**

Joyce James **62**

K

Kaden-Bandrowski Juliusz **169**

Kaliściak Tomasz **115, 116, 121**

Kamieńska Anna **72**

Kapuściński Ryszard **96, 97, 98, 107**

Karpiński Franciszek **68, 74**

Karpiński Światopełk **35**

Karski Jan **161**

Kępa Jacek **148**

Kipling Joseph Rudyard **67**

Kisiel Marian **52**

Kiślak Elżbieta **157**

Klabund **101**

Kłak Tadeusz **20, 52, 63, 73, 75, 76, 82, 84, 92, 120, 121, 157, 176**

Kłoczowski Piotr **20, 75**

Kłosiński Krzysztof **52**

Kłosowski Józef Nikodem **46**

Kochanowski Jan **152**

Kolbuszewski Jacek **96, 106, 107**

Kołodziejczyk Ewa **7, 63, 64, 84, 92, 93, 118, 121, 178**

Koźmiecki Roman **63, 75**

Kopacki Andrzej [tłum.] **148**

Korzeniowski Conrad **46**

Kostkiewiczowa Teresa **76, 157**

Kozikowski Edward **121**

Koziołek Ryszard **52**

Krynicky Ryszard **174**

Kryszak Janusz **76**

Kudelski Zdzisław **163**

Kudyba Wojciech **7, 53, 178**

Kunat-Lipska Gabriela **43, 52**

Kuncewiczowa Zofia **49**

Kupis Bogdan [tłum.] **93**

Kuryan Inesa **95, 112, 116, 118, 121, 179**

Kwiatkowski Jerzy **61, 63**

L

Lankau Jan Emil **80**

Lenartowicz Teofil Aleksander **6, 32, 48, 68**

Leśmian Bolesław **7, 32, 47, 51, 56, 62, 72**

Levine Madeleine **139**

Lindsay Vachel **15**

Lipska Ewa **174**

Lipski Jan Józef **20, 75**

Lorka Garcia Frederico **32, 37**

Luria Izaak **119**

Ł

Łobodowski Józef **73**

Łukaszuk-Piekara Małgorzata **150, 179**

M

Maciąg Włodzimierz **51**

Mackiewicz Józef **109, 113, 114, 120, 121, 137**

Madej Antoni **65, 108**

- Madejski Jerzy **52**
 Madyda Aleksander **77, 82, 93, 120, 179**
 Majakowski Władimir **38**
 Majchrowski Zbigniew **51, 52**
 Mallarmé Stephané **61**
 Mann Thomas **139, 140, 148, 149**
 Markowski Marek Paweł **51, 52, 152, 157**
 Marsden Philip **97, 107**
 Maritain Jacques **62**
 Maśliński Józef **108**
 Mazurek Anna **72, 75, 76, 77, 82, 176**
 Mickiewicz Adam **11, 16, 18, 38, 65, 69, 71, 100, 114, 129, 138, 151, 152, 154, 155, 156, 157**
 Miłosz Czesław – passim
 Miłosz Oskar **10, 20, 27, 35, 36, 61, 62, 64, 70, 140**
 Musidlak Grzegorz **168, 169, 171, 172**
- N**
- Naborowski Daniel **68**
 Nałkowska Zofia **49**
 Napierski Stefan **60, 63**
 Niewiadomski Andrzej **39, 123, 179**
 Nycz Ryszard **51, 85, 92**
- O**
- Okołów-Podhorski Leonard **112, 121**
 Okopień-Sławińska Aleksandra **76**
 Olejniczak Józef **7, 8, 35, 41, 178**
 Otto Rudolf **91, 93**
- P**
- Paczkowski Andrzej **167**
 Paluchowska Danuta **155, 157**
 Panas Władysław **105, 107, 109, 112, 118, 119, 120, 121, 122**
 Peiper Tadeusz **46, 51**
 Piechal Marian **169**
 Piętaś Stanisław **108**
 Piłsudski Józef **110, 132**
 Pleśniarowicz Jerzy **72, 159**
 Pleśniarowicz Krzysztof **159, 162**
 Pol Wincenty **96**
- Połomski Jan **157**
 Proust Marcel **133**
 Przyboś Julian **56, 58, 65, 157**
 Przybylski Ryszard **89, 93**
 Przybyszewski Stanisław **47, 51**
 Putrament Jerzy **25, 108**
- R**
- Ritz German **148**
 Romer Alfred **168**
 Różewicz Tadeusz **6, 72**
 Ruysbroeck Jan **142**
 Rymkiewicz Aleksander **11, 60**
- S**
- Sandburg Carl **15, 71**
 Sebyła Władysław **48, 120**
 Schlegel August **150**
 Schulz Bruno **49, 51, 99**
 Shakespeare William, zob. Szekspir William
 Siewiernianin Igor **38**
 Sioma Radosław **83, 179**
 Sławińska Irena **8**
 Sławiński Janusz **55, 62, 63, 76, 147**
 Sosnowska Halina **71**
 Spitzer Leo **89**
 Stawiarska Agnieszka **35, 75, 147**
 Stefanowska Zofia **151, 156, 157**
 Stern Anatol **100, 106**
 Strykowski Maciej **138**
 Swedenborg Emanuel **62**
 Szekspir William **150**
 Szestow Lew **73**
 Szolem-Alejchem, zob. Szolem Rabinowicz
 Szolem Rabinowicz **99**
 Szymański Wiesław Paweł **56, 58, 60, 62, 63**
 Szymborska Wisława **174**
- Ś**
- Śpiewak Jan **68, 76**
 Święch Jerzy **5, 10, 51, 120, 178**
 Świrszczyńska Anna **152**

T

Tarnowska Beata [tłum.] **129, 137, 147**

Tarnowska Maria [tłum.] **76**

Tołstoj Lew **103**

Tomasz z Akwinu św. **152**

Trznadel Jacek **62**

Turowicz Jerzy **161, 162**

Tuwim Julian **34, 48, 73**

Twardowski Jan **72, 174**

Tyszczyk Andrzej **8**

U

Ulicka Danuta **52**

V

Venclova Tomas **132**

Vincenz Stanisław **137**

Vozka Jaroslav **133**

W

Walas Teresa **50, 52**

Wałęsa Lech **160, 177**

Wat Aleksander **46, 152, 166**

Weintraub Jerzy Kamil **34**

Weyssenhof Józef **139**

Whitman Walt **18**

Witan Jan **76**

Witkacy, zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy

Witkiewicz Stanisław Ignacy **51, 73**

Wujek Jakub **27, 115**

Wyka Kazimierz **16, 60, 63, 84, 90, 92**

Wyspiański Stanisław **71**

Z

Zadura Bohdan **174, 175**

Zagórski Jerzy **11, 20, 39, 70, 108, 172, 176**

Zaleski Marek **139, 148**

Zamącińska-Paluchowska Danuta,

zob. Paluchowska Danuta

Zawodziński Karol Wiktor **31, 39, 172, 176**

Zdziechowski Marian **73**

Zgorzelski Czesław **154, 155, 157**

Zięba Józef **75**

R E D A K C J A

Andrzej Tyszczyk
Urszula Wieczorek
Aleksandra Zińczuk

K O R E K T A

Monika Śliwińska

F O T O G R A F I E

(W R A Z Z O P I S E M)

Maciej Billewicz

W Y D A W N I C T W O

Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”

ul. Grodzka 21, 20-112 Lublin

www.teatrnn.pl

I S B N

P R O J E K T I S K Ł A D

Małgorzata Rybicka

D R U K

Petit Skład – Druk – Oprawa

Wojciech Guz i Wspólnicy

Spółka Komandytowa

petit.lublin.pl

9
7
8
-
8
3
-
6
1
0
6
-
2
9
-
9



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.