

Marek Bernacki

Czeladnik i mistrz : Czesława Miłosza spotkania z Oskarem Władysławem Miłoszem

Postscriptum Polonistyczne nr 2(8), 191-206

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MAREK BERNACKI

Akademia Techniczno-Humanistyczna
Bielsko-Biała

Czeladnik i mistrz Czesława Miłosza spotkania z Oskarem Władysławem Miłoszem

Wieloletnie studia oraz praca nad przekładami dzieł Oskara Władysława Miłosza zaowocowała badaniem żydowskiej Kabaly, czego dowodem są liczne wypowiedzi Czesława Miłosza, a także oryginalne i nieortodoksyjne koncepcje teologiczno-poetyckie związane z mistyką i metafizyką światła¹, obecne zwłaszcza w późnej twórczości noblisty.

W eseistycznej *Ziemi Ulro*, poza rozważaniami dotyczącymi żydowskiej genealogii wybranych aspektów ideologii artystycznej Adama Mickiewicza, Czesław Miłosz zdecydowanie więcej uwagi poświęca twórczości swego dalekiego krewnego. Ponieważ postać ta odegrała istotną rolę w kształtowaniu się światopoglądu artystycznego autora *Trzech zimą*, trzeba poświęcić jej w naszych rozważaniach nieco więcej miejsca².

¹ Kwestia ta została gruntownie zbadana i opisana przez K. Van Heuckeloma w jego znakomitej książce „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*” *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*. Zob. Heuckelom 2004.

² Warto w tym miejscu podkreślić, że C. Miłosz nie był bezkrytycznym wielbicielem i naśladowcą swego kuzyna poety. Jak sam zauważył w szkicu opublikowanym w *Ogrodzie nauk*: „Wiersze O.W.M. są mi bliskie, choć nie ukrywam, że od początku mojej z nimi znajomości (...) odzywa się ten sam problem. Jest to poezja w pewnym sensie staroświecka, aliaż dość niesamowity poetyki tzw. dekadentyzmu z poetyką romantycznego przelomu (...) Zdobyłem się na kult poezji mojego kuzyna, (...) oddzielając jednak podziw od chęci naśladowania jej stylu” (zob. Miłosz 1986, 191).

Do pierwszego spotkania³ Czesława Miłosza z dalekim krewnym Oskarem Władysławem de Lubicz Miłoszem doszło w roku 1931. W *Roku myślnego* noblista po wielu latach powrócił wspomnieniami do tamtego, jak się miało okazać, brzemiennego w skutki wydarzenia:

Wtedy, w Fontainebleau, Oskar przyjął mnie w swoim pokoju w hotelu de L'Aigle Noir. Ptaki w klatce (czy klatkach) to były francuskie wróble, których nie mógł przecież wypuścić do parku, a nie trzymałby miejscowych ptaków w niewoli. Mój trwożny szacunek, moje snobowanie się na francuskiego krewnego, mój rzeczywisty zachwyt *Miguel Mañarą* w przekładzie Bronisławy Ostrowskiej i moja zupełna niewiedza o sprzęgnięciu się naszych losów ze skutkami po dziesięcioleciach (Miłosz 1991, 18).

Kolejne spotkania i rozmowy między dalekimi krewnymi miały miejsce na przelomie 1934–1935, podczas drugiego pobytu Czesława Miłosza w Paryżu (zob. *Młody człowiek i sekrety*, Miłosz 2001a). Świeżo upieczony, dwudziestotrzyletni magister prawa Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie przybył do stolicy Francji jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej. Przez kilka miesięcy szlifował język francuski, słuchał wykładów z neotomizmu, spotykał się z polskimi malarzami (Czapski, Panikiewicz) i dyplomatami (Lechoniem), całym sobą chłonał atmosferę artystycznego i literackiego Paryża. Klimat tamtych niezapomnianych „formacyjnych” miesięcy Miłosz oddał w napisanym po półwieczu wierszu *Rue Descartes*:

Mijając ulicę Descartes
Schodziłem ku Sekwanie, młody barbarzyńca w podróży,
Onieśmielony przybyciem do stolicy świata.
Było nas wielu, z Jass i Koloszwaru, Wilna i Bukaresztu,
(Sajgonu i Marrakesz
Wstydliwie pamiętających domowe zwyczaje,
O których nie należało mówić tu nikomu:
Kłaśnięcie na służbę, nadbiegają dziewczki bose,

³ Spotkanie paryskie poprzedziło spotkanie z twórczością poetycką kuzyna. C. Miłosz już jako czternastolatek przeczytał dramat-misterium *Miguel Mañara*. W *Przedmowie* do *Storge* O. Miłosza wyznaje: „Zacząłem zajmować się tym poetą, mając lat dziewiętnaście (a zatem w roku 1930, czyli tuż przed swoim debiutem poetyckim – M.B.)” (Miłosz 2005, 439).

Dzielenie pokarmów z inkantacjami,
Chóralne modły odprawiane przez panów i czeladź.

Zostawiłem za sobą pochmurne powiaty.
Wkraczałem w uniwersalne, podziwiając, pragnąc

(Miłosz 2004, 14)⁴

Podczas drugiego pobytu w Paryżu Czesław Miłosz często zachodził do poselstwa Litwy mieszczącego się przy Place Melesherbes, by porozmawiać ze starszym kuzynem (zob. Zawada 1996, 54–55). Kiedy po zakończeniu stypendium młody żagarysta opuszczał miasto nad Sekwaną, nie przypuszczał zapewne, że już nigdy więcej nie spotka się ze swoim krewnym. Po latach, w *Rodzinnej Europie* Czesław Miłosz opisał scenę pożegnania na stacji paryskiego metra:

Wymieniając pożegnalny uścisk dłoni zapytałem: „Kto przeżyje tę wojnę, jeżeli mówisz, że zaczniesz w 1939 roku i potrwa pięć lat?” „Przeżyjesz”. Zbiegając, oglądałem się jeszcze i z obrazem jego wąskiej sylwetki na tle nieba podałem bilet do przedziurkowania. Wiadomość o jego nagłej śmierci miałem otrzymać owej wiosny 1939 roku, którą, jak się okazało, nie bez słuszności, nazywałem, kiedy topniał śnieg, ostatnią (*Młody człowiek i sekrety*, Miłosz 2001a, 209–210).

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

W pierwszej połowie XX wieku istniał poeta francuski gruntownie skłócony z pojęciami o poezji, jakie wtedy powszechnie przyjmowano. Za życia znany był jedynie małej grupce przyjaciół – poetów. W ciągu dziesiątków lat, które upłynęły od jego śmierci na wiosnę 1939 roku, słowa jego zyskały znacznie szerszy zasięg i jego utwory tłumaczono na obce języki. Pozostał on jednak pisarzem dla względnie nielicznej publiczności w różnych krajach. Poeta ten, Oskar Miłosz, czy też, jak pisał się, O.V. de L. Miłosz, pochodził z Wielkiego Księstwa Litewskiego i był moim dalekim krewnym (Miłosz 2004, 27).

Czesław Miłosz określa swego krewnego jako poetę przynależącego do drugiej fali symbolistów, ale wychowanego na klasycznej frazie XVIII-

⁴ Cytowany wiersz powstał w 1980 r.

-wiecznego Aleksandra Pope'a i duchowo pokrewnego romantyzmowi (zwłaszcza niemieckiemu, z Heinem, Goethem i Hölderlinem na czele, ale także angielskiemu, w wydaniu Byrona⁵). Omawiany programowy wiersz Oskara Miłosza pt. *Kilka słów o poezji* Miłosz czyni punktem wyjścia dla oceny poezji modernistycznej, która pojawiła się w drugiej połowie XIX wieku i zdominowała myślenie o sztuce poetyckiej na początku następnego stulecia. Czesław Miłosz, idąc tropem swojego starszego kuzyna, w krytyczny sposób ocenia przede wszystkim ideę „poezji czystej” wyłożonej w 1926 r. przez ks. Henri Brémonda⁶, doszukującego się pozaracjonalnych, mistycznych źródeł natchnienia poetyckiego rozumianego jako „laska poetycka”⁷ („Każdy poemat zawdzięcza swój charakter poetycki obecności, promienianiu, przekształcającemu i jednoczącemu działaniu tajemniczej rzeczywistości, którą nazywamy poezją czystą” – Hutnikiewicz 1974, 160).

Kult poezji autonomicznej (*la poésie pure*), w nieco innym, bardziej estetycznym wymiarze, to dowartościowanie czysto formalnego wymiaru wierszy, dźwiękowych asocjacji słownych, postulowane już na przelomie XIX i XX wieku przez symbolistów francuskich: Artura Rimbauda, Stephane'a Mallarmégo, Paula Valéry'ego i ich następców⁸. To traktowanie poezji jako struktury autotelicznej, kult estetyzmu i czynienie ze sztuki poetyckiej na-

⁵ W *Przedmowie* do *Storge* C. Miłosz przypomina, że Oskar Miłosz za najważniejsze arcydzieła literatury światowej uważał *Boską Komedie* Dantego oraz *Fausta* Goethego.

⁶ Ks. H. Bremond (1865–1933), jezuita, jeden z najbardziej wpływowych katolickich krytyków literackich we Francji pocz. XX w. Jego głównym celem było napisanie historii mistycyzmu francuskiego, czego wyrazem jest 11-tomowy cykl *Historii literackiej uczucia religijnego we Francji*, doprowadzony do czasów Ludwika XIV. Duży rozgłos zyskały także jego rozprawy krytycznoliterackie: *W obronie romantyzmu* (1924), *Poezja czysta* (1926) i *Modlitwa i poezja* (1926). Zob. Hutnikiewicz 1974.

⁷ Ks. Bremond, za Platonem, porównywał natchnienie do odwiedzin tajemniczego gościa (zob.: „Natchnienie to odwiedziny, które objawiają odwiedzanemu istotę istot, niewidzialne, niewysłowione”, Hutnikiewicz 1974, 162).

⁸ Według A. Hutnikiewicza, rewolucja sztuki nowoczesnej polegała na zerwaniu z tradycyjną (romantyczną) koncepcją „języka wyrażeniowego” i zastąpienie go nowym tzw. „językiem kreacyjnym”, oderwanym od czysto pragmatycznych celów porozumiewania się między ludźmi: „już u schyłku XIX w. (...) uznano, że to, co w poezji najistotniejsze, mieści się nie w tzw. treści, lecz w samym języku, który staje się autonomicznym celem. Według Mallarmégo „poezja składa się ze słów” i one są właściwym materiałem poezji. (...) Dla estetycznej konsumpcji wcale nie jest konieczne, by wiersz posiadał jakiś sens racjonalny. Samo interesujące, a nieprzewidziane zestawienie wyrazów najzupełniej wystarczy, by wiersz stał się źródłem artystycznej rewelacji” (Hutnikiewicz 1974, 155).

miastki absolutu⁹. Jak zauważa Artur Hutnikiewicz, referując modernistyczną koncepcję „języka w języku” Paula Valéry’ego:

Poeta wykonuje zatem w języku pracę konstrukcyjną, która ma doprowadzić do stworzenia języka nowego, potężniejszego, głębszego i intensywniejszego. I ten to język, wytwór sztucznych zabiegów konstrukcyjnych artysty, stanowi autonomiczny, samo ważny przedmiot poezji. Poezja tego rodzaju, uwolniona od uciążliwego balastu tzw. treści życiowych, sprowadzona do fascynującej gry znaczeń, niesionych strumieniem dźwięków, promieniujących na siebie, odpychających się i przyciągających, staje się poezją czystą, tylko poezją, staje się po prostu sobą, a nie czymś służącym do jakichś innych, pozaestetycznych celów i potrzeb. Tak pojęta poezja traci ostatnie związki z rzeczywistością ludzkich losów i doświadczeń. Sztuka zostaje uznana za najwyższą wartość i dobro; czysty, radykalny estetyzm dociera do swych ostatnich konsekwencji (Hutnikiewicz 1974, 156).

Najgorszą z możliwych konsekwencji takiego stanu rzeczy, dywaguje Miłosz za autorem *Kilku słów o poezji*, jest oderwanie się poety od konkretności¹⁰ i w efekcie powstanie „przepaści pomiędzy poetą i wielką rodziną ludzką” (Miłosz 2004, 32). Przytacza też fragment manifestu, zakończony wymownymi, nacechowanymi emocjonalnie pytaniami retorycznymi: „Co zostało z parnasizmu i symbolizmu? Co zostanie za dwadzieścia lat z olbrzymiej i pustej produkcji poetyckiej naszych dni?” (Miłosz 2004, 37).

Omawiając propozycje dotyczące wizji przyszłej poezji oderwanej od głównego nurtu sztuki awangardowej, która zdominowała pierwszą połowę XX wieku, autor *Ocalenia* koncentruje się na dwóch postulatach. Pierwszy

⁹ W *Przedmowie* do *Storge*, rozwijając to zagadnienie, C. Miłosz pisał: „Jedyny, niespotykany u nikogo innego z poetów naszego stulecia, ton w dojrzałej twórczości O.W. Miłosza, stąd pochodzi, że jest ona z gruntu przeciwna estetyzmowi, czyli bardzo liryczna; zarazem komunikuje, częściej zakrywa pewną wiedzę. Wydaje mi się, że to właśnie silnie na mnie, jako czytelnika, działało i mogło się przyczynić do mojej niezgody z tymi poetami, dla których utwór poetycki jest autonomicznym tworem, nie mającym innego celu poza własnym pięknem” (Miłosz 2005, 452).

¹⁰ Do kwestii tej powrócił Miłosz w *Roku myślowego*, gdzie wyznał: „Oskar Miłosz w latach 1934–35 zaprawiał mnie w niechęci do ówczesnej poezji francuskiej, zarzucając jej notowanie tego, co widać przez okno, czyli bierność wobec percepcji. Po pół wieku myślę, że miał rację. Niesłusznie może wspominałem kiedyś o mojej wrażliwości na Pawła Valéry, podczas kiedy hold otrzymać powinni: Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire. A z tych późniejszych niewiele pożytku. Albo jest skok, albo nie ma skoku – wielki poemat litości o nowoczesnej metropolii, *Wielkanoc w New Yorku* Cendrarsa, był skokiem. Datuje się z 1912 roku” (Miłosz 1991, 130).

z nich dotyczy kształtu poezji. Według Oskara Miłosza „[f]ormą nowej poezji będzie zapewne forma Biblii: swobodnie płynąca proza wykuta w wersektach” (Miłosz 2004, 39). Drugi postulat wiąże się z podejmowaną przez poetów przyszłości podstawową kwestią tematyczną, jaką dla autora *Arś Magna* było zagadnienie dynamicznej przemiany Rzeczywistości, procesu, który nosi znamiona zaplanowanej przez Stwórcę teleologii dziejów: „(Poezja jest) związana ściślej niż jakikolwiek inny rodzaj ekspresji z duchowym i fizycznym Ruchem, który zapładnia i któremu wskazujemy drogę” (Miłosz 2004, 40). W rozbudowanym komentarzu do tego kluczowego zdania Czesław Miłosz dochodzi do następujących wniosków:

Czy poezja izolująca się od Ruchu, o którym mówi O. Miłosz, jest możliwa? Inaczej sformułowane, pytanie to brzmi: czy możliwa jest poezja nieeschatologiczna? Byłaby to poezja obojętna na oś przeszłość-przyszłość na „rzeczy ostatnie”, a więc na Zbawienie i Potępienie, na Sąd, na Królestwo Boże, na cel Historii, czyli na wszystko, co łączy czas wyznaczony jednemu życiu z czasem ludzkości. Trudno na to pytanie odpowiedzieć. (...) Być może ponurość poezji XX wieku stąd pochodzi, że wzór poezji zrodzonej z „nieporozumień pomiędzy poetą i wielką rodziną ludzką” idzie przeciwko naturze naszej cywilizacji, która została ukształtowana przez Biblię i dlatego jest w samym swoim rdzeniu eschatologiczna (Miłosz 2004, 43).

Warto przypomnieć, że przywołane w drugim odczycie harwardzkim krytyczne rozważania o stanie poezji nowoczesnej¹¹ zostały rozbudowane przez Czesława Miłosza po niespełna dziesięciu latach w wykładzie krakowskim zatytułowanym wymownie *Przeciw poezji niezrozumiałej*. Noblista postawił w nim dwa podstawowe zarzuty sztuce nowoczesnej (modernistycznej i postmodernistycznej), która, według niego, kontynuuje strategię obroną przez francuskich symbolistów u schyłku XIX w. Wytknął jej, po pierwsze, oderwanie od spraw zwykłego człowieka (w myśl Horacjańskiej odrazy do tłumu: *Odi profanum vulgus*), a po drugie, świadomą desakralizację tematu i formy poprzez odrzucenie kontekstu religijno-teologicznego i pomijanie prawdy o stworzeniu człowieka na obraz i podobieństwo Boże oraz zapomnienie o fakcie odkupienia ludzkości przez Syna Bożego. Efektem takich

¹¹ Notabene, rozważania obu Miłoszów w dużej mierze są zbieżne z diagnozą postawioną modernistycznej sztuce poetyckiej przez H. Friedricha w jego książce *Struktura nowoczesnej liryki* (Friedrich 1978). Pisałem o tym w książce „Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro”. *Szkiełce o twórczości Czesława Miłosza* (Bernacki 2005).

zachowań nowożytnych artystów (przede wszystkim poetów, ale także malarzy czy muzyków) jest, jak dowodzi Miłosz, bałwochwalcze absolutyzowanie sztuki i jej „dehumanizacja”, o której już w pierwszej połowie ubiegłego stulecia pisał Ortega y Gasset. To także, dodaje Miłosz: „trwała izolacja poety od jego współczesnych jako stała cecha przeróżnych szkół poetyckich i kierunków” (Miłosz 1990, 153). Taka postawa była obca autorowi *Ocalenia*, który wyznaje wprost: „nie czułem się dobrze w skórze poety nowoczesnego i (...) sceptycznie odnosiłem się do różnych odmian »poezji czystej«, (...) bo w holdach jej składanych dopatrywałem się bałwochwalstwa” (Miłosz 1990, 155).

Odpowiedzią Czesława Miłosza na taki stan rzeczy była, przygotowywana przez niego na początku lat 90. XX w., antologia poezji światowej *Wypisy z ksiąg użytecznych* (Miłosz 1993). Autor zamieścił w niej przede wszystkim wiersze o charakterze mimetycznym i epifanicznym. Jednocześnie Miłosz coraz mocniej wysuwał także postulat powrotu do teologicznego wymiaru poezji, który już wkrótce miał zaowocować napisanym przez niego na przełomie wieków *Traktatem teologicznym*. Utwór ten rozpoczyna się od znamienego wyznania poety, które uznać należy za punkt dojścia jego artystyczno-literackich poszukiwań i trwającej kilkadziesiąt lat wyteżonej pracy ducha. W cytowanym poniżej fragmencie poematu rozpoznać można myśli obecne we wcześniejszych wypowiedziach autora *Sześciu wykładów wierszem*, skondensowane teraz w kilku traktatowych formułach oraz wyrażone za pomocą eliptycznego, metaforycznego języka poetyckiego:

Takiego traktatu młody człowiek nie napisze.
Nie myślę jednak, że dyktuje go strach śmierci.
Jest to, po wielu próbach, po prostu dziękczynienie,
a także pożegnanie dekadencji,
w jaką popadł poetycki język mego wieku.

Dlaczego teologia? Bo pierwsze ma być pierwsze.

A tym jest pojęcie prawdy. I właśnie poezja
swoim zachowaniem przerażonego ptaka
tłukącego się o przezroczystą szybę, poświadczając,
że nie umiemy żyć w fantasmagorii.

Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość.
To znaczy sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia

(Miłosz 2002, 63)

Trzeba jeszcze wspomnieć, że w wykładzie *Przeciw poezji niezrozumiałej* zapowiedzią dowartościowania nurtu teologicznego było przywołanie przez Miłosza definicji celów i zadań poetyckiej sztuki słowa, którą sformułował amerykański poeta i eseista Wystan Hugh Auden:

Poezja może robić mnóstwo rzeczy, może zachwycać, zasmucać, niepokoić, bawić, uczyć – może wyrażać każdy możliwy odcień uczucia i opisywać wszelkie rodzaje wypadków, ale jest coś, co wszelka poezja robić musi; musi sławić wszystko co może za to, że to jest i że wydarza się (cyt. za: Miłosz 1990, 157).

Przytoczoną wypowiedź Audena Czesław Miłosz opatrzył następującym komentarzem:

Kiedy W.H. Auden mówi, że poezja „musi sławić wszystko co może za to, że to jest i wydarza się”, wygłasza twierdzenie teologiczne (podkr. M.B.). Afirmacja bytu ma w myśli zachodniej za sobą długą szacowną przeszłość. Należy tutaj postawienie znaku równania pomiędzy Bogiem i czystym bytem przez Tomasza z Akwinu, jak też stałe utożsamianie zła z niedostatkiem bytu, przez co diabeł występuje jako siła nicości. Należy tutaj też pieśń podziwu dla Natury jako dzieła rąk Stwórcy, co natchnęło niezliczonych malarzy i dostarczyło potężnej podniety uczonym, przynajmniej w pierwszej fazie zwyczajnie występującej nauki. „Metafizyczne Poczucie Dziwności Istnienia” oznacza przede wszystkim, że wobec drzewa czy kamienia, czy człowieka, uświadamiamy sobie nagle, że to jest, choć mogłoby nie być (Miłosz 1990, 157–158)¹².

Wydaje się zatem, że punkt dojścia własnej sztuki poetyckiej, której głównymi pojęciami stały się: epifaniczna medytacja, poetycka soteriologia i eschatologia, w tym rozmaite warianty poetyckiej apokatastazy, noblista

¹² W świetle przytoczonych słów warto przypomnieć także ich kontekst filozoficzny (ontologiczny), przypomniany niegdyś przez ks. J. Sadzika, przyjaciela Miłosza i komentatora jego twórczości, który poetyckie intuicje autora *Esse* zestawiał z poszukiwaniami M. Heideggera: „Słynna *lectio brevis* wygłoszona w auli uniwersytetu we Fryburgu bryzgowijskim w 1929 roku pt. »Co to jest metafizyka?« kończyła się takim zdaniem: *Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?* – »Dlaczego w ogóle Coś jest, a nie raczej Nic?« Zaiste, dlaczego? Nie ma żadnych racji, aby cokolwiek było! Czyż nie z tej samej weny pochodzi sformułowanie Miłosza: »Czego byloby trzeba, to móc zakomunikować całe zdziwienie 'bycia tu' w jednym nieosiągalnym zdaniu...« To, co dla innych jest zwykłą oczywistością, czy banalnością codzienną, urasta do rangi podstawowego pytania” (Sadzik 1994, 13).

w dużej mierze zawdzięczał lekturze pism swojego krewnego, który w istotny sposób zainspirował go już na samym początku kariery pisarskiej! do trudnych metafizycznych i teologicznych poszukiwań.

Nie ulega wątpliwości, że począwszy od dwóch paryskich spotkań z Oskarem Miłoszem, autor *Trzech zim* pozostawał pod osobliwym urokiem i wyraźnym wpływem najpierw jego twórczości poetyckiej¹³, a później także hermetycznej myśli filozoficzno-religijnej. W sposób wymowny świadczą o tym słowa wypowiedziane przez noblistę na Uniwersytecie Harvarda:

Nigdy nie ukrywałem, że wczesne poznanie jego pism, kiedy byłem młodym człowiekiem, jak i kontakt osobisty w znacznym stopniu przesądziły o tym, czym się stałem jako poeta, zwłaszcza dlatego, że wytworzyły u mnie opór wobec literackiej mody. Występując tutaj jestem świadomy, że od niego przede wszystkim pochodzi mój „antymodernizm” (*Poezi i rodzinna ludzka*, Miłosz 2004, 29).

W *Rodzinnej Europie* Miłosz ujmuje powinowactwo z myślą i osobowością Oskara Miłosza w bardziej metaforyczny sposób:

Kula bilardowa toczy się w jakimś kierunku, zderza się z inną i zmienia kierunek (...) Od chwili przeczytania dwóch traktatów metafizycznych mego krewnego i rozmów z nim moja droga przebiegała ukośnie w stosunku do poprzedniej (*Młody człowiek i sekrety*, Miłosz 2001a, 200).

Aleksander Fiut rozpatruje powinowactwa między obu krewnymi i poetami w kategorii twórczego naśladownictwa. W procesie tym, trwającym prawie siedemdziesiąt lat, Czesław Miłosz był „czeladnikiem”, który terminował u Oskara Miłosza, nazwanego przez Fiuta „najważniejszym mistrzem poetyckim i duchowym przyszłego Noblisty” (zob. Fiut 2003, 113)¹⁴. Badacz

¹³ W *Rodzinnej Europie* autor przytacza krytyczną wypowiedź O. Miłosza nt. poezji nowoczesnej („poezji w stanie upadku”): „cóż po tych wymyślnych kombinacjach słów, przy których autor, siedząc przy oknie, próbuje uchwycić swoje rozbite na proszek zmysłowe wrażenia?” (*Młody człowiek i sekrety*, Miłosz 2001a, 196). Jest wielce prawdopodobne, że kontakt i rozmowy z kuzynem zaowocowały u C. Miłosza odejściem od zbyt ezoterycznej, awangardowej poezji, wzorowanej na francuskich symbolistach, na rzecz uproszczenia języka poetyckiego i nadania swej twórczości charakteru mimetycznego. Do kwestii tej Miłosz powraca m.in. w słynnym odczycie *Przeciw poezji niezrozumiałej* z 1989 r. (zob. Miłosz 1990).

¹⁴ Tę wypowiedź należałoby skonfrontować z ironicznie wyważoną wypowiedzią samego C. Miłosza, który wyznawał: „Wpływ Oskara Miłosza na mnie oceniam jako dobroczynny i szkodliwy. Szkodliwy, bo Kaliban nie powinien latać jak Ariel, człowiek „wcialowzięty”,

ten, przeprowadzając analizę porównawczą dzieł obu poetów, dochodzi do następujących wniosków:

U obydwu poetów podobna jest metoda konstruowania wizji poetyckiej z poddanej mitologizującym zabiegom biografii prywatnej, aluzji do literatury antycznej oraz wątków biblijnych; podobny zabieg symbolicznego szyfrowania zarówno przeżyć osobistych, jak historiozoficznych koncepcji czy profetycznego przesłania; podobna pesymistyczna tonacja wierszy, płynne obrazowanie i stylizacja biblijna wypowiedzi, a nawet właściwości stylu, który graniczy miejscami z trawestacją (Fiut 2003, 114–115).

O nieklamanej fascynacji dziełem paryskiego krewnego świadczą nie tylko tłumaczone przez Czesława Miłosza na język polski i angielski utwory liryczne oraz dramaty Oskara Miłosza, ale także autorskie szkice poświęcone jego życiu i twórczości, poprzez które noblista starał się propagować sylwetkę autora *Miguela Mañary*¹⁵ zarówno wśród polskich¹⁶, jak i zagranicznych czytelników¹⁷. Teksty te powstawały na przestrzeni kilkudziesięciu lat, począwszy od autobiograficznej *Rodzinnej Europy*¹⁸. Pierwsze ślady fascynacji

l'homme sensuel, nie powinien przenosić się w zbyt romantyczne rejestry i poszukiwać miłości niemożliwej, braterstwa dusz. Jakby mało było polskich poetów romantycznych, zafundowałem sobie jeszcze jednego, dokładnie jak tamci, z Beatrix i z eschatologią, z oczekiwaniem spełnienia się Historii” (Miłosz, 1991, 96).

¹⁵ Omówieniem tego dramatu C. Miłosz zajął się już przed wojną, publikując szkic *Tajemnica Miguela Mañary* na łamach pisma „Pion”. Zob. Miłosz 1938.

¹⁶ O recepcji twórczości poetyckiej O. Miłosza w Polsce od 1919 r. po lata 80. XX w. wspomina C. Miłosz w *Przedmowie* do *Storge* (Miłosz 2005, 441–442).

¹⁷ W poemacie *Czeladnik* C. Miłosz wyznaje: „Przeczytałem Mañarę w przekładzie Bronisławy Ostrowskiej / Mając czternaście lat. Bo tak być miało. / Urzeczenie pięknem Girolamy wyrządziło mi szkodę, / Utwierdzając mnie w szukaniu miłości doskonałej, / Romantycznego pokrewieństwa dusz, / Co na ogół mało komu wychodzi na zdrowie”. (Miłosz 2002a, 97–98). Warto odnotować, że dramat-misterium O. Miłosza, napisany w 1911 r., wywarł wrażenie na wielu polskich dramaturgach okresu międzywojennego, w tym także na M. Kotłarczyku i K. Wojtyłe. W *Przedmowie* do *Storge* Miłosz zauważa, że misterium to „dało impuls po drugiej wojnie światowej do utworzenia we Włoszech potężnej organizacji młodzieży katolickiej, *Communione e Liberazione*” (Miłosz 2005, 441).

¹⁸ Rzecz ta nie uszła uwadze miłoszologów. K. Van Heuckelom w jednym z rozdziałów książki *Patrząc w promień od ziemi odbity...* (Heuckelom 2004), wymieniając najważniejsze pozycje źródłowe takie, jak: *Rodzinna Europa* i *Ziemia Ulro*, w przypisie zauważa, iż „odniesienia do teorii Oskara Miłosza pojawiają się również w korespondencji Miłosza z Thomasem Mertorem, w *Abecadzie*, we wstępie Miłosza do polskich wydań tekstów Simone Weil, Oskara Miłosza (*Storge*) oraz w rozmowach z Aleksandrem Fiutem i Renatą Gorczyńską” (Heuckelom

poezją Oskara Miłosza widoczne są już w tomie *Trzy zimy* (1936), w którym znalazły się dwa wiersze: *Noc listopadowa* (wg adnotacji autora: *przekład z Oskara Miłosza*) oraz *Awanturnik* (*przekład z Patryka De La Tour Du Pin* – poety metafizycznego z kręgu Oskara Miłosza). W obu utworach wyraźne są związki estetyki z metafizyką, co widać szczególnie w *Symfonii listopadowej*, utworze o proveniencji swedenborgiańskiej. W tym pięknym wierszu wymiar tego, co ziemskie i pogrążone w bezbrzeżnej melancholii, znajduje swoje dopełnienie w tym, co niebiańskie. Także ten drugi wymiar, zgodnie z zasadą korespondencji¹⁹, przenika aura wiecznego smutku:

To będzie zupełnie jak w tym życiu było. Ten sam pokój.
– Tak, moje dziecko, ten sam. O świcie, ptak czasów w listowiu,
bładym jak umarła: wtedy służące wstają
i słyszy się mroźny, głuchy brzęk wiader

u fontanny. O straszna, straszna młodości! Serce puste!
[.....]

To będzie zupełnie jak w tym życiu było. Ten sam stół
Biblia, Goethe, atrament i jego zapach przeszłości,
papier, biała kobieta, która w myśli czyta
i pióro, i portret. Moje dziecko, moje dziecko,

2004, 40, przypis 19). Do wymienionej przez belgijskiego miłoszologa listy tropów bibliograficznych wypada dopisać jeszcze fragmenty występujące w *Ogródzie nauk* (1979), *Świadectwie poezji* (1983, tu: *Wykład 1*), *Nieobjętej ziemi* (1984), *Roku myślowego* (1991), *Szukaniu ojczyzny* (1992, tu: rozdz. *Jak z tą Litwą było*) oraz szkicu *Oskar Miłosz*, który ukazał się pierwotnie jako wstęp do książki *The Noble Traveller. The Life and writings of O.V. de L. Miłosz*, wydanej w USA w 1985 r. w – jak pisze Miłosz w *Przedmowie* do *Storge* – firmie Bamforda specjalizującej się w literaturze religijnej, The Lindisfarne Press; Lindisfarne – wyjaśnia jeszcze Miłosz – „to nazwa klasztornej wspólnoty w Irlandii wczesnego średniowiecza” (Miłosz 2005, s. 441). W tłumaczeniu (autorstwa M. Heydel) na język polski szkic ten wszedł do specjalnego numeru „Zeszytów Literackich” pt. *Czesław Miłosz. Historie ludzkie – piwodruki (1983–2006)*.

¹⁹ Chodzi o prawo analogii, o którym tak pisze C. Miłosz w *Ziemi Ulro*, komentując poemat *Les Arcanes* O. Miłosza: „Prawo analogii: oto klucz do »poematów metafizycznych«, które całe są na tym prawie oparte. Prawo analogii, czyli »jak na górze, tak na dole«, jest wspólne całemu chrześcijańskiemu średniowieczu i Kabale. Na nim wspiera się też teoria korespondencji Swedenborga, który przecie nie pojawia się znikąd. (...) Co pamiętamy? Rzeczywistość inna, wyższa, której poznanie nie jest niemożliwe, bo intuicja wprowadza nas w świat archetypalny. Język kultów religijnych i mitów dlatego znajduje w nas tak silny odzew, że rozpoznajemy w nich to, co nieświadomie wiemy. Cały ruch materii jest analogią do ruchu niecielesnego światła stwarzającego wszechświat...” (Miłosz 1994, 213–214).

to będzie zupełnie jak w tym życiu było! Ten sam ogród
 głęboki, głęboki, gęsty, ciemny. I w południe
 ucieszą się ludzie, że tu się zebrali,
 ludzie ubodzy, nawzajem nieznani, ci co nie wiedzą

jedni o drugich, jak tylko to, że ubrać się trzeba
 jak na święto i iść, iść w głąb nocy,
 samotnie, w zagubieniu, bez lampy i bez miłości.

[.....]

I ścieżka cienista będzie tam, wilgotna
 od echa strumieni. I opowiem tobie
 o mieście na wodzie i o rabbim Bacharach,
 i o nocach florenckich. I jeszcze tam stanie
 wałący się, niski mur, gdzie drzemal w żalobie
 zapach dawnych, dawnych dreszczów i trędowata trawa
 zimna i tłusta, przysnie szorstkimi kwiatami
 na niemy potok

(*Noc listopadowa*, Miłosz 2001b, 99–100)

Przed wybuchem II wojny światowej Czesław Miłosz zdążył jeszcze przetłumaczyć i opublikować trzy inne wiersze Oskara Władysława Miłosza: *H*, *Wóz* oraz *Niedokończoną symfonię*²⁰.

Ukoronowaniem wszystkich wierszy i tekstów zainspirowanych osobą i dziełem Oskara Miłosza stał się poemat *Człednik*, napisany przez Czesława Miłosza u schyłku życia²¹. Utwór ten, opatrzony szczegółowymi wyjaśnieniami autora, wszedł do ostatniego tomu jego wierszy *Druga przestrzeń* (Miłosz 2002a)²². Aleksander Fiut, omawiając późny poemat noblisty, do-

²⁰ Wiersze te, przepelnione melancholijną treścią, w których wątki głęboko osobiste przeplatają się z wizyjną symboliką biblijną i mitologiczną, były drukowane w czasopiśmie – zob. nota bibliograficzna w: Miłosz 2005, 706–707. W szkicu *Oskar Miłosz* zamieszczonym w *Ogrodzie nauk* C. Miłosz dokonał ogólnej interpretacji symbolicznych znaczeń zawartych w wierszu *H*. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że jeden z wierszy młodego Miłosza pt. *Pieśń*, jako pokrewny ideowo dramatowi *Miguel Mañara*, został przetłumaczony przez O. Miłosza i wydrukowany w czasopiśmie francuskim przed wybuchem II wojny światowej. Analizę intertekstualnych powiązań między tymi utworami przeprowadził K. Van Heuckelom (zob. Heuckelom 2004, 56).

²¹ Warto w tym miejscu przypomnieć, że w 1987 r. C. Miłosz został wybrany (po śmierci J. Cassou) honorowym prezesem francuskiego Stowarzyszenia Les Amis de Miłosz, o czym sam wspomina w *Roku myśliwego* (zob. Miłosz 1991, s. 19).

²² Tom ten był ostatnim wydanym za życia poety wyborem jego wierszy, natomiast w 2006 r. opublikowano w Krakowie pośmiertnie zbiór: *Wiersze ostatnie* (Miłosz 2006). Warto jeszcze

strzeża w nim typowy dla poetyki Miłosza portret socjologiczny, będący zwieńczeniem holdów składanych swojemu krewnemu, ale odzwierciedlający także najważniejsze zapożyczenia przejęte z jego hermetycznej poezji²³. Według Fiuta:

Portret naszkicowany w *Czeladniku* zostaje (...) umiejscowiony w tekstach samego Czesława Miłosza, nawiązuje do poprzednio kreślonych przez niego komentarzy i wizerunków paryskiego poety-wizjonera, stanowi ich uzupełnienie, dopełnienie, a może swego rodzaju syntezę. Czeladnik w fachu poetyckim dobrze wykorzystał okres terminowania. Złożył hold mistrzowi, ale też rozwinął, przetworzył i wzbogacił jego nauki. Sam się stał mistrzem (Fiut 2003, 126).

Przypomnijmy jeszcze, że w *Szukaniu ojczyzny* Czesław Miłosz zapisał znamienne słowa, które we właściwym świetle ukazują jego relacje i powinności wobec autora *Listu do Storge*:

Moi polscy współcześni często przypisywali moje zainteresowania tym pisarzem snobizmowi, co uważam za objaw małostkowości, czyli meskinerii. Nie dlatego zajmowałem się nim, że był moim dalekim krewnym, ale dlatego, że pośród miłych ludzi literatury natrafiłem na postać wspaniałą i wzniosłą. I przecie kiedy po otrzymaniu Nagrody Nobla zyskałem więcej niż on doraźnej sławy, starałem się ją wykorzystać, szerząc jak mogłem wiedzę o nim (Miłosz, 138).

nadmienić, że w 2002 roku nakładem Baltos lankos i Pogranicza ukazało się dwujęzyczne (polsko-litewskie) wydanie poematu *Czeladnik / Pameistrys*.

²³ O kłopotach w odszyfrowaniu ukrytych znaczeń poezji swojego kuzyna pisał C. Miłosz w *Ogrodzie nauk*: „Czulem wiersze O.W.M. mocno, przy niedostatecznym ich rozumieniu. Hermetyzm, jako zespół posunięć stylistycznych mających dać czytelnikowi poczucie, że zbliża się do tajemnicy (...) może – ale nie musi – iść w parze z taką czy inną doktryną niedostępną dla profanów. (...) O.W.M. uważał „pociąg do tajemnicy” za równoznaczny z miłością do poezji i nie darmo tak często powraca pod jego piórem słowo „wtajemniczenie”, przez co jest podróżnikiem-poszukiwaczem z *Wilhelma Meistra* Goethego i z *Czarodziejskiego fletu* Mozarta” (Miłosz 1986, 192). Według A. Fiuta: „Samym rdzeniem światopoglądu (O. Miłosza – M.B.) jest przeświadczenie o istnieniu fundamentalnej, sprzężonej wiecznym Ruchem, jedności czasu, przestrzeni i materii, która uwalnia współczesnego człowieka od bolesnego poczucia wykorzenia i godzi jego wyobraźnię religijną z odkryciami współczesnej fizyki. Tym bardziej, że wiara w *transmutatio*, czyli momentalne przeobrażenie światła boskiego w światło fizyczne, pozostaje w zgodzie nie tylko z długowieczną tradycją alchemiczną, ale też z hipotezą Wielkiego Wybuchu” (Fiut 2003, 124–125). Kwesie te omawiam szerzej w dalszej części tego rozdziału.

Natomiast ze wspomnianego poematu *Człednik* warto przytoczyć jedno zdanie, które wystarczy, aby wzbudzić zainteresowanie sylwetką tajemniczego kuzyna:

Biografia tego człowieka jest, moim zdaniem, tak ważna,
 Jak życiorysy świętych i proroków,
 Bo wykracza poza tak zwane zjawiska literackie

(Miłosz 2002, 92–93)²⁴

Portret Oskara Władysława Miłosza jako „świętego Franciszka” nowożytnej poezji, artysty słowa i myśliciela religijnego wymykającego się jednoznacznej klasyfikacji, nakreślił Miłosz w wierszu *Dobroć*. Utwór ten wszedł do wydanego pośmiertnie tomu *Wiersze ostatnie* i – według wiarygodnego świadectwa Agnieszki Kosińskiej – był ostatnim wierszem napisanym przez Czesława Miłosza²⁵:

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 ptaki,
 które obsiadały mu głowę i ramiona kiedy przystanął
 w parkowej alei i jadły z jego ręki,
 jak gdyby uległo zawieszeniu prawo nakazujące
 mniejszemu chronić się przed większym,
 żeby nie zostać pożartym.
 Jak gdyby odwrócił się czas i znowu zajaśniały
 ścieżki rajskiego ogrodu.
 Miałem trudność ze zrozumieniem tego człowieka
 bo z tego co mówił przezierała jego wiedza o straszności świata,
 raz kiedyś doznanej i odczutej aż do samych trzewi.

²⁴ A. Fiut opatruje ten fragment następującym komentarzem: „Domyślać się zatem wolno, że przypadki życiowe Oskara Miłosza, oglądane z dystansu, po latach, uzupełnione o wiedzę o wydarzeniach, które później nastąpiły, zamienione w narrację, układają się w godny namysłu wzór. Są zarazem opowieścią i przypowieścią, anegdotą i exemplum, przykładem do naśladowania, prywatną biografią i odmianą hagiografii” (Fiut 2003, 117).

²⁵ Na pytanie D. Nowickiej, który z *Wierszy ostatnich* był naprawdę ostatni, Kosińska odpowiada: „*Dobroć*, nad którą pracowaliśmy w grudniu 2003 roku i której ostateczną wersję ustalił (Miłosz – M.B.) 22 grudnia tegoż roku. (...) *Dobroć* przedstawił jako stan, który może ludzi ocalić” (Kosińska2010, s. 63).

Zadawałem więc sobie pytanie jak zdołał poskromić
w sobie bunt i zdobyć się na pokorną miłość.
Chyba dlatego że świat choć zły ale istniejący
uznał za lepszy od nieistniejącego.
Ale także wierzył w nieskalane piękno ziemi
sprzed upadku Adama.
Którego wolna decyzja sprowadziła śmierć na ludzi i zwierzęta.
Ale to już było coś czego mój rozum nie potrafi przyjąć

(Miłosz 2006, 64)

Warto podkreślić, że w zacytowanym wierszu podziw i fascynacja niezwykłą osobowością dalekiego kuzyna występuje wraz z problemami, które do końca życia nie dawały Miłoszowi spokoju. Wśród nich centralną rolę odgrywa retoryczne *unde malum?* – pytanie o genezę, istotę i rolę zła, które – według autora *Doliny Isy* – nieuchronnie wpisane jest w naturę świata i człowieka.

Literatura

- Bernacki M., 2005, „Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro”. *Szkielece o twórczości Czesława Miłosza*, Bielsko-Biała.
- Friedrich H., 1978, *Struktura nowoczesnej liryki*, Warszawa.
- Fiut A., 2003, *Mistrz i czeladnik*, w: Fiut A., *W stronę Miłosza*, Kraków.
- Heuckelom K. Van, 2004, „Patrzeć w promień od ziemi odbity” *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*. Warszawa.
- Hutnikiewicz A., 1974, *Teoria „poezji czystej”*, w: Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa.
- Kosińska A., 2010, *Rozmowy o Miłoszu*, Warszawa.
- Miłosz C., 1938, *Tajemnica Miguela Mañary*, „Pion”, nr 17.
- Miłosz C., 1986, *Ogród nauk*, Lublin.
- Miłosz C., 1990, *Przeciw poezji niezrozumiałej*, „Teksty Drugie”, nr 5–6.
- Miłosz C., 1991, *Rok myślowy*, Kraków.
- Miłosz C., 1993, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków.
- Miłosz C., 1994, *Ziemia Ulro*, Kraków.
- Miłosz C., 2001a, *Rodzinna Europa*, Kraków.
- Miłosz C., 2001b, *Wiersze*, t. 1, Kraków.
- Miłosz C., 2002a, *Druga przestrzeń*, Kraków.
- Miłosz C., 2002b, *Traktat teologiczny*, w: Miłosz C., *Druga przestrzeń*.
- Miłosz C., 2004, *Świadectwo poezji. Szczęść wykładow o dotkliwościach naszego wieku*, Kraków.
- Miłosz C., 2005, *Przedmowa*, do: Miłosz O., *Storge*, w: Miłosz C., *Przekłady poetyckie*, oprac. Heydel M., Kraków.

Miłosz C., 1992, *Szukanie ojczyzny*, Kraków.

Miłosz C., 2005, *Przekłady poetyckie*, oprac. Heydel M., Kraków.

Miłosz C., 2006, *Wiersze ostatnie*, Kraków.

Sadzik J., 1994, *Inne niebo, inna ziemia*, w: Miłosz C., *Ziemia Ulro*, Kraków.

Zawada A., 1996, *Miłosz*, Wrocław.

A Journeyman and a Master.

(Czesław Miłosz's Encounters with Oskar Władysław Miłosz)

The theme of the article is multi-faceted description of Czesław Miłosz's long lasting fascination by the person and deeds of his distant relative Oskar de Lubicz Miłosz. The two poets met for the first time in Paris in 1931. Ever since then Miłosz being impressed by poetic and dramatical works of his uncle, attempted to popularize them among the readers in Poland and abroad. He wrote essays about him and translated his French poems into English and Polish. The crowning of this process was a poem *Człednik* (*A Journeyman*) (from a volume *Druga przestrzeń*, 2004) and a poem *Dobroć* (*Goodness*) – according to Agnieszka Kosińska the very last poem completed by Miłosz before his death.

Key words: Oskar Miłosz, Czesław Miłosz, *Człednik*, *Dobroć*, poem