

■ TOMASZ BILCZEWSKI

MUCHA UWIĘZIONA W BURSZTYNIE. O AMERYCE I WYOBRAŹNI MIŁOSZA

Romantyczenie i nowocześnie

Przypomnę najpierw opis pewnej scenerii:

Dwa brzegi Missisipi przedstawiają obraz nader osobliwy. Na zachodnim brzegu, ciągną się, jak okiem sięgnąć, olbrzymie łąki; fale ich zieloności, ginąc w oddali, biegną ku lazurowi nieba, w którym się topią. Po tych bezkresnych łąkach błądzą swobodnie wielotysięczne gromady dzikich bawołów. Niekiedy stary bizun, prując wplaw fale, układa się w kępie wysokich traw, na wyspie wśród nurtów Missisipi.

Taki obraz przedstawia brzeg zachodni, ale zmienia się on zupełnie po przeciwległej stronie, tworząc cudowny kontrast. Przewieszane nad wodami, rozsypane po skałach i górach, rozsiane po dolinach, drzewa wszystkich kształtów, wszystkich barw, zapachów, mieszają się, rosną społem, strzelają w górę do zawrotnej wysokości. Dzikie wino, begonje, kolocynty, splatają się u stóp tych drzew, pną się po konarach, pełzają aż do kończyn gałęzi, przerzucają się z klonu na tulipan, z tulipanu na dziki ślaz, tworząc tysiące grot, sklepień, bram. (...) Z łona tych potężnych drzew, magnolja wznosi się nieruchomym stożkiem; uwieńczona rozłożystemi białymi różami, góruje nad całym lasem, nie mając rywalki, prócz palmy, która tuż obok kołysze lekko swe wachlarze z zieleni.

(...)

O ile w burzanach po drugim brzegu rzeki wszystko jest ciszą i spokojem, tu, przeciwnie, wszystko jest ruchem i szmerem (...) (Chateaubriand 1932: 30–31).

W taki oto sposób François René de Chateaubriand otwiera opublikowaną w roku 1801 *Atalę*, swoisty literacki destylat doświadczeń wy-

niesionych z blisko półrocznej podróży, jak i wyobrażonych krajobrazów dorzecza Missisipi. Choć w przedmowie do pierwszego wydania tej książki zapewniał, że przyroda amerykańska została przezeń odmalowana z *la plus scrupuleuse exactitude*, choć w *Le Voyage en Amérique* (1826) usiłował opowiadać o rzekomej wędrowce z Ohio na południe, dobrze wiemy, że rzeczywista wyprawa z Baltimore do Filadelfii, którą odbył między kwietniem a grudniem 1791 roku, czyniła obrazy dwóch brzegów Missisipi wspomnieniem z *itinerarium* wyłącznie imaginacyjnego, opartego na lekturze świadectw pozostawionych przez odkrywców i misjonarzy. *Atala* wpisuje się w całą serię zapisów doświadczenia „amerykańskiej egzotyki” powstających w wieku XVIII i XIX, znanych także rodzimej literaturze, choćby w postaci relacji Kajetana Węgierskiego, Juliana Ursyna Niemcewicza, a potem – szczególnie frapujących Miłosza – *Listów z podróży do Ameryki* Henryka Sienkiewicza. Żadne z tych świadectw nie osiągnęło jednak takiej skali oddziaływania i swoistego *effet d'enchantement* jak *Atala* z jej obrazami dzikiej, bujnej natury, chrześcijańskiego świata wartości zestawionego ze stylem życia miejscowych plemion indiańskich. Nade wszystko opowieść ta niezwykle mocno utrwaliła w wielu kulturach Starego Kontynentu obraz ogromu i potęgi amerykańskich przestrzeni. Ich obcość, obojętność, *wiecznotrwałość kamienna* zderzona z przytłaczającą kruchością zanurzonego w niej człowieka sprawiała, że Miłosz, podobnie jak wielu innych rzuconych przez los za ocean, czuł się *odarty i pozbawiony* (Miłosz 2000: 16). Pokora i respekt wobec ujawniającego się w tych przestrzeniach rozmachu natury, któremu przeciwstawia się kameralny charakter rodzinnych stron oraz świat skrojony na ludzką miarę, odzywa się u Miłosza często. Autor *Widzeń nad Zatoką San Francisco* tak opisywał własne spotkanie z niesamowitym:

Dały mi wiele szczęścia ulice Paryża, doliny i pagórki francuskiej prowincji, gdzie łupkowy dach w kępie zieleni, pole, mostek, gaj pękały niemal od gęstości swojego niepowtarzalnego, poszczególnego istnienia, wyladowując każdy kilometr nadmiarem rzeczy do obejrzenia i do dotknięcia. To co innego, niż przelatywać trzysta mil autostradami Kalifornii wśród groźnych, spotworniałych widoków, niesamowitych barw światła na gołych górach. Nic równie podniosłego, równie *grandiose* w Europie, a najdziksze jej panoramy są w porównaniu z tym nieduże i oswojone. Pamiętam jednak, że tęsknota do dzikich romantycznych krajobrazów była tworem artystycznej i literackiej mody, nie upajano się tym, kiedy ledwo tknięte siekierą puszcze otaczały pola, przeciwnie, wielbiono Naturę uładzoną, posłuszną (Miłosz 2000: 43).

Majestatyczny pejzaż będący dla Chateaubrianda częścią romantycznego obcowania z tajemnicami natury, utrwalony zgodnie z właściwą epoce estetyką wzniosłości, został u Miłosza przefiltrowany przez doświadczenie nowoczesności, zapisane we fragmentach *Notatnika amerykańskiego: Pusta równina aż do granic nieba, zarasta ją trawa niebiesko-zielona. Po długich szosach, prostych jak sine igły, śmigają małe mechaniczne pojazdy. A nad równiną, na tle nieba, wymijają nas rytmicznie przezroczyste wieże z cienkiej stali* (Miłosz 1999: 35). Rejestrowane obrazy sąsiadują tutaj z rozważaniami nad malarstwem pejzażowym Breughla, Watteau i ulubionego Claude'a Lorraina; żółtym i fioletowym mgłom oceanu, liniom statków łączących swój dym z dymami wieczornego morza towarzyszy refleksja nad odczuwaniem piękna wielkich zbiorowisk ludzkich, nazywanym przez Charlesa Baudelaire'a *malarstwem obyczajów*. Bezgraniczny teatr czerwonych skał zmienia się szybko w wielkowiejską przestrzeń Nowego Jorku, rozmyślenia nad możliwościami ludzkiej percepcji, granicami sztuki i języka przechodzą w przedstawienie cywilizacji jako obszaru, gdzie ścierają się ze sobą sprzeczne pierwiastki. Jak Chateaubriand przedstawiający dwa kontrastujące ze sobą brzegi Missisipi, ukazujący kraj Indian i chrześcijańskich misjonarzy, tak i Miłosz wielokrotnie opisze swoje amerykańskie doświadczenia jako współlistnienie przeciwstawnych sił i zjawisk, czy to ograniczając się do świata natury, czy też wychodząc poza jego granice. Choć autor *Kontynentów* będzie mówił wprost o romantycznym dziedzictwie Ameryki, które sam wiąże po części właśnie z *Atalą*, warto przyjrzeć się specyfice jego pierwszego spotkania z amerykańską egzotyką, możliwego najpierw dzięki pracy wyobraźni. Jego dalekie echo odezwie się w przywołanym już *Notatniku amerykańskim*, gdy obserwowany z samolotu krajobraz pustyni zmienia się nagle w *kraj Dzikiego Zachodu z dziecinnej opowieści, wrzasku atakujących Indian, postoju płóciennych bud w karłowatych krzakach* (Miłosz 1999: 36). W *Traktacie poetyckim* obok Ameryki spoglądającej *oczyma racoona w czarnym okularze, gdzie bluszcz i powój nad czerwoną glebą splata arkadą pnie tulipanowca*, kraj ten pojawia się także jako dopełnienie podajń dziecinństwa *o jądrze gęstwiny / Opowiadanych w stuku kołowrotka* (Miłosz 2011: 440).

Aby zrozumieć wczesne spotkanie Miłosza z Ameryką, trzeba koniecznie przywołać moment, gdy jako dziesięcioletek odkrywa kufer skarbów swojego ojca zawierający kolekcję powieści Tomasza Mayne Reida, autora stanowiącego rzadki przypadek pisarza, którego sława, *przemijając cał-*

kowicie tam, gdzie można go czytać w oryginale, przetrwała gdzieniegdzie jedynie dzięki przekładom:

(...) pamiętam siebie, pnącego się z czytelni w górę ulicą Mała Pohulanka w Wilnie z książką Reida pod pachą: rękaw kozucha, kozuch ściśnięty paskiem, szara zimowa pogoda, środkiem zjeżdżają chłopcy na saneczkach, leżąc na brzuchu, płużąc w tyle nogą-sterem. Takie szczegóły utrwalają się w nas zwykle, jeżeli w chwilach ich chwytania były zabarwione przez jakąś silną emocję (Miłosz 1990: 149 i 155).

Miłosz, zmagający się z oporem cyrylicy, między innymi Reidowi zawdzięczał swoje charakterystyczne wyczulenie na przyrodniczy detal. Odnajdywał u niego niezwykle bogactwo krajobrazów i żyjących istot oraz literacką lekcję taksonomii, jako że każdej z owych istot przysługiwały precyzyjne łacińskie nazwy umieszczone w nawiasach. Podobne praktyki cenił u naśladowcy Reida, Włodzimierza Korsaka, autora myśliwskich książek dla młodzieży, swoistych wykładów przyrodoznawstwa, przyswajanych tak gorliwie jak prace zoologów: Władysława Taczanowskiego i Jana Sztolcmana. Pisarstwo Reida i Fenimore'a Coopera uważał za kompletarne wobec obrazów pochodzących z *Atali źródło romantyczności Ameryki*, legendy *puszcz, prerii, mustangów i bizonów* (Miłosz 1990: 156).

Stosunek Miłosza do zajmującej go szczególnie natury Nowego Świata – i do natury w ogóle – nie poddaje się łatwym generalizacjom. Z jednej strony budziła ona grozę, jak wtedy, gdy spoglądał na sosny przy Feather River czy gdy stał na skalistych cyplach *obryzgiwanych wybuchami oceanicznej bieli*, z drugiej *przylegała do niego gładko jako Ameryka drzewna i roślinna pachnąca sianem koszonym na leśnych łąkach*, Ameryka wykrotów, ukrytej obecności łososia i niedźwiedzia, kontaktów z jeżozwierzami i bobrami Pensylwanii, lasami Vermont i Maine (Miłosz 2000: 15 i 1994: 257). Ta dwoistość przekładała się również na krajobraz wewnętrzny, w jakim przebywał za oceanem, a po latach na podsumowanie amerykańskiego doświadczenia ujęte w zwięzłą formułę abecedariusza:

Ameryka. Jaka wspaniałość! Jaka nędza! Jaka ludzkość! Jaka nieludzkość!
Jaka wzajemna życzliwość! Jakie przywiązanie do ideału! Jaka hipokryzja!
Jaki tryumf sumienia! Jaka przewrotność! Ameryka przeciwieństw może, nie musi, odsłonić się imigrantom, którym się udało. Ci, którym się nie udało, będą widzieć jedynie jej brutalność (Miłosz 1997: 25).

Nowy Świat, objawiając oczom emigranta zarówno swoją zmysłową, jak i duchową topografię, pochłaniał go i zmuszał do metamorfozy. Pa-

miętamy, jak Miłosz opowiadał, że majestatyczna przestrzeń wybrzeży Pacyfiku wnikała weń, przerabiała go, pozbawiała czegoś, a jednocześnie działała wyzwalająco (Miłosz 2000: 16), wytwarzając nową mentalno-emocjonalną mapę. Aby zrozumieć jej kontury, specyficzną podmiotową kartografię wielbiciela map z *Rodzinnej Europy*, trzeba raz jeszcze wrócić do lat dzieciństwa.

Mikro i makro: wyobraźnia przestrzenna

W wygłoszonym w grudniu 1980 roku wykładzie noblowskim opowiadał Miłosz o jednym ze swoich najważniejszych doświadczeń formacyjnych, jakim była dziecięca lektura *Cudownej podróży* Selmy Lagerlöf. Jej bohater leci nad ziemią i *ogarnia ją z góry, a zarazem widzi w każdym szczególe* (Miłosz 1985: 348–350). Podobną metaforę, odsłaniającą powołanie poety, znajdzie Miłosz u Sarbiewskiego, który w formie klasycznej ody opisuje podróż z Wilna do Brukseli odbywaną na grzbiecie Pegaza, dzięki czemu tworzy dwa rodzaje map: odległą i ukonkretnioną (w *Mieście bez imienia* Pegaz rodem z Sarbiewskiego zmienia się w gryfy i smoki). Dla tej charakterystycznej postawy podmiotu wychodzącego poza siebie, do której pasowałoby Plessnerowskie określenie „człowieka ekscentrycznego”, znajdzie Miłosz w *Rodzinnej Europie* – jakby grając obrazami z własnego przekładu Blake’owskiego *Miliona* – „nowy organ”, teleskopiczne oko (Miłosz 1994: 6) chwytające różne punkty kuli ziemskiej i różne momenty czasu. Od romantycznych kontekstów tej metafory oddalamy się jednak za sprawą filtra nowoczesności, łączy się ona bowiem, jak sugeruje dalszy autorski komentarz, z techniką montażu filmowego. Ten charakterystyczny motyw widzenia z bliska i z oddali towarzyszyć będzie poecie niemal przez całe życie. Nie o tropienie wędrówki motywów tu jednak chodzi, ale o to, że ów geograficzny topos twórczości Miłosza pozwala dostrzec zasadniczą cechę jego wyobraźni i języka poetyckiego: posługiwanie się kategoriami opartymi na relacjach przestrzennych połączone z uprzywilejowaniem zmysłu wzroku, ze swoistym Miłoszowskim okulocentryzmem (van Heuckelom 2011: 909–939). Choć sięga ono jeszcze do doświadczeń dziecka wyobrażającego sobie Nilsa spoglądającego na ziemię z perspektywy unoszącego się nad nią gąsiora, dopiero perspektywa amerykańskich przestrzeni i tego, co czuje człowiek wobec zbyt rozległego obszaru, prowadzi do niespotykanej wcześniej kumulacji spacji metafor, do ich wykorzystania w próbach określenia podmiotowej tożsamości:

Wyobraźnia człowieka jest przestrzenna i bez ustanku buduje architektoniczną całość z krajobrazów zapamiętanych albo wyobrażonych, postępując od „bliżej” do „dalej”, niejako nawijając warstwy czy pasma dookoła jednej osi, tej, w której dotyka on stopami ziemi. Z tej przestrzenności wyobraźni wiele wynika i będę do niej często powracać (Miłosz 2000: 12–13).

Kiedy w dalszych partiach *Widzeń nad Zatoką San Francisco* zaprowadzi nas Miłosz ku kolejnym obszarom Kalifornii, powroty te przypominają będą wręcz obsesję, obejmującą coraz rozleglejsze obszary doświadczenia:

(...) jesteśmy istotami cielesnymi, to znaczy zajmujemy w przestrzeni miejsce, to „miejsce” zamknięte powierzchnią naszej skóry nie może być jednak w „nigdzie”. Tak jak ręka wyciąga się i bierze ołówek leżący na stole, ustalając stosunek pomiędzy ciałem i tym, co jest poza nim, wyobraźnia przedłuża nas, ustalając zmysłowy, obrazowy stosunek pomiędzy nami i ulicą, miastem, powiatem, krajem. U wygnańców ze wschodniej części Europy można często zauważyć rozpaczliwą odmowę pogodzenia się z tym faktem; próbują oni zachować ojczyznę jako przestrzeń idealną, w której się poruszają, ale ponieważ jest ona tylko w pamięci, nie wzmacniana przez codzienne wrażenia, sztywnieje, przekształca się w słowa, tym bardziej zresztą uparte, im bardziej blednie ich dotykalna treść (Miłosz 2000: 205).

Miłosz porusza tutaj problem tożsamości egzula, w nieunikniony sposób zahaczający o odwołania do przestrzennej metaforyki związanej z kondycją podmiotu przemieszczonego, jednak jego pasja ustanawiania relacji przestrzennych sięga daleko głębiej, widoczna jest już u młodego przyrodnika, *kolekcjonera duszonych w wyziewach formaliny i wbijanych na szpilkę chrabąszczy*. To pasja porządkowania nieobjętego bogactwa przyrody, dzięki której doświadczony konkret zaczyna zamieszkiwać *idealną przestrzeń poza czasem* (Miłosz 2000: 24). Jak sam pisał w *Widzeniach*, w obsesji klasyfikowania *tkwił wściekły arystotelizm, powtarzałem wczesne procedury porządkowania otaczającego nas świata, jakby prawdą było, że dzieciństwo, chłopięctwo, dojrzałość odpowiadają fazom, przez jakie przechodzi ludzkość* (Miłosz 2000: 23–24). Nieco dalej opisuje Miłosz koniec swojej miłości do linneuszowej taksonomii, zamieniającej rzeczywiste ptaki w ilustracje z anatomicznego atlasu pokryte złądą piór, czyniącej z jaszkowości i zapachu kwiatów przedmiot działania zamysłu *bezosobowej kalkulacji i przykład powszechnego prawa* (Miłosz 2000: 24). Wraz z wyrzuceniem młodzieńczych zielników kończy się pewien etap porządkowania świata za pomocą słów, a wraz z nim w przeszłość odchodzi idealna, pozaczasowa przestrzeń. Podtrzymywanie upartych podziałów sprowadza-

jące różnorodność do idealnych typów i inwariantów przechodzi w zgodę na *płynne i niezdefiniowane*, najlepiej widoczną w osłupieniu, jakiego doznaje podmiot, gdy (mówiąc o amerykańskich świerkach, sosnach czy jodłach *spruce, pine, jay*) staje wobec niespotykanej obfitości gatunków porównywanych nieustannie z tym, co niegdyś ograniczało się do jednego egzemplarza. Potrzeba porządkowania bogactwa zjawisk i mnogości wrażeń odbieranych przez zmysły zmienia się u poety z upływem czasu, nigdy jednak Miłosza nie opuści; sam podkreślał, że jest ona u niego wyjątkowo mocna: *Jesteśmy karmieni przez nasze zmysły i odbywa się w nas bez ustanku, choć nie jesteśmy tego świadomi, usilna praca polegająca na porządkowaniu chaotycznych postrzeżeń, układaniu ich w pewne całości* (Miłosz 2000: 177 i 205). Wraz z doświadczeniem amerykańskim praca ta wkracza w nową fazę, a kłopoty związane z przejściem od tego, co precyzyjnie zdefiniowane, a więc od mocnego arystotelizmu, do tego, co płynne, oparte na skalarnej konceptualizacji, przełożyły się na konieczność nieustannego rekonfigurowania własnej mentalno-emocjonalnej kartografii.

Nowe oczy, nowa myśl, nowy dystans

Przemiany owej kartografii nie wiązały się jedynie z sytuacją wygnania, ale wynikały też z szerszych historyczno-cywilizacyjnych przemian, jakim podlegała przestrzenna wyobraźnia człowieka w minionym stuleciu. Opisał je Miłosz szczegółowo w eseju *Religia i przestrzeń*, pokazując, w jaki sposób tradycyjne hierarchiczne relacje między górą i dołem warunkujące nasze poczucie zadomowienia w świecie uległy rozbiciu, jak symbole Dantego, w których odbijał się światopogląd św. Tomasza, przestały spełniać swoje funkcje w sytuacji rozchwiania i chaosu, w przestrzeni *bez jednego Miejsca, do którego inne są odniesione*, kiedy podmiot stoi wobec *nieskończoności zawsze tylko wzajemnych odniesień* i zmuszony jest chwycić się jedynej dotykanej ostoi nazywanej „ja”, ostoi niepewnej, zawieszanej pośród wielu innych okruchów przestrzeni, umieszczonej w czasie rozciągającym się nieskończenie wstecz od gazowych mgławic *krzepnących w płyny i ciała stale po drobiny życiorodnego kwasu* (Miłosz 2000: 36). Wobec takiej skali wyobraźnia nie może pozostać obojętna, wchodzi w stan kryzysu, konfrontacji starego z nowym:

Stare to przestrzeń w wyobraźni jako nieskończenie rozciągle ciało zawierające, a w nim, niby rodzynki w cieście, tkwią bryłki wielorakich światów. Nowe

to ruch przestrzeniotwórczy, bo skoro przestrzeń jest czymś relatywnym, a nie absolutnym, dlaczego mielibyśmy przypisywać jej cechy ciasta czy słonia i być porażeni jej wielkością (Miłosz 2000: 38–39).

Miłosz zdawał sobie sprawę, że niełatwo będzie mu rozstać się z Newtonem, że nieustannie, aż do ostatnich chwil, musi wykonywać pracę, która pozwoliłaby przekroczyć ograniczenia tradycyjnej wyobraźni:

Niemniej kiedy tutaj, na tych wzgórzach, tuż koło jasno oświetlonych w nocy gmachów atomowego laboratorium, gdzie przeprowadzane są eksperymenty dla mnie niezrozumiałe, analizuję moją wyobraźnię, spostrzegam, że nie jest już ona całkiem z dziewiętnastego wieku i że w każdym razie wyzwolono mnie z przestrzeni zakrzepłej niby ciało stałe zawierającej (Miłosz 2000: 39–40).

Można by się zastanawiać, czy rzeczywiście udało się poecie owo wyzwoleństwo, do jakiego stopnia jego wyobraźnia pożegnała się z wiekiem dziewiętnastym, jak dalece paraliżowały go obawy o to, że wyzbycie się pewnych wyobrażeń o świecie pograży podmiot w odrętwiającym bezładzie, gdzie bezsilna wyobraźnia, zwłaszcza religijna, nadal odczuwa potrzebę uciekania się do dawnych symboli, ale nie umie ich ożywić, gdzie dochodzi do swoistego impasu: wobec rozpadu tradycyjnych norm i związanych z nimi przedstawień zdajemy sobie sprawę z ich niewystarczalności, nadal jednak *zachowujemy się tak, „jak gdyby” wszystko było prawdziwe, czego uczy religia, strażniczka tajemnicy* (Miłosz 2000: 82). Wedle Miłosza dzieje się tak dlatego, że bez zakotwiczenia człowiek nie potrafi się odnaleźć:

Przestrzeń bez ustanku modelowaną przez wyobraźnię można porównać do tkaniny namiotu, która jest albo napięta, albo rozluźniona i łopocąca na wietrze. Bóg, jako punkt centralny, do którego da się odnieść wszelką przestrzeń, napina tkaninę (...). Jeżeli ani Bóg, ani dobra doczesne, ani projekt zbiorowy nie dostarczają kierunkowych napięć, przestrzeń jest bezwładna, bezkierunkowa, i także wkrótce bezbarwna. Dlatego też w literaturze nudy czy alienacji jedynym ratunkiem jest miłość: cała przestrzeń układa się wokół jednej osoby zastępującej Boga (Miłosz 2000: 171).

Smutek i gorycz nowoczesnego człowieka doznającego rozpadu wyobraźni opartej na zasadach newtonowskiego świata jako zawierającego wszystko *contenant*, pozbawionego oparcia w miejscu i zatrwożonego wizją kosmicznej grozy nieskończonej materii, niwelował kontakt z wizjonerskimi pismami Oscara Miłosza, który w 1914 roku miał doznać olśnienia

i intuicyjnie pojąć teorię względności. Olsnienie to pozwalało potraktować przestrzeń jako stosunek ruchu do ruchu jako zasady jednoczącej przestrzeń, czas i materię, będącej istotą zarówno najbardziej abstrakcyjnych operacji umysłu, jak i biegu naszej krwi. Różne rekonfiguracje myśli znalezionych u Oscara Miłosza powracają u autora *Kontynentów* niesłychanie często. Nie chodzi w tym momencie o to, by je porządkować czy też rekonstruować Miłoszowską interpretację hermetycznych poematów metafizycznych, zawartą, między innymi, w eseju *Młody człowiek i sekrety czy w Ziemi Ulro*. Wykorzystam jednak fragmenty poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, by pokazać, jak przestrzenność zmysłowego świata współgra u Miłosza z przestrzennością świata duchowego. Ten pierwszy rodzaj przestrzenności ukazuje się nam jako Lauda z poematu pisanego w roku 1974 – konkretna, wielonarodowa i wielowyznaniowa ojczyzna poety, swoisty geograficzny *minute particular*, który przyjmuje formę projekcji własnej pamięci poruszanej siłą wyobraźni. Dzięki owej wyobraźni Lauda staje się zarazem duchową przestrzenią przypominającą Jeruzalem psalmów, Apokalipsy czy Blake’owski świat wyzwolony przez Losa z oddziaływania ziemskiego czasu (Dudek 1995: 75–100). Napotkamy tu obrazy bursztynu i alchemika. Ten pierwszy to pradawny kamień Litwinów, złoto północy, symbolizujące słońce i miłość, alchemik zaś posiada wszelkie cechy duchowego mistrza. Domyślamy się, że odsyła on do postaci Oscara Miłosza, którego *Épître à Storge*, przełożoną częściowo w *Ziemi Ulro*, przywoływaną także w *Rodzinnej Europie* (Miłosz 1994a: 201–210 i 1994: 174), przypomina poeta we wstępie do *Laudy*, gdzie mowa o podstawowej zasadzie wszelkich ludzkich uczuć, działań i myśli: o percepcji przestrzeni, z której wywodzi się pragnienie zakotwiczenia w świecie i sytuowania wszystkiego, co człowiek poznaje i przeżywa. W zasadzie tej odnajdziemy źródło przestrzennej wyobraźni Miłosza, jego zmysłowości i duchowości. Podporządkowana jej wyobraźnia pozwala oderwać się od złud krainy Ulro, by poszukiwać stałego punktu odniesienia, wewnętrznego miejsca miejsc. Umieszczony w poemacie obraz magicznego kamienia litewskiego staje się coraz wyraźniej symbolem zjednoczenia tego, co rozproszone (Miłosz 2011: 651):

A teraz jesteśmy złączeni w obrzędzie.
W kryształach? w bursztynie? muzykowanie.
Ani to co było, ani to co będzie,
Tylko to co jest, kiedy świat ustanie.

Bursztyn pełni funkcję obrazu spajającego kompozycję poematu, w którym przestrzeń ojczystej Litwy rozszerza się w pewnym momencie na leżącą po przeciwnej stronie oceanu Kalifornię. Powraca on niespodziewanie w *Widzeniach*, tyle że w formie przeobrażonej: tym razem widzimy bowiem „uwięzioną w bursztynie muchę” (Miłosz 2000: 185)¹ – obraz towarzyszący człowiekowi, którego wyobraźnia, nie będąc w stanie uczeplić się utraconej kierunkowości, podporządkowuje się prawom kolistości, ciągłego powrotu. Kalifornia, nieustannie odnoszona do przestrzeni rodzinnej Litwy, poddaje metamorfozie Miłoszowską geografę podmiotu, zmieniając charakter przyjętego punktu obserwacyjnego: *mojego królewskiego wzniesienia się ponad ziemię nie lubilem. Było mi narzucone i zasługiwało na właściwą nazwę: wygnania*. (Miłosz 2000: 91). Podobny zabieg projektowania pejzażu zewnętrznego na wewnętrzny odnajdziemy w *Widzeniach*:

W istocie przedmiot tej książki nie jest określony geograficznie. Jest nim świadomość i wyobraźnia w spotkaniu z problemami i obrazami, które pozostały nienazwane i domagają się przeniesienia w język. W rezultacie zamiast raportu otrzymujemy wyprawę w głąb siebie, wewnętrzny portret kogoś, komu wypadło żyć w epoce globalizacji i pierwszego lądowania człowieka na Księżycu (Miłosz 2000: 6).

Wiele można by jeszcze powiedzieć o tym, jak potrzeba umiejscawiania rzutowała na wyobraźnię i język poetycki autora *Drugiej przestrzeni*, na właściwą mu spacyalizację czasu, historii, doświadczenia duchowego, jak formowała specyficzną geopoetykę i autobiogeografię – by użyć kategorii wykorzystanych przez Elżbietę Rybicką w odniesieniu do twórczości Miłosza, którego określiła mianem *homo geographicus* (Rybicka 2011). Niech mi na koniec, zamiast konkluzji, będzie wolno dopowiedzieć kilka słów o tym, jak doświadczenie Ameryki wiązało się z rozwojem jego percepcji przestrzeni. Miłosz traktował Amerykę jako wyjątkowo uprzywilejowany obszar, który stał się od dawna *połem doświadczalnym całego rodu ludzkiego*, poligonem radzenia sobie z bezdomnością, bo *któż, poza Indianami, nie był w tym kraju obcy* (Miłosz 2000: 208). To tutaj osadnik i wędrowiec musiał porządkować przestrzeń nie tylko w sensie dosłownym, ale poprzez *wyobraźnię czynną na jawie i we śnie*:

¹ W *Nieobjętej ziemi*, w *Ogrodzie ziemskich rozkoszy* poeta powróci do obrazu muchy w bursztynie po raz kolejny: *Miało się ku końcowi dwudziestego wieku, / W którym będę zamknięty jak mucha w bursztynie*” (Miłosz 2011a:13).

Niezamierzone prekursorstwo Ameryki polega na tym, że nastąpiło w niej wcześniej i na większą niż gdzie indziej skalę wydarcie drobin ludzkich z ich gleby, wydarcie, które miało się upowszechnić w następstwie opóźnionej na wielu obszarach rewolucji przemysłowej, jak również wojen i politycznych przewrotów. Kraj wygnania *per se* zawarł w sobie niejako *paradigm* wszelkiego wygnania. Co więcej, także wygnania z przestrzeni istniejącej w umyśle, zhierarchizowanej przez tron Boga (Miłosz 2000: 209).

Na tym poligonie doczekał poeta czasów, gdy usadowienie się na wygnaniu *przestało być szczególnym wypadkiem*, odstępstwem od normy. Nieustanne dążenie, by pod każdym względem *znaleźć się w domu* przypominało los milionów przybyszów mieszkających w Ameryce, otrzymujących *nowe oczy, nową myśl, nowy dystans* (Miłosz 2000: 66, 206 i 1985: 46). Pomimo że Miłosz, jak sam mówił, nosił *w sobie wiele miast i wiele krajów*, specyficzna wielokulturowość Ameryki oparta na wygnaniu przyzwyczajala go do konieczności polegania na „tu i teraz”. Wszystkie uwe wnętrznione kraje, pisał, *układały się w odniesieniu do tego, co mnie otacza* (Miłosz 1985: 12 i 2000: 12).

Ameryka nie byłaby jednak Ameryką, a Miłosz Miłoszem, gdyby natchmian nie pojawiła się przeciwwaga dla poczucia swoistej gościnności Nowego Świata. Przeszkadzała w niej właściwa jego mieszkańcom zaburzona percepcja czasu, zanik poczucia historii, słaba pamięć i kruche więzy międzyludzkie, do których przyczyniają się wielkie puste przestrzenie i pustka wewnętrzna, pochodna niedostatku szczegółu zastąpionego prefabrykatem, choroba *ontologicznej anemii*, objawiająca się *ssaniem nicości od środka* (Miłosz 2000: 44). Tak jak obraz Ameryki nosił w sobie wewnętrzne pęknięcie, tak i specyficzna dwoistość towarzyszyła tożsamości Miłosza. Najlepiej ujął ją on sam:

Wyobraźnia, zawsze przestrzenna, wskazuje na północ, południe, wschód i zachód od pewnego centralnego, uprzywilejowanego miejsca, którym jest przypuszczalnie wioska naszego dzieciństwa czy nasz powiat. Jak długo pisarz mieszka w swoim kraju, uprzywilejowane miejsce, kuliście się rozszerzając, utożsamia się z całym krajem. Wygnanie przesuwa ten ośrodek, a raczej tworzy dwa ośrodki. Wyobraźnia odnosi wszystko do otoczenia „tam, daleko” – w moim przypadku gdzieś na europejskim kontynencie. A nawet dalej wyznacza cztery główne kierunki, jak gdybym ciągle tam stał. Zarazem północ, południe, wschód i zachód są uzależnione od miejsca, w którym piszę te słowa. (...) Nowy punkt, który organizuje przestrzeń w odniesieniu do siebie, nie może zostać wyeliminowany, to znaczy nie można siebie wyabstrahować z fizycznej obecności w określonym miejscu na Ziemi. Dlatego właśnie powstaje

dziwne zjawisko: dwa ośrodki i dwie przestrzenie stworzone wokół nich nakładają się na siebie, lub — i to jest szczęśliwe rozwiązanie — zrastają się w jedno (Miłosz 1985: 47–48).

Dwie przestrzenie odpowiadają dwu kręgom odbiorców, którym bliższa jest podmiotowa kartografia Miłosza, znajdującym się tam i tu. Każdy z nich rysuje własną mapę doświadczeń, wyznaczaną zarówno przez poczucie pustki, wyobcowania, wrzucenia w nieznaną przestrzeń, jak i przez konieczność konfrontowania się z obcym wzorem, rezygnację z hegemonii jednego miejsca i z „ortodoksji myśli nazbyt osiadłej” (Rybicka 2011: 37). Dwa ośrodki Miłosza pozwalają odnaleźć się w tej przestrzeni nie tylko polskimi, czy szerzej: środkowoeuropejskim, ale także amerykańskim czytelnikom, czego rok 2011 dowodził już wielokrotnie.

Bibliografia

- Chateaubriand F.R. de. 1932. *Atala. René. – Przygody ostatniego z Abenserażów. O Buonapartem i o Burbonach*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa: Drukarnia M. Arct.
- Dudek J. 1995. *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Miłosz Cz. 2011. *Wiersze wszystkie*, Kraków: Znak.
- 2011a. *Nieobjęta ziemia*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- 2000. *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 1999. *Kontynenty*, Kraków: Znak.
- 1997. *Abecadło Miłosza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 1994. *Rodzinną Europą*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 1994a. *Ziemia Ulro*, Kraków: Znak.
- 1990. *Prywatne obowiązki*, Olsztyn: Pojezierze.
- 1985. *Zaczynając od moich ulic*, Paryż: Instytut Literacki.
- Rybicka E. 2011. „*Homo geographicus*”. *Miłosza topografie i autobiogeografie*, w: M. Czermińska, K. Szalewska (red.), *Czesława Miłosza „północna strona*”, Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury, s. 25–37.
- van Heuckelom K. 2011. *Poezja Czesława Miłosza wobec tradycji okulocentryzmu. Rzecz o późnym wierszu „Oczy”*, w: A. Fiut (red.), *Poznanie Miłosza 3. 1999–2010*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 909–939.

Słowa kluczowe: Miłosz, Ameryka, wyobraźnia przestrzenna, wyobraźnia religijna

A FLY TRAPPED IN AMBER. ON CZESŁAW MIŁOSZ'S AMERICA AND IMAGINATION

This article examines selected historical contexts of Miłosz's encounters with America. It demonstrates the conflicts, paradoxes and contrasts in the poet's attitude towards the country where he spent many years of his adult and creative life. Miłosz's early readings and passions for discovering the laws and secrets of nature as well as Romantic and modern literary traditions significantly influenced his perception of American landscapes and culture. They shaped his new internal landscapes. The speaker's changes, a result of Miłosz's experiences in the New World, allow us to understand how his characteristic spatial imagination developed. Moreover, the article outlines Miłosz's pursuit of a remedy for his disintegrated imagination, and its religious dimension in particular.

Key words: Miłosz, America, spacial imagination, religious imagination

