

EKSPRESJONIZM JAKO „DOBRO WSPÓLNE”. O PIERWIASTKACH EKSPRESJONISTYCZNYCH WE WCZESNEJ TWÓRCZOŚCI POETYCKIEJ CZESŁAWA MIŁOSZA

KATARZYNA SZEWCZYK-HAAKE*

Przedstawione tutaj rozważania mają początek w czytelnicznym zdziwieniu, jakie towarzyszyło mojej lekturze *Hymnu* – wiersza Czesława Miłosza z tomu *Trzy zimy*. Niektóre frazy tego wiersza, obecne w nim figury, intrygująca dialektyka „ja” i „my”, ukazywanie złożonych, rozgrywających się w czasie procesów mentalnych i emocjonalnych, wyraziste, choć fragmentaryczne obrazy, skupienie na detalu – przywodziły na myśl *Hymny* Józefa Wittlina, a jak wiadomo, podobieństwa tego rodzaju, choć wątpi się często w pierwszym odruchu w ich trafność i prawdziwość, nie dają interpretującemu spokoju¹. Mimo obawy, że wysłowienie tego podobieństwa grozi ugrzęźnięciem w kliszach dyskursu dyscyplinarnego, podejmuję tę próbę. Wydaje mi się, że w uchwyceniu istoty tej relacji tekstów pomocna jest pamięć o pewnych cechach literackiego ekspresjonizmu.

Neodległe sąsiedztwo czasowe debiutu Miłosza i istnienia w Polsce instytucjonalnie zakorzenionego literackiego ekspresjonizmu każe na początek postawić pytanie o możliwe związki między nimi na gruncie biograficznym. Rzeczywiście, nieprawdopodobnie bogata biografia Miłosza, której wystarczyłoby na obsłużenie kilku całkiem intensywnych żywotów, zawiera także punkty osobistej styczności z artystami związanymi na pewnym etapie życia z ekspresjonizmem poznańskim, a nawet odgrywających w tym nurcie niepoślednią rolę. Józefa Wittlina łączyła z Miłoszem wieloletnia znajomość, choć jej intensyfikacja, poświadczona korespondencją², przypada już na lata powojenne. „Cytatowe” odwołania do dzieła Wittlina w poezji Miłosza świadczą dobitnie o jego obeznaniu z wier-

* Katarzyna Szewczyk-Haake – dr, adiunkt, Instytut Kultury Europejskiej UAM.

¹ Zob. uwagi Wojciecha Suchockiego dotyczące początku interpretacji zakorzenionego w „podobieństwie” dzieł – W. Suchocki, *Trop zbiegłych bogów. Przyczynek do „Ślubów” Ingresy i „Wolności” Delacroix*, „Artium Quaestiones” VIII, red. K. Kalinowski, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 1997, s. 62 i nast.

² Opublikowano dotąd tylko część tej korespondencji. Zob. C. Miłosz, *Listy do Józefa Wittlina*, „Zeszyty Literackie” 2001, nr 3, s. 126–138.

szami autora *Hymnów*³, co nie zaskakuje, zważywszy znaczną popularność i wielokrotne wznowienia Wittlinowskiego debiutu poetyckiego w dwudziestoleciu międzywojennym. Zarazem trudno byłoby upatrywać w nich niezbitych dowodów na jakąkolwiek relację głębszego sporu, dialogu czy tym bardziej – wpływu⁴, istniejącą już w latach trzydziestych.

Ściśle związanego ze „Zdrowiem” Witolda Hulewicza (brata Jerzego – naczelnego redaktora poznańskiego czasopisma), tłumacza poezji niemieckiej, w tym dzieł R. M. Rilkego, poznał Miłosz w Wilnie, gdzie Hulewicz pełnił funkcję kierownika literackiego teatru Reduta i kierownika literackiego Wileńskiego Radia. Miłosz, zatrudniony w rozgłośni radiowej za kierownictwa Hulewicza, znał twórczość artystyczną swego przełożonego i po latach tak wypowiadał się o swoim do niej stosunku:

Kiedy [w 1931 roku – KSH] ukazała się książka Witolda Hulewicza *Miasto pod chmurami* [...] myśmy byli w pełni naszego ruchu „Żagary”. Ja miałem dwadzieścia jeden lat. Do tego rodzaju literatury, jak poezja Hulewicza, odnosiliśmy się negatywnie [...]. Nie uważaliśmy go za poetę, ale za organizatora życia kulturalnego [...]. Był traktowany przez nas, przeze mnie i przez moich kolegów z respektem, ale i z pewnym takim lekceważeniem, które przypada ludziom parającym się literaturą, ale którym nie wyszło być na pierwszym planie [...]. Mój stosunek do tych wierszy bardzo się zmieniał. Kiedy poznałem je po raz pierwszy, nie bardzo mi się podobały. Teraz bardzo mi się podobają [...]. Myślę, że ja teraz też oczami przybysza oglądam Wilno oczami Hulewicza⁵.

Jeśli w tej wypowiedzi coś zaskakuje, to chyba deklaracja późnej sympatii do Hulewiczowskich wierszy, która jednak nie wynika z ich estetycznych walorów, a poczucia pewnej więzi emocjonalnej, przypadkowego podobieństwa losu; charakterystyczne jest także, iż wcześniejszych, *stricte* ekspresjonistycznych utworów Olwida (np. z tomu *Płomień w garści*) Miłosz nie wspomina wcale. Jeśli zatem próbować śledzić „pierwiastki ekspresjonistyczne” we wczesnej twórczości Miłosza, należy, jak sądzę, wychodzić nie od związków biograficznych (bliskie

³ Najbardziej spektakularnym z nich byłyby oczywiście stosowne fragmenty z *Traktatu poetyckiego*, w którym Miłosz przywołuje Wittlinowskie *Hymny* („Tam Wittlin ciągle wkłada łyżkę zupy / W zarosłe usta człowieczego głodu”, W2, s. 203) oraz czyni aluzję do Anny Csilag (W2, s. 173), wspomianej w wierszu Wittlina *A la recherche du temps perdu*. (Wszystkie cytaty z wierszy Miłosza podaję za wydaniem *Dzieł zebranych*, stosując następujące skróty: W1 – *Wiersze*, tom 1, Kraków 2001; W2 – *Wiersze*, tom 2, Kraków 2002; W3 – *Wiersze*, tom 3, Kraków 2003; W4 – *Wiersze*, tom 4, Kraków 2004; W5 – *Wiersze*, tom 5, Kraków 2009, i podaję w nawiasie za cytatem numer strony).

⁴ Wypada zresztą zgodzić się z Aleksandrem Fiutem, piszącym, że oryginalność poezji Miłosza czyni pytanie o „wpływy” właściwie bezzasadnym. Por. uwagi Aleksandra Fiuta – *Czesław Miłosz. Autoportret przekorny*, rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut, Kraków 1988, s. 22.

⁵ Wywiad z Czesławem Miłoszem cytuję za: A. K a r a ś, *Miał zbudować wieżę. Życie Witolda Hulewicza*, Warszawa 2003, s. 208–209. Niewykluczone, że przyjazny i usprawiedliwiający własny brak zainteresowania postacią Olwida ton wypowiedzi Miłosza podyktowany jest po prostu przeznaczeniem, jakie miała jego wypowiedź, nagrywana na potrzeby filmu o życiu i dziele najmłodszego z Hulewiczów, który zginął rozstrzelany przez Niemców w Palmirach.

sąsiedztwo czasowe i osobiste znajomości stanowią argument zbyt słaby), tylko od typologicznej wspólnoty motywów, ujęć i tematów. Na tej podstawie twierdzić można, że wczesna poezja Miłosza i dzieła ekspresjonistów wyrastają z jednego pnia. Porównawcza lektura tekstów poetyckich w poszukiwaniu tego rodzaju wspólnego mianownika skłania ponadto do zauważenia istotnej łączności ekspresjonizmu i wileńskich poetów, skupionych wokół czasopisma „Żagary”. Związek ten, pozwalający dostrzec w ekspresjonizmie dobrze osadzone w ważnej części polskiej poezji lat trzydziestych „dobro wspólne”, bywa podnoszony nieczęsto; zarazem wiele badawczych ustaleń dotyczących wczesnej poezji Miłosza oraz innych żagarystów zdaje się wskazywać w tym właśnie kierunku⁶. Dla uproszczenia wywodu, a także dla zachowania elementarnej równowagi w literackim poziomie dzieł, w swoim tekście eksponuję zwłaszcza podobieństwa między dziełami Miłosza i Wittlina, które zresztą – jak pisałam – takimi podobieństwami zwracają uwagę⁷.

⁶ Por. np. dość generalną, ale znamiennej uwagę Marka Zaleskiego: „[...] dla młodych poetów wileńskich «przedwojenne» światopoglądy ojców i ich przeżycie kryzysu kultury, bardziej uniwersalne, europejskie i bardziej filozoficznie pogłębione, okazały się nieoczekiwanie bliższe aniżeli typ reakcji starszych braci, z którymi poczuli się, jakkolwiek krótko, do solidarności w imię awangardowych projektów roli sztuki w społeczeństwie” (M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, wyd. drugie poprawione i uzupełnione, Wrocław 2000, s. 184). Ekspresjonistom poznańskim współcześni zarzucali przede wszystkim właśnie ich „wczorajskość”, niedostosowanie do potrzeb nowoczesnego społeczeństwa i sztuki, także nadmierną skłonność do teozoficznych i filozoficznych dywagacji, a ich „przedwojenność” można rozumieć dosłownie, powołując się na metrykę Stanisława Przybyszewskiego, współpowołującego do istnienia „Zdrój” w 1917 roku. Tymczasem wydaje się, że już po całkowitej dyspersji poznańskiego środowiska i po upływie kilkunastu lat, w nowej sytuacji historycznej i odmiennej rzeczywistości społecznej, ich koncepcja sztuki niespodziewanie zyskała na wiarygodności.

⁷ W tym miejscu poczynić trzeba istotne zastrzeżenie: kontekstem dla śledzenia „pierwiastków ekspresjonistycznych” we wczesnej poezji Miłosza będzie dla mnie ekspresjonizm w tym kształcie, jaki przyjął ów nurt na gruncie literatury polskiej, nie zaś – obszerniejszy i obfitujący w dzieła znaczniejszej rangi literackiej – ekspresjonizm niemiecki. Taki wybór nie jest pozbawiony uzasadnienia, jednak wypada się z niego wytłumaczyć. Kiedy w *Historii literatury polskiej* Miłosz poświęca nieco uwagi prozie Wittlina, zestawia je z drzeworytami flamandzkiego, ekspresjonistycznego grafika Fransa Masereela (C. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993, s. 485), podczas gdy kontekstem dla ekspresjonistycznej twórczości Wittlina najbardziej oczywiste i naturalne byłyby dzieła plastyczne jego przyjaciół z kręgu Zdroju oraz współpracujących blisko ze Zdrojem środowisk niemieckich, zwłaszcza berlińskiego *Die Aktion*. Że Miłosz nie kojarzył Zdroju z taką współpracą, wydaje się wątpliwe, bo choćby samego Wittlina musiał znać jako ważnego tłumacza wybitnych, ekspresjonizujących pisarzy niemieckich, Josepha Rotha i Hermana Hessego oraz recenzenta i orędownika literatury niemieckojęzycznej, publikującego teksty krytyczne na łamach m.in. „Wiadomości Literackich”. To, że nie wspomina o niemieckim kontekście polskiego ekspresjonizmu, daje jednak do myślenia i w jakimś stopniu uzupełnia się z ewidentnym „odsunięciem” się Miłosza od kultury i literatury niemieckiej, widocznym w całym jego dziele, a dobitnie wyrażającym się np. w wyborze autorów i wierszy do *Wypisów z ksiąg użytecznych*: w liczbie ksiąg dających ołśnienie nie znalazła się żadna napisana po niemiecku. Mimo uwagi dla Iwaszkiewicza, Miłosz nie naśladował nigdy swego mistrza z czasów młodości w jego kulcie dla sztuki niemieckiej, fascynacji – widocznej zwłaszcza w *Lecie 1932* –

Nurtujący Miłosza problem kondycji człowieka nowoczesnego, który pragnie podtrzymać w sobie pierwiastek duchowy, wbrew sekularyzującym tendencjom właściwym jego czasom, ale przede wszystkim – wbrew myślowym aporiom doktryn religijnych konfrontujących się z oświeceniem – jest zagadnieniem, w którego obrębie „pierwiastki ekspresjonistyczne” ujawniają się z całą mocą, gdyż to dokładnie na te pytania próbował odpowiedzieć ów prąd literacki i artystyczny. Dalszy wywód osnuwam wokół kilku punktów, które rozpoznane w literaturze ekspresjonistycznej, wydają się stanowić istotne elementy poetyckiego dzieła Miłosza. Opieram się przy tym na ustaleniach badawczych, pozwalających stwierdzić, że ekspresjonizm od strony tematycznej charakteryzują trzy kategorie: rozpadu tego, co jednostkowe, niepewności epistemologicznej i strachu, wywołanego utratą metafizycznego pocieszenia⁸. Drugie z tych zagadnień, związane ze zwątpieniem w poznawcze możliwości człowieka, pozostawiam z braku miejsca na marginesie moich rozważań (można jednak zasadnie wskazywać, że i ten wątek był dla Miłosza ważny, choć ujawnił się w twórczości dużo późniejszej – por. np. jego uwagi w przedmowie do *Wypisów z ksiąg użytecznych*⁹) i skupię się na kwestii pierwszej i ostatniej.

Problem jednostkowego i ogólnego był przez ekspresjonistów, których twórczość stawiała sobie za cel społeczne i etyczne oddziaływanie, odczuwany szczególnie dotkliwie. Indywiduum, na skutek presji komunikacyjnej, ale także w rezultacie niedoskonałości, niewystarczalności ludzkiej mowy, przegrywało nierówny bój z dominującym żywiołem ogólności. Ten akurat aspekt sztuki ekspresjonistycznej wynikał nie tylko z uwarunkowań właściwych jej czasom, przeżywającym gwałtowny rozwój filozofii i nauki, ale także z dostrzeżenia przez artystów pewnej sprzeczności, tkwiącej *in nuce* w ludzkiej, indywidualno-zbiorowej kondycji¹⁰. W wariacie znanym z poezji Wittlina przyjmuje to kształt np. następujący:

poezją Stefana Georgego. Spotkania osobiste z młodymi niemieckimi faszystami, o których pisze Miłosz w *Rodzinnej Europie* wspominając paryski kongres obrońców kultury w 1935 roku, musiały napełniać grozą i zapewne zniechęcały od upatrywania we współczesnej poezji niemieckiej ważnego źródła natchnień. Jeśli zatem Miłosz czytywał niemiecką literaturę (a trudno sądzić, że całkowicie z takich lektur zrezygnował), to jednocześnie intencjonalnie odcinał się od tego rodzaju pokrewieństw czy znajomości. Jako kontekst ekspresjonistyczny twórczości Miłosza wypada więc widzieć, mimo wszystko, polski wariant tego nurtu. (Za rozmowę na temat stosunku Miłosza do literatury niemieckiej dziękuję panu profesorowi Rolfowi Fieghuthowi).

⁸ Zob. S. Vietta, *Franz Kafka, Expressionism and Reification* [w:] *Passion and Rebellion. The Expressionist Heritage*, red. S. E. Bronner, D. Kellner, New York 1983, s. 202.

⁹ C. Miłosz, *Przedmowa* [w:] *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 9. Problematyka epistemologicznej niepewności charakteryzującej nowoczesność podejmowana była przez Miłosza także we wczesnych poezjach. W lirykach z tomu *Poemat o czasie zastygłym* czytamy m.in.: „wszelka prawda jest niedoskonała” (*Dom młodzieńców*, W1, s. 25), „Pod tym niebem, w XX wieku, / życie trudne i prawda niełatwa” (*Przeciwko nim*, W1, s. 15), a w wierszu *Opowieść* bohater „przeprowadza badania nad istotą kształtu, jego powstaniem i trwaniem”, w czym pomocą służą mu zmysły, których skuteczność jest jednak ograniczona, prawda o świecie zaś pozostaje dla niego niedostępna (W1, s. 9).

¹⁰ Zob. J. Łempicki, *Historiozofia Hipolita Taine’a*, Kraków 1938, s. 130 i nast.

Ja jestem tłum! – choć stoję tu samotny
 [...]

ja tu stoję i czekam pod bramą
 i nie wiem jaki mój cel!
 Ja jestem tłum! – I nie wiem jaki mój cel.
 [...]

Ale ja jestem ten sam, co był wonczas,
 jeno tysiączne zmieniłem ubiory,
 i na twarz różne przywdziałem maskary
 i do rąk różne chwytałem narzędzia
 i wielokrotne wykonywał dzieła – ¹¹

Zależność, przyjmująca niekiedy charakter konfliktu, między uniwersalnym a poszczególnym, to jeden z wyraźnie rysujących się tematów poezji Miłosza (według niego samego – jest to wręcz konflikt zasadniczy dla jego pisarstwa¹²). Dzieje się tak w wierszu *Heraklit*, gdzie ludzie „uczestniczą w Powszechnym, osobno istniejąc”, i gdzie pojawia się słynne zdanie „Poszczególne istnienie odbiera nam światło” (W2, s. 281), wskazujące kto wie czy nie na gnębiącą właśnie ekspresjonistów trudność klarownego ujęcia spraw ludzkich poprzez pryzmat pojedynczej świadomości. We wczesnej poezji Miłosza znajduje to natomiast wyraz nie w sposób stematyzowany, ale w poetyckich zabiegach zmiany perspektywy pomiędzy „ja”, „my”, „oni”, „ty” – jak w licznych wierszach z tomu *Trzy zimy* – np. *Roki* lub *Świty*. Ten ostatni warto zacytować, gdyż komentowany zabieg staje się tutaj – dokładnie tak, jak u Wittlina – narzędziem nakierowania myśli na rozważania o zasadzie świata:

O, ciemny dzień. Nad nami, zamkniętymi
 w izbach na piętrze, przelatują stada
 ptaków szumiących śmiganiem piór.
 Za mało. Życia jednego za mało.
 Dwa razy żyć chciałbym na smutnej planecie,
 [...]

I prawa zbadać, którym był podległy
 Czas, co nad nami jak wiatr ze świstem wiał.

[W1, s. 81]

Na zabiegi „rozszerzania” i „obiektywizowania” podmiotu lirycznego obecne także w wierszach z pierwszego tomu Miłosza zwrócił uwagę Jerzy Kwiatkowski. Badacz wskazał na rezultat, jakim jest oddziaływanie na czytelniczą psychikę w taki sposób, by odbiorca zyskał nie tylko większą świadomość społeczną,

¹¹ J. Wittlin, *Hymn nad hymnami* [w:] t e g o ż, *Hymny*, Poznań 1920, s. 62–65. Dalsze cytaty z *Hymnów* oznaczam skrótem H, w nawiasie podając numer strony.

¹² Zob. *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, ed. cit., s. 74.

ale też intelektualno-emocjonalną równowagę¹³. W interesującej mnie perspektywie warto pamiętać, że podobnym do komentowanych przez Kwiatkowskiego zabiegom stylistycznym (dyspersji „ja” i jego rozmyciu w „my” oraz dążeniu do komunikatywności) przypisują badacze ekspresjonizmu bardzo podobne funkcje i zawartość ideową¹⁴. Nie powinno zaskakiwać, że dziedzictwo poezji pisanej w bliskim sąsiedztwie czasowym lub w trakcie pierwszej wojny światowej (a w tych okolicznościach powstawała znaczna część poezji ekspresjonistycznej) w sposób naturalny stało się arsenałem środków wykorzystywanych niedługo później przez poetów w podobnej sytuacji dziejowej, zapewniając sobie tym samym „długie trwanie” – już jako pewien repertuar chwytów obiegowych i skutecznych, bo wypróbowanych.

Rozpad tego, co pojedyncze, miewa w poezji ekspresjonistycznej jeszcze inny wymiar. Niezgodę na przymus zapominania o jednostkowym, przesłanianym i wymazywanym z pamięci przez wielkie żywioły życia, czy niekiedy przez te ciemne żywioły całkowicie unicestwianym, znamy z takich wierszy ekspresjonistycznych jak (by pozostać przy poezji Wittlina) *Grzebanie wroga* czy *Tęsknota za przyjacielem*, które zawdzięczają swą siłę właśnie namysłowi nad tragedią pojedynczych ludzkich istnień, kaleczonych i unicestwianych przez wojenną hekatombę. Niektóre wczesne wiersze Miłosza pełne są fragmentarycznych, skrótowych obrazów, które nakazują pochylić się nad zakończoną gwałtownie egzystencją, skazaną przez logikę dziejów na zapomnienie. Dzieje się tak np. w otwierającym tom *Poemat o czasie zastygłym* wierszu *Opowieść*, ale i w tekście wykorzystującym wspomnienia z dzieciństwa, zatytułowanym *Pora*. W tym ostatnim zapamiętana scena, z uczestniczącymi w niej konkretnymi ludźmi, ich emocjami i fizycznością, staje się materiałem ilustrującym generalną zasadę. Mimo że komentarz kończący wiersz ma charakter intelektualny i oddala się od emocjonalnej aury, jaka podobnym opisom towarzyszy zazwyczaj w tekstach ekspresjonistycznych, to przecież istota owego komentarza, jego etyczna wymowa, pozostaje zbieżna z moralnym sprzeciwem ekspresjonistów skierowanym przeciwko żywiołowi historii:

Na przedmieściach. Na przedmieściach, gdzie domy zaryglowane milczały,
 Zatrzymał się tank. Każdy hełm załogi na śmierdzącej masie krwi i potu pływa.
 Jeżeli nie naprawią motoru w ciągu godziny –
 Więc klęczą, ręce drgają od gorączki. W piach cieknie ruda oliwa.
 [...]

 Historio
 Historio lat następnych
 W spazmie

¹³ J. Kwiatkowski, „*Poemat o czasie zastygłym*” [w:] *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 51.

¹⁴ Por. klasyczne już studium Waltera Sokela – W. Sokel, *The Writer in Extremis*, Stanford 1964, s. 143 i nast.

jak konający otwierając i zamykając palce rąk
 przystaje nagle
 Ten
 kto ciebie pojął.

[W1, s. 18]

Opowiadane za pośrednictwem drobnych, wyrazistych obrazów historii, dokumentujące przerażenie światem i jego okrucieństwem, w wierszach Miłosza od początku opatrywane bywają komentarzem, ujmującym w karby możliwe emocje, nadającym wypowiedzi odcień intelektualnego zdystansowania. Podobnie dzieje się w cytowanym utworze. Pozostając w obrębie poetyki cechującej ekspresjonistyczne liryczne apele, operującej fragmentem, skupionej na – nierzadko bardzo fizycznym i cielesnym – szczególe, podnoszącym emocjonalną temperaturę wiersza i czytelniczą empatię, Miłosz kończy wiersz szeroko zarysowanym uogólnieniem, zderza abstrakcyjny żywioł personifikowanej Historii z pojedynczym ludzkim życiem. Ze zderzenia tego wynika wniosek dość jednoznaczny, a w rozumieniu opozycji serca i rozumu zbliżony do koncepcji ekspresjonistycznych: dostrzeżenie prawideł Historii wywołać musi moralny protest. Intelektualnej kalkulacji, prowadzącej w gruncie rzeczy do bezradności przypominającej długie i bolesne konanie, przeciwstawia się odruch litości. Na marginesie warto zauważyć, że w późniejszych dziełach Miłosza figura taka powracać będzie często, jak choćby w znanym fragmencie z *Sześciu wykładów wierszem* – zasadniczy poruszany tutaj problem, jakim jest niemożność pogodzenia się z utratą pojedynczego ludzkiego życia, pozostaje tożsamy, podobnie jak przyznanie człowiekowi prawa do buntu przeciwko dziejom, nieskutecznie zaklinanym mocą ludzkiego rozumu:

Prawdziwy wróg człowieka jest uogólnienie.
 Prawdziwy wróg człowieka, tak zwana Historia,
 Zaleca się i straszy swoją liczbą mnogą.
 [...]
 Szkielecik panny Jadwigi, miejsce,
 Gdzie pulsowało serce. To jedno kładę
 Przeciw konieczności, prawu, teorii.

[W 4, s. 212]

Dowartościowanie indywidualnego ludzkiego istnienia, które staje się punktem oparcia dla innej niż deterministyczna zasady strukturalnej dziejów, pochylenie nad pojedynczym życiem ludzkim i chęć ocalenia go przed roztopieniem w chaosie historii i zapomnieniu, cechuje zarówno poezję poznańskiego ekspresjonizmu, jak i wczesną twórczość Miłosza, czy szerzej – drugiej awangardy, nadając im podobny rys duchowych poszukiwań. Opiswane przez interpretatorów poezji żagarystów, charakterystyczne dla niej operacje, służące odczytaniu

logiki dziejów¹⁵ i usensownieniu każdego ludzkiego istnienia w czasie i historii, podobne są do zabiegów tego rodzaju, podejmowanych przez poznańskich ekspresjonistów. Mimo odmienności ich sytuacji historycznej („Zdrój” był świadkiem rodzenia się wolnej Polski, „Żagary” natomiast obserwowały wielopłaszczyznowy kryzys dotykający wolne państwo), która w poezjach tych odcisnęła swój ślad w postaci optymistycznych i katastroficznych schematów, najistotniejsza analogia między historiozofią głoszoną przez poetów obu tych grup to przeświadczenie o nadrzędnej wartości wyborów etycznych i koniecznej, heroicznej moralnej bezkompromisowości¹⁶. Z pewnego punktu widzenia katastrofizm jest przeciw drogą ku krystalizacji obszarów „niepodatnych na fluktuacyjność i przemienność – takiej sfery wartości, która dawałaby podbudowę wiary w możliwość powrotu w człowieczeństwo”¹⁷. Chociaż więc zarówno „celu”, o którym pisał Wittlin, jak i „praw”, o których poszukiwaniu czytamy u Miłosza, trudno jest dociec, to przecież samo ich szukanie, jako akt moralny, owocuje utrwaleniem duchowej kondycji człowieka¹⁸. Ten punkt rozważań pozwala mi przejść do kolejnej sygnalizowanej na wstępie grupy zagadnień, jaką jest kwestia utraty i poszukiwania pocieszenia metafizycznego.

Zainteresowania metafizyczne zarówno w przypadku Miłosza, jak i ekspresjonistów wyrastają na gruncie oświeceniowego *Entzauberung* i następującego po nim przestraszu. Używając metafory Łukasza Tischnera¹⁹, można by rozszerzyć jej zakres i stwierdzić, że tak Miłosz, jak i ekspresjoniści zamieszkują krainę odczarowaną, którą jako taką właśnie opisują i w której usiłują na nowo zbudować warunki dla „poharatanego życia”²⁰ nowoczesnego. Tego rodzaju odbudowa potrzebuje jakiegoś solidnego fundamentu. To wiąże się z kolei z intensywnym eksplorowaniem dziedziny religii z punktu widzenia nie tyle wyznawcy (tej łałki w nowoczesności doznaje niewiele), ile kogoś, kto obserwuje rytuały, nosi w sobie pamięć religijności cudzej (cytowanej, w taki czy inny sposób przywoływanej) i po omacku poszukuje w niej znaku wyższego porządku – kogoś, kto chciałby wierzyć, a nie jest w stanie osiągnąć koniecznej dla zawierzenia prostoty. Modlitwa, zwrot ku Absolutowi to w tej perspektywie – jak napisał Miłosz

¹⁵ Por. M. Zaleski, *op. cit.*, s. 101 i nast.

¹⁶ Por. A. Zieniewicz, *Idące Wilno. Szkice o „Żagarach”*, Warszawa 1987, s. 184. Warto przypomnieć także opinię Jerzego Kwiatkowskiego, którego zdaniem ukazywana w *Poemacie o czasie zastygłym* postawa podmiotu jest „jedną z bardziej wartościowych postaw moralnych ówczesnej literatury” (J. Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 55).

¹⁷ S. Bereś, *Ostatnia wileńska plejada. Szkice o poezji kręgu Żagarów*, Warszawa 1990, s. 249 i nast.

¹⁸ Por. J. Kryszak, *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. drugiej awangardy*, Bydgoszcz 1985, wyd. II rozszerzone, s. 5 i nast. Zob. także: K. Szewczyk-Haake, *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądowego i estetycznego projektu ekspresjonizmu*, Kraków 2008, s. 133–159.

¹⁹ Por. Ł. Tischner, *Miłosz w krainie odczarowanej*, Gdańsk 2011.

²⁰ Por. G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Kraków 2006, s. 32.

w wierszu *Opowieść* – „opar nieznanym”, który w czasie, gdy człowiek pragnie rozwikłać tajemnice rzeczywistości (jak bohater wiersza, nazywany „badaczem kształtów”), „dymi / z zakątków laboratorium, ukrytego w symetrii ciała” (W1, s. 9). Poczyna się zatem nie z zewnętrznego, boskiego natchnienia, z kontaktu z Absolutem, ale jest aktem wychodzącym z samego człowieka. Takie rozumienie duchowej aktywności ludzkiej i charakteru modlitwy można bez trudu wskazać w poezjach ekspresjonistów; by pozostać przy Wittlinowskim repertuarze, można przywołać *Hymn pogody ducha czy Trwożę przed śmiercią*.

Innym wspólnym mianownikiem łączącym ujęcie religijności we wczesnej poezji Miłosza z ekspresjonizmem jest wyrastanie tej problematyki ze skłonności do analizowania przebiegu dziejów, dramatów upodlenia ludzi przez państwa i systemy. Z obserwacji tych rodzi się konieczność dopytywania o pochodzenie zła. Wczesna twórczość Miłosza wydaje się przechodzić przez kolejne etapy doprecyzowywania tego zagadnienia, czy też zmieniania przyjmowanej optyki – w duchu podobnym do ujęć ekspresjonistycznych. Jak zauważa komentator wczesnej twórczości Noblisty, „Zło, które wywoływało mocny odruch w *Poemacie o czasie zastygłym*, było złem – jak chciałby uwierzyć poeta – doraźnym, społecznym. Zło z *Trzech zim* dotknęło samego rdzenia świata”²¹. Między poezją ekspresjonistyczną a wieloma wierszami z pierwszego tomu Miłosza można bez trudu pokazać podobieństwa osądów i ich słownego wyrażenia. Będące tematem młodzieńczych wierszy Miłosza zło społeczne, nim jego temat podjęli wszyscy właściwie lewicujący żagaryści, bywało wszak tematem poezji – także lewicujących – poznańskich ekspresjonistów (i dla nich również szybko stało się inspiracją do pytania o zasadę rządzącą rzeczywistością), zaś podobieństwa ujęć są tyleż uderzające, co chyba tłumaczące się dosyć mizernym repertuarem środków tego rodzaju liryki społecznie zaangażowanej²².

²¹ Z. Łapiński, *Miedzy polityką a metafizyką. O poezji Czesława Miłosza* [w:] *Poznawanie Miłosza* 2, cz. I, 1980–1998, Kraków 2000, s. 17. Jak ujmuje to Stanisław Bereś, „Tak oto w ciągu 2–3 lat Miłosz przemienia się z ekstatycznego prawodawcy rewolucyjnej estetyki wyraźnie sterującego ku komunistycznym pozycjom, z awangardzisty i rzecznika skrajnego racjonalizmu oraz zwolennika artystycznego utylitaryzmu – [...] w rzecznika społecznych przemian, ale nie według recept Marksowskich, w rzecznika form klasycyzujących i poetyckiego «mistycyzmu» – który pojmować można jako skłonność do metafizyki – oraz obrońcę sztuki «czystej», pragnącego ocalić humanistyczne treści ludzkiego uniwersum zagrożonego potrzaskaniem we wszechobjmującą rewolucyjną katastrofie” (*op. cit.*, s. 233–234).

²² Wystarczy kilka cytatów, dość zresztą reprezentatywnych. Miłosz, *Przeciwko nim*: „Córki wygnał na ulicę głód. / W zgniłych izbach synkowie pomarli.” (W1, s. 15). Wittlin, *Hymn nad hymnami*: „w samotnych izdebkach / konają z bólu rozkwitłe dziewczęta; / a przy nich kłęczą uznojone matki, / drżąc podają łyżeczkę lekarstwa” (H, s. 61). Miłosz, *Świty*: „W miastach samotnych, we wsiach pełnych głodu, / Patrzeć na wszelkie zło, na rozpad ciał” (W1, s. 81). Wittlin, *Hymn nad hymnami*: „I znów ta sama boleść białych matek [...] / i znów ta sama boleść wdów i sierot” (H, s. 62). Nie powinno dziwić, że radykalna społecznie poezja Miłosza podzieliła los podobnie zaangażowanego odłamu poezji ekspresjonistycznej (na polskim gruncie np. niektóre wiersze Stanisława Kubickiego i Wittlina), polegający na szybkim „zagaśnięciu” czy ewolucji

W przypadku Miłosza lewicowość, deklarowana wprost w jego publicystyce z tego okresu, związana jest z ideologicznym zaangażowaniem znakomitej większości środowiska wileńskiego. Ekspresjonizm, przynajmniej w polskim wydaniu (bo w perspektywie literatury niemieckiej sąd ten trzeba by złagodzić), nie angażował się z taką siłą, co artyści drugiej awangardy w dyskusje polityczno-ustrojowe, co znów należałoby zapewne wyjaśniać odmienną sytuacją historyczną stanowiącą tło rozwoju obu tych zjawisk literackich. Zarówno zredagowana przez Miłosza i Zbigniewa Folejowskiego *Antologia poezji społecznej* (1933), jak i publicystyka poety z początku lat trzydziestych całkowicie wystarczają, by zrozumieć, dlaczego w *Poemacie o czasie zastygłym* opis zła społecznego przesycony jest kategoriami ideologicznymi, a towarzyszący mu, wpisany w wiersze program przemiany każdego z czytelników – niezmiernie zradykalizowany²³ (choć nie zmienia to faktu, że w zakresie rozumienia poezji jako narzędzia przemiany odbiorcy i świata ekspresjonizm może być pojmowany jako poważny antenat tego rodzaju prób podejmowanych w polskiej literaturze przez całe dwudziestolecie²⁴). Warto mieć w pamięci, że powstające w tym samym okresie, co wiersze z debiutanckiego tomu Miłosza, fragmenty Wittlinowskiej powieści o świętym Franciszku (publikowane w prasie w latach 1927–1933), zdecydowanie mniej radykalne w sposobie ujmowania tematów społecznych, nie cofają się jednak przed jasnym określeniem ich konsekwencji, i to w duchu, który przywodzi na

w kierunku innej tematyki. Podobnie, jako przejaw „chwilowej fascynacji” traktuje Stanisław Bereś społeczne zainteresowania znajdujące wyraz w wierszach Teodora Bujnickiego (S. Bereś, *op. cit.*, s. 110).

W rozdziale swej książki poświęconym Jerzemu Zagórskiemu, Stanisław Bereś skrótowo podsumowuje funkcję społecznie zaangażowanej liryki Żagarów w perspektywie późniejszej ewolucji poezji każdego z członków grupy: „Łzawe oleodruki socjalne to zaledwie pierwszy krok w estetyczno-społecznej edukacji Żagarów, które traktowały je jedynie jako obowiązek, niezbędny wysiłek reporterski dla dokonania kroku w stronę wielkiego uogólnienia polityczno-społecznego. I co jeszcze: estetyczna odskocznia, zakorzeniająca autora w «tu i teraz», pozwalająca mu w miarę bezpiecznie balansować nie tylko w rejonach sztuki «stosowanej», ale również sztuki «czystej»”. (*Ibidem*, s. 179). Uderzające są podobieństwa między tą diagnozą a opinią przywoływanego wcześniej Waltera Sokela o etyczno-estetycznych dylematach ekspresjonizmu i poszukiwaniach przez ten nurt dróg wyjścia z (na dłuższą metę – zabójczego dla sztuki) zaangażowania społecznego.

²³ Por. S. Bereś, *op. cit.*, s. 226–232.

²⁴ Por. E. Balcerzan, *Ekspresjonizm jako poetyka* [w:] tegoż, *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982, s. 277–278; J. Ratajczak, *Zagasty „brzask epoki”. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój” 1917–1922*, Poznań 1980, s. 250. Cytowani badacze upatrują przyczyn szybkiego uwiadu literatury ekspresjonistycznej między innymi właśnie w jej predylekcji do pełnienia roli publicystycznej, nieledwie propagandowej. Jeśli zgodzić się z takim ujęciem, można *per analogiam* wnioskować, że zrozumienie nieuniknionej artystycznej kłęski literatury, która poprzestaje na pełnieniu roli „kazalnicy”, było dla Miłosza równie silnym argumentem za podjęciem przemiany własnej poezji, co dokonujące się w nim w tym czasie przemiany i rozstrzygnięcia ideowe, polegające na odsunięciu się od radykalnej lewicy, ale i niechęci do jakiegokolwiek deklarowanego zaangażowania; można zresztą przypuszczać, że to drugie było rezultatem pierwszego (por. S. Bereś, *op. cit.*, s. 232 i nast.).

myśl niektóre przynajmniej idee europejskiej lewicy; zarazem przywoływana tu Wittlinowska proza wskazuje na ewolucję podejmowania tematyki społecznej, polegającą na przeniesieniu akcentów z bieżących problemów na szeroko pojęte zagadnienia moralne.

Bardzo szybko bowiem pytanie o zło w świecie staje się zarówno u ekspresjonistów, jak i u Miłosza podstawą pytania o metafizyczną zasadę świata, która dopuszcza, obok jasności, także mrok²⁵. Również – mrok ostateczny, unicestwienie człowieka przez fizyczną śmierć. O śmierci ciała mowa jest często zarówno we wczesnych wierszach Miłosza, jak i w poezjach ekspresjonistów. U tych drugich obrazy śmierci mają często charakter koszmarnego wspomnienia doświadczeń wojny, u Miłosza – przede wszystkim przeczucia. Straszna śmierć bywa argumentem w dyskusji o problemie społecznym (jak w cytowanym wcześniej fragmencie z wiersza *Przeciwko nim*: „synkowie pomarli”), znacznie częściej jednak pojawia się w kontekście pytania, jak pogodzić się z przemijaniem ciała, z jego pośmiertną ohydą. W znanym hymnie Wittlina *Trwoga przed śmiercią* czytamy:

Widziałem jak okropnie wyglądają trupy,
widziałem – jak straszliwie zimne groby są,
słyszałem, jak przeciągle lamentują matki,
kiedy swych synów w mroźny kładą grób.

[H, s. 13]

We wczesnych wierszach Miłosza zdumienie i przestraszona śmiertelnością ciała znajduje wyraz w profetycznych obrazach przemijania, cudzego i własnego:

Patrz na swoje ręce, dziś czałem po wodach pracę
Na nogi – skrzydła biegaczy. To wszystko stanie się próchnem.

[W1, s. 26]

Rodzące się w efekcie pytanie o możliwość pogodzenia z rzeczywistością, w której istnieją zło i śmierć, ma koniec końców wymiar tyleż psychologiczny, co metafizyczny:

Ciężko
Stać się jednym z wielu milionów
Trudno
Zrozumieć, że życie twoje tylko drobny pył.

²⁵ Można w tym widzieć pokłosie bliskich Miłoszowi gnostyckich koncepcji, których wyraźne elementy znaleźć można także w utworach poznańskich ekspresjonistów (por. A. Jocz, *Jerzy Hulewicz, czyli o neognostycznym pocieszeniu* [w:] tegoż, *Przypadek „osy rozbójniczej”*. Rozważania o gnostycyzmie i neognozie w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku, Poznań 2009, s. 157–192).

W wieńcach, wstęgach powieje wiatr przyszłości
 Miasta w słońcu zieleni będą rosły
 Ziemia stanie się najszczęśliwszą planetą
 Ale wtedy nie będziesz już żył.

[W1, s. 47]

Z wypowiedzianych w różnym tonie i z różnym natężeniem słów niepokodzenia z ludzką śmiertelnością wyrasta wszelako, jako jedyna odpowiedź na pytanie o ład, którego zabrakło, afirmacja świata. Poezje młodego Miłosza pełne są, zaskakującego, bo kontrastującego z katastrofizmem, zachwycenia światem wbrew (czy: równoległe do) przerażeniu i świadomości nieszczęścia²⁶. Postawę taką łątwo wskazać także w poezji zdrojowców, można nawet stwierdzić, że doprowadzili oni ten paradoks do doskonałości. W poezji Wittlina najdobitniejszym może przykładem takiej postawy jest otwierający *Hymny* wiersz *Przedśpiew*:

Jeszcze jest we mnie krzyk
 Ginących batalionów
 I pamięć z trzaskiem rozwalonych tronów –
 A już przybywam, a dążę, a spieszę,
 Obładowany jukiem świeżych plonów.
 [...]
 [...] I we mnie podnosi
 Ku niebu ręce ludzkość kajdaniarzy –
 I klnie i krzyczy i wyje i prosi
 I prosi, i błaga i marzy –

Lecz potem dłonie wyciąga w zachwycie

[H, s. 7]

Nigdzie w *Hymnach* – ani w ogóle w poezji ekspresjonistycznej, pełnej tego rodzaju kontradycyjnych, paradoksalnych sytuacji – nie znajdujemy wyjaśnienia, jak możliwe jest przejście od przerażenia do ekstazy. Nie znajdujemy go też w kończącym tom *Poemat o czasie zastygłym* wierszu *Zakończenie*, choć figura ta jest w nim dokładnie powtórzona:

Życie. Jego groza dopóty szarpie usta
 aż wydrze z nich okrzyk triumfalny
 i miłość powstaje, poprzednio nieznaną
 do ludzkich dzieł, do niezliczonych kształtów ciała,
 do tajemnic cierpienia.

[W1, s. 28]

²⁶ Część interpretatorów wskazujących na to zjawisko decyduje się rozumieć jako cechę charakterystyczną Miłoszowskiego, a niekiedy – właściwego całej drugiej awangardzie – katastrofizmu. Świadczą o tym już same tytuły opracowań: *Katastrofizm ocalający K r y s z a k a* lub *Ład dojrzały do katastrofy czy katastrofa dojrzała do ładu B e r e s i a* (tytuł ostatniego rozdziału cytowanej wcześniej książki *Ostatnia wileńska plejada*).

Owo zachłyśnięcie zmysłową rzeczywistością, widoczne w poezji Miłosza na różnych etapach jej rozwoju, obecne jest wyraziście także w wierszach wczesnych, jak np. w cytowanym już wierszu *Wcielenie*:

Niedawno zima szła, a śnieg już taje,
 wkrótce pył będzie spadał złotych sosen,
 i wybuchają po lasach konwalie,
 zieloność runi! Pulsowanie wiosen!
 I oto znowu jesień wędnie mżąca
 i noce, gdy się liczy do tysiąca.

[W1, s. 117]

Zmysłowe zachwyty, poddanie się urodzie świata, jest jednak kosztowne i płaci się za nie bólem, jaki niesie ze sobą przemijanie i śmiertelność. Komunijnystyczny nurt ekspresjonizmu, głoszący pochwałę życia i świata, problem ten rozwiązywał, przywołując pewną wersję mitu religijnego. Tym, którzy takiego rozwiązania przyjąć nie chcieli, pozostawało szczególne, a cechujące wielu ekspresjonistów przeświadczenie o wiecznym trwaniu istoty rzeczy, której zjawiskowa forma ulega przemianom²⁷. W tym samym wierszu Miłosza odmalowany zostaje – ze stosownego nadawczego dystansu – obraz ludzkości, której każdy członek jest ogniwem niekończącego się łańcucha, rządzonego przez Erosa i Thanatosa, przerastającego jednostkę i dostępne jej wymiary życia:

Jakież to dziwne fenomenów trwanie,
 czyj, nie wiadomo, głos w ich ustach woła,
 a oni łączą się w miłosne koła
 i rozkosz mają taką jak konanie.
 Widać w ciemnościach wparte w siebie czoła,
 światło na nagim i zgiętym kolanie,
 głowę zwaloną, która jeszcze ślini
 w chmury rzucając zarys swój olbrzymi.

[W1, s. 117]²⁸

²⁷ Miarodajne w tym zakresie są choćby poetyckie zapiski Edvarda Muncha: „widzę w twojej twarzy – / tysiące umarłych pokoleń / i tysiące tych, które nadejdą – // Teraz bowiem Śmierć podaje rękę Życiu – / zapętała się łańcuch, który wiąże / tysiące umarłych pokoleń / z tysiącem tych, które nadejdą”. E. M u n c h, *Madonna*, przeł. K. Szewczyk-Haake, „Europa. Tygodnik Idei” nr 28 (171) 2007, s. 16.

²⁸ Cytowany wiersz *Wcielenie* (niepublikowany przed wojną, a datowany na 1937 r.), poświęcony problemowi relacji między światem fizycznym a światem ducha, będący namysłem nad tajemnicą wcielenia Boga, jest wdzięcznym przykładem innego jeszcze rodzaju ekspresjonistycznych filiacji w dziele Miłosza. Temat wcielenia Syna Bożego był jednym z istotnych tematów ekspresjonistycznej literatury, lubującej się w *quasi*-apokryficznych ujęciach postaci Chrystusa, pytającej o możliwość pogodzenia boskiego i ludzkiego pierwiastka w jednej osobie, co prowadziło często do ujęć obrazoburczych z punktu widzenia chrześcijaństwa. U Miłosza czytamy:

Nacechowanie zjawiska przenikania się planów trwania i zmienności zmysłowo-erotycznym obrazowaniem wydaje się mieć wiele wspólnego z utworami Jarosława Iwaszkiewicza, najsilniej „ekspresjonizującego” spośród poetów Skamandra, którego wpływ na poezję młodego Miłosza jest rzeczą znaną²⁹. Silnie obecne w *Dionizjach* (1921) wątki biologicznego trwania, życia jako bogactwa zachwycających, choć nietrwałych form, także sakralizacja świata w duchu panteistycznym³⁰, znajdują w wielu młodzieńczych wierszach Miłosza swoje przedłużenie. Zarazem w perspektywie „długiego trwania” owych motywów w dziele obu poetów warto zauważyć, że o ile dla Iwaszkiewicza śmierć zmieniała na dobre rozumienie życia (a załączki tej postawy widać już we wczesnych, ekspresjonizujących tomikach), o tyle u Miłosza takie myślenie zostało szybko, bo już w debiutanckim tomie, wypróbowane – i przewartościowane. W wierszu *Na śmierć młodego mężczyzny* (z tomu *Poemat o czasie zastygłym*) czytamy wprawdzie:

Siłę ogromną śmierci, jej urok i przerażenie
 Zrozumieć tylko ci, którzy są piękni, mogą.
 [W1, s. 26]

W tym samym jednak wierszu zostaje wypowiedziana dobitna pointa:

Bo chociaż zwisa nad nami śmierci olbrzymi młot
 Wiemy, że nigdy śmierć jak życie nie jest wspaniała.
 [W1, s. 27]

Ostatni dwuwiersz nieledwie wprost odsyła czytającego do poezji Iwaszkiewicza, której znakiem rozpoznawczym, także w tomikach z lat dwudziestych, jest

Nie odpowiadam na krzyk. Cóż ja mogę.
 Ja nie pojmuję początku ni celu.
 [...]
 Litości trzyma moc niesprawiedliwa,
 I jestem z nimi, i co dzień mnie wleką.
 Wiarom fałszywym, sztucznym bóstwom służę.
 I próżno z niebios szept Ojca przyzywa,
 Gdy pokazują ślad przebitą ręką.
 Zanim my wszyscy zginiemy w lazurze.
 [W1, s. 118]

Rozwinięcie tego wątku przynosi rozważania wokół problemu relacji jednostki i gromady. Można rzec, że wiersz ten stanowi świetną ilustrację aporii, z jaką zetknął się komunijonistyczny nurt ekspresjonizmu, jednocześnie pragnący dla tłumu „zbawienia” i obawiający się roztopienia podmiotu w zbiorowości. (Por. W. Sokel, *op. cit.*, s. 149 i nast.)

²⁹ Por. np.: *Czesława Miłosza autoportret przekorny* s. 68; A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 163–173.

³⁰ Zob. J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 162 i nast.

„dominanta rezygnacyjna”³¹, u Miłosza przywołana – i przewyciężona. I sądzić można, że to właśnie ta – zadawniona – różnica sprawiła, że po wielu dziesięcioleciach Miłosz napisał w wierszu *Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji* słowa odcinające się od dzieła mistrza lat młodości, jako przyczynę rozejścia podając właśnie omawiane tutaj kwestie światopoglądowe. Miłoszowska koncepcja poezji chcącej ratować to, co poszczególne, a przede wszystkim ratować przed otępieniem i rozpaczą poezji, która jest „po stronie istnienia i przeciw nicości”³², wydaje się bowiem brać swój początek w takim właśnie, jeszcze młodzieńczym, rozstrzygnięciu. W wierszu *Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji* do słowa poetyckiego przykładu Miłosz miarę, na końcach której znajdują się wartości „nicości” i „marzenia”, a misją literatury jest stawać po stronie protestu przeciw unicestwieniu:

Twoja poezja, choćby znakomita,
Zawarła w sobie tak żałobne treści,
Że wielbicielem nie wyjdzie na zdrowie.
Tak jest, niestety. Czyż nie ulegałeś
Słodkim pokusom ulgi w nieistnieniu,
Uciezki w nicość? Gdyby nawet prawdą
Było, że z marzeń naszego gatunku
Zostanie tylko ogromny śmiech pustki,
A my jesteśmy oddzielne nicoście
Jak bryłki śluzu na plaży bez granic,
To i tak chwała należy się mężnym,
Którzy do końca zakładali protest
Przeciwko wierę niweczającej śmierci.

[W5, s. 125]

Jednym z takich „mężnych” był niewątpliwie Wittlin, w którego *Hymnach* znajdujemy wiersz zwracający się wprost przeciwko konieczności umierania, zdający zarazem sprawę ze świadomości, czym jest śmierć w sytuacji, jeśli Boga nie ma – *Trwoga przed śmiercią*. Zbadawszy głębię tego rodzaju emocji, Wittlin w podobnym co Miłosz duchu, choć zarazem – w znacznie surowszych słowach – wypowiadał się o literaturze dwudziestowiecznej, która za cel przyjęła demystyfikowanie złudzeń człowieka w imię prawdy o jego podłej kondycji:

W demaskowaniu marności współczesnego świata wielką wprawę osiągnęła współczesna literatura europejska, dzięki której ludzkość dowiedziała się, że jest jednym ogromnym wieprzem, a nie kolekcją podobizn Stwórcy. Jednakże świadomość ta nie daje ludzkości zadowolenia³³.

³¹ Zob. J. Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 166.

³² C. Miłosz, *Przedmowa* [w:] *Wypisy z ksiąg użytecznych*, ed. cit., s. 7.

³³ J. Wittlin, *Przedmowa do „Świętego Franciszka z Asyżu”* [w:] *Pisma pośmiertne i inne eseje*, wybór, opracowanie i przedmowa J. Zieliński, Warszawa 1991, s. 56–57 (pierwodruk: „Prądy” 1931, nr 2).

Obowiązkiem literatury jest zatem, według Wittlina, jej praca „dla życia, nie dla samounicestwienia się”³⁴. Między Miłoszem a Wittlinem istnieje, jak się wydaje, zbieżność poglądów, wyrażająca się w przekonaniu, że literatura musi wziąć na siebie zadanie ratowania świata przed rozpadem – misję, której w dwudziestym stuleciu nie pełnią już ani filozofia, ani teologia³⁵. Dlatego można sądzić, że także wariant zmysłowości obecny w poezji tych ekspresjonistów, którzy (jak Wittlin) heroicznie, bo wbrew doświadczeniu i przecuciu, nie chcieli przyznać przewagi śmierci, jest Miłoszowi koniec końców bliższy.

Utwarem Miłosza, który warto w tym kontekście przywołać, jest wiersz *Dysk* (z tomu *Poemat o czasie zastygłym*):

Nad rzeką o żółtej wodzie leży miasto, którego oddech głęboki
 pompują fabryki co dzień w mosiężne zastygłe obłoki,
 krzyk ludzi, szum transparentów, syczenie prażonych metali
 bez ustanku idzie szeroko w drganiach powietrznej fali.
 Kompanie policji przechodzą. Lufy o hełmy łomocą,
 rewolucyjne wezwania ktoś na murach wypisuje nocą,
 nauczyciele co rano mówią o czci dla ojczyzny – o chwale niepodległości
 wieczorem jęczą w barach, rozważając gorycz swej małości,
 lotnik, symbol niesłychany, leci pod kątem 45° do poziomu miasta pochyłony,
 cieszycy go szum aeroplanu, ale on też nie jest wyzwolony.

Patrzę, słucham, przechodzę ulicami
 patrzę, słucham, ulicami toczą się ubrane w narodowe barwy czołgi,
 może za kilka lat gaz zielone pola popłami,
 może za kilka lat spłoną miasta od Renu do Wołgi.
 Patrzę, słucham.

Aby wynaleźć formy, godne czasu moich synów,
 aby w dłoni odważać lśniący dysk najpiękniejszych hymnów
 i rzucić...

W pola mgły, w huk wodospadów przyszłości.

[W1, s. 16]

Można w nim odnaleźć liczne elementy, których obecność jest konstytutywna dla poetyckiego ekspresjonizmu, takie jak zainteresowanie rzeczywistością społeczną, portretowanie zdehumanizowanej przestrzeni miasta, uwagi o pacyfizmie jako idei cennej, choć ulegającej inflacji. Dla interesującej mnie kwestii owej szczególnej figury, polegającej na przeskoku od przerażenia i zniechęcenia światem do jego namiętnej pochwały, znamienne wydaje się przywołanie pod

³⁴ J. Wittlin, *Czy kultura nasza chyli się ku upadkowi?* (wywiad-ankieta) [w:] *Pisma pośmiertne...*, s. 145 (pierwodruk: „Express Poranny” 1933, nr 55).

³⁵ Takie pojmowanie misji literatury w nowoczesności tłumaczy, dlaczego Miłosz wchodził niekiedy w polemiki literackie, w których zajmował stanowisko trudne do pojęcia z perspektywy estetycznej. Przykładem znaczącym są słowa – chyba celowo przejęskrawione – o dziele Samuela Becketta zawarte w *Ziemi Ulro* (Kraków 2000, s. 263–265). Na ten temat por. także: J. M. Omro, *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*, Kraków 2010, s. 449–450.

koniec tekstu właśnie poetyckiej formy hymnu. Czy można słusznie dopatrywać się w tym nawiązania do tomu Wittlina, z którym cytowany wiersz wiąże przecież poruszana problematyka i konkretne obrazy (obowiązek patriotyczny przeciwstawiony wartości pojedynczego ludzkiego życia, miasto, ludzka gromada, krzyk, wojna – w *Hymnach* wspomniana, w *Dysku* przewidywana), a którego tytuł staje się tutaj symbolem postawy pochwały rzeczywistości, apologii rzucanej światu w twarz wbrew tego świata aż nadto dobrze widocznym kształtom? Trudno zapewne rozstrzygać rzecz kategorycznie. Jeżeli chcieć by mówić o pokrewieństwie (zapewne faktycznym) między charakterystyczną dla Miłoszowskiej poezji pochwałą świata i ekspresjonistycznym zachłyśnięciem światem „pomimo wszystko”, trzeba pamiętać, że postawa ta u Miłosa ma znacznie szersze zaplecze³⁶. Zarówno u ekspresjonistów, jak i w poezji Miłosa (a także innych spośród poetów drugiej awangardy³⁷) znaleźć można jednak podobnie kręte drogi myślenia, upajającego się światem (po prostu dlatego, że ów istnieje) przy równoczesnym zwracaniu się ku podstawom tego świata z krytycznym namysłem.

W poezji zdrojowców zmysłowe doświadczenie odsyłało niekiedy wprost do rzeczywistości ponadzmysłowej, a przedmiot bywał, jak pisał Zenon Kosidowski, pryzmatem przez który widzi się nieskończoność³⁸. Tego rodzaju epifanijne doznania bywają także udziałem podmiotu wielu wierszy Miłosa (o czym wielokrotnie pisano³⁹), dzieje się tak jednak w okresie dużo późniejszym. Wyrażany w najwcześniejszych wierszach Miłosa podziw dla świata zmysłowego skanalizowany zostaje zupełnie inaczej, choć także – jak można sądzić, nie bez związku z pewnymi tropami ekspresjonistycznymi:

³⁶ W kontekście intelektualnego rozwoju Miłosa we wczesnych latach trzydziestych pamiętać należałoby zwłaszcza o kontaktach z Oskarem Miłoszem, którego młody poeta poznał w roku 1931 (choć oczywiście pogłębiona później znajomość odcisnęła swe piętno znacznie wyraźniej na wierszach z drugiego tomu poezji, *Trzech zim* – por. R. Matuśewski, *Miejsce „Trzech zim”* [w:] *Poznanie Miłosa*, s. 125 i nast.). Światopogląd poetycki Oskara Miłosa, który, jak pisze Andrzej Werner, był dla Czesława Miłosa atrakcyjny m.in. dlatego, że złączony był z potrzebą myśli religijnej (zob. A. Werner, *Świadomość kryzysu a kryzys świadomości* [w:] *Poznanie Miłosa*, s. 539), dawał podstawy nie tylko do tworzenia autonomicznego świata poetyckiego i wiary w siłę poezji, ale też ten świat, a z nim – związanej organicznie ze światem człowieka, łączył z prawdziwymi wartościami. W tej optyce zachwycenie światem staje się postawą możliwą do uzasadnienia, choć trzeba zaznaczyć, że w czasie, gdy powstawał *Poemat o czasie zastygłym*, głębsze fascynacje myślą Oskara Miłosa w dziele autora *Bulionu z gwoździ* mają raczej status domniemania.

³⁷ Podobne troje wskazuje np. S. Beres w poezji Aleksandra Rymkiewicza (zob. *Ostatnia wileńska plejada*, s. 123 i nast.) i Teodora Bujnickiego (*ibidem*, s. 106 i nast.).

³⁸ Z. Kosidowski, *Z zagadnień twórczości* [w:] *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, wybór tekstów i wstęp J. Ratajczak, Poznań 1987, s. 218.

³⁹ Zob. J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998; R. Nycz, *Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia. Czesława Miłosa tropienie realności* [w:] *te go ż, Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 153–185.

Piękna jest ziemia
 piękne są chmury
 piękny jest dzień
 a świat olbrzymi

tak śpiewał człowiek patrząc w dół na miasto
 w którym bateria stu kominów dymi

A chleb na stole stał się tajemnicą
 od jego widoku pulsowało czoło
 człowiek podniósłszy ramiona wysoko
 śmiał się, w koszuli tańczył naokoło

Smak chleba światła słońca przypomina
 Gdy jesz – chleb może wystrzelić promieniem
 Idąc do pracy człowiek poczuł miłość
 I mówił o niej ulicznym kamieniom.

Kocham materię, która jest tylko lustrem wirującym
 Kocham ruch mojej krwi jedyną świata przyczynę.
 Wierzę w zniszczalność wszystkiego co istnieje.
 Aby nie zgubić drogi, mam na ręku siłą mapę żył.

[W1, s. 12]

Wiersz przynosiłby prostą deklarację materializmu i nie byłoby pewnie powodu przywoływać dla jego interpretacji ekspresjonistycznych kategorii gdyby nie fakt, że kilkakrotnie powtarzają się w nim, w różnych kontekstach, wyrazy „kochać” i „miłość”. Przeświadczenie, że w obliczu koniecznego zniszczenia świata fizycznego, człowiek może odczuwać akceptację wobec całego, kruchego istnienia i że powinien wypełnić swoje życie zachowaniami etycznymi, nie z powodu istnienia wyższej instancji, ale dlatego, że na tym polega ludzka kondycja, niewątpliwie dzieli młody Miłosz z ekspresjonizmem. Miłość w utworach tego nurtu jest uczuciem ważnym, gdyż to ona nakłania do podjęcia działań na rzecz człowieka i świata. Głoszony w wierszu *Rano* żywiołowy aktywizm staje się wartością nadrzędną, wynika z głębokiej akceptacji świata, dzięki której można przezwyciężyć pokusę rezygnacji, podjąć dzieło partycypowania w rzeczywistości i jej przemiany.

Miłość bliźniego, słowo-klucz prymitywistycznego i komunionistycznego wariantu ekspresjonizmu⁴⁰, pojawia się w debiutanckim tomie Miłosza wielokrotnie i przeważnie w kontekście wskazującym nie na erotyczne zabarwienie (znów wskazać można na różnice między Miłoszowskim i Iwaszkiewiczowskim

⁴⁰ Por.: „Miłość rozlała się nieprzemierzona w przytłaczającym, stałym, stulecia trwającym akordzie” (Olwid, *Organy* [w:] tegoż, *Płomień w garści*, Poznań 1921, s. 59); „Szafem tętnię sferycznym / wieki, lat tysiące, miliony! / O MIŁOŚCI NIEZMIERNA!” (S. Kubicki, *Noc* [w:] tegoż: *Ein Poet übersetzt sich selbst. Gedichte zwischen 1918–1921 / Poeta tłumaczy sam siebie. Wiersze z lat 1918–1921*, Berlin 2003, s. 77); „przezwyciężanie śmierci i zła – MIŁOŚCIĄ” (E. Zegadłowicz, *Przyjdź królestwo Twoje*, Wadowice 1924, s. 24).

wariantem poezji), tylko w bliskim zdrojowcom sensie *caritas* czy *agape*. Dla poetów pokolenia drugiej awangardy uczucie to wprawdzie poddane jest zakwestionowaniu z racji doświadczeń, jakie zgromadzili i wszystkie wartości platońskiej triady skłonni są oni uhistoryczniać:

Wyzwoleni z miłości, która jakże ginie
 Od powiewu tej wojny, która nas wydała
 Wiemy, że wszelka prawda jest niedoskonała
 A piękne są surowo połączone linie.

[*Dom młodzińców*, W1, s. 25]

Jednakże, i warto pamiętać o tym, że tak brzmią słowa zamykające tom *Poemat o czasie zastygłym*, „miłość powstaje” właśnie wbrew doświadczeniu, na przekór lękom, wspomnieniom i prognozom (słowa te pochodzą z cytowanego już wiersza, noszącego znamienne tytuł *Zakończenie*). Jak bowiem mowa była o tym na początku tomu, władza pięciu zmysłów „trwa tylko we śnie”, a „ze świtaniem” rodzą się inne potrzeby, jak choćby wspomniana wcześniej „modlitwa, opar nieznanym”. I chociaż wiersz *Opowieść* kończy się śmiercią bohatera, to przecież prawda o człowieku, jaką otwiera się tom, jest taka właśnie: zmysły i fizyczność nie starczą człowiekowi, który pragnie „badać kształty” świata, i zrozumienie tego faktu otwiera człowieka na inny wymiar – na życie duchowe.

Coraz wyraźniej brzmiący z czasem w wierszach Miłosza i charakterystyczny dla nich „kod hymniczny”⁴¹, metafizyczna tęsknota, jaką odczuwa się wbrew odczarowanym czasom, swoje załączki ma, jak można sądzić, w jego wczesnych dziełach. Zarazem jest to uczucie, o którym ekspresjoniści pisali bardzo wiele. W tym sensie między *Hymnami* Wittlina a wieloma wczesnymi wierszami Miłosza istnieje ważne podobieństwo. Można interpretować je jako znak odróżniający ich poezję od większości współczesnych im nurtów; jednocześnie argumentować wolno, że – jak starałam się w tekście sygnalizować – stanowić ono może podstawę rozumienia niektórych ważnych pierwiastków ekspresjonizmu jako „dobra wspólnego” katastroficznej poezji lat trzydziestych. Wspólny dla nich wariant poezji ducha opowiada się „po stronie światła niskiego, zmieszanego z ciemnością, po stronie życia pomimo jego absurdu, cierpienia i bólu, po stronie ziemi, a nie transcendencji, za którą przecież tęskni”⁴².

⁴¹ Por. D. Pawełec, *Kod hymniczny w poezji Czesława Miłosza*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2, s. 35 i nast.

⁴² A. Fiut, „W mowie ognia...”. (*Wokół poezji Czesława Miłosza*), „Ruch Literacki” 1981, z. 1, s. 13.

Katarzyna Szewczyk-Haake

EXPRESSIONISM AS A 'COMMON GOOD':
EXPRESSIONIST MOTIFS IN CZESŁAW MIŁOSZ'S EARLY POETRY

Summary

This is an attempt at tracing the expressionist tropes in Czesław Miłosz's pre-war poetry, identified by reference to a consensual catalogue of distinctive (both thematic and formal) characteristics of literary expressionism, such as the disintegration of identity or fear resulting from the loss of all metaphysical assurance and comfort. If Miłosz's and the expressionists' handling of modern man's spiritual condition are remarkably similar, it should hardly be a surprise for expressionism appears to have functioned as a 'common good' of many poetic voices of the nineteen thirties. We can find some of its elements not just in Miłosz's verse, but also in the work of other poets associated with the group *Żagary*. What is striking is that the at least some of the expressionist traits of Miłosz's early poetry seem to be have stood the test of time.