

Kris Van Heuckelom

Tropem myśliwego : echa Mickiewiczowskie w poezji Czesława Miłosza (i nie tylko)

Postscriptum Polonistyczne nr 1(7), 213-232

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.

KRIS VAN HEUCKELOM
Uniwersytet w Leuven

Tropem myśliwego. Echa Mickiewiczowskie w poezji Czesława Miłosza (i nie tylko)

W ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat ciągle powracającym wątkiem w studiach nad dorobkiem literackim Czesława Miłosza stało się zestawianie jego twórczości z poezją Adama Mickiewicza. Elżbieta Kiślak w swojej rozprawie *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności* zauważyła słusznie: „Porównania te [między Miłoszem a Mickiewiczem – K.V.H.] są stałym i tak częstym toposem miłoszologii, że aż trudno je wszystkie wylizczyć” [Kiślak 2000, 271–272]. Nie ulega wątpliwości, iż wypowiedzi samego Miłosza stwarzały żyzny grunt dla takich paraleli¹. Mimo iż w wielu artykułach poruszających kwestię podobieństw między twórczością Miłosza i Mickiewicza nie wykracza się poza stereotypową i dość powierzchowną analizę (wskazując m.in. na wspólne litewskie korzenie oraz na różne zbieżności w życiorysie i karierze literackiej obu poetów-„wygnańców”), niektóre prace oferują szerszą i głębszą analizę powinowactw widocznych w poetyckich tekstach Mickiewicza i Miłosza, zwłaszcza w zakresie ich koncepcji poezji i poety².

¹ W takich zbiorach esejów jak np. *Ziemia Ulro* (1978) i *Szukanie Ojczyzny* (1994) można znaleźć liczne potwierdzenia głębokiej fascynacji Miłosza Mickiewiczem.

² Tak np. francuski polonista M. Masłowski [Masłowski 1987] wskazał na wiele podobieństw i różnic między Miłoszem a Mickiewiczem w zakresie romantycznego wzoru „poety-wieszcz”, zestawiając naturę solarną Mickiewicza i lunarną Miłosza. Wspomniana już E. Kiślak [Kiślak 2000] omówiła w sposób interesujący szereg ciekawych aluzji do dzieł Mickiewicza w poezji Miłosza, poza tym obszernie zanalizowała ambiwalentny stosunek Miłosza do romantyzmu. Krakowski miłoszolog A. Fiut [Fiut 2003, 67–80] ze swej strony rzucił ciekawe światło na Miłoszowską interpretację *Pana Tadeusza*. Odrębna monografia w całości poświęcona stosunkowi poety do Mickiewicza to *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji* L. Banowskiej [Banowska 2005].

Z uwagi na taki stan rzeczy interesujące byłoby podjęcie dalszych studiów nad obecnością ech Mickiewiczowskich w mikrostrukturze wierszy Miłosza, by określić charakter i zakres wpływu Mickiewicza na poetykę Miłosza. W artykule tym podejmuję się analizy kilku konkretnych motywów, które zaczerpnął polski Noblista z twórczości swojego dziewiętnastowiecznego poprzednika. Są to: motyw „jądra gęstwiny” (niedostępnego środka puszczy) oraz związany z nim motyw polowania, które stanowią aluzję do znanego opisu sceny polowania w czwartej księdze *Pana Tadeusza* (*Dyplomacja i łowy*). Wskazując wyraźną leksykalną manifestację tej aluzji, przedstawię symboliczne funkcje obu wątków w epifanicznej poezji Miłosza i postaram się również usytuować motywy w kontekście tych, które pełnią podobną funkcję w twórczości poety, ale mają inne, intertekstualne odniesienia.

Zanim jednak przejdę do analizy wątku polowania i jądra puszczy w określonych wierszach Miłosza, należy zaznaczyć, że nie posiadają one jedynie Mickiewiczowskich inspiracji. Motywy te mają również odniesienia do różnych faktów z biografii Miłosza. Jak czytamy w *Rodzinnnej Europie*, ojciec Noblisty był zawziętym myśliwym³. Sam poeta wykazywał także od dzieciństwa zainteresowanie myślistwem, fascynację światem natury, a szczególnie tajemnicami pierwotnych lasów⁴. Z zainteresowaniami tymi wiążą się także młodzieńcze lektury poety. Do ulubionych książek młodego Miłosza należały powieści amerykańskich autorów, np. Thomasa Mayne’a Reida i Jamesa Fenimore’a Coopera, poświęcone ogromnym lasom i polowaniu, a także popularne wówczas polskie powieści jak np. *Lato leśnych ludzi* Zofii Rodziewiczówny, *Na tropie przyrody* i *W puszczy* Włodzimierza Korsaka, *Nasz las*

³ Zob. Miłosz 2001a, 48–49: „Mój ojciec nie miał żadnej zdolności do kariery ani do robienia pieniędzy, to jest brak mu było bronii potrzebnej do walki z ludźmi, poza tym wszelka intryga i nawet taktyka, stosowana, żeby osiągnąć osobiste cele, wydawała mu się czymś nieszlachetnym. Jeżeli natrafiał na podstęp i chytrych, po prostu wyłączał się z gry i szukał pracy gdzie indziej. Natomiast walka z przeciwnościami natury podniecała go i upajała, bo była przygodą. Wychował się na niezwykle popularnych w Cesarstwie książkach Mayne Reida i Marryata. Dzika Syberia w niczym nie ustępowała Alasce i północy Kanady, przystrajala się dla niego w powab romantyczny. Nie troszczył się o zarobek, ale o używanie życia – co streszczało się w obliczeniach konstrukcji mostów i w jak najdłuższych wędrówkach, jak choćby rzeką Jenisej, następnie zaprzęgami renów i psów do ujścia tej olbrzymiej rzeki do oceanu. Dołączała się do tego namiętność myśliwska. Był dobrym strzelcem i nie mógł się tu uskarżać na brak terenów. W Górach Sajańskich polował na jelenie, na dzikie gęsi w tundrze za kołem polarnym”.

⁴ Tak np. częściowo autobiograficzna powieść Miłosza *Dolina Issy* zawiera liczne opisy scen myśliwskich w litewskiej puszczy, w których bierze udział młody bohater powieści, Tomasz Dilbin. Zob. także drugą część poematu Miłosza *Gdzie wschodzą słońce i kędy zapada*, pt. *Pamiętnik naturalisty* [Miłosz 2004a].

i jego mieszkańcy Bohdana Dyakowskiego oraz *Soból i panna* Józefa Weysenhoffa⁵. Znaczącym faktem wskazującym na specjalne zainteresowanie Miłosza polowaniem jest dosłowne powtórzenie – chociaż w metaforycznym znaczeniu – tytułu kalendarza polowań Korsaka *Rok myśliwego* jako tytułu swego znanego dziennika.

Jak się jednak okazuje, głównym źródłem inspiracji motywu polowania i tajemniczego środka puszczy w poezji Miłosza jest przede wszystkim *Pan Tadeusz*. Zastanawiające jest, że Miłosz w swych licznych wypowiedziach na temat roli motywu polowania w swojej twórczości nie wspomina o eposie Mickiewicza, choć – jak zauważa Aleksander Fiut – *Pan Tadeusz* jest niewątpliwie jednym z nielicznych dzieł, które ciągle powracają w różnych autokomentarzach Noblisty. Wybitny znawca poezji Miłosza jednocześnie twierdzi, że w samych wierszach tego poety trudno znaleźć konkretne odniesienia do eposu Mickiewicza: „Na temat Mickiewiczowskiego arcydzieła Miłosz wypowiadał się wielokrotnie, ale aluzji do niego pozostawił w swoich wierszach zastanawiająco niewiele” [Fiut 2003, 67]. Twierdzenie to można chyba zakwestionować, ponieważ bliższa analiza poezji Miłosza pozwala odkryć sporo różnych nawiązań do *Pana Tadeusza*, które spełniają w niej bardzo istotne funkcje. Różne wyrażenia, słowa lub metafory, będące dosłownymi lub prawie dosłownymi cytatami z dzieła romantycznego poety, są zwykle tak doskonale wkomponowane w stylistykę i obrazowość wierszy Miłosza, że na pierwszy rzut oka rzeczywiście trudno zauważyć, że pochodzą one z obcego tekstu. W opisie niedostępności jądra puszczy (matecznika) w czwartej księdze *Pana Tadeusza*, jednym z wyeksponowanych w nim elementów są „male jeziorka, trawą zarosłe na poly”:

Dalej co krok czyhają, niby wilcze doły,
Male jeziorka, trawą zarosłe na poly,

⁵ W *Innym abecadle* poeta twierdzi: „Podobały mi się powieści Tomasza Mayne Reid o przygodach młodych myśliwców i naturalistów w Ameryce, w których obok nazwy każdego zwierzęcia czy ptaka podana jest nazwa łacińska. Linneusz ze swoją klasyfikacją narzucił to przyrodnikom. Czytałem *Nasz las i jego mieszkańcy* Dyakowskiego, wkrótce Włodzimierza Korsaka powieść dla młodzieży *Na tropie przyrody* i jego kalendarz polowań *Rok myśliwego*. Uwielbiałem tego autora. Od tego przeszedłem do naukowych książek ornitologicznych. Postanowiłem nauczyć się łacińskich nazw wszystkich polskich ptaków – i nauczyłem się. Nieuniknioną fazą była lektura *Lata leśnych ludzi* Rodziewiczówny i marzenia o rezerwacie nietkniętej przyrody. Na lekcjach, nie słuchając, co tam bębni nauczyciel, rysowałem w zeszytach mapy mego idealnego państwa, w którym tylko lasy, a zamiast dróg kanały dla komunikacji czołnem” [Miłosz 1998, 119–120]. Zob. też: Miłosz 2000, 297 oraz Miłosz 1990, 7.

Tak głębokie, że ludzie dna ich nie dośledzą
 (Wielkie jest podobieństwo, że diabły tam siedzą).
 [Mickiewicz 1998, 493–494⁶]

Jeśli uważnie czytamy opis drogi wiejskiej prowadzącej „do domu ze szkoły”, w początkowym wierszu znanego wojennego poematu Miłosza *Świat (poema naiwne)*, dostrzegamy wyraźną aluzję leksykalną do zacytowanego zdania pochodzącego z opisu Mickiewiczowskiego matecznika:

Tam, gdzie zielona ściele się dolina
 I droga, trawą zarosła na poly,
 Przez gaj dębowy, co kwitnąć zaczyna,
 Dzieci wracają do domu ze szkoły
 [*Świat (poema naiwne)*, Miłosz 2001b]

Widać tutaj, jak doskonały cytat ukazujący obraz dzikiej puszczy w dziele Mickiewicza służy w utworze Miłosza określeniu drogi w litewskiej wiosce, oddalonej od cywilizacyjnego centrum, w której także króluje jeszcze natura. Ten krótki fragment z poematu *Świat* jest przykładem wyrafinowanej strategii intertekstualnej w poezji Noblisty⁷. Autor „poematu naiwnego” niewątpliwie znalazł całe fragmenty *Pana Tadeusza* na pamięć i trudno dostrzec, na ile świadomie pojawiały się czasem w jego wierszach aluzje lub cytaty z epopei Mickiewicza. Zawsze jednak, posługując się nimi, uzyskiwał poeta doskonały efekt artystyczny.

Przykładem związków poezji Miłosza z *Panem Tadeuszem* są nie tylko obecne w niej luźne elementy leksykalne i stylistyczne zaczerpnięte z tego dzieła, ale także nawiązania do niektórych szerszych jego wątków i motywów. Jak się wydaje, najbardziej znaczącym przykładem inspiracji, jakie czerpał Miłosz z *Pana Tadeusza*, są motywy polowania i niedostępnego jądra puszczy, posiadającego w poemacie Mickiewicza różne określenia – „matecznik”, „jądro gęstwiny” czy „knieja”.

Przypomnijmy tu opis matecznika, czyli jądra gęstwiny w czwartej księdze *Pana Tadeusza*, *Dyplomacja i łowy*, którego początek brzmi następująco:

⁶ Wszystkie cytaty z *Pana Tadeusza* według tego wydania; w kolejnych przypisach podaję tylko numery stron.

⁷ Nie bez znaczenia jest tu, oczywiście, fakt, że cały poemat został napisany w duchu *Pana Tadeusza*, o czym często pisali krytycy i interpretatorzy *Świata*. Por. Van Heuckelom 2000.

Któż zbadał puszczy litewskich przepastne krainy,
 Aż do samego środka, do jądra gęstwiny?
 [479–480]

Należy przypomnieć, że opis matecznika posiada w dziele Mickiewicza nie tylko realistyczny aspekt, ale i symboliczny wymiar. Matecznik jest symbolem *loci amoeni*, ziemskiego raju, idyllicznego miejsca, gdzie rządzą tylko prawa natury. Jest to kraina nieskażona przez zło, gdyż nie ma do niej dostępu człowiek i stworzona przez niego cywilizacja:

Myśliwiec krąży koło puszczy litewskich łoża,
 Zna je ledwie po wierzchu, ich postać, ich lice,
 Lecz obce mu ich wewnętrzne serca tajemnice:
 Wieść tylko albo bajka wie, co się w nich dzieje.
 [482–485]

Miejsce to zamieszkują wyłącznie zwierzęta, żyjące w bratniej zgodzie i harmonii. Nie ma tam konfliktów i walki jak w społeczeństwach ludzkich:

Słychać, że tam w stolicy, między zwierzętami
 Dobre są obyczaje, bo rządzą się sami;
 Jeszcze cywilizacją ludzką nie popsuci,
 Nie znają praw własności, która świat nasz klóci,
 Nie znają pojedynków ni wojennej sztuki.
 Jak ojce żyły w raju, tak dziś żyją wnuki,
 Dzikie i swojskie razem, w miłości i zgodzie,
 Nigdy jeden drugiego nie kąsa ni bodzie.
 [542–549]

Ów tajemniczy obszar puszczy jest niedostępny dla człowieka i nikt go dotychczas nie zbadał:

Szczęściem, człowiek nie zbłądzi do tego ostępu,
 Bo Trud i Trwoga, i Śmierć bronią mu przystępu.
 Czasem tylko w pogoni zaciekle ogary,
 Wpadłszy niebacznie między bagna, mchy i jary,
 Wewnętrznej ich okropności rażone widokiem,
 Uciekają skowycząc, z obląkanym wzrokiem;
 I długo potem, ręką pana już głaskane,
 Drżą jeszcze u nóg jego strachem opętane.

Te puszcze stołeczne, ludziom nie znane tajniki
 W języku swoim strzelcy zowią: mateczniki.
 [556–565]

Jak czytamy, dotarcie do wnętrza matecznika stwarza liczne niebezpieczeństwa, których człowiek nie zdoła pokonać i nie powinien się o to starać.

Motyw *locus amoenus* pojawia się w poezji Miłosza w różnych konfiguracjach, posiada różne symboliczne aspekty i jest nośnikiem ważnych refleksji poety. W jego wierszach często występują obrazy jakiegoś nieprzeniknionego miejsca w ogromnym lesie, których opis nawiązuje wyraźnie do opisu matecznika w eposie Mickiewicza. O niewątpliwej inspiracji motywu *locus amoenus*, mającej swe źródło w *Panu Tadeuszu*, w twórczości Miłosza świadczą już same nazwy owej idyllicznej krainy, będące w jego wierszach cytowanymi z Mickiewiczowskiego opisu, np.: „matecznik”, „gęstwina”, „knieja” i najczęściej występujące określenie „jądro gęstwiny”.

Przytoczone wyżej określenie w poezji Miłosza spotykamy po raz pierwszy w *Traktacie poetyckim* (1958 r.). W czasie pierwszego pobytu Miłosza w Ameryce fascynujący świat amerykańskiej natury przypominał mu bujną przyrodę litewską, a także, prawdopodobnie, podania o niedostępnych miejscach w litewskich puszczech, z których – nawiasem mówiąc – czerpał zapewne także Mickiewicz w opisie matecznika:

Ameryka jest dla mnie dopełnieniem
 Podań dzieciństwa o jądrze gęstwiny.
 [*Traktat poetycki*, Miłosz 2001b]

Motyw niedostępnego miejsca w ciemnym lesie, gdzie w idyllicznej jedności i harmonii żyją zwierzęta, występuje także w napisanym w kilka lat po *Traktacie poetyckim* cyklu *Na trąbach i na cytrze* [Miłosz 1965]. Motyw ten pełni tutaj istotną funkcję. Dziesiątą część cytowanego utworu stanowi opis wydobywającej się z podświadomości sennej wizji. Jest to obraz samego „środka gęstwiny”, „matecznika”, „lasu dużego i bezpiecznego”, w którym przebywa człowiek w niezmaconej jedności z innymi bytami. Określenia „środek gęstwiny” i „matecznik” stanowią tu jednoznaczną aluzję do Mickiewiczowskiego opisu jądra puszczy, w którym panuje zgoda między stworzeniami, niezakłócona przez cywilizację. Motyw środka gęstwiny w cyklu *Na trąbach i na cytrze* stanowi początek rozważań poety, do których powraca w całej swej twórczości, na temat pierwotnej (erotycznie nacechowanej) jedności wszystkich bytów, dramatu rozdarcia tej jedności, pojawienia się napięcia

pomiędzy „ja” a „innym”, np. mężczyzną a kobietą, a także na temat dążenia człowieka do odzyskania owej jedności. Oto fragment opisu sceny wewnątrz ciemnego lasu, w którym panowała pierwotna jedność bytów, lecz z nastaniem światła nastąpiło ich nagłe rozdzielenie:

W jednym wspólnym śnie ludzie mieszkają włochate zwierzęta.

Jest to las duży i bezpieczny, a każdy kto tam wejdzie czułga się aż do rana samym środkiem gestwiny.

Matecznikiem niedosięgalnym dla przedmiotów z metalu, ogarniającym jak ciepła i głęboka rzeka.

[.....]

Wszyscy są czworonożni, ich uda radują się natrafiając na miękkość borsuko-niedźwiedzia i różowe języki liżą sierść wzajemnie.

Odczute ze zdumieniem jest „ja” w biciu serca, ale tak szerokie, że nie wypelni go cała ziemia z jej wiosną i latem.

Ani pilnująca innej esencji skóra jego czy jej nie postawi granicy.

A potem, w jarym świetle, podzieleni na mnie i ciebie, bosą stopą próbują kamyków posadzki.

Dwunodzy, jedni na prawo, drudzy na lewo, wkładają pasy, podwiązki, spodnie i sandały.

I posuwają się na swoich szczudłach tęskniąc do leśnego domu, do niskich tuneli, do wyznaczonego im powrotu w to.

[*Na trąbach i na cytrze*, Miłosz 1965]

Poczucie jedności i harmonii, jakiej doznają ludzie i zwierzęta w ogromnym lesie, kończy się wraz z nastaniem światła. Ludzie dostrzegają w „jarym świetle” swą nagość i odrębność. Nastąpił rozdział na „ja” i „innego”, kobietę i mężczyznę. Został także zachwiany kontakt między ludźmi – „jedni na prawo, drudzy na lewo”. Zerwanie z jednością i zyskanie świadomości własnej odrębności przez człowieka staje się podstawą powstania cywilizacji. Nagi dotąd człowiek, widząc swą inność, zaczyna się przyoblekać w ubranie, które jest jednym z przejawów kultury. Znika jego bezpośredni związek z ziemią – chodzi na szczudłach, nie dotyka posadzki. *Pan Tadeusz* nie stanowi jednak jedyne intertekstualne pokrewieństwo tego fragmentu. Cały opis następstw, jakie wywołało rozproszenie ciemności przez światło w ogromnym lesie, wykazuje, jak się wydaje, intertekstualne związki z biblij-

nym opisem raju, w którym człowiek, zrywając przez grzech jedność z Bogiem, dostrzegł swą nagość i inność.

Jak sobie przypominamy, w przytoczonym fragmencie opisu matecznika przez Mickiewicza, zgodnie z ideą zawartą w ludowej legendzie, romantyczny poeta ostrzega śmialka-myśliwego przed zapuszczeniem się w głąb kniei i chęcią poznania jądra gęstwiny⁸. Ostrzeżenie to posiada także metaforyczną dymensję. Wyraża przekonanie, że człowiek nie ma prawa poznania tajemnicy świata natury, gdyż może wprowadzić doń pierwiastek niszczącej ją zła. W poezji Miłosza spotykamy się z manifestacją zupełnie innej niż w dziele Mickiewicza postawy wobec owego symbolicznego jądra puszczy kryjącego tajemnicę. Poeta wyraża niepohamowane pragnienie dotarcia do jądra gęstwiny, będące odbiciem ogólnego ludzkiego dążenia do odkrycia tajemnicy bytu. W sposób metaforyczny dążenie to w poezji Noblisty wyraża motyw polowania. Poeta staje się niezrażającym się niczym myśliwym, podejmującym ogromny trud, by dotrzeć do ukrytego gdzieś *locui amoeni* – w celu poznania sensu istnienia, esencji bytów, całkowitej prawdy oraz odzyskania pierwotnej jedności i osiągnięcia pełnego szczęścia. Wysilek podmiotu, zmierzający do osiągnięcia tego celu, przedstawia często obraz biegu przypominający pościg za zwierzyną, który – jak zobaczymy – w późnej twórczości określa poeta *explicito* jako polowanie.

To wytrwale poszukiwanie jądra gęstwiny przez poetę odbywa się w otaczającym go świecie natury. Miłość (Eros) do jej wabiącego piękna, jej ciągła obserwacja i kontemplacja budzi nadzieję, że w końcu nastąpi odkrycie owego schowanego w gęstwinie rajskiego miejsca, „gdzie nie ma tęsknoty”. Motyw dążenia do odkrycia tej *terrae incognitae* występuje na przykład w *Pamiętniku naturalisty* wchodzącym w skład poematu *Gdzie wschodzą słońce i kiedy zapada* (1974 r.):

Eros to był, który splatal nam girlandy z kwiatów i owoców,
 Lite złoto sączył ze dzbana w zachody i wschody słońca.
 On to prowadził nas między słodkie krajobrazy
 Nisko nawisłych gałęzi u strumieni, wzgórz łagodnych,
 I wabiło nas echo dalej, dalej, kukulka obiecywała
 Miejsce gdzie nie ma tęsknoty, w gęstwinie schowane.
 [*Gdzie wschodzą słońce i kiedy zapada*, Miłosz 2004a]

⁸ Warto tu zwrócić uwagę, że nieco podobne ostrzeżenie przed niebezpieczeństwami, które stwarza zapuszczenie się w głąb kniei, znalazło się w *Świecie*, m.in. w wierszu *Trwoga*, zawierającym szereg aluzji leksykalnych do cytowanego opisu matecznika w czwartej księdze *Pana Tadeusza* („trwoga”, „knieje”, „wilcze przepaście”).

Nie bez znaczenia jest tu również fakt, że motyw „środka gęstwiny” u Miłosza często wpisuje się w sceneryę aktu seksualnego. Aczkolwiek konotacje te są w pewnej mierze już obecne u Mickiewicza (wyidealizowany „matecznik” jako ucieleśnienie nieskażonej przyrody, swoistej Matki-Rodzicielki), Miłosz rozwija ich potencjał erotyczny w bardziej sugestywny sposób. Z perspektywy męskiego podmiotu wierszy Miłosza, dotarcie „myśliwego” na nieskażone łono przyrody („matecznik”) często utożsamia się z powrotem na łono kobiety rodzicielki („macica”). Ciekawy spłot takich erotycznych motywów przedstawia na przykład wiersz *Heraklit* z tomu *Król Popiel i inne wiersze* (1962 r.):

Swoi we śnie i sobie już tylko oddani,
 Z miłością do zapachu zniszczonego ciała,
 Do centralnego ciepła pod włosiem pubicznym,
 Z kolanami pod brodą, wiemy że jest Wszystko
 I tęsknimy daremnie. Swoi, więc zwierzęcy.

[*Heraklit*, Miłosz 2001b]

Podobny wątek, tym razem bez wyraźnych erotycznych aluzji, spotykamy w późniejszych utworach Miłosza. W wierszu *Dalsze okolice* z tomiku pod tym samym tytułem (1991 r.) poznawczy wysiłek poety symbolizuje obraz codziennego porannego biegu przez „leśne państwa”, „do jądra gęstwiny”, „gdzie wszystko będzie prawdziwe”. Poeta wypowiada tu tę samą nadzieję, że kiedyś wreszcie będzie mu dane osiągnięcie całkowitej wiedzy i absolutnej prawdy:

Jak wtedy, kiedy budziło mnie kwakanie, geganie ptactwa na folwarku
 I jaskrawe słońce wzywało do biegu
 Boso, po jeszcze mokrym czarnoziemiu ścieżek.
 Czyż nie tak samo po latach zrywałem się
 Co ranka, wiedząc, że mam do odkrycia wiele
 W leśnych państwach, które umie narysować pióro,
 Że dosięgnę jądra gęstwiny, gdzie wszystko będzie prawdziwe?
 Zawsze tylko z nadzieją, że na pewno jutro.

[*Dalsze okolice*, Miłosz 2003]

Symboliczne obrazy pościgu za sensem świata mają w poezji Miłosza nie tylko egzystencjalny, ale i epistemologiczny wymiar – wyrażają nie tylko ludzkie dążenie do osiągnięcia doskonałego szczęścia, ale i do posiadania całkowitej wiedzy dotyczącej własnej egzystencji i otaczającego świata oraz poznania prawdy. Motywy jądra gęstwiny oraz polowania na tajemnicę świata mają zatem kluczowe znaczenie w tzw. epifanicznej poezji Miłosza,

z której zaprezentowałem powyżej krótkie przykłady⁹. Poeta spodziewa się dotrzeć do jądra gęstwiny w pełnej zachwyty wizualnej kontemplacji (kobiecego) piękna świata, w czasie ekstazy, podczas której oczekuje nagłego objawienia, „epifanii”, ukrytej dotąd tajemnicy. Oto jeszcze jeden fragment z epifanicznej poezji Miłosza, obrazujący to pragnienie objawienia:

Ten wrzask ptaków za oknem kiedy witają ranek,
I na podłodze jarzą się pręgi, tęczujące, światła,
Albo horyzont z linią falistą u styku brzoskwiniowego nieba
[i ciemnoniebieskich gór –
Czyż to nie było od wieków, tak jak jest dzisiaj, wzywane,
Niby tajemnica, która, jeszcze chwila, a nagle się odsłoni,
I stary artysta myśli, że całe życie tylko wprawiał rękę,
Dzień więcęj, a wejdzie w sam środek jak do wnętrza kwiatu
[*Poznanie dobra i zła*, Miłosz 2004b]

Jak wynika z tego wiersza, oczekiwana epifania jest dla poety ważna nie tylko w sensie egzystencjalnym i epistemologicznym, ale także dla realizacji istotnych zadań poezji. „Stary artysta” nie tylko czeka i wierzy, że zostanie mu w końcu objawiona prawda o rzeczywistości, ale że będzie również w stanie wyrazić ją w poezji. Jak wiadomo, istotnym zadaniem poezji jest według Miłosza „widzieć i opisywać”, zgodnie z przyjętą przez niego dewizą inspirowaną przez arcydzieło Mickiewicza [por. Van Heuckelom 2004, 21–32]. „Widzieć” oznacza jednak nie tylko zobaczyć realny aspekt rzeczywistości, ale także esencję rzeczy i ostateczną prawdę. Dopiero wówczas poeta spełnia swe zadania, gdy jest w stanie przedstawić rzeczywistość, w której „wszystko będzie prawdziwe”. Te zasadnicze idee wypowiedział Miłosz w zacytowanym wyżej wierszu *Poznanie dobra i zła*, którego już sam tytuł jest aluzją do właściwego człowiekowi pragnienia posiadania całkowitej prawdy.

Motywy jądra gęstwiny i polowania na zamkniętą w niej tajemnicę świata powracają w twórczości Miłosza od jego wczesnych wierszy powojennych aż do ostatnich utworów. Zajmują one centralną pozycję przede wszystkim w jego epifanicznej poezji i są jednym z najważniejszych nośników jej przekazu w zakresie kwestii egzystencjalnych, epistemologicznych, jak i koncepcji poezji. Oba te motywy ulegają jednak w poetyckiej twórczości Miłosza pewnej ewolucji. W jego epifanicznych wierszach napisanych w okresie powojennym symboliczne polowanie na esencję rzeczy i prawdę, przedstawiane często jako (myśliw-

⁹ Na temat funkcji epifanii w poezji Miłosza piszą J. Błoński [Błoński 1985, 205–228] i A. Fiut [Fiut 1998, 35–47].

ski) bieg do „jądra gęstwiny”, wpisane zostało w orientację poety skierowaną ku zmysłowemu światu – światu pięciu zmysłów¹⁰. Artysta spodziewa się odkrycia tajemnicy w momentach kontemplacji piękna ziemskiego świata, które uznaje za źródło objawienia. W swej późnej twórczości stary poeta wyraża nadzieję na objawienie już tylko w rzeczywistości pozaziemskiej. W wierszu *Oczy* podsumowuje jak gdyby swoje dotychczasowe poszukiwania jądra gęstwiny i polowanie na esencję w rzeczywistym wizualnym świecie przy pomocy dwojga oczu, które nazywa „królewskimi ogarami”:

Szanowne moje oczy, nie najlepiej z wami.
Dostaję od was rysunek nieostry,
A jeżeli kolor, to przymglony.
A byliście wy sforą królewskich ogarów,
Z którymi wyruszałem niegdyś o poranku.
Chwytiliwe moje oczy, dużoście widziały
Krajów i miast, wysp i oceanów.
Razem witaliśmy ogromne wschody słońca,
Kiedy szeroki oddech przyzywał nas do biegu
Po ścieżkach, na których podsychała rosa.

[*Oczy*, Miłosz 2009]

Konstatuje, że jego pościg za niedosiężnym sensem świata przez obserwację widzialnego dobiega końca. Skarży się na oplakany stan swoich oczu, który utrudnia mu wizualną percepcję. Wyraża też swoje rozczarowanie do rzeczywistości:

Oddalam się powoli od jarmarku świata
I zauważam w sobie jakby niechęć
Do małpowatych strojów, wrzasków, bicia w bębny.

[*Oczy*, Miłosz 2009]

W innym swoim utworze z późnego okresu, *Zimie*, poeta wyznaje:

Wielkie było polowanie z ogarami na sens niedosiężny świata.
I teraz gotów jestem do dalszego biegu
O wschodzie słońca za granicami śmierci.

¹⁰ Por. wypowiedź Miłosza: „Młodociane marzenia o wyprawach »na tropie przyrody« nie spełniły się, a jednak zostałem myśliwym, choć innego rodzaju: moją zwierzyną był cały świat widzialny i życie poświęciłem próbom uchwycenia go słowami czy też trafienia go słowami” [Miłosz 1990, 8].

Już widzę górskie pasma w niebiańskiej kniei
 Gdzie za każdą esencją odsłania się esencja nowa.

[Zima, Miłosz 2004b]

Sędziwy artysta nie wyrzeka się bynajmniej swego dążenia do „niedosiężnego sensu” i prawdy. Jest ciągle gotów do dalszego polowania, do „dalszego biegu”. Terenem jego penetracji nie jest już jednak „jądro gęstwiny” wizualnego, zmysłowego świata, lecz pozaziemska knieja w ponadczasowej dymensji wschodu słońca, w której oczekuje objawienia. Widzimy więc, że znaczenie motywu tajemniczego środka puszczy zasadniczo się tutaj zmienia. Niedostępna knieja nie jest już usytuowana w rzeczywistości zmysłowej, lecz niebiańskiej i w niej poeta odbywa swe polowanie.

W późnych wierszach doznania epifaniczne wpisane są zatem w inny wymiar, w wizję życia po śmierci. Stary pisarz dostrzega, że liczne ograniczenia jego ludzkiej kondycji nie pozwoliły mu dotrzeć do istoty świata i ludzkiego bytu oraz do prawdy przy pomocy zmysłów. Nabiera on coraz większego dystansu do tego, co ziemskie. Oczekuje ostatecznej eschatologicznej epifanii w świecie pozaziemskim, gdzie będzie mógł spotkać się z transcendencją i poznać zasłoniętą dotychczas przed jego oczyma tajemnicę. W obu analizowanych już późnych epifanicznych wierszach posługuje się poeta nadal symboliką i metaforyką nawiązującą do opisów puszczy i polowania w *Panu Tadeuszu*, lecz nadaje im nową dymensję semantyczną.

Symbolika motywów jądra gęstwiny i polowania odsyłająca do *Pana Tadeusza* nie jest jednak jedynym nośnikiem idei Miłosza przedstawionych w niniejszej analizie. Motywy te usytuować można w szerszym kontekście ich poetyckich synonimów w jego twórczości. Fascynujące poetę *locus amoenus* symbolizuje nie tylko wnętrze puszczy, lecz także inne wnętrza: kwiatu, wypełnionej światłem perły, świetlistą salę świątyni oraz inne przestrzenie, które również posiadają zwykle swe intertekstualne powiązania. Poza tym, podobnie jak Mickiewiczowski matecznik, owe tajemnicze „wnętrzne” przestrzenie zwykle są przedstawiane przez poetę jako „typowo kobiece” miejsca, do których próbuje dotrzeć „typowo męski” podmiot liryczny wierszy Miłosza.

Wnętrze kwiatu jako symbol *terrae incognitae* w twórczości Miłosza występuje np. w wierszach *Przy piwoniiach* i w *Przypowieści o maku* z poematu *Świat*. Wnętrze kwiatu piwonii w utworze *Przy piwoniiach* w pogładowej lekcji matki, która w formie przypowieści stara się wyjaśnić dzieciom panujący w świecie porządek, jest symbolem z góry wyznaczonego przeznaczenia każdego bytu: kwiat piwonii jest „dany żuczkom na mieszkanie”. We wnętrzu tego kwiatu można jak gdyby odczytać tajemnicę całej z góry założonej celowej i pełnej

sensu struktury świata. Podobnie makówka w wierszu *Przyypowieść o maku* jest symbolem celowo zorganizowanego kosmosu. Motyw wnętrza kwiatu obecny jest także w zanalizowanym już wierszu *Poznanie dobra i zła*, a także w utworze *Linnaeus z Dalszych okolic* (gdzie występuje motyw „tajemniczego wnętrza tulipana”). W *Portretach sukien* z tomiku *Kroniki* tajemniczy charakter wnętrza kwiatu związany jest wyraźnie z erotycznie nacechowaną opozycją kobieta – mężczyzna: kobieta jest tutaj określona jako „istota sekretna jak wnętrze kwiatu”.

Kolejnym (tym razem religijnie nacechowanym) symbolem jest motyw wnętrza „wiecznej perły” w późnym wierszu Miłosza *Dante*. Motyw ten ma wyraźne intertekstualne powiązania z dziełem Dantego *Boska Komedia*. W utworze tym nawiązuje Miłosz do trzeciej części dzieła Alighieriego – *Paradiso*, w podobny sposób jak do *Pana Tadeusza* w omawianych wcześniej utworach epifanicznych. „Wieczna perła” w wierszu *Dante* symbolizuje naczynisko kobiecością miejsce, w którym dokonuje się spotkanie i zjednoczenie człowieka z transcendencją. Poeta przedstawia tu konfrontację światopoglądu współczesnego człowieka poddanego supremacji nauki z poglądami człowieka średniowiecza, które reprezentował Dante:

Tak nie mieć nic. Ni ziemi, ni otchłani.
 Obracające się koło sezonów.
 Ludzie pod gwiazdami
 Idą i rozwiewają się
 W pył podobny gwiezdnemu. Molekularne maszyny
 Pracują bezbłędnie, samoczynne.
Lilium columbianum otwiera swoje tygryσιο przegowane kwiaty,
 Które zaraz kurczą się w kleistą maź.
 Drzewa rosną pionowo, prosto w powietrze.

Alchemiku Alighieri, tak daleko
 Od twego ładu ten ład niedorzeczny,
 Kosmos, który podziwiam i w którym ginę,
 Nie wiedząc nic o duszy nieśmiertelnej,
 Zapatrzony w bezładne ekrany.

[*Dante*, Miłosz 2004b]

Metafizyczny aspekt uniwersum stał się dla dzisiejszego człowieka wyznającego tzw. pogląd naukowy czymś iluzorycznym. Uznaje on wprawdzie, że istnieje pewien porządek, ale nie żywi już przekonania, że jest on celowo zaplanowany, nie uznaje transcendencji, uważa, że świat jest wpisany jedynie w uniwersalne prawo przemijalności materii.

Współczesny człowiek tak samo jednak jak człowiek z innych epok ludzkiej przeszłości pragnie w sposób „przyrodzony” transcendentnego wymiaru swej egzystencji. Wbrew naukowym teoriom tęskni on za powrotem do boskiego światła:

I tylko, jak dla ciebie, jedno jest prawdziwe:

La concreata e perpetua sete,

Nam przyrodzone i stale pragnienie

Del deiformo regno – bogokształtnej strefy,

Krainy czy królestwa. Bo tam jest mój dom.

Nic na to nie poradzę. Modłę się o światło,

O wnętrze wiecznej perły, *eterna margarita*.

[Dante, Miłosz 2004b]

W końcowej strofie wiersza *Dante* przestrzeń wypełnioną światłem, z której człowiek został jak gdyby wyrwany i do której pragnie powrócić jak do swego prawdziwego domu, przedstawia poeta, zapożyczając niektóre elementy z opisu pozaziemskiego świata w *Boskiej Komedii*. Ilustruje to przytoczony fragment:

Beatrice in suso, e io in lei guardava;
e forse in tanto in quanto un quadrel posa
e vola e da la nocte si dischiava,
giunto mi vidi ove mirabil cosa
mi torse il viso a sé; e però quella
cui non potea mia cura essere ascosa,
volta ver' me, si lieta come bella,
'Drizza la mente in Dio grata,' mi disse,
'che n'ha congiunti con la prima stella.'
Parev'a me che nube ne coprisse
lucida, spessa, solida e pulita,
quasi adamante che lo sol ferisse.
Per entro sé l'eterna margarita
ne ricevette, com'acqua recepe
raggio di luce permanendo unita
[Alighieri 2000, 374].

Beatryks w niebo, a ja w urodziwą
Twarz jej patrzałem. Jako grot pocisku
Tkwi w sedni, ledwo że pchnięty cięciwą,
Jam nagle w dziwnym zawisnął zjawisku:
Wzrok mi porwał; więc ona, co do dna
Przegląda dusze w jednym myśli błysku,
Spojrzała na mnie piękna i pogodna.
„Podziękuj – rzekła – Dobroci Przedwiecznej,
Oto planeta pierwszym niebem włodna”.
Wtem mię ogarnął jakby obłok mleczny:
Tuman błyszczącej, gęstej, zbitej bieli,
Skrzącej jak klejnot w poświacie słonecznej.
W tę wiekuiętą perłę my wpłynęli:
Tak woda promień słoneczny polyka,
Ale pod ostrzem jego się nie dzieli
[Alighieri 2003, 324–325].

Dante opisuje tu świetlisty obłok, który nazywa „wiekuiętą perłą”, ogarniający go wraz z jego ukochaną. „Wiekuięta perła” (w oryginalnym włoskim brzmieniu *eterna margarita*) jest zatem miejscem zjednoczenia z transcenden-

cją, wniknięcia w boskie światło. Owa boska przestrzeń, do której ma nadzieję wejść człowiek, nazwana jest też w wierszu Miłosza *deiformo regno* („bogokształtna strefa”), co stanowi również dosłowny cytat z *Paradiso*.

To zjednoczenie z boskim pierwiastkiem określają w przytoczonym fragmencie *Boskiej komedii* dwa słowa: *congiunti* i *unita*. Motyw owego wejścia w jedność w wierszu Miłosza posiada – jak się wydaje – szerszy semantyczny zakres niż w dziele Dantego, co jest związane z jego intertekstualnymi koneksjami także z innymi utworami. W wierszu Noblisty chodzi nie tylko o zjednoczenie z boskim światłem, ale także o problem zakłócenia relacji między poszczególnymi bytami, między „ja” i „ty”, który podejmował już we wcześniejszych utworach, jak również o ludzkie pragnienie przekroczenia bariery tego podziału, zwłaszcza zlikwidowania rozdarcia między kobietą a mężczyzną. Ten ostatni problem w analizowanym utworze znajduje swój wyraz w opisie sceny w lazience:

Patrzę na nią, cielistą w zielonkawej wodzie.
Nie na nią, na powszechną, nam odjętą, nagość,
Od której oddzieleni, przebywamy obok.
[Dante, Miłosz 2004b]

We fragmencie tym łatwo zauważyć, podobnie jak w cytowanym urywku *Na trąbach i na cytrze*, niewątpliwe odniesienia do sceny w raj u opisanej w *Księżę Rodzaju*. Adam i Ewa, spostrzegając swoją nagość, ze wstydem uświadamiają sobie swoją inność. Symboliczne znaczenie wnętrza perły w wierszu *Dante* jako miejsca, gdzie ma nastąpić zlikwidowanie przeciwieństw między mężczyzną i kobietą, ich prawdziwe wejście w jedność, sugeruje dosłowne przytoczenie z *Paradiso* włoskiego słowa *margarita* i umieszczenie go na końcu ostatniego zdania utworu, zapewne w celu podkreślenia jego specjalnego znaczenia. *Margarita* oznacza bowiem, jak wiemy, nie tylko perłę, lecz także imię kobiety. To, że podmiot liryczny – mężczyzna – prosi o wejście do wnętrza *margarity*, można w kontekście podwójnego znaczenia tego słowa oraz w kontekście sceny w lazience odczytać nie tylko jako wyraz tęsknoty człowieka za zjednoczeniem ze swym boskim źródłem, lecz także za zlikwidowaniem podziału między poszczególnymi bytami, a zwłaszcza między mężczyzną i kobietą¹¹. Za takim aspektem interpretacji motywu wnętrza perły w wierszu *Dante* przemawia też m.in. fakt szerokiego

¹¹ Ciekawe jest to, że włoskie słowo *margherita* również odnosi się do gatunku kwiatu (jastrun), co znowu wiąże się z często występującym w wierszach Miłosza utożsamianiem kobiecości z kwiatami.

wymiaru intertekstualnego, jaki posiada imię Margarita. Wystarczy tu wymienić znaną postać kobiety – Małgorzaty z *Fausta* Goethego. Obiekt idealnej miłości Fausta jest ucieleśnieniem wiecznej kobiecości, *Das Ewig Weibliche*.

Motyw wejścia do idealnego (mocno naznaczonego kobiecością) miejsca spotykamy także w późnym wierszu Miłosza pt. *Sala*. Męski podmiot liryczny tego utworu przedstawia senną wizję przestrzeni, do której wstępuje po śmierci. Jest to wnętrze świątyni w formie olbrzymiej sali:

Droga wiodła mnie prosto do świątyni
 Notre Dame, choć nie było w niej gotyku.
 Odrzwia-bramy zamknięte. Wybrałem tę z boku
 Nie do głównego budynku, do skrzydła na lewo,
 Z miedzi jaskrawozielonej, szczerbatej u dołu.
 Pchnąłem. I wtedy objawiła się
 Sala zdumiewająco olbrzymia, w ciepłym świetle.
 Wielkie posągi siedzących kobiet-bogin
 W udrapowanych szatach, znaczyły ją rytmem.
 Objął mnie kolor jak wnętrze liliowobrunatnego kwiatu
Niebywałych rozmiarów. Szedłem uwolniony
 Od trosk, wyrzutów sumienia i lęków.
 Wiedziałem, że tam jestem, choć dopiero będę.
 Obudzilem się spokojny, myśląc, że ten sen
 Odpowiada na moje często stawiane pytanie:
 Jak to jest z przekroczeniem ostatniego progu?
 [*Sala*, Miłosz 2009]

Świątynia Notre Dame („Nasza Dama”) nie jest paryską katedrą („nie było w niej gotyku”). Podmiot liryczny wiersza to niewątpliwie chrześcijanin, który w poczuciu winy i pokuty oraz aktu pokory nie wkracza do świątyni główną bramą, lecz bramą uszkodzoną – „szczerbatą u dołu” – prowadzącą do bocznej nawy. Wnętrze świątyni wypełnione jest ciepłym kolorowym światłem, które obejmuje podmiot liryczny, podobnie jak w *Paradiso* światło wiecznej *margarity* obejmuje Dantego i Beatrycze. W utworze tym dostrzec można także specjalny aspekt owej boskiej przestrzeni i specjalny aspekt zjednoczenia się z nią. W świątyni Notre Dame wypełnionej światłem stoją „posągi kobiet-bogin”. Sugeruje to, że boski element posiada tutaj przede wszystkim atrybuty żeńskie. Osobą wkraczającą w boską sferę jest natomiast mężczyzna¹². Męski pod-

¹² Jeżeli analizowany wiersz usytuujemy również w szerszej intertekstualnej perspektywie, biorąc pod uwagę także pisma metafizyczne Oskara Miłosza, to odczytamy w nim nawiązanie

miot liryczny wchodzi nareszcie w utraconą jedność z transcendencją, przełamując równocześnie najbardziej dramatyczny dla niego rozdział między pierwiastkiem męskim a żeńskim i osiąga szczęście. Dokonać się to jednak może dopiero po śmierci. Znamienne jest również to, że wkraczanie podmiotu lirycznego do tajemniczej przestrzeni naznaczonej kobiecością po raz kolejny wywołuje skojarzenia z wnętrzem kwiatu („Objął mnie kolor jak wewnątrz liliowobrunatnego kwiatu / Niebywałych rozmiarów”).

Jak wynika z cytowanych utworów, *terrae incognitae* – tajemnicze nieznanne przestrzenie – są często powracającym motywem w poezji Miłosza. Człowiek pragnie do nich wkroczyć, by osiągnąć wiedzę i pełne szczęście. Miejsca te, poza zanalizowanymi motywami, posiadają w poezji Miłosza także inny metaforyczny wyraz. Są to np.: „miejsce niewzruszonego posiadania”, „ziemia obietnicy”, „miejsce prawdziwe”:

A biegnie się i żegluje z archipelagu na archipelag w nadziei, że jest gdzieś miejsce niewzruszonego posiadania.

[*Na trąbach i na cytrych*, Miłosz 1965]

Za każdym zakrętem otwierała się przede mną ziemia obietnicy,

[*Rzeki*, Miłosz 2003]

I szukaliśmy odtąd miejsca prawdziwego.

[*Ogród Ziemskich Rozkoszy*, Miłosz 2004b]

Jak wynika z powyższej analizy, motywy idealnej krainy będącej przedmiotem odwiecznej tęsknoty człowieka posiadają w poezji Miłosza różne intertekstualne inspiracje. Można stwierdzić, że zaczerpnięte z czwartej księgi *Pana Tadeusza* motywy polowania i jądra gęstwiny są jednymi z najważniejszych nośników przekazu Miłoszowej epifanicznej poezji, szczególnie w zakresie refleksji dotyczących kwestii egzystencjalnych i eschatologicznych, a także zadań poezji. Motywy te pełnią również ważne funkcje w kształtowaniu artystycznych środków w tej odmianie jego twórczości. Stanowią one podstawę jej obrazowości, symboliki i metaforyki, decydują o wielkiej poetyckiej ekspresji.

do pojęć *conjunctio* i *arcanum*, które powracają w metafizycznych dziełach tego francuskiego poety [Miłosz 1985, 44]. Powrót do Boga po śmierci pojmowany jest przez autora *Les Arcanes* jako zjednoczenie męskiego i żeńskiego elementu. Męski element u O. Miłosza reprezentuje to, co boskie, a żeńskie to, co ludzkie. W wierszu Czesława Miłosza jest odwrotnie. Temu, co boskie, przypisuje poeta charakter żeński (posągi bogiń), męskim zaś elementem jest człowiek, mężczyzna wchodzący do świątyni.

Motyw jądra gęstwiny (matecznika, kniei itp.) przejęty z dzieła Mickiewicza wzbogaca ponadto symbolika *locus amoenus*, którą poeta czerpał z różnych innych źródeł, związanych najczęściej z tradycją chrześcijańską. W jego poezji funkcjonuje często jako symbol idyllicznej krainy motyw ogrodu (Edenu), odsyłający do biblijnego raju, oraz motyw bożego miasta – niebiańskiego Jeruzalem. Tym, co łączy wszystkie te rajske przestrzenie w poezji Miłosza, jest fakt, że poeta naznacza je kobiecością.

Wątek polowania, odsyłający do scen myśliwskich w *Panu Tadeuszu*, stanowi nieraz w poezji Miłosza obraz biegu, swoistego pościgu za tajemnicą ukrytą w jądrze gęstwiny, widzialnego ziemskiego świata. Motyw ten symbolizuje w twórczości epifanicznej Miłosza poznawczy wysiłek, intelektualny, emocjonalny i fizyczny – w dążeniu do odkrycia esencji bytu, poznania prawdy, zjednoczenia się z innymi bytami. W metaforycznych obrazach polowania dominuje zazwyczaj jeden z wymienionych aspektów tego (erotycznego) ludzkiego dążenia. Poeta nie spełnił swego młodzieńczego marzenia i nie został myśliwym, odbywał jednak „swoje wielkie polowanie” na „niedosiężny sens świata” we własnej poezji. Ów motyw polowania uległ jednak, jak widzieliśmy, pewnej ewolucji w epifanicznej twórczości Miłosza. Poznawczy bieg przez ogromne obszary wizualnego świata zastąpił w niektórych jego późnych (otwarcie religijnych) wierszach bieg w pozaziemskiej „niebiańskiej kniei”. Cechuje go jednak to samo, co zawsze – dążenie do uzyskania pełnej wiedzy, chociaż posiada już ona mistyczny wymiar.

Liczne cytaty zaczerpnięte z opisu sceny polowania z *Pana Tadeusza* nie są, jak się okazuje, jedynie echemi specyficznej Mickiewiczowskiej leksyki w epifanicznej poezji Miłosza, lecz stanowią spójny semantycznie system poetyckich środków, będących nośnikiem jej najważniejszych treści. Jak wykazała analiza, Miłosz sięgnął do różnych interkulturowych źródeł, zapożyczając z nich symbolikę rajskej krainy. Motywy wnętrza wiecznej perły lub wnętrza wypełnionej światłem świątyni (o wyraźnej religijnej proveniencji) nie posiadają jednak takiego zakresu w jego poezji, jak przejęty z *Pana Tadeusza* motyw jądra gęstwiny. Występuje on tylko w kilku późnych wierszach wyrażających tęsknotę człowieka za powrotem do pierwotnej jedności bytów i zjednoczenia z jego boskim źródłem w rzeczywistości pozaziemskiej. W wierszach tych podmiot liryczny nie odbywa już poznawczego biegu do miejsca, gdzie spodziewa się doznać epifanii, lecz przyjmuje raczej bierną postawę. W mistycznych wizjach wstępuje on do wnętrza perły lub do świątyni, gdzie zostaje ogarnięty przez boskie światło.

Dynamiczne obrazy biegu ku jądrze gęstwiny, gdzie ma nastąpić objawienie, są znamienne dla epifanicznej poezji Miłosza, kiedy to poeta spodziewa

się, że zachwycające piękno natury odkryje przed nim esencję i prawdę oraz że zdoła nareszcie adekwatnie „napisać świat”. Podmiot liryczny w epifanicznych wierszach znajduje się na zewnątrz ukrytego gdzieś w świecie otaczającej go natury jądra gęstwiny i pragnie przedostać się do „kobiecego” wnętrza. Owe „wewnątrz”, jak i „zewnątrz” usytuowane są jednak zawsze w tej samej ziemskiej rzeczywistości, w której ma nastąpić epifania. Na podstawie analizy można zatem stwierdzić, że słynna epopeja wielkiego romantycznego mistrza stała się głównym źródłem inspiracji dwóch istotnych motywów – jądra gęstwiny i polowania w epifanicznej poezji Miłosza podejmującej odwiecznie nurtujące człowieka problemy.

Literatura

- Alighieri D., 2000, *De goddelijke komedie. Italiaanse tekst*, Amsterdam.
- Alighieri D., 2003, *Boska Komedia*, tłum. Porębowicz E., Warszawa.
- Banowska L., 2005, *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji*, Poznań.
- Błoński J., 1985, *Epifanie Miłosza*, w: Kwiatkowski J., red., *Poznanwanie Miłosza*, Kraków.
- Fiut A., 1998, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków.
- Fiut A., 2003, *W stronę Miłosza*, Kraków.
- Kisłak E., 2000, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa.
- Masłowski M., 1987, *Czesław Miłosz: la conscience de l'émigré*, w: Włodarczyk H., Jechova H., red., *Les effets de l'émigration et l'exil dans les cultures tchèque et polonaise*, Paris.
- Mickiewicz A., 1998, *Pan Tadeusz*, w: Mickiewicz A., *Dzieła poetyckie*, Warszawa.
- Miłosz C., 1965, *Na trąbach i na cytry*, Londyn.
- Miłosz C., 1990, *Rok myśliwego*, Paryż.
- Miłosz C., 1994, *Na brzegu rzeki*, Kraków.
- Miłosz C., 1998, *Inne abecadło*, Kraków.
- Miłosz C., 2000, *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, *Wiersze*, t. 2, Kraków.
- Miłosz C., 2003, *Wiersze*, t. 3, Kraków.
- Miłosz C., 2004a, *Gdzie wschodzą słońce i kędy zapada*, Gdańsk.
- Miłosz C., 2004b, *Wiersze*, t. 4, Kraków.
- Miłosz C., 2009, *Wiersze*, t. 5, Kraków.
- Miłosz O., 1985, *The Noble Traveller*, West Stockbridge.
- Van Heuckelom K., 2000, *Świat według Miłosza. Motywy kluczowe w poemacie nainnym*, „Kresy”, nr 42–43.
- Van Heuckelom K., 2004, *„Patrzeć w promień od ziemi odbity”. Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa.

On the Hunter's Trail. Mickiewiczian Echoes in the Poetry of Czesław Miłosz
(and Beyond)

It is a truism that the work of Adam Mickiewicz occupies a central place in Czesław Miłosz's literary universe. The present paper seeks to investigate one particular Mickiewiczian micro-element that strikingly often recurs in Miłosz's writings, namely the so-called "kernel" of the Lithuanian forests (*jądro gęstwiny*). Significantly, while wilderness areas such as woods and forests have always filled the human imagination with awe and fear, Miłosz has turned the Lithuanian "thicket" into one of the cornerstones of his poetic topography, investing its mysterious "kernel" with epiphanic and eschatological potential. Partially mediated by some of his other childhood readings *Lato leśnych ludzi* (*The Forest People's Summer*) by Zofia Rodziewiczówna, *Na tropie przyrody* (*On the Trail of Nature*) and *W puszczy* (*In the Wood*) by Włodzimierz Korsak, *Nasz las i jego mieszkańcy* (*Our Forest and Its Inhabitants*) by Bohdan Dyakowski and *Soból i panna* (*The Sable and the Girl*) by Józef Weyssenhoff), Miłosz's mythologization (if not sacralization) of the wildland spaces of his childhood might be said to add a particular (pagan and gendered) twist to the traditional repertory of Christian (u)topography, in particular its rural and urban manifestations (the Garden of Eden and Heavenly Jerusalem).

Key words: Czesław Miłosz, Adam Mickiewicz, "literary echoes", intertextuality, mythologization