

MARIA DELAPERRIÈRE
INALCO
Paryż

Dialog Miłosza z Mickiewiczem

Wobec dziedzictwa

Inspiracje Mickiewiczowskie w twórczości Miłosza są tak wyraźne i tak dobitnie przez samego Miłosza podkreślane, że stanowią osobny obszar intertekstualnych dociekań. Powstało już na ten temat wiele odkrywczych i wyczerpujących studiów¹, z których wyraźnie wynika, że do związków Miłosza z Mickiewiczem można podchodzić wieloaspektowo, analizować je na różnych poziomach, ale jednocześnie okazuje się, że ten, zdawałoby się, oczywisty związek jest w istocie skomplikowany, że jasność Mickiewicza nie zawsze rozprasza mroki Miłoszowe i co więcej, w tych intertekstualnych prześwietleniach Mickiewicz często okazuje się ciemniejszy, bardziej złożony i antynomiczny niż w kanonicznych o nim sądach i wyobrażeniach.

W tym krótkim szkicu będzie chodziło nie tyle o sprawdzian nośności dzieła dziewiętnastowiecznego poety, ile o to, w jakim stopniu był on dla Miłosza źródłem konfrontacji z samym sobą. Takie przedstawienie wymaga jednak uściśleń. Kiedy Miłosz sam powiada, że zawdzięcza Mickiewiczowi każdą linijkę², można tę wypowiedź potraktować jako bardzo intymne wyznanie dotyczące najgłębszych więzi duchowych, ale także jako stały punkt odwołania dwudziestowiecznego poety w zmaganiach z własną epoką. Te dwa aspekty są u Miłosza nierozłączne. Pierwszy dotyka twardego jądra, które ujawnia się w całokształcie

¹ Zob.: Kwiatkowski 1985, Fiut 1987, Kiślak 2000, Wśród najnowszych opracowań należy na pierwszym miejscu wymienić obszerną monografię Lidii Banowskiej [Banowska 2005].

² Por. *Litwa, labirynt, nadzieja. Rozmowa Krzysztofa Myszkowskiego z Czesławem Miłoszem*, 2004.

Miłoszowskiego dzieła, drugi wiąże się z jego drogą życiową i z ogólnymi przemianami historyczno-cywilizacyjnymi: „Ciągłe nasz stosunek do Mickiewicza się zmienia. Bez ustanku. Nie tylko mój, ale w ogóle chyba, w ogólnej świadomości” – wyznawał Miłosz w rozmowach z Aleksandrem Fiutem [Fiut 2004, 130]. Skądinąd wiadomo, że postać Mickiewicza była dla Miłosza sygnałem wywołującym całe tradycje romantycznej, choć miał do niej od początku stosunek ambiwalentny i z czasem, z pełną tego świadomością napisze:

Buntowałem się nieraz przeciwko romantyzmowi, ale na Mickiewicza, Słowackiego, Norwida czytanych w bardzo młodym wieku, nie ma żadnego antidotum, to zostaje [Miłosz 1985a, 83].

Odnosi się wrażenie, że Miłoszowi już nie tyle o romantyzm chodzi, ile o własną do niego słabość, że dzieje się tak, jakby chciał oszacować ciężar gatunkowy dziedzictwa, z którego sam nie mógłby się wyzwolić inaczej niż za cenę utraty tożsamości. Jednocześnie jednak to trudne do uniesienia dziedzictwo nie stanowi immobilizującego i zabezpieczającego kadru, przeciwnie – polscy romantycy znajdują się u źródeł jego nieprzeciętnej biografii:

czytając polskich romantyków miałem już niejasne przeczucie swoich przyszłych nienormalnych losów. Choć najbardziej wybujała fantazja nie mogłaby wtedy podsunąć obrazów i mojej indywidualnej i historycznej przyszłości [Miłosz 1990, 31].

Dziedzictwo romantyczne rozumiane jako konieczność i anomalia (indywidualna i zbiorowa) to najważniejsza antynomia, która ujawnia się wielokrotnie w sporach Miłosza z Mickiewiczem. Autor *Ziemi Ulro* nie szczędi swojemu wielkiemu poprzednikowi sarkastycznych uwag. Powraca do kwestii mesjanizmu i jego negatywnych konsekwencji, zarzucając Mickiewiczowi, że bronił w sposób przesadny intuicji i uczucia kosztem nauki i rozumu [Miłosz 1985b, 110], a sama idea Polski przeobrażonej w Chrystusa uchodzi w oczach Miłosza za herezję, która miesza pojęcia religii i patriotyzmu [Miłosz 1985b, 106]. Także tajemniczy prorok z wizji księdza Piotra jest dla niego bardziej dowodem konszachców Mickiewicza z demonem niż łaską Opatrzności, a pomyłka romantycznego wieszczą wydaje się tym większa, że Mickiewicz nie zdawał sobie z niej sprawy... [Miłosz 1985b, 107]. Wreszcie wiara w metempsychozę potraktowana zostanie przez dwudziestowiecznego poetę jako choroba „niedo-cieleśności właściwa romantyzmowi” [Miłosz 1985b, 96]. I nawet *Pan Tadeusz* zostaje poddany sarkastycznym uwagom, bo

zdaniem Miłosza w puszczech nowogrodzkich nigdy nie rosły buki, a na polowaniach nie biegaly charty [Fiut 1981a, 121].

Surowość sądów Miłoszowych jest jednak na miarę jego zafascynowania Mickiewiczem. Traktując Mickiewicza jako intertekstualnego partnera, Miłosz obnaża to, co uważa za przestarzałe, żeby wydobyć to, co zawsze aktualne, odwieczne, uniwersalne. Mickiewicz z tych konfrontacji wychodzi nie tylko obronną ręką, ale pośredniczy w głębszych sporach autora *Prywatnych obowiązków* z polskością. Tak się dzieje już w młodości Miłosza, kiedy Mickiewicz stawał się remedium na jego bunty przeciwko międzywojennemu nacjonalizmowi. W epoce narastających konfliktów mniejszościowych Mickiewicz urasta do rangi symbolicznego piewcy pokoju i harmonii. Dla autora *Ballad i romansów* kwestia wielokulturowości polsko-litewsko-białoruskiej po prostu nie istniała. Słowa, które kierował do Lelewela („Żeś znad Niemna, Polak, mieszkaniec Europy”), definiują także i jego wielokulturową tożsamość. I taki właśnie Mickiewicz „podoba się” Miłoszowi, bo wychodzi poza polskie stereotypy i tym samym staje się dla młodego poety ekranem, na którym dostrzega własny obraz rysujących się podbojów dalekich przestrzeni. Ale jest to obraz naznaczony ironią rodzącą się z samej konfrontacji dwóch nieprzystawalnych do siebie epok, romantycznej i dwudziestowiecznej.

Zdejmowanie zasłony ze świata czy zdzieranie własnej maski?

Świadomość ich nieprzystawalności wiązała się u Miłosza od początku z pytaniem o przyczynę i sens powołania poetyckiego i wyznaczała tym samym obszar romantycznych reminiscencji. Chodziło o wieszczą kondycję, której nie mógł umknąć młody żagarysta, zanurzony w ogólnej atmosferze narastającego niepokoju. Zastanawiający jest fakt, że apokaliptyczne krajobrazy z *Trzech zim* są jakby bezpośrednio zaczerpnięte z Mickiewicza. Już w roku 1938 Stefan Napierski sugerował:

Wiersze jego [...] wywijają się wszystkie z ojczystego Mickiewiczowskiego krajobrazu [...], który przed pokusą zagłady ocalić ma i utwalić ten przyrodzony „kraj lat dziecinnych”. Ten rodzimy „krajobraz duszy” [Napierki 1938, 167, cyt. za: Banowska 2005 68].

Nie da się jednak ograniczyć tych paraleli do wspólnego litewskiego źródła piękności i harmonii. Kiedy Miłosz pisze:

Tak pięknej wiosny jak ta, już od dawna
nie było; trawa, tuż przed sianokosem
bujna i rosy pełna. W nocy granie
słychać z brzegu moczarów, różowa lawica
leży na wschodzie aż do godzin rana.

[*Powolna rzeka*]³

zarysowany krajobraz to swoista fatamorgana, zza której przeziiera pustynny negatyw zwiastujący zagładę:

– „Ach, ciemna tłuszcza na zielonej runi,
a krematoria niby białe skały
i dym wychodzi z gniazd nieżywych os.

[*Powolna rzeka*]

Miłosz nie Litwę więc przywołuje, ale jej reprezentację – taką, jaką narzuca mu jego prorocza intuicja. Przeczucie nadchodzącej zagłady w zderzeniu z sielską aurą Mickiewiczowskich krajobrazów odsłania tu najboleśniejszą ranę poety-wizjonera, który może się zadowolić tylko momentami piękna zastygłego w przeczuciu katastrofy. Rysująca się wizja jest więc zapowiedzią apokalipsy w jej eschatologicznym wymiarze, która, jak wiadomo, stanowi kluczową wymowę katastroficznej serii wierszy *Trzech zim*, ale nabiera jeszcze innego znaczenia z chwilą, gdy poetycki narrator kieruje obiektyw na siebie:

Po trzykroć winno się obrócić koło
ludzkich zaślepień, zanim ja bez lęku
spojrzę na władzę, śpiącą w moim ręku,

[*Powolna rzeka*]

– czytamy w tym samym wierszu. Te wyraźne nawiązania do Mickiewicza (które pojawiają się w *Trzech zimach* wielokrotnie) pełnią ważną rolę identyfikacyjną. Podejmując dialog intertekstualny z romantycznym wieszczem, Miłosz przeżywa go bardzo osobiście. Apokaliptycznemu wizjonerstwu towarzyszy namysł nad jego własną sytuacją wizjonera. Tak się dzieje w serii wierszy⁴, nawiązujących bezpośrednio do „Wielkiej Improwizacji”, a zwłaszcza w wielokrotnie już interpretowanym *Hymnie*, do którego sam Miłosz powraca po latach z właściwą mu autoironiczna kokieterią:

³ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z utworów poetyckich wg wydania: Miłosz 2001.

⁴ Píše na ten temat obszerniej Lidia Banowska [2005, 55–66].

„Nikogo nie ma pomiędzy tobą i mną” – to do Boga zwrócone. Dość bezczelne. Trochę jak „improwizacja”. Mickiewicz się kłania, jeżeli chodzi o pychę. Dla mnie samego jest to bardzo dziwny wiersz. Szalenie się wstydzilem, zanim go opublikowałem. Przechodziłem męki, bo to takie nieskromne. To jest jakieś niesłychanie silne zmanifestowanie poczucia indywidualnego istnienia [Miłosz, Garczyńska 1992, 23].

Miłosz oczywiście przesadza. Nie ma w jego wierszu Mickiewiczowskiej pychy, przynajmniej tej w wymiarze Konrada. I być jej nie może. Jak pisze słusznie Banowska, nie bardzo już chce być Konradem [Banowska 2005, 49]. Partnerstwo Poety z Bogiem możliwe jest jedynie na mistycznych wyżynach („między mną a Tobą nie ma nikogo” – podkreślenie M.D.), zanika zaś w zderzeniu z rzeczywistością ziemską. Pomędzy wyidealizowaną przeszłość romantyczną i współczesność wdiera się samoistnie ironia Historii. Nowoczesny poeta prorok nie ma już romantycznej zuchwałości, jest prorokiem wąpiącym. I kiedy czytamy dalej:

Ja, wierny syn czarnoziemiu, powrócę do czarnoziemiu,
 jakby życia nie było,
 jakby pieśni i słowa tworzyło
 nie moje serce, nie moja krew,
 nie moje trwanie,
 ale głos niewiadomy, bezosobowy.
 [Hymn]

trudno nie dostrzec, że Miłosz kreuje tu swego śmiertelnego bohatera, w opozycji do nieśmiertelności Mickiewiczowskiego proroka. Jego głos nie jest głosem śpiewaka natchnionego przez bogów, ale dany mu jest z zewnątrz (podobnie jak z zewnątrz „dana mu jest siła”). W kontekście przemian cywilizacyjnych poeta wieszcz przeradza się w poetę świadka i kronikarza, obserwującego ironicznie i świat, jak i samego siebie jako rzecznika historii.

Miłosz mierzy się tu z Mickiewiczem jednak nie po to, by się od niego odciąć lub go naśladować – kontekst historyczny tego nie wymagał, ale by znaleźć w nim afirmację profetycznego sensu poezji, pojmowanego jako jasnowidztwo odsłaniające nie tyle przyszłość, ile aporie teraźniejszości. To one właśnie w okresie wojennym narzucają mu drastyczne pytanie: „Czym jest poezja, która nie ocala / Narodów ani ludzi?”⁵ Ale tak zapyta Miłosz dopie-

⁵ W wierszu *Przedmowa* z 1945 r.

ro w momencie, gdy będzie już wiadomo, że apokalipsa nie przyniesie eschatologicznej odnowy świata.

Czas spełnienia

Świadomość nieprzystawalności romantycznej eschatologii do współczesnej rzeczywistości uwydatnia się u Miłosza istotnie najdobitniej w wierszach wojennych, kiedy prorok może już tylko sprawdzać nośność własnej profesji. Wtedy pojawia się cień Mickiewicza-Wajdeloty, który wobec wołających o pomstę do nieba wydarzeń wyraźnie podsuwa Miłoszowi „wzniciające bunt słowo poety”. Kilka lat później (w 1950 roku), w kontekście niewoli totalitarnej, podyktuje jeszcze dobitniej patetyczny apel:

Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta.

Możesz go zabić – narodzi się nowy.

[*Który skrzywdziłeś*]

Rysujący się etos romantyczny jest jednak dwuznaczny. W *Walcu* sama struktura wiersza tworzy dystans ironiczny w stosunku do Konrada i Matki Polki, połączonych niespodziewanie intertekstualną więzią [por. Łebkowska 1985]. U Miłosza niedoszła rodzicielka, nieświadoma jest jeszcze przyszłości swego syna – poety, skazanego, jak niegdyś Konrad, na szyderstwo historii. Ogniwem łączącym *Walc* z tradycją romantyczną jest stygmat cierpienia, którego Miłosz nie musi komentować. Wystarczy samo drastyczne zestawienie wypadków odległych w czasie z rzeczywistością wojenną, by uwydatnić szyderstwo ślepej i nieprzewidywalnej Historii i tym samym skompromitować romantyczną profesję. To nie poeta, ale sama rzeczywistość wyjaskrawia kontrast między ideałem romantycznym a kontekstem wojennym, w którym powraca odwieczny temat zniewolenia. Ta brutalność zestawień⁶ nabiera szczególnego znaczenia, gdy odwołać się do perspektywy Mickiewiczowskiej martyrologii, której Miłosz nie kwestionuje wyraźnie, ale spogląda na nią „bez soczewki idealizującego mitu” [Banowska 2005, 111], bo do takiej interpretacji zmuszał czas Apokalipsy, paradoksalnie ogołoconej z wzniosłości.

Stąd już tylko krok do Mickiewicza pogodnego: piękne ogrody z *Piosenki pasterskiej* lub wizja proroka zajmującego się przewiązywaniem pomidorów

⁶ O kontraście między tomem *Świat (poema naimne)* a *Głosami biednych ludzi* pisał A. Fiut [Fiut 1987].

z *Piosenki o końcu świata* to oczywiście obrazy nawiązujące ironicznie do Mickiewiczowskiego Edenu [zob. m.in. Łukasiewicz 1981, Fiut 1981b]. Ale jaki jest ich sens? Bo chodzi chyba nie tylko o przeciwstawianie się okrucieństwu wojny. Tu należy przypomnieć, że Mickiewiczowska historiozofia rodziła się na antypodach heglizmu. W *Dziadach* sens wydarzeń historycznych precyzuje się nie w ich linii rozwojowej, ale w cyrkularności powracających rytuałów, które pozwalają w poetyckiej wizji uchwycić jednocześnie cierpienia filomatów i późniejszą martyrologię insurekcyjną. Sens Historii ma więc u Mickiewicza od początku wymiar ponadczasowy. Nie było u niego sprzeczności między historią wydarzeniową i przeszłością zakodowaną w pamięci. Sens Historii znajdował naturalne oparcie w rytualnej sakralizacji czasu związanej z tradycją ludową i rządzącymi nią archetypami. Miłosz natomiast, borykając się w młodości z dialektyką marksistowską, dochodził do tej wizji drogą okrężną i dopiero pogłębiająca się nieufność wobec Historii linearnej skieruje go w stronę *sacrum*. Nie od razu sięgnie jednak po *Dziady* lub *Ballady*. Można przypuszczać, że nastąpiło to dopiero pod wpływem Oscara Miłosza głoszącego, że sztuka sakralna zawsze w pełni była świadoma swojej straszliwej odpowiedzialności i że zawsze szła wiernie za tajemnymi tęsknotami „wielkiej duszy ludowej” [Miłosz 1983, 23]. I kiedy autor *Świadectwa poezji* przywołuje te uwagi, można przypuszczać, że ma także na myśli Mickiewicza. Miłosz posługuje się bezustannie takimi intertekstualnymi bumerangami, kierującymi się zawsze ku temu, któremu zawdzięcza „każdą linijkę”.

Historia i eschatologia

Remedium na złą Historię staje się więc pamięć. W *Traktacie poetyckim* z 1956 roku⁷ Miłosz pytał:

Czemuż wołać
 Że historyczność niszczy nam substancje,
 Jeżeli ona właśnie jest nam dana,
 Muza siwego ojca, Herodota,
 Jako broń i instrument?
 [Traktat poetycki]

⁷ Fragmenty *Traktatu* były drukowane w paryskiej „Kulturze” w 1956 roku. Całość została opublikowana w Polsce w rok później.

I tu aluzja do Herodota zdaje się nakładać na tradycje Mickiewiczowskie. Nie jest bez znaczenia, że Miłosz, sięgając do przeszłości, eksponuje reminiscencje o własnych antenatach: „Jeżeli wspominam o moich przodkach to dlatego, że są oni dla mnie siłą” – wyznaje w *Rodzinnej Europie* [Miłosz 1980, 22]. Mickiewicz mógłby wyrazić się podobnie. *Dziady* są przecież nie tylko dramatem odwołującym się do wierzeń religijnych ludu, ale także przestrzenią, w której nowe pokolenia spotykają się z mądrością swych poprzedników. Rytualne przestrogi wskazują na sens Historii, która bynajmniej nie jest sama w sobie absolutem, ale wpisuje się w porządek eschatologiczny kolejnych doświadczeń inicjacyjnych.

Zafascynowanie Miłosza poezją eschatologiczną, zwykło się wiązać z wielką falą katastrofizmu profetycznego lat trzydziestych, ale do głębszego zastanowienia pobudza także eschatologia ukryta, która emanuje przecież z dzieł późniejszych i to nie tylko z poezji. Jest na przykład obecna w *Zniewolonym umyśle*, dziele *par excellence* politycznym, które stanowi moment zwrotny w życiu poety decydującego się na wygnanie. Miłosz sam wyzna po latach, że było to dzieło bolesne, „owoc wewnętrznych przymusów i modlitwy”. I doda: „byłem nawiedzony przez jasnovidztwo, które pozwalało mi dojrzeć moją przyszłość” [Miłosz 1991, 9].

Tego typu wyznanie byłoby chyba niemożliwe, gdyby nie tradycja romantyczna, z której Miłosz czerpał umiejętność przeżywania czasu w wymiarze metafizycznym. I z tych doświadczeń zrodzi się także *Ziemia Ulro*. Miłosz poświęca w niej Mickiewiczowi wiele miejsca, ale robi to w oświetleniach zwielokrotnionych. Kwestia powołania poetyckiego nabiera tu szczególnej ostrości, zwłaszcza wtedy, gdy autor stawia pytanie o rzeczywisty zasięg działania poezji wielkiego romantyka, któremu „nie udało się też przekonać Polaków do swojej religii, natomiast żywcem ich zapeklował w mesjaniistycznym nacjonalizmie, który ma to do siebie, że pochłania każdego, kto mu się opiera, razem z jego zbroją i koniem” [Miłosz 1985b, 94].

Pozornie wypowiedzi te przeczą temu, co zostało powiedziane poprzednio na temat zbawczej roli Mickiewicza w konfliktach Miłosza z polskością. Ale i tu, jak poprzednio, zmienność sądów można uzasadniać nie tylko ewolucją historii, lecz również sprzecznościami osobowości Miłosza. Miłosz sięga do Mickiewicza niemal obsesyjnie, przepuszcza go ciągle od nowa przez coraz to inne filtry własnych horyzontów oczekiwania:

Zgoda, można ostatecznie widzenie księdza Piotra i Księgi Narodu oddzielić od sekciarskiego opętania – ale, by prawdę rzec, tylko z trudem. Widzenie czytane dziś jest żenującą lekturą [Miłosz 1985b, 122].

Miłosz stygmatyzuje Mickiewicza, ale robi to jakby wbrew samemu sobie i z ociąganiem, chciałby i nie może zaakceptować romantycznego Mistrza w całości. Model profety narzuca się jego osobowości i zarazem historycznie wymyka, z chwilą gdy ponadczasowość romantycznego dzieła zostaje brutalnie wpisana w czasowość.

Ale krytyka mesjanizmu to dopiero pierwsze skrzydło dialogu z Mickiewiczem w *Ziemi Ulro*. Punktem wyjścia Miłoszowych rozważań jest, jak wiadomo, wizja świata zdesakralizowanego, zaczerpnięta z Blake'a, a punktem dojścia staje się *Pan Tadeusz*, któremu Miłosz poświęca cały rozdział. Mickiewicz pełni tu więc rolę zasadniczą: Miłosz idzie jego śladem, wywołując z przeszłości figury wielkich wizjonerów: Böhme'go, Swedenborga i Saint-Martina, którzy zarazem naświetlają dzieło romantycznego Wieszczka. Na szczególną uwagę zasługuje lektura *Pana Tadeusza* przepuszczona przez pryzmat Blake'a: „Blake pragnie więc, żeby ludzie zamieszkiwali ziemię ogród, taką jak w *Panu Tadeuszu*, który będzie napisany w kilka lat po jego śmierci” [Miłosz 1985b, 184–185].

Tu już nie chodzi o przeciwstawienie sobie dwóch epok, czy odmiennych cywilizacji, ale o przestrzeń metafizyczną, w której Miłosz spojrzy na Mickiewicza poza wszelkimi historycznymi uwarunkowaniami.

Przestrzeń rodzima czy nowy Eden

Miłosz miał wszelkie powody po temu, by w swych spotkaniach z Mickiewiczem uprzywilejować *Pana Tadeusza* [zob. Fiut 2004]. Odnalazł w nim to, co dotykało złóż najbardziej intymnych jego osobowości, to znaczy przestrzeń dzieciństwa, której wygnanie, zarówno u Mickiewicza, jak i u niego, nadało specyficzną aurę. Dla autora *Trzech zim* moment opuszczenia Litwy był pierwszą i może najważniejszą fazą wygnania, którą odczuwał jako rodzaj predestynacji. Co więcej, paralelizm losu wygnańczego jest jakby u Miłosza zaprogramowany⁸. Już w 1936 roku przecież pisał:

W mojej ojczyźnie, do której nie wróce,
Jest takie leśne jezioro ogromne,
Chmury szerokie, rozdarte, cudowne
Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzućę.

[*W mojej ojczyźnie*]

⁸ Można wysunąć tezę, że Miłosz uświadomił sobie w pełni swe więzi z Mickiewiczem, kiedy odkrywał na obczyźnie siłę rodzimego języka. Por. Miłosz 1984, 138.

Tych kilka wersetów jest jakby skondensowanym obrazem nostalgicznych ewokacji Litwy Mickiewiczowskiej. Lasy, chmury i jeziora to trzy zasadnicze komponenty rodzinnego krajobrazu. Odkrywając walory swojej pierwszej ojczyzny, nieskalanej jeszcze cywilizacją przemysłową, Miłosz dystansuje się jednocześnie od epoki „szydlerczej szpetoty” [Miłosz 1983, 23], jak określał ją Oscar de Lubicz Miłosz, który i tu umacniał w młodym poecie świadomość przynależności do tej pierwszej romantycznej, Mickiewiczowskiej i głęboko litewskiej tradycji.

Po latach, chyba za przykładem Gombrowicza, Miłosz odważy się mówić o swoim przywiązaniu do tradycji ziemiańskich. Z wyraźnym zadowoleniem cytuje słowa autora *Trans-atlantyku* szkicującego jego portret:

Ja sobie ciebie wyobrażam, powiedział raz Gombrowicz – jako litewskiego szlachcica siedzącego gdzieś w błotach, o dwadzieścia mil od najbliższego miasteczka, jak bije muchy i rozmyśla nad tym, że żona dwadzieścia lat temu podała mu pierogi ze śliwkami zamiast pierogów z wiśniami, i co to znaczy [Miłosz 1985b, 24].

Słowa te mogłyby równie dobrze odnosić się do Mickiewicza, który nigdy nie zdołał oswoić się z atmosferą paryskich salonów i *Pan Tadeusz* staje się antidotum nie tylko na cierpienia emigranta, ale także na aporie cywilizacyjne. Tak to rozumie Miłosz, w którego biografii duchowej Mickiewiczowska epopeja pełni rolę katalityczną. Echem odpowiadają jej obrazy z *Doliny Isy*, z *Miasta bez imienia*, ze zbioru *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* i z wcześniej przywołanego już cyklu wierszy *Świat (poema nainne)*. Miłosz wyzna:

W *Panu Tadeuszu* jest mniej więcej tak, jak w moim *Świecie*. Świat taki, jaki powinien być. Świat, w którym się zbiera grzyby, w którym się przyrządza kawę, zasiada do stołu patriarchalnie, razem i milczkiem, żywo je się chłodnik [Fiut 1981, 120].

Komentarz ten dotyczy *Pana Tadeusza*, ale pokazuje zarazem, w jaki sposób Miłosz wykracza poza czas historyczny jako świadek i aktor dwudziestowiecznych kataklizmów totalitarnych. Oczywiście, Miłosz mógł posłużyć się tą samą strategią, nawiązując jedynie do własnych wspomnień z dzieciństwa, i nie brać pod uwagę Mickiewiczowskiej mediacji. Chodziło mu jednak o punkt metafizycznego odniesienia. Mickiewicz utwierdzał w nim to, co nowoczesna epoka starała mu się odebrać, mianowicie zdolność oglądania świata od strony nie tyle egzystencji, ile od strony Bytu. Znaczący jest fakt,

że właśnie Mickiewicz posłużył Miłoszowi za tarczę obronną, kiedy w *Ziemi Ulro* polemizował z egzystencjalizmem Sartre'a:

Człowiek jest wolny dlatego, że życiu jego brak jakiegokolwiek „nadania” i dopiero od niego wyłącznie zależy, jaki nada mu sens: oto dlaczego Sartre wszystkich, którzy samemu faktowi swoich narodzin przypisują metafizyczne znaczenie, nazywał *les salands*. [...] Wyzwisko to stosowaloby się też do Mickiewicza [Miłosz 1985b, 93].

Ale dwadzieścia lat później sam siebie stawia na cenzurowanym: „Ponieważ wierzyłem, że mam miejsce w boskim planie [...], byłem typowym *saland*” [Miłosz 1991, 94].

Plan boski jest planem kosmicznego porządku. Powtarzalność i cykliczność czasu wschodów i zachodów słońca stanowią parametr szczególnie bliski mieszkańcowi Ziemi Ulro, pragnącemu wyrwać się z przestrzeni podporządkowanej czasowi mechanicznych zegarów. W ten sposób, interpretując dzieło Mickiewicza w zależności od własnej sytuacji historycznej, Miłosz uwydatnia ukryty sens, którego Mickiewicz jeszcze nie musiał uwidaczniać. Dla wielkiego romantyka *Pan Tadeusz* był jedynie powrotem do dzieciństwa i ziemi rodzinnej na zawsze utraconej, dla Miłosza ta patriarchalna epopeja staje się najwyższą referencją wobec powszechnego wykorzenienia i akulturacji charakterystycznej dla XX wieku.

Jednocześnie odczytanie *Pana Tadeusza* poprzez pryzmat własnych poszukiwań metafizycznych sprzyja nie tylko pokonywaniu czasu historycznego, ale zarazem sięga do głębszych pokładów osobowości dwudziestowiecznego poety. I nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że bez mocy katalizującej dzieła Mickiewicza Miłosz nie mógłby napisać już wcześniej – w *Prywatnych obowiązkach* – iż jego konflikt z Polską „stanowi tylko przerzut jakiegoś zasadniczego konfliktu z istnieniem” i że jest „zwolennikiem poza-świata” [Miłosz 1985a, 82–83].

Etos jako gwarancja odkryć metafizycznych

Nie znaczy to jednak, by uczucia metafizyczne, które Miłosz czerpie z przestrzeni litewskiej i które przechodzą przez filtr wizji Mickiewiczowskiej, ograniczały się do tej bezpiecznej stabilności, którą niesie z sobą przestrzeń umityczniona. Świat *Pana Tadeusza* nie jest światem zastałym w rajskiej ponadczasowości. Ponadczasowe są tylko jego prawa etyczne: porządek i prawo zadośćuczynienia, które musi nastąpić po chaosie winy. Na tej zasadzie budował Mickiewicz swoją mitologię, wprowadzając już wcześniej

w balladach nienaruszalną granicę zakazu. Miłosz, zastanawiając się nad zasięgiem oddziaływania Mickiewiczowskiej wizji świata, nie bez racji porównuje go z Dostojewskim. Idąc tym śladem, można by snuć dalsze paralele, wskazując także na różnice. Słynnemu zdaniu Dostojewskiego: „jeśli Boga nie ma, wszystko jest dozwolone” można by przeciwstawić sentencję, której Mickiewicz nie wypowiedział eksplicitnie, ale która emanuje z jego dzieła: nie wszystko jest dozwolone, więc Bóg istnieje.

Podobne uwagi nasuwają się przy lekturze *Doliny Isy*, w której obecność *sacrum* łączy się ściśle z pojęciem zakazu. Tak należy też chyba rozumieć Miłoszowy kompleks winy. Nieprzypadkowo chyba w *Dolinie Isy*, w *Rue Descartes*, w *Roku myślowego* powraca symboliczny motyw zabicia węża i konsekwencji, które czekają winowajcę:

A z ciężkich moich grzechów jeden najlepiej pamiętam:
 Jak przechodząc raz leśną ścieżką nad potokiem
 Zrzuciłem duży kamień na wodnego węża zwiniętego w trawie.
 I co mnie w życiu spotkało, było słuszną karą,
 Która prędzej czy później łamiącego zakaz dosięgnie.
 [Rue Descartes, Miłosz 2003a]

Choć Miłosz wielokrotnie powraca do kompleksów z dzieciństwa, powyższe wyznanie niewiele ma chyba wspólnego z psychoanalizą. Dla Miłosza, podobnie jak dla Mickiewicza, poczucie winy przynosi gwarancje zakotwiczenia ontologicznego. Na nim u obu poetów zasadza się uczucie religijne, formujące się jakby poza religią oficjalną, którą obaj uznają za niewystarczająco wcieloną. Znaczące jest to, że Miłosz odwołuje się tutaj do *Dziadów* jako rytuału oczyszczenia, które zakłada uprzednie istnienie grzechu. Gdy w *Ziemi Ulro* przywołuje medytacje Blake’a zastanawiającego się nad losem duszy, zanim została jej nadana powłoka cielesna, replikuje rytualną przestrogą z *Dziadów* [Miłosz 1985b, 130]:

Bo słuchajcie i zważcie u siebie
 Że wedle Bożego rozkazu
 Kto nie dotknął ziemi ni razu
 Ten nigdy nie może być w niebie.

To Mickiewiczowskie zanurzenie w świecie jest dla Miłosza jednym z najcenniejszych aspektów zbliżających go do polskiego romantyka, który negocjował aberracje zinstrumentalizowanego rozumu, przeciwstawiając mu imperatywy wewnętrzne. I jak słusznie mówi Miłosz, gdyby trzeba było dokonać wybo-

ru między bytem i rozumem, autor *Pana Tadeusza* wybrałby na pewno „stronę bytu” [Miłosz 1985b, 110]. I chyba tak rozumiał Miłosz własną „namiętną pogoń za Rzeczywistością” [Miłosz 1983, 62], którą określał neologizmem „wcialowzięcia” [Miłosz 1991, 96].

W imię tego wspólnego przywiązania do świata ziemskiego Miłosz przebaczy Mickiewiczowi jego polityczne błędzenia. Dużo ważniejszy okazuje się opór wobec intelektualnej abstrakcji odpowiedzialnej za wszelkie dewiacje mentalne powodujące odwrót od tego, co najistotniejsze.

Trudno się dziwić, że pod koniec życia Miłosz szczególnym sentymentem obdarzał *Zdania i uwagi* jako kwintesencję mądrości życiowej, łączącej doświadczenie jednostkowe z mądrością biblijną. Sam przecież także pokusi się o formę aforystyczną, dopisując własne głosy do sentencji zaczerpniętych z odległych kultur. Ale u Mickiewicza fascynowała go nie tyle powaga mędrca, ile prostota dziecka, którą i sobie przypisze: „skłonny jestem przypuszczać, że w literaturze polskiej dwudziestego wieku wyróżnia się u mnie dziecinny zabobon” [Miłosz 1991, 96]. Miłosz nie zapominał skądinąd, że Mickiewicz nie należał do wieku ironii i właśnie dlatego miał siłę i żarliwość proroczą, której pozbawiony jest, zbyt świadom samego siebie, poeta współczesny. Mickiewicz był dla niego lustrem ironicznym, w którym odkrywał ze zdumieniem bliską mu siłę atrakcji:

Mnie zawsze podobał się Mickiewicz, ale nie wiedziałem dlaczego.
Aż zrozumiałem, że pisał szyfrem i że taka jest zasada poezji,
dystans między tym, co się wie
tym, co się wyjawia.

[*Mnie zawsze podobał się*, Miłosz 2003b]

Czy Miłosz dookreślał w ten sposób istotę własnej poezji? Odpowiedź twierdząca prowadziłaby na niebezpieczne ścieżki jednokierunkowych interpretacji. Bliskość metafizyczna, którą Miłosz dostrzega w poezji Mickiewicza, pojawia się u niego jedynie w przeblyskach. Mickiewicz przeżywał dylemat rozumu i wiary wewnętrznie, w głębokim jednak przekonaniu o kosmicznej równowadze świata i zaświata. Miłosz, mieszkaniec Ziemi Ulro, podąża ku własnej eschatologii linią łamaną i tylko w nagłych epifaniach – lub w zapatrzeniu się na pobożność ludu – chywyta wymykającą mu się Drugą Przestrzeń.

Dialog Miłosza z Mickiewiczem był więc czymś więcej niż konfrontacją z tradycją, którą w ostatecznym rozrachunku można przyjmować lub odrzucać. Mickiewicz był częścią bytu poety i jej odrzucenie byłoby równoznaczne z samookaleczeniem.

Literatura

- Banowska L., 2005, *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji*, Poznań.
- Fiut A., 1981a, *Rozmowy z Miłoszem*, Kraków.
- Fiut A., 1981b, *Poeta w roli ucznia, świadka i pielgrzyma*, „Pismo”, nr 1.
- Fiut A., 1987, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Kraków.
- Fiut A., 1994, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, Kraków.
- Fiut A., 2004, „Pan Tadeusz” na nowo odczytany, w: Fiut A., *W stronę Miłosza*, Kraków.
- Jarzębski J., 1981, *Być wieszczem*, „Teksty”, nr 4–5.
- Kiślak E., 2000, *Walka Jakuba z aniołem*, Warszawa.
- Kwiatkowski J., 1985, *Miejsce Miłosza w poezji polskiej*, w: Kwiatkowski J., red., *Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, Kraków.
- Litwa, labirynt, nadzieja. Rozmowa Krzysztofa Myszczkowskiego z Czesławem Miłoszem*, 2004, „Kwartalnik Artystyczny”, nr 3.
- Lebkowska A., 1985, *Walc*, w: Kwiatkowski J., red., *Poznanwanie Miłosza, Studia i szkice o twórczości poety*, Kraków.
- Łukasiewicz J., 1981, *Przestrzeń „świata naimnego”. O poemacie Czesława Miłosza „Świat”*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Miłosz C., 1980, *Rodzajna Europa*, Paryż.
- Miłosz C., 1983, *Świadectwo poezji*, Paryż.
- Miłosz C., 1984, *Ogród nauk*, Paryż.
- Miłosz C., 1985a, *Prywatne obowiązki*, Paryż.
- Miłosz C., 1985b, *Ziemia Ulro*, Paryż.
- Miłosz C., 1990, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław.
- Miłosz C., 1991, *Rok myślowy*, Kraków.
- Miłosz C., 2001, *Wiersze*, t. 1, Kraków.
- Miłosz C., 2003a, *Wiersze*, t. 3, Kraków.
- Miłosz C., 2003b, *Druga przestrzeń*, Kraków.
- Miłosz C., Garczyńska R., 1992, *Podróżny świat. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków.
- Napierski S., 1938, *Czesław Miłosz „Trzy zimy”*, rec., „Ateneum”, nr 6.

Dialogue between Miłosz and Mickiewicz

The author asserts that a dialogue between Miłosz and Mickiewicz sheds light not only on the great Polish Romantic, and even Polish Romanticism as such, but also on the personality of the author of *The Land of Ulro*. It is a difficult and full of contradictions dialogue, that used to be interpreted in relation to the uneasy history of the 20th century. The author of the article does not attempt to weaken the role of historical events in Miłosz's spiritual evolution; she underlines, however, such aspects of his dialogue with Mickiewicz that reveal the deepest similarities and are not subjected to changeable interests. That is how Miłosz's hesitations can be understood, as his disputes with Mickiewicz are time-bound, but both poets meet also in timeless sphere.

Key words: Czesław Miłosz, Adam Mickiewicz, dialogue, intertextuality