

TOMASZ BILCZEWSKI

Miłosz, Gombrowicz i nowoczesna komparatystyka

Kto mnie potępi, jeżeli ojczyzny
I tu, i nigdzie szukałem,
Myląc dialekty, prowincjonalizmy
Z oceanowym chorałem?

Cz. Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (Piosenka zamorska)

PĘKNIĘTA NOWOCZESNOŚĆ

Miłosz i Gombrowicz, przywoływani w tym eseju jedynie kontrapunktowo, zafundowali literaturze oraz kulturze polskiej dwa dalekosiężne – i od razu trzeba podkreślić, bardzo różne – projekty modernizacyjne. Choć z perspektywy czasu coraz wyraźniej rysuje się zarówno ich rozległość, jak i pewne ograniczenia, to być może jako wspólnota wyobrażona dopiero przygotowujemy się do tego, by przepracować i spożytkować niektóre ze stojących u ich podstaw doświadczeń. A myślę w tym momencie zwłaszcza o tego rodzaju doświadczeniach, które przez lata – z racji restrykcji nakładanych przez gorsety totalitarnej ideologii – okazywały się dla nas albo coraz bardziej odległe, jak często przypomniany przez poetę niezwykle obraz kulturowej mozaiki Wilna, tej „polsko-żydowskiej wyspy na granicy litewskiego i białoruskiego etnicznego obszaru”¹, albo jeszcze niedostępne, jak spotkanie z wielokulturowością, będące udziałem Gombrowicza i Miłosza w sytuacji wygnania i wyobcowania. Potencjał przemiany – tak indywidualnego losu, jak i wspólnotowej wyobraźni, jaki kryje się w konfrontacji z kulturową odmiennością wpisaną w teksty obu twórców – staje się dla nas obecnie – między innymi za sprawą demokratyzacji przestrzeni publicznej oraz włączenia w globalną sieć przepływów ludzi i kapitału, w tym kapitału kognitywnego –

¹ Cz. Miłosz, *Józef Czechowicz*, w: idem, *Zaczynając od moich ulic*, Paryż 1985, s. 205.

coraz większym wyzwaniem. Wciąż żywe kontrowersje narosłe wokół obu modernizacyjnych projektów – wyrażone w próbach wykreślenia ich z intelektualnego doświadczenia młodego pokolenia (Gombrowicz) lub oskarżeń o zdradę narodowych interesów (Gombrowicz i Miłosz) – pokazują, że wpisany w nie idiom krytyczny traktowany jest często jako siła destrukcyjna, że mimo, iż drastycznie zmieniają się warunki funkcjonowania wspólnoty, z trudem przychodzi jej wypracowanie umiejętności konstruowania przestrzeni przynależności poza romantycznym paradygmatem, oglądania siebie z innej perspektywy, w „innym wzorze”. Zanim jednak kwestie te pojawią się jako horyzont tego eseju, zacznę od sprawy zasadniczej: a mianowicie od tego, iż oba projekty powstały jako wyraz złożonego i wieloznacznego obrazu nowoczesności.

Młody Miłosz, piszący w czasie wojny swoje *Legendy nowoczesności* i terminujący w szkole racjonalizmu, wyniósł z lekcji kartezjańskiego wątpienia i sceptycyzmu potrzebę tropienia demonicznej siły, która zwodzi ludzkie umysły. Postawa ta obejmowała nie tylko to, co poprzedzało okres „wydobywania człowieka z niewiedzy, w którą popadł z własnej winy”, kierowała także swą podejrzliwość ku samym regułom i wytworom owego okresu, zwłaszcza tam, gdzie istniało niebezpieczeństwo absolutyzacji i instrumentalizacji rozumu. Co ważne, postawa ta podlegała rozmaitym etapowym przemianom; jeden ze znawców problemu pisał tak:

[...] Miłosz przypomina w swoich diagnozach ponowoczesnych krytyków kultury i nowoczesności (śledząc ukryte antagonizmy zachodniego dyskursu), ale z drugiej strony jego myśl jest radykalnie odmienna. Podczas gdy owi krytycy (od Husserla i Webera po Derridę i Baumaną) dostrzegają podstawy ubóstwa nowoczesnej cywilizacji zachodniej w hipertrofii rozumu instrumentalnego, Miłosz (od lat 40) tropił załączki złego raczej w „naturalizujących” ideologiach².

Choć okres ostatnich 200 lat kultury europejskiej ukazał poeta jako postępujący proces rozpadu wartości bliski Eliotowskiemu „rozszczerzeniu wrażliwości” (*dissociation of sensibility*), znajdziemy w nim zarówno krytyka, jak i admiratora nowoczesności:

W obliczu kontrowersji co do nowoczesnej kultury Zachodu – przekonuje Krzysztof Stala – Miłosza można ulokować gdzieś pomiędzy, jako pośrednika. W dyspucie między Naphtą i Settembrinim prowadzącej do dylematu, czy afirmować racjonalność oświecenia z jego humanizmem, wiarą w postęp i emancypację człowieka, czy też powrócić do „dawnej” metafizyki z jej religijnymi, prenowoczesnymi i romantycznymi naleciałościami, Miłosz zatrzymuje się w pół drogi³.

² K. Stala, *Czesław Miłosz and His Ambiguous Modernity*, w: *The Search for the Modern Identity: Polish Responses to Modernity and Europe in the 20th Century*, „Slavica Lundensia” 2010, nr 25, s. 79.

³ *Ibidem*, s. 93.

Z kolei sam Miłosz w *Nieobjętej ziemi* pisał: „W fazie pośredniej, po końcu jednej ery i przed początkiem nowej. Taki, jaki jestem, z przyzwyczajeniami i wierzeniami nabytymi w dzieciństwie, z niemożnością ich utrzymania, wierny im i niewierny, w sobie sprzeczny, wędrowiec po krainach snów, legend i mitów, nie chciałbym się podawać za kogoś, kto rozumuje jasno”⁴.

Na tym tle także głos Gombrowicza wydobywający się z wnętrza nowoczesności naznaczony jest swoistą ambiwalencją w ocenie epoki. Z jednej strony umieścić go można w nurcie oświeceniowej krytyki prenowoczesnych uprzedzeń wytwarzanych przez fantazmaty religii, autorytetu czy tradycji, z drugiej znajdziemy u niego spór z oświeceniowym porządkiem społecznym, politycznym i ekonomicznym, władzą sprawowaną przez normatywność języka i kultury w imię autentyczności indywidualnego doświadczenia. Walczy on ze szpetotą cywilizacji, deformacjami wynikającymi z imperializmu naukowych paradygmatów, tłamszących rozmaite formy życia jednostkowego i wspólnotowego. Choć można by dyskutować, jak dalece obaj twórcy zbaczali z traktów wytyczanych przez Descartesa, Kanta czy Husserla, zwłaszcza jedno przekonanie wydaje się ich łączyć: nowoczesność zrujnowała wiarę w niebo, usunęła poczucie porządku i stabilności, umieszczając człowieka w pustym i okrutnym kosmosie. Odpowiedź na tak postawioną diagnozę to już kwestia zasadniczych różnic. Podczas gdy Miłosz szuka lekarstwa w twórczej sile wyobraźni i ciągłości kultury, zmagając się z destrukcją tradycyjnego porządku, zwłaszcza religijnego, wierząc, że „ukryta struktura rzeczywistości jest rozumna”⁵, praca Gombrowicza polega przede wszystkim na nieustannym rozmontowywaniu i dekonstruowaniu form, jego porządek wyłania się jedynie jako produkt towarzyszący pracy krytycznej. Miłosz świadomy jest kruchej natury wznoszonej przez siebie konstrukcji:

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 bezludne ekrany⁶.

Gombrowiczowski *Kosmos* z kolei, pomimo wysiłku odkrywania ukrytego porządku, stawia podmiot wobec przytłaczającej, pozbawionej znaczeń i związków obecności rzeczy, chaosu rzeczywistości, w którym on sam funkcjonuje jako jedyny demiurg. Projekt Gombrowicza wielokrotnie opisywano już jako bliski temu nurtowi myślenia, który nosi miano postmodernizmu, w jego autorze widziano również przedstawiciela ponowoczesności

⁴ Cz. Miłosz, (W fazie pośredniej...), w: idem, *Nieobjęta ziemia*, Gdańsk 2011, s. 89.

⁵ Cz. Miłosz, *Notatnik*, w: idem, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 137.

⁶ Cz. Miłosz, *Dante*, w: idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 1034.

i stawiano go w jednym szeregu z wieloma przedstawicielami hermeneutyki podejrzeń. Mnie w tym momencie nie chodzi o to, by wdawać się w szczegóły dyskusji nad tego rodzaju przyporządkowaniami, a jedynie o to, by uchwycić diametralnie różne odpowiedzi Gombrowicza i Miłosza na kryzys nowoczesności, odslaniający jej pęknięcie, które polega, między innymi, na tym, że z jednej strony odwołuje się ona do ponadhistorycznej natury człowieka i trwałości jego wytworów, z drugiej zaś rozbija podmiot w wirze zmiennej i nieprzewidywalnej historii. Rozmaite idiomy artystyczne stanowiące reakcję na to pęknięcie pozwalają umieścić ich twórców w dwóch szeregach porządkujących krajobraz polskiej literatury nowoczesnej: w linii zachowawczej, wyznaczonej nazwiskami Jarosława Iwaszkiewicza, Stefana Żeromskiego, Antoniego Słonimskiego, Czesława Miłosza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Zbigniewa Herberta, Józefa Mackiewicza czy Tadeusza Konwickiego, oraz krytycznej, prowadzącej od Bolesława Leśmiana, Brunona Schulza i Witkacego po Witolda Gombrowicza, Mirona Białoszewskiego, Aleksandra Wata czy Tadeusza Różewicza. Sygnalizuję tu tylko ten umowny, stopniowalny i pożyczony podział⁷, który wyznacza obszary ścierania się ze sobą wiary w możliwość przedstawiania rzeczywistości z przekonaniem o jej kruchych i złudnych podstawach, by zaznaczyć, że komparatystyczny wymiar projektu Miłosza i, kontrapunktowo, krytyczny idiom Gombrowicza stanowią pochodną przyjmowanej przez nich szerszej postawy wobec epoki nowoczesnej.

PRZEKŁAD I PRZETWARZANIE

Komparatystyka, powstająca we Francji na początku wieku XIX, łączyła w sobie – wyłaniający się z oświeceniowego racjonalizmu – epistemologiczny projekt polegający na dążeniu do ogarnięcia różnorodności świata literatury poprzez próby odnalezienia jej uniwersalnych praw z wyrastającym z ducha heglizmu, romantycznym projektem ontologicznym zogniskowanym wokół idei *Bildung*. Wśród największych sprzymierzeńców raczkującej komparatystyki znajdziemy odnowioną filologię, poszukującą systematycznie wspólnej podstawy opisu językowego zróżnicowania, na którym opierały swoje bogactwo literatury narodowe. Komparatystyka zapatrzona w rozwijające się wówczas pod sztandarami cuvierizmu nauki anatomiczne z perspektywy czasu okazała się wyrazem tęsknoty za precyzyjną klasyfikacją świata utrwalonego w znakach. Jej niecałkiem jeszcze domknięta historia jest zbyt złożona, by ją w tym momencie

⁷ Zob. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2010, s. 41.

rozwickać⁸, chciałbym natomiast przypomnieć stosunkowo krótki, choć brzeźmienny w skutki okres, w którym traumatyczne wydarzenia dwudziestowiecznej historii zasadniczo zmodyfikowały jej bieg. To właśnie wyłaniające się z ruin powojennego świata dziedzictwo dyslokacji, a następnie kryzys języka i jego poznawczego potencjału, kulminujący w rozpowszechnieniu się idei niewspółmierności, wyznaczą podstawy zarówno komparatystycznego dyskursu, jak i niespotykanej wcześniej instytucjonalizacji dyscypliny w połowie ubiegłego stulecia, kiedy to lawinowo powstające katedry badań porównawczych okazały się schronieniem dla wybitnych europejskich humanistów wygnanych ze swego domostwa przez zalew faszystowskiej ideologii. Ta dwudziestowieczna lekcja nie tylko podważy uniwersalistyczne ambicje fundatorów dyscypliny, ale przede wszystkim wzmocni jej ostrze krytyczne nakierowane na zbyt łatwą i powierzchowną hermeneutykę kulturowej różnicy. Z jednej strony nadal, choć ze znacznie osłabionym impetem, dążyć będzie do poszukiwania praw rządzących światem tekstów literackich, budować sieć literackich związków, nadając im stosowną hierarchię i porządek, z drugiej poprzez bardzo wyraźną autobiografizację dyskursu opisywać będzie tereny graniczne między strefami, w których następuje kulturowa kontaminacja, *metissage*, ciągłe przełączanie kodów, zakłócające stabilny charakter przyjętych hierarchii i ugruntowanych perspektyw oglądu. Coraz wyraźniej wyeksponuje głosy sugerujące porażkę istniejących gramatyk porównania, radykalną nieprzekładalność języków, kultur i cywilizacji, coraz wyraźniej sięgać będzie do doświadczeń wpisanych w formy literackie. W tym właśnie kontekście umieszczam krytyczny idiom Gombrowicza, który w polemice z Lechoniem, przekonany, iż nasza poezja ukuta z tego samego metalu, co dzieła Dantego, Racyna, Szekspira, pisał tak oto:

[...] właśnie materia, z której zrobiono naszą literaturę, jest inna. Porównywać Mickiewicza z Dantem lub z Szekspirem, to porównywać owoc z konfiturą, produkt naturalny z produktem przetworzonym, łąkę, pole i wioskę z katedrą lub miastem, duszę sielską z duszą miejską, osadzoną w ludziach, nie w naturze, naładowaną wiedzą o świecie rodzaju ludzkiego. Byłże Mickiewicz mniejszy od Danta? Jeśli już mamy oddawać się tym pomiarom, powiedzmy, że oglądał on świat z łagodnych wzgórz polskich, podczas gdy Dante wyniesiony został na szczyt potężnej góry (z ludzi złożonej), z której inne otwierają się perspektywy. Dante, nie będąc może „większy”, wyżej był umieszczony: dlatego góruje⁹.

Mniejsza z tym jednak. Idzie mi raczej o staroświeckość metody i nie kończącą się nigdy powtarzalność tego krzepiącego stylu.

⁸ Historię badań porównawczych szerzej omawiam w książce *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Kraków 2010.

⁹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1958*, Kraków 2007, s. 11.

Miłosz, budując swoją komparatystyczną panoramę literatury polskiej, chętnie korzystał z owej staroświeckiej metody, pozwalająca mu ona tworzyć hierarchiczną przestrzeń, a istniejące w jej ramach relacje przez lata korygował, dopracowywał i uzupełniał. Strategia Gombrowicza tymczasem, wyłaniająca się z dziennikowych zapisów, wynikająca z jego programu oparcia literatury polskiej na „ja”, dzięki czemu mogłaby ona zostać wprowadzona w świat, zeuropeizowania i „przeciw-stawiona” Europie, opiera się na pełnym ironii dekonstruowaniu, podważaniu, przedrzeźnianiu i szydzeniu, co pozwala przypisać jej etykietkę komparatystyki krytycznej, wpisującej się w szerszy horyzont krytycznej nowoczesności. Obie strategie łączy powstanie w specyficznych okolicznościach wygnania, stwarzających dystans do wspólnoty i tradycji, umożliwiające, o czym zaświadcza *Rodzenna Europa*, posługiwanie się „teleskopicznym okiem”, organem chwytającym „równocześnie różne punkty kuli ziemskiej, ale także różne momenty czasu [...] musiałem nim się częściej niż inni posługiwać, rzucany przez okoliczności z jednej cywilizacji w drugą, spod dużego ciśnienia w małe i na odwrót”¹⁰. Autor *Zaczynając od moich ulic* będzie mówił też o nowych oczach, nowej myśli i nowym dystansie¹¹, pokonywaniu dawnego „ja” i aktywizacji uspionych pokładów wrażliwości, o wizji literatury rodzinnego kraju, która staje się „wyobrażoną obecnością”. Ta perspektywa kieruje nas w stronę historycznej specyfiki polskiego literaturoznawstwa porównawczego.

Rzec by można, że tak jak dyskurs komparatystyczny przeszedł fazę odnowy za sprawą traumatycznego dziedzictwa dyslokacji, polskie literaturoznawstwo porównawcze w minionym stuleciu otrzymało nowy punkt orientacyjny. By zrozumieć jego znaczenie, trzeba najpierw sięgnąć do czasów Mickiewicza, kiedy wydawało się, że komparatystyka na dobre zadomowi się na rodzimych uniwersytetach. Już w roku 1818 na Uniwersytecie Warszawskim powstała Katedra Literatury Porównawczej, która, wedle wszelkich historycznych danych, była pierwszą tego typu jednostką na świecie, utworzoną zaledwie dwa lata po publikacji historycznej antologii François J. M. Noëla i François de la Place’a, a jej pierwszy wykładowca (spotykający się ze studentami regularnie do roku 1830) prof. Ludwik Osiński prowadził w niej dydaktykę na długo przed pierwszymi wykładami Abla-François Villemaina, Philarète’a Chaslesa czy Jeana J. Ampère’a. Podejmująca próby instytucjonalizacji komparatystyka polska, posiada jednak – już od swych obiecujących początków – historię nieciągłą, opartą raczej na pewnych aktach i epizodach niż stabilnym toku rozwojowym. Wśród jej tekstów fundacyjnych najważniejszą bodaj rolę odgrywały przez długie lata wykłady paryskie Adama Mickiewicza. Nie wchodząc teraz w szczegóły tego rozle-

¹⁰ Cz. Miłosz, *Rodzenna Europa*, Kraków 1994, s. 7.

¹¹ Zob. Cz. Miłosz, *Noty o wygnaniu*, tłum. E. Czarnecka, w: idem, *Zaczynając od moich ulic*, s. 46.

głego komparatystycznego projektu, chciałbym podkreślić tylko jeden jego wymiar, a mianowicie to, że próby znalezienia „wielkich ogniw łączących literaturę Słowian” prowadzone były przy niewątpliwej świadomości zapoczątkowanej nad Sekwaną odnowy sposobów mówienia o literaturze i jej historii. W lozańskich wykładach poprzedzających prelekcje paryskie Mickiewicz mówił, iż „Francuzi stworzyli literaturę porównawczą, a przez to rozszerzyli pole spostrzegania, wprowadzając nowy przedmiot do porównania, to znaczy literaturę nowożytną”¹². Świadomość nowej jakości w literaturoznawczym dyskursie i echo stojących za nim ambicji formułowanych w duchu Cuviera odezwie się później w inauguracyjnym wykładzie prelekcji paryskich; przytoczę tylko jeden fragment z pierwszego wykładu, określający zarówno pozycję Mickiewicza, sytuację całej ówczesnej literatury polskiej, jak i bagaż przekazany wiekowi XX: „Jestem cudzoziemcem, muszę mówić językiem nie mającym nic wspólnego z językiem, który zwyczajnie służy za narzędzie moim myślom, nic wspólnego ani w swym pochodzeniu, ani w formach, ni w toku. Nie chodzi o to tylko, bym tutaj wobec was myśli swe i uczucia na obcą mowę tłumaczył, będę musiał każdą myśl, każde uczucie całkowicie i od razu przetwarzać”¹³.

Przekład i przetwarzanie umieścić można także u podstaw komparatystycznej aktywności Miłosza, który znalazłszy się w Stanach Zjednoczonych, dobrze rozpoznał możliwości, jakie oferowały wówczas badania porównawcze. Komentując swą *Historię literatury polskiej*, przypominał, że jej obraz w oczach anglojęzycznych czytelników zmienia się dzięki nowym przekładom oraz „tym, nielicznym zresztą, wydziałom studiów słowiańskich na uniwersytetach, które nie ograniczają się do rusycystyki. Wobec rozwoju studiów porównawczych zaczyna też świtać myśl, że może i w innych literaturach słowiańskich, poza rosyjską, coś tam jest”¹⁴. W eseju *Kim jest Gombrowicz?* z kolei wyrażał się bardziej żartobliwie, dając rozległy opis recepcji rodzimej literatury na obcym gruncie; tylko krótki wyimek:

[...] studenci pisali przez trzy godziny (wszystkie egzaminy są piśmienne), głównie o Gombrowiczu. Bardzo pojętni są ci młodzi Amerykanie, czytający go tylko w przekładzie (byli to prawie wyłącznie studenci anglistyki i CompLit, czyli komparatystyki). Za oknem słońce kalifornijskiej wiosny. Ogromne bose stopy młodzieńca w pierwszym rzędzie czerniały zdeptaną i zrogowaciałą skórą. Długowłose dziewczyny w portkach drapały się, pisząc, w tyłki i w pięty¹⁵.

¹² A. Mickiewicz, *Pisma historyczne. Wykłady lozańskie*, w: idem, *Dzieła*, t. 7, Warszawa 1999, s. 191.

¹³ A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie*, tłum. L. Płoszewski, Kraków 1997, s. 83.

¹⁴ Cz. Miłosz, *O historii polskiej literatury, wolnomyślicielach i masonach*, w: idem, *Prywatne obowiązki*, s. 93.

¹⁵ Cz. Miłosz, *Kim jest Gombrowicz?*, w: idem, *Prywatne obowiązki*, s. 111.

„PODOBNE A NIEPODOBNE, TOŻ SAME, A NIE TOŻSAME”

Dla komparatystycznych perspektyw dzieła Miłosza kluczowe wydaje się jego zamiłowanie do klasyfikowania i hierarchizowania, będącego również bardzo charakterystycznym zapleczem, zwłaszcza wczesnej, komparatystyki. W swoim *itinerarium* lat amerykańskich, jakim są *Prywatne obowiązki*, Miłosz zastanawiał się, czy aby zbyt mocno nie zależy mu na wprowadzaniu ładu w „odczucia poplątane”¹⁶. Tym wątpliwościom towarzyszyło pewne poczucie podwójności: geograficznej, językowej, osobowościowej:

[...] odnajdowałem w sobie, porównawczo, bezmiary historycznej wiedzy nabytej doświadczeniem kilku pokoleń. Być może więc należało opierać się zgiełkowi właśnie odwołując się do tej wiedzy i pisać inaczej, niż to było, tu gdzie żyłem, przyjęte, ale jednak pisać po angielsku, bo tak tylko mógłbym kogoś osiągnąć. Ale tu pojawiała się przeszkoda zasadnicza. Nawet pisząc po polsku musiałem się hamować, mimo że miałem do rozporządzania mnóstwo obrazów-skrótów i dat-symboli. Angielski natomiast zmuszałby mnie do przebrań, to jest musiałbym udawać, że wiem mniej o różnych ciągach przyczynowych dwudziestego wieku, wiedząc o nich więcej, co zresztą przesądza o nieuczciwości wielu europejskich imigrantów występujących jako amerykańscy pisarze. Stąd też wybrana przeze mnie podwójność¹⁷.

Próba zrozumienia własnej podwójnej, czy nawet wielokrotnej, przynależności, intelektualnego ujarzmienia ogromnego zróżnicowania form i kształtów doświadczenia wyrażanych przez kultury, z którymi Miłosz się zetknął, nie poddaje się łatwej charakterystyce, pełna jest pułapek i pęknięć. Miłosz z jednej strony gani mechanizmy typowego dla dziewiętnastowiecznej komparatystyki upraszczającego przykładania dziedzictwa ojców ewolucjonizmu, Saint Hillaire’a, Buffona, Lamarcka, do żywego organizmu kultury (co poświadcza lektura Balzaka w *Legendzie miasta-potwora*), gani próby traktowania jej jako żywego preparatu, przedmiotu badań społecznego naturalisty, widząc w tego typu przedsięwzięciach prymitywne, scjentyistyczne posłuszeństwo brutalnym prawom natury i ekonomii świata odczarowanego. Z drugiej strony natomiast nader często ujawnia silne pragnienie poszukiwania trwałego oparcia, struktur zakotwiczących „ja”, pozwalających porządkować i odkrywać esencję, pragnienie wyrażone w poetyckiej pochwalie Linneusza wygłoszonej przez wędrowca i zbieracza „[...] form widzialnych w gorzkim / Stuleciu bez harmonii [...]”¹⁸. Latami, na różne sposoby, od antologii i wypisów po etapowe przekłady, budował Miłosz dla literatury polskiej wielką mapę kontekstów, zależności i odniesień.

¹⁶ Cz. Miłosz, *Wstęp*, w: idem, *Prywatne obowiązki*, s. 5.

¹⁷ *Ibidem*, s. 6.

¹⁸ Cz. Miłosz, *Linnaeus*, w: idem, *Wiersze wszystkie*, s. 983.

Próby radzenia sobie z podwójną przynależnością polegały u Miłosza na ciągłym konfrontowaniu tego, co własne i cudze, czego świadectwem są *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Choć – jak pisał – „emigracja z Europy przypadła jednak na czas, kiedy dawno już opuściło mnie przywiązanie do nazw i rozpoznawane pokrewieństwo gatunków z tymi innymi, europejskimi, przypominało tylko o moim życiorysie, polegającym na wędrówce od upartych podziałów i definicji do zgody na płynne i niezdefiniowane”¹⁹, zgoda ta nigdy nie wyeliminowała jednak pasji sięgającej do czasów dzieciństwa, które pozostawało ważnym punktem odniesienia:

Znałem tylko jedną sosnę, sosna równała się sośnie, a tu raptem *Sugar Pine* i *Ponderosa Pine*, i *Monterey Pine*, i tak dalej, razem siedemnaście gatunków. Pięć gatunków *Spruce*, czyli świerku, sześć gatunków *Fir*, czyli jodły, przy czym ta największa, rozmiarami nieraz współzawodnicząca z sekwoją, jest nie całkiem jodłą, toteż łacińska jej nazwa nie jest ani *Picea*, ani *Abies*, tylko *Pseudotsuga*. Po kilka gatunków cedru, modrzewia, jałowca. Dąb, który, jak wierzyłem, jest wszędzie i zawsze dębem po prostu, wieczną i jedyną dębowością samą w sobie, rozmnożył się na gatunków szesnaście, poczynając od tych, których dębowość jest niewątpliwa, aż do innych, gdzie jest zamglona, tak że trudno jest od razu zgadnąć: laur to czy dąb? Podobne a niepodobne, toż same, a nie tożsame – to prowadzi tylko do niedorzecznych myśli, dlaczego jednak do nich się nie przyznać?²⁰

Fragment ten to coś więcej niż lekcja botaniki odrobiona w nowych okolicznościach przyrody, skupia on w sobie jak w soczewce podstawy Miłoszowskiego mapowania, Miłoszowskiej komparatystyki, ukazując przemianę sytuacji wyjściowej poprzez napotkanie innego, nieznanego, nieoswojonego. Obcowanie z bogactwem amerykańskiej natury przenosi poetę w obszar problemów tożsamościowych, których pokazną część stanowi potrzeba sytuowania literatury polskiej, swoistego „domostwa wyobraźni”, wobec różnorodności wpisanej w literaturę innych kręgów kulturowych, to także okazja do zwrócenia uwagi na przyrząd komplementarny wobec oka teleskopicznego, na mikroskopowe szkiełko, pozwalające wydobyć wewnętrzną różnicowanie rodzimej literatury, w której dochodzi do głosu językowa polifonia (interesująca zwłaszcza zwolenników tzw. komparatystyki wewnętrznej):

Kto czyta po polsku, obcuje z głosami wielu epok i wielu pokoleń równocześnie, ale nie może być tylko strażnikiem mitów, jakich go nauczono, choć to, czym nasiąkł w młodości, działa na niego silnie, tkwi głębiej niż świadomość. Nie może dlatego, że jest w ruchu, a przeszłość zmienia się zależnie od punktu

¹⁹ Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 25.

²⁰ *Ibidem*.

w czasie, z którego na nią patrzymy. Tak podróżny, jadąc wzdłuż górskiego pasma, widzi coraz to inaczej te same szczyty²¹.

Potrzeba „konfrontowania się z odmiennymi od naszej rzeczywistościami” to dla Miłosza kwestia stylu, podobnie jak dla Gombrowicza. Przypomniana powyżej lekcja biologii kieruje nas w stronę przemiany, jaką na skutek dwudziestowiecznych zawirowań historii przeszła komparatystyka jako dyscyplina, poszukująca dziś swego miejsca w strefie przekładu na obszarach granicznych, chętniej sięgająca do języka literackich autobiografii niż scjencystycznych paradygmatów. Zadanie komparatystyki pojmowanej jako sztuka lektury koncentrująca się na zjawiskach międzykulturowego transferu polega na podtrzymywaniu dialogu szeroko rozumianych języków. Coraz więcej uwagi zwraca się w jej ramach nie na to, co dzieje się w centrum procesów klasyfikowania i porządkowania kultur, ale na ich peryferiach, na obszarach nachodzących na siebie polisystemów (Itamar Even-Zohar), a więc, mówiąc językiem Miłosza, od dębowości, sójkowości czy jodłowości przechodzimy w stronę tego, co „jest nie całkiem jodłą”, sójką lub dębem. Różnorodność literatury postrzegane jako obszar artykulacji hybrydyczności i płynności tłumionej przez inne, mocniej ugruntowane społecznie dyskursy znajdują w komparatystyce sprzymierzeńca w ujawnianiu nieuchronnego paradoksu, jaki rysuje się w zderzeniu własnego z cudzym, polegającego na balansowaniu między przynależnością a wyobcowaniem, balansowaniu, które wpisane jest w anatomię, politykę i etykę translacji. Dwudziestowieczna historia bardzo mocno wpisała ślady tego zderzenia w życiową kondycję poety, czemu dał wyraz, między innymi, w wierszu *Gdziekolwiek* z tomu *To*. Znajdziemy w nim próbę wyartykułowania jednego z elementarnych zadań, jakie stawiał przed sobą Miłosz, a można by je określić mianem zadania tłumacza:

Gdziekolwiek jestem, na jakimkolwiek miejscu
na ziemi, ukrywam przed ludźmi przekonanie,
że nie jestem stąd.
Jakbym był posłany, żeby wchłonąć jak najwięcej
barw, smaków, dźwięków, zapachów, doświadczyć
wszystkiego, co jest
udziałem człowieka, przemienić co doznane
w czarodziejski rejestr i zanieść tam, skąd
przyszedłem²².

Przekład podporządkowany jest u Miłosza naczelnej potrzebie, którą nazywał, narzekając na brak polskiego ekwiwalentu dla francuskiego *situer*,

²¹ Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*, w: idem, *Prywatne obowiązki*, s. 61.

²² Cz. Miłosz, *Gdziekolwiek*, w: idem, *Wiersze wszystkie*, s. 1158; podkreślenie w oryginale.

pragnieniem umiejscawiania, sytuowania. Komentarze wskazujące na realizację tej potrzeby tworzą rozległą sieć zarówno intra-, jak i intertekstualnych odniesień, kształtujących się pod wpływem lektury hermetycznych poematów Oskara Miłosza – autor *Metafizycznej pauzy* przypomina niejednokrotnie te same fragmenty, nadając im inny wydźwięk (w *Ziemi Ulro*, w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, w esejach poświęconych erozji wyobraźni religijnej i poetyce miejsca, zwłaszcza w *Widzeniach...*). Przekonanie o podstawowej dla naszego umysłu operacji polegającej na percepcji przestrzeni, przywołujące na myśl Plessnerowską kategorię „ja” ekscentrycznego, swoimi korzeniami sięga do doświadczeń dzieciństwa, a jego rozbudowane konteksty filozoficzne uzupełniają wspomnienia młodzieńczej lektury *Cudownej podróży* Selmy Lagerlöf²³. To tam pojawia się postać poety lecącego nad ziemią i ogarniającego ją z góry, a zarazem dostrzegającego każdy szczegół. Tutaj ma swój początek teleskopiczne i mikroskopowe oko Miłosza. Ten wielbiciel map stawia przed nami zarys własnej mentalno-cielonej kartografii, oparty na obsesyjnej wręcz „spacjalizacji” i hierarchizacji własnego dyskursu, mówi nam wprost o gmachach wznoszonych przez język, który – podobnie jak zmysł historyczny – jest lokalny i miejscowy, o budującej lekturze, drugiej przestrzeni doświadczenia religijnego, podwójnej geograficznej przynależności wyrażonej w obrazie dwóch ośrodków i dwóch przestrzeni nakładających się na siebie²⁴, nawet jego diagnoza kryzysu nowoczesności, erozja i desakralizacja wyobraźni znajdują swój wyraz w obrazie zagubionego kompasu, utraconych kierunków i punktów orientacyjnych. Miłosz, pisząc w eseju *Młody człowiek i sekrety* o fundamentalnym pytaniu: „gdzie jest przestrzeń”, zadawanym sobie „na jawie i we śnie”, egzorcyzuje atopiczną egzystencję nowoczesnego podmiotu²⁵. Dla Davida Simpsona, autora książki *Situatedness, or, Why we keep saying where we are coming from?*²⁶, poświęconej kategorii sytuowania, poeta stanowiłby zapewne znakomity obszar eksploracji; dla nowoczesnej komparatystki, która za sprawą prac Siegberta Prawera uczyniła refleksję nad możliwościami umiejscawiania (*placing*) jednym z pojęć organizujących nowoczesną tradycję komparatystyczną, byłby doskonałym przykładem tego, w jaki sposób bliska mu praktyka lektury na styku cywilizacji i kultur wyglądać może z perspektywy historii literatury kraju środkowoeuropejskiego. Miłosz bowiem nie tylko wchłonął w swoje literackie dzieło rozmaite języki, ale także, jak równo przed 20 laty pokazał na konferencji w Sztokholmie Zbigniew Łapiński, przeorientował mapę

²³ Zob. Cz. Miłosz, *Królewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980*, w: i dem, *Zaczynając od moich ulic*, s. 349.

²⁴ Zob. Cz. Miłosz, *Noty o wygnaniu*, s. 47-48.

²⁵ Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*, s. 174.

²⁶ D. Simpson, *Situatedness, or, Why We Keep Saying Where We're Coming From*, Durham, London 2002.

literatury polskiej drugiej połowy XX wieku²⁷. Ukazana na niej topografia zasługuje na odrębną opowieść, podobnie jak wkład Miłosza w konstruowanie rodzimej wspólnoty wyobrażonej. Na koniec więc tylko krótki fragment: „Nie urodziłem się w Polsce, nie wychowałem się w Polsce, nie mieszkam w Polsce, ale piszę po polsku. Nie jest to może tak niezwykle, skoro się zważy, że największy polski twórca nigdy nie był w Warszawie ani w Krakowie i że Litwę obrał za swoją Muzę. Jednakże czasy się zmieniły, jest tu zagmatwanie, które prosi o jakąś nową diagnozę”²⁸.

²⁷ Z. Łapiński, *From French to English – or How Miłosz Re-oriented Polish Poetry*, w: *Czesław Miłosz. A Stockholm Conference. September 9-11, 1991*, ed. Nils Ake Nilsson, Stockholm 1992, s. 43-50.

²⁸ Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*, s. 64.