

TOMASZ WÓJCIK

Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

ITALIA CZESŁAWA MIŁOSZA (ZAPISY POETYCKIE)

1.

W duchowej topografii Czesława Miłosza Włochy nie zajmują pierwszoplanowego miejsca. Nieporównanie ważniejsze na mapie jego realnych i literackich podróży są takie kraje i krainy jak Litwa, Francja, Mazowsze czy Kalifornia. Także pod względem liczby i częstotliwości podróży do Włoch Miłosz nie może mierzyć się z takimi XX-wiecznymi pisarzami jak chociażby Jarosław Iwaszkiewicz. A jednak motyw włoski jest trwale – i na różne sposoby – obecny w jego twórczości eseistycznej oraz poetyckiej (przedmiotem dalszych rozważań stanie się ta ostatnia). Jak obecny? Nie chodzi o uchwytną regularność, z jaką motyw ten powraca w wierszach poety. Uwagę zwraca raczej zasadnicza forma jego obecności. Poezja Miłosza nie jest mianowicie lirycznym dziennikiem kolejnych włoskich podróży. Wprawdzie niektóre wiersze stanowią w jakiś sposób poetyckie świadectwo konkretnych pobytów pisarza we Włoszech (w szczególności jedynej podróży międzywojennej czy niektórych podróży odbytych w późnym okresie życia), ale w istocie doświadczenia włoskie są przede wszystkim impulsem do podejmowania istotnych zagadnień historiozoficznych, estetycznych i egzystencjalnych. Na tym zatem, a nie na dokumentacyjnej roli „włoskich” wierszy wobec biografii Miłosza, polega funkcja i znaczenie motywu Italii w jego poezji. Dlatego można/należy czytać te wiersze zasadniczo poza porządkiem biografii poety. Ich lektura powinna raczej układać się w porządku wskazanych zagadnień i sensów, do których odsyła motyw włoski.

W trybie uwag wprowadzających do tematu trzeba jeszcze zapytać o poświadczane w liryce Miłosza źródła poznania Włoch. Źródła te mają dwójaki charakter. Pierwszym z nich jest bezpośrednie poznawanie Włoch podczas kolejnych pobytów w tym kraju. Szczególne znaczenie miała wśród nich pierwsza włoska podróż, którą pisarz odbył w 1937 roku. Ta trwająca mniej więcej miesiąc podróż była czymś w rodzaju biograficznego przerywnika – miała miejsce pomiędzy zwolnieniem Miłosza z pracy w wileńskim radiu i podjęciem przez niego pracy w radiu warszawskim. W wierszu *Rue Descartes* (z tomu *Hymn o Perle*)

– powracającym do międzywojennego pobytu stypendialnego w Paryżu – poeta nazywa siebie „młodym barbarzyńcą w podróży”¹. To sformułowanie – może aluzyjne wobec tytułu tomu esejów Zbigniewa Herberta *Barbarzyńca w ogrodzie* – można oczywiście odnieść również do pierwszej włoskiej podróży Miłosza. Odnosząc jednak, należy pamiętać o wieloznaczności pojęcia „barbarzyńca” w tym użyciu – trzeba zapytać, na ile pojęcie to rzeczywiście oddaje ówczesną samoświadomość pisarza pochodzącego z północno-wschodnich krańców Europy, który wyrusza do źródeł kultury europejskiej, a na ile jest po prostu przywołaniem romantycznej w swojej genezie antynomii północnego, „barbarzyńskiego” i południowego, śródziemnomorskiego bieguna tej kultury.

Nieporównanie trudniej zrekonstruować wszystkie powojenne podróże Miłosza do Włoch, zwłaszcza w świetle poezji, która – jak zaznaczyłem – nie jest ich lirycznym dziennikiem. Wypada na razie pozostawić to zadanie przyszłemu biografowi poety, zadowolając się ogólną konstatacją, że było tych podróży kilka (kilkanaście?) i że nastąpiły przede wszystkim w późnych dekadach biografii pisarza: po przerwie spowodowanej perturbacjami historycznymi (lata 40. i 50.) Miłosz zaczął znowu odwiedzać Włochy w dekadzie lat 60. Sprzyjały temu wówczas jego bliskie związki z takimi osobami jak Konstanty Jeleński i Leonor Fini.

Rzecz charakterystyczna, że w obu tomach rozmów – *Czesława Miłosza autoportrecie przekornym* i *Podróżnym świata* – spośród wszystkich włoskich podróży poeta komentuje właściwie tylko tę pierwszą, odtwarzając jej trasę i odsłaniając jej duchowe znaczenie. W rozmowach z Aleksandrem Fiutem Miłosz tak opowiada o przebiegu tej podróży i jej edukacyjnej roli:

I tam rzeczywiście jakoś tak odbywałem podróż młodego turysty. Z przewodnikiem malarstwa w rękę, oglądając rozmaite obrazy. [...] Byłem w Wenecji, Florencji, Sienie, Assisi, Orvieto, Rzymie. [...] Mnie się wydaje, że malarstwo miało bardzo duży wpływ na mnie. W tym włoskim okresie bardzo mi się podobał Signorelli, którego widziałem w Orvieto. Na okładce tomu moich esejów jest reprodukcja Signorellego. [...] Podobało mi się bardzo malarstwo sienieńskie².

To była podróż samokształceniowa, że tak powiem. [...] Naturalnie, pozostaje dużo rzeczy, które są raczej pamięcią sensualną niż czymś, co zasługuje na jakieś racjonalizacje, na budowanie jakichś konstrukcji. [...] przyjeżdża się do Orvieto, widzi się tę katedrę stojącą w trawie, widzi się freski Signorellego, które na mnie ogromne wrażenie wywarły i później powtarzały się. Jest jakaś oś pobytu. A poza tym są jakieś zupełnie przypadkowe spojrzenia, dotknięcia, obcowania z ludźmi³.

Podobnie Miłosz rekonstruuje realia i znaczenie tej pierwszej włoskiej podróży „młodego człowieka z Polski”⁴ w rozmowach z Renatą Górczyńską:

¹ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Kraków 1993, s. 95.

² *Czesława Miłosza autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut, Kraków 1988, s. 26-27.

³ Dz. cyt., s. 311-312, 314.

⁴ Dz. cyt., s. 312.

Byłem w Wenecji, we Florencji, w Rzymie, w każdym razie nie dalej na południe niż Rzym. [...] Wszystko było dla mnie ważne. Zresztą pisałem o tym wiele lat później, ciągle to mnie dokuczało, nie mogłem się od tego uwolnić, to było obsesyjne: freski Signorellego w Orvieto [...] i nawet okładka książki [...] *Emperor of the Earth*, ma główny motyw z fresków Signorellego. [...] To musiało odpowiadać moim apokaliptycznym zainteresowaniom⁵.

Jak widać, na chwilę przed katastrofą Miłosz zdażył jeszcze odbyć taką podróż po Italii, jaką odbywali właściwie wszyscy jego – polscy i europejscy – poprzednicy. Przebycie przepiśmowej – by tak rzec – trasy (Wenecja – miasta tokańskie – Rzym) pozwoliło mu poznać „połowę” Włoch. Spośród zwiedzonych wówczas miast miejscami jego powrotów – udokumentowanych także poetycko – pozostały przede wszystkim Wenecja i Rzym.

Równocześnie źródłem poznania Włoch były dla Miłosza odpowiednie lektury, których krąg niełatwo jest jednak odtworzyć. Ograniczę się zatem do wskazania wybranych przykładów. Spośród XIX i XX-wiecznych zapisów włoskich podróży czytał Miłosz klasyczne w tej mierze *Obrazy Włoch* Pawła Muratowa – w tomie *Nieobjęta ziemia* poeta cytuje za dziełem Muratowa fragment *Pamiętników* Casanovy. Wyruszając w pierwszą podróż do Włoch, miał także najpewniej za sobą stosowne lektury poetyckie (*Elegie rzymskie* Johanna Wolfganga Goethego? „włoskie” utwory Marii Konopnickiej i Leopolda Staffa?).

Ale bezpośrednio jego wiersze wskazują na jeden niewątpliwy i ważny patronat. Myślę oczywiście o poetyckim mistrzu Miłosza w latach 30. – Jarosławie Iwaszkiewiczu. Dowody tego patronatu są rozproszone w całej – nie tylko międzywojennej – poezji pisarza. Wers napisanego w środku okupacyjnej nocy wiersza *Ranek* (z tomu *Ocalenie*): „Na nic italskie wspominać winnice”⁶ zdaje się swoim brzmieniem aluzyjnie nawiązywać do incipitu wiersza Iwaszkiewicza „Nie dla nas winnic modry stok...” (oba wiersze łączy zresztą również problem relacji Polska – Europa, do którego jeszcze powrócę). Z kolei utwór *W Mediolanie* (z tomu *Król Popiel i inne wiersze*) otwiera strofa wspomnieniowa i zarazem rozrachunkowa – rozrachunkowa w tym znaczeniu, że opowiadająca o niewinności dawnych – własnych i cudzych – opisów Italii widzianej po katastrofie drugiej wojny światowej. Strofa ta jest zresztą częściowo retoryczna, ponieważ we wczesnej poezji Miłosza takich opisów w istocie nie było:

Jakże daleko te moje i nie moje lata
Kiedy o Italii pisało się wiersze
Opowiadając wieczory pod Sieną
Albo cykady w sycylijskich ruinach⁷.

⁵ R. Gorceżyńska [E. Czarniecka], *Podróżny świat. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 50-51.

⁶ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Kraków 1993, s. 164.

⁷ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1993, s. 105.

Sformułowanie „nie moje lata” zdaje się aluzyjnie wskazywać patrona pierwszej podróży Miłosza do Włoch (i jego „włoskich” wierszy w ogólności) – Jarosława Iwaszkiewicza. W tej epoce politycznej niewinności przed historyczną katastrofą (przywołanej bezosobową formą „pisało się”) można było jeszcze układać niewinne wiersze o Italii – możliwa była utrwalona w tradycji poezji europejskiej i polskiej konwencja opisywania tego kraju. W takim kontekście słowo „daleko” wyraża poczucie dystansu nie tyle czasowego (nie tak przecież znowu odległego – wiersz *W Mediolanie* powstał w 1955 roku), ile moralnego i estetycznego. W ten sposób wiersz wyprzedza i zapowiada swoją diagnozą napisane zaledwie kilka lat później „włoskie” utwory Tadeusza Różewicza (takie jak poemat *Et in Arcadia ego* czy opowiadanie *Śmierć w starych dekoracjach*), które dokonają radykalnej rewizji mitu Italii.

Tymczasem Miłosz powraca pamięcią do lat 30., kiedy „pisało się” liryczne utwory o tym kraju – sam napisał wtedy wiersz *Siena*, a Iwaszkiewicz całą rozległą sekwencję wierszy „włoskich”. Wers „Opowiadając wieczory pod Sieną” jest jakby przywołaniem tytułu wiersza Iwaszkiewicza *Wieczór późnej jesieni na polach pod Sieną*, a obraz „cykad w sycylijskich ruinach” – już mniej bezpośrednio – może być aluzją do takich jego utworów jak *Tęsknota do Italii*, cykl *Sonety sycylijskie* czy *Pożegnanie Sycylii*. Ta Sycylia Miłosza – jakby wyłaniająca się z wierszy (a może także wysłuchanych relacji?) Iwaszkiewicza – powraca w tomie *Kroniki* – we fragmencie zatytułowanym *Wstęp* i w wierszu *Pierwsze wykonanie (1913)* powraca pod postacią mitu dionizyjskiego. Temu mitowi, którego przywołanie może stanowić jakieś dalekie echo zbioru Iwaszkiewicza *Dionizje*, poeta odbiera jednak wymiar erotyczno-egzystencjalny. We *Wstępie* osadza go natomiast w mrocznej historii pierwszych dekad XX wieku:

Więc moment zatrzymania, przed podniesieniem w roku 1914 kurtyny. Pogańscy bogowie, wzywani przez estetów, błogosławili wtedy, po stuleciu obłudy, rozkoszom cielesnym, „ziemskim pokarmom”, słyszano ekstatyczny krzyk Dionizosa w sycylijskich ruinach [...] i on to, Dionizos [...] przygotowywał dla swoich wiernych to, czego tak pragnęli: zapamiętanie się w szaleństwie, orgie klutego, rozcinanego, rozdzieranego pociskami ciała. Przepowiednie Fryderyka Nietzsche zaczynały się spełniać, i niejeden student owładnięty wolą mocy miał zabrać w tornistrze pisma proroka na pola bitew⁸.

Tę myśl – w poetyckim skrócie – pisarz powtarza w wierszu *Pierwsze wykonanie (1913)*:

Dionizos nadchodzi, błyska oliwno-złoty między ruinami nieba.
Krzyk jego, ziemskiej rozkoszy, echo niesie na chwałę śmierci⁹.

⁸ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 270.

⁹ Dz. cyt., s. 284.

2.

Doświadczenie włoskie – z jakichkolwiek źródeł by płynęło: bezpośrednich, podróźniczych czy pośrednich, lekturowych – stanowi dla Miłosza, jak zaznaczyłem, inspirującą zachętę do rozważania pewnych istotnych zagadnień. Jednym z takich zagadnień jest – jak wskazał cytowany *Wstęp* i wiersz *Pierwsze wykonanie* (1913) – kwestia XX-wiecznej historii i – ogólniej – poetycko podjęta przez pisarza refleksja historiozoficzna. Doświadczenie włoskie prowokuje do formułowania różnego typu przemyśleń na temat bieżącej sytuacji historycznej czy wprost politycznej. We wczesnej poezji Miłosza motywy włoskie służą – w sposób dość zaskakujący i niespodziewany – wypowiedaniu ówczesnych poglądów społecznych poety, a ściślej – jego wyraźnych skłonności lewicowych. W debiutanckim *Poemacie o czasie zastygłym* antyczny Rzym i renesansowe Włochy zostają przywołane w celach jak najbardziej aktualnych. Sekwencja retorycznych pytań jest podporządkowana opisaniu ówczesnej sytuacji społecznej i ekonomicznej w Polsce:

[...] Czyje ręce
 sypały w skrzynie namiestników rzymskich prowincyj
 talenty, srebra, obole i piastry?
 Czyje ręce błogosławiły pieniądzom
 złożonym w skarbcach banku świętego Jerzego
 w Genui, w wieku piętnastym?

Stada niewolników kolanami wybijały rytm
 po łąkach i wodach ziemi przechodziły armie
 po to abyście dziś do ust palonych przez wstyd
 podnieśli zwitek banknotów, który ogrzewa i karmi¹⁰.

Ten fragment jest poniekąd zapowiedzią wspomnianego wiersza *Siena* (z tomu *Ocalenie*), który stanowi refleks pierwszej podróży Miłosza do Włoch. Dokonuje się w nim radykalna konfrontacja dwóch światów, o czym dodatkowo i jednoznacznie powiadamia zamieszczona pod wierszem informacja „Italia – Śląsk, 1937”. Przybywający z Włoch podróżnik porównuje przechowane w pamięci obrazy tego kraju z zupełnie inną rzeczywistością, która w imię racji moralnych każe (mu) w otoczeniu śląskich krajobrazów zapomnieć o włoskich pejzażach – o „niebie błękitnym nad murami Sieny”. Wartościom estetycznym Miłosz przeciwstawia wartości społeczne, opowiadając się po stronie tych ostatnich. Ułuda piękna – zdaje się twierdzić – w sposób etycznie dwuznaczny przesłania bowiem ludzki trud, ludzką krzywdę, ludzkie cierpienie:

O głodzie glucho tu, co nas pożera,
 bo kwiat z marmuru lepiej się pomodli.

¹⁰ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 78.

[...] Niebieski winnic dym. Słodczyz dosyć.
 Ale ta słodczyz od ziemi odpycha.
 [...] O wielki oddech rozpalonych młotów,
 o żuźli głuche na brzegach zwałiska,
 trawę zetlałą u fabrycznych płotów,
 smutek i pary smugę, co wytryska
 z blaszanych daszków na niebo zmienione.
 O gorycz, niski los, trudną obronę.

O ranne gwizdy, zamglone cysterny,
 wszystko, co siłą swoją serce rani,
 kobiet przy bramach wzrok niemilosierny,
 o gwiazdę huty, za którą zbłąkani
 idziemy skrajem suchych pól i grzmią
 wagony, wagony, węgiel w nocy wiozą.

A Siena spada w blask, jakby strząśnięta
 rosa w potoki zbiegające z gór.
 A Siena spada w blask i nie pamięta
 wzrok jej kolorów, jej kamiennych piór¹¹.

Ta retoryka powróci jeszcze raz w napisanym w 1947 roku poemacie *Traktat moralny*:

Oskarżaj, jeśli masz ochotę,
 W weneckich bankach sztaby złote¹².

Ale obrazy Włoch w poezji Miłosza pochodzącej z lat 30. służą nie tylko takim retoryczno-społecznym celom. W rozmowach z Aleksandrem Fiutem poeta przywołuje dla swojej pierwszej włoskiej podróży tło ówczesnej sytuacji politycznej w Europie:

[...] rok trzydziesty siódmy to był rozkwit włoskiego faszyzmu; czarne koszule i aura, wyczuwana raczej przez skórę niż świadoma, niedobra totalitarna aura. Niezależnie od tego, że przecież ja naprawdę nie miałem żadnych politycznych spraw do załatwienia, nie kontaktowałem się z żadnymi rewolucjonistami. Nie mówiąc o tym wielkim sportowym stadionie w Rzymie z figurami, otoczonymi rzeźbami atletów w marmurze. Właśnie te totalitarne akcesoria: mundury, czarne koszule, ledwo wyczuwany strach – podnurty pod Italią turystyczną¹³.

Nic dziwnego, że w tej aurze z ówczesną wrażliwością Miłosza i jego katastroficznymi intuicjami musiały jakoś szczególnie współbrzmieć przedstawiające koniec świata freski Luki Signorellego z katedry w Orvieto.

¹¹ Dz. cyt., s. 127-128.

¹² Dz. cyt., s. 287.

¹³ *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, s. 314.

Ta pierwsza podróż do Włoch była zatem dla Miłosza – tak jak dla podróżujących wówczas do tego kraju Jarosława Iwaszkiewicza czy Witolda Gombrowicza – lekcją czy raczej zapowiedzią wielkiej historii, która miała się niebawem spełnić. To nieodległe spełnienie zapowiadają katastroficzne obrazy obecne w tomie *Trzy zimy*, takie chociażby jak wizja z wiersza *Bramy arsenału*, w którym wyrażeniu mrocznego przecucia sugestywnie służy historyczne porównanie:

Suknie spadną zetłate, krzak włosów zgorzeje
[...] nagie i czyste dymią jak rude Pompeje¹⁴.

Obrazy Italii – w różny sposób uwikłane w doraźną historię – powracają w wierszach pisanych przez Miłosza podczas okupacji. Powracają – podobnie jak w *Bramach arsenału* – jako przedmiot historycznych analogii i parabolicznych porównań. Tak dzieje się oczywiście w wierszu *Campo di Fiori* (z tomu *Ocalenie*). Z kolei we fragmencie poematu *Świat (Poema naiwne) Ojciec objaśnia* (z tomu *Ocalenie*) celowo schematyczne obrazy Włoch stanowią element pewnego szczególnego opisu – opisu wyobrażonej w miniaturze Europy. Zmitologizowany ład jej uproszczonego przedstawienia zostaje przeciwstawiony chaosowi i rozpadowi otaczającej rzeczywistości:

To, co krainę białą pianą dzieli,
To Alpy. Czarność – to są lasy jodły.
Za nimi, w słońca żółtego kąpieli
Italia leży niby talerz modry.
Z pięknych miast, których wznosi się tam wiele,
Rzym rozpoznacie [...] ¹⁵.

Włochy pozostają nadal obecne w wierszach Miłosza pochodzących z późnych lat 40. i dekady lat 50. Nieraz są przedmiotem tylko aktualnej wzmianki, tak jak w poemacie *Toast* (z tomu *Światłoienne*):

Kamrata jego, W ł o d z i a, przygarnęła Persja,
Potem zwiedzał Italię, pod wodzą Andersa¹⁶.

Zwykle jednak motyw włoski jest sygnałem podejmowania przez poetę ważnej problematyki moralnej – zagadnienia świata po katastrofie oraz miejsca i znaczenia literatury w tym świecie. Funkcjonuje wtedy – tak jak w *Campo di Fiori* – jako historyczne porównanie i aluzja literacka. Tę niejako „włoską” sekwencję wierszy bezpośrednio powojennych otwiera utwór *Pożegnanie* (z tomu *Ocalenie*).

¹⁴ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 14.

¹⁵ Dz. cyt., s. 178.

¹⁶ Dz. cyt., s. 304.

Przywołana w nim – by tak rzec – figura Werony wyraża zupełnie zasadniczy namysł nad Adornowskim pytaniem, jak ma obecnie zachować się i jak ma dalej istnieć poeta po historyczno-moralnej katastrofie:

Mówię do ciebie po latach milczenia,
Mój synu. Nie ma Werony.
Roztarłem pył ceglany w palcach. Oto co zostaje
Z wielkiej miłości do rodzinnych miast.

Słyszę twój śmiech w ogrodzie. I wiosny szalonej
Zapach po mokrych listkach przybliża się do mnie,
[...] I znów na usta moje wraca lekki śpiew,
I młody znowu jestem jak dawniej, w Weronie.

Odrzucić. Odrzucić wszystko. To nie to.
Nie będę wskrzeszać ani wracać wstecz.
Śpijcie, Romeo i Julio, na wezglowiu z potrzaskanych
piór,
Nie podniosę z popiołu waszych rąk złączonych¹⁷.

Te same pytania zostają wypowiedziane w wierszu *Dwaj w Rzymie* (z tomu *Światło dzienne*). Tym razem dla rozmowy mającej znowu za temat duchową sytuację poety po katastrofie – rozmowy, w której dokonuje się konfrontacja postawy litości i dystansu – tło stanowi Rzym.

W rozmowach z Renatą Gorczyńską Miłosz odżegnuje się od utożsamiania go z postacią obecnego w wierszu „poety”:

Tak, tam występuje [...] jakiś poeta. Naprawdę jakiś. Nie pisałem specjalnie o sobie, zresztą nie byłem w Rzymie po wojnie. W każdym razie jest to poeta tej epoki, to znaczy ten, który żyje i pisze zaraz po zakończeniu wojny¹⁸.

Ale sam problem postawy pisarza w przełomowym momencie historycznym – niezależnie od takich lub innych jego rozwiązań, od wyboru takiej lub innej postawy – pozostaje dla autora wiersza wciąż trudny i otwarty.

Do tej sekwencji powojennych wierszy Miłosza, w których włoskie miasta są niejako tłem dla rozważania zupełnie aktualnej problematyki etycznej (i estetycznej), należy również nieco późniejszy utwór *W Mediolanie*. Wiersz jest zapisem pewnej ważnej rozmowy toczonej na mediolańskim Piazza del Duomo, którą otwiera zacytowany już fragment stanowiący rozrachunek z minionym stylem pisania o Italii. Tematem tej rozmowy jest ponownie problem poezji – jej przedmiotu i powinności:

¹⁷ Dz. cyt., s. 202.

¹⁸ R. Gorczyńska [E. Czarnecka], dz. cyt., s. 87-88.

On: że jestem zanadto upolityczniony.
 Odpowiedziałem na to tak mniej więcej:
 [...] Jestem po stronie księżycy między winnicami
 Kiedy wysoko widać śnieg na Alpach.
 Jestem po stronie cyprysów o świtanu
 I niebieskiego powietrza w dolinach.
 Pieśń bym ułożyć nawet dzisiaj mógł
 O smaku brzoskwiń, o wrześnie w Europie.
 Nikt nie oskarży mnie o brak radości
 Ani że nie zauważam przechodzących dziewcząt.
 [...] Tak, być poetą pięciu zmysłów chciałbym,
 Dlatego sobie zabraniam nim zostać.
 Tak, myśl mniej waży niż słowo cytryna,
 Dlatego nie sięgam w słowach po owoce¹⁹.

Poeta w połowie XX wieku – po wielkiej katastrofie, w obliczu zachodzących przemian – wie, że nie może (nie można) już pisać takich wierszy o Italii, jakie pisano jeszcze kilkanaście lat temu. Należy – jak sugeruje wiersz: niejako wbrew sobie samemu, wbrew własnej skłonności, by pochwalać istnienie w całym jego zmysłowym kształcie, we wszelkich jego materialnych formach i przejawach – zobaczyć we Włoszech inne Włochy: dostrzec ich wymiar codzienny, obyczajowy, społeczny, polityczny. Jest trochę tak, jakby – wbrew dosłownie wyrażonej deklaracji („Nie jestem socjaldemokratą”) – powracały w tym wierszu echa lewicowości z epoki międzywojennego utworu *Siena*:

Szkło i aluminium w zakładach Olivetti,
 Żłobki, mieszkania, tło alpejskich gór
 [...] Nie o to, ile mają lirów dziennie,
 Ile kosztuje chleb, mięso i wino.
 Nie o to czy dzieci jadą na kolonie²⁰.

„Włoskie” wiersze Miłosza, które zmagają się z historią, przybierają nieraz kształt jeszcze ogólniejszy. Stają się refleksją o charakterze historiozoficznym, refleksją nad przemijaniem historii, które najwyraźniej uświadamia zjawisko rozpadu imperiów, kresu wielkich struktur i formacji politycznych. Trudno o tło bardziej motywujące taką refleksję, bardziej sprzyjające rozmyśleniom o przemianach historii – rozmyśleniom zapisanym zwłaszcza w późnych wierszach poety. Utwór *Café Greco* (z tomu *Kroniki*) jest już właściwie próbą podsumowania i zamknięcia poprzedniego stulecia, dokonania rozrachunku z jego grozą i okrucieństwami:

W latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku, w Rzymie przy via Condotti,
 Siedzieliśmy z Turowiczem w Café Greco

¹⁹ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 105.

²⁰ Dz. cyt., s. 106.

I odezwałem się w te, mniej więcej, słowa:
 – Widzieliśmy wiele, poznaliśmy wiele.
 Upadały państwa, przemijały kraje,
 Chimery ludzkiego umysłu osaczały nas,
 Ludzie ginęli albo szli w niewolę²¹.

Jeszcze ogólniejszy kształt ta historiozoficzna refleksja przybiera w wierszu *Epitafium* (z tomu *Kroniki*):

W Rzymie, czy naprawdę warto szukać Rzymu?
 Imperia upadają i chwała im za to.
 Giną razem z przepychem marmurów ozdobnych
 I laurem nad czołami okrutnych cesarów.
 Wielbiła siebie samą niesyta wilczyca,
 Swoje przeglądy wojska, święta i parady,
 I słusznie, że jest popiół, i co nam do niego.
 My słyszymy w powietrzu płacz więzionych ludów,
 Które konania bestii widzieć nie zdążyły
 I niosą co zostało z drogich im pamiątek.
 Nie łuki triumfalne, nie okola murów,
 Dla nich drewniane tarcze, kruche bogi z gliny
 I czas, z jego wżgardliwym a nierychłym sądem²².

Namysłowi nad tymi uniwersalnymi zagadnieniami historiozoficznymi towarzyszy równoległe bardziej lokalna refleksja nad relacją historii Polski wobec historii Europy, nad miejscem kultury polskiej w kulturze europejskiej. Refleksja ta jest obecna w cytowanym już okupacyjnym wierszu *Ranek*, w którym wypowiedzeniu antynomii Polski i Europy – w kontekście konkretnej sytuacji historycznej – służy rozbudowana metaforyka pejzażowa. „Italskim [...] winnicom” zostaje przeciwstawiony melancholijny opis chociażby takiego krajobrazu:

Pod równy deszczu szum, w poranek mglisty,
 W pianiu kogutów, w gęsi długim krzyku
 Budzi się senna wieś i kraj ojczysty
 Dymami ściela się w dolinach świtu²³.

W rozproszeniu zapis tej opozycji powraca także – nieraz w formie ironicznej – w wierszach powojennych, takich jak poemat *Toast* czy wiersz *W Mediolanie*:

Święci latający jaskółką po złocie
 Zamku gdzie rosła księżniczka Bona Sforza
 Wydana za króla barbarzyńskich krajów²⁴.

²¹ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 259.

²² Dz. cyt., s. 262.

²³ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 164.

²⁴ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 106.

W tych rozproszonych uwagach opozycja kultury polskiej i kultury europejskiej uokreśla się jako opozycja Polski i – esencjonalnie reprezentujących tradycję europejską – Włoch. Są to już jednak Włochy, których obecność przywołuje w wierszach poety problematykę nie tylko historyczną czy historiozoficzną, ale również estetyczną.

3.

W dziedzinie estetyki uwaga Miłosza kieruje się przede wszystkim – podobnie jak w przywołanych przed chwilą wierszach – w stronę dawnej (średnio-wiecznej i renesansowej) sztuki włoskiej. Być może taką perspektywę ukształtowała w jakiejś mierze pierwsza podróż pisarza do Włoch, a w szczególności poznanie Toskanii i malarstwa dawnych mistrzów. Ta „klasyczna” sztuka włoska bywa traktowana przez poetę jako punkt odniesienia i płaszczyzna porównania dla zjawisk sztuki współczesnej. Porównanie użyte w poemacie *Toast* dowartościowuje dokonania sztuki XX wieku w taki sposób:

I do epoki Giotta przyrównam odkrycia
Zrobione w państwie sztuki za naszego życia²⁵.

Niejednokrotnie Miłosz podejmuje istotne rozmowy z wielkimi włoskimi artystami przeszłości – rozmowy, których przedmiotem jest sztuka. Jednym z utworów, które stanowią zapis takich rozmów, jest ważny, bo poniekąd programowy wiersz-ekfraz *Nie więcej* (z tomu *Król Popiel i inne wiersze*). Jego temat stanowi zagadnienie relacji sztuka (poezja) : rzeczywistość czy – mówiąc inaczej – problem wyrażalności rzeczywistości w sztuce (poezji):

Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany
Opisać, jak w podwórzku witką drażnią pawia
I z tkaniny jedwabnej, z perłowej przepaski
Wyluskać ociężałe piersi, czerwonawą
Pręgę na brzuchu od zapięcia sukni,
Tak przynajmniej jak widział szyper galeonów
Przybyłych tego ranka z ładunkami złota;
I gdybym równocześnie mógł ich biedne kości
Na cmentarzu, gdzie bramę liże tłuste morze,
Zamknąć w słowie mocniejszym niż ostatni grzebień
Który w próchnie pod płytą, sam, czeka na światło.

Tobym nie zwątpił. Z opornej materii
Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno²⁶.

²⁵ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 309.

²⁶ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 84.

Ten wiersz, który w środkowej części stanowi ekfrastyczny zapis znanego obrazu Vittore Carpaccia *Dwie kurtyzany*, doczekał się komentarza autora w tomie rozmów *Podróżny świata*:

[...] tu jest właśnie ta chęć wyjścia poza piękno, poza wartości estetyczne – do rzeczywistości. [...] Ja naprawdę jestem z przekonania realista. To znaczy prowadzę walkę o uchwycenie jakiegoś fragmentu rzeczywistości. Przecież cały ten wiersz jest aktem współczucia z tymi kurtyzanami weneckimi. Oczywiście, może to wpływ malarstwa [...]. Ale i konkretne wyobrażenie jakiegoś momentu, szyper galeonów i kurtyzan, a więc solidarności, sympatii do ludzi, którzy żyli dawno. To jest poczucie, jak mało zostaje w wierszach czegoś konkretnego, co działa się. Byli jacyś ludzie, były jakieś konkretne, rzeczywiste momenty i tak mało z tego można zamknąć w słowach. [...] Wyrażam w tym wierszu gorzką ironię, rezygnację i właściwie protest. „Nie więcej” – czyli z wątpliwością, ale i bunt przeciwko niewystarczalności poezji. [...] Bo wielka konkretność jest nam niedostępna²⁷.

Wiersz komentuje również autorka tomu rozmów:

Miłosza, jak się wydaje, najbardziej interesuje w *Dwóch kurtyzanach* uwieczniona przez malarza konkretna chwila z odległej przeszłości historycznej, jakaś wieść przekazana o rzeczywistości tamtych czasów. Ale jednocześnie obraz Carpaccia pobudza go do szczególnej rywalizacji z malarzem. Chce lepiej, pełniej od niego, obrysować słowem i ten moment z życia kurtyzany, gdy znajduje się w sypialni z szyperem galeonów, i zarazem jej śmierć, przemijanie, dramat życia ludzkiego, czyli to wszystko, czego na obrazie już nie widać. W *Nie więcej* Miłosz używa trybu warunkowego: „Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany opisać...”, a następnie udowadnia, że może. Choć wiersz jest znacznie bardziej zmysłowy niż obraz, który stanowił jego inspirację, poeta ciągle ubolewa nad ogromną trudnością uchwycenia istoty bytu²⁸.

Nie mniejsze znaczenie dla rozważań nad sztuką i rzeczywistością ma znacznie późniejszy wiersz *Dante* (z tomu *Dalsze okolice*). Tym razem w poetyckiej rozmowie z Dantem Miłosz podejmuje refleksję nad współczesną, a zarazem uniwersalną ludzką tęsknotą do metafizycznej harmonii, ludzkim pragnieniem ontologicznego ładu – i niemożnością jej/jego spełnienia. Porównuje w tym celu dwie wizje świata. Zestawia zatem „ład” świata przedstawiony w dziele włoskiego pisarza (rozumiany zarówno przestrzennie: jako struktura wszechświata, jak i metaforycznie: jako system wartości) z „ładem niedorzecznym” świata współczesnego, aksjologicznym chaosem i ontologiczną pustką niemożliwej do takiego przedstawienia rzeczywistości XX wieku oraz samotnością naszego gatunku w kosmosie. Bo wiersz jest rzeczywiście diagnozą jego kondycji duchowej i sytuacji metafizycznej pod koniec XX wieku oraz – niewysłowionych wprost – konsekwencji tej kondycji i tej sytuacji dla współczesnej sztuki.

²⁷ R. Gorczyńska [E. Czarnecka], dz. cyt., s. 129-130.

²⁸ Dz. cyt., s. 364.

4.

„Włoskie” wiersze Miłosza są jednak nie tylko diagnozą sytuacji – by tak rzec – „zbiorowej”, ale również kondycji jednostkowej. W tym znaczeniu bywają zapisem doświadczeń, które można najogólniej nazwać egzystencjalnymi. Doświadczenia te mają charakter biegunowo różny – odsłaniają w istocie jedną z podstawowych antynomii fundujących poezję pisarza: opozycję melancholii i ekstazy. Sygnałem świadomości melancholicznej jest właściwie nieodmiennie obecność we „włoskich” wierszach Miłosza Wenecji – miasta przywoływanego w jego poezji być może najczęściej ze wszystkich włoskich miast. Niejednokrotnie powracają wzmianki o Wenecji postrzeganej i opisywanej w fantazmatycznej aurze oniryzmu, tak jak w utworze *Album snów* (z tomu *Król Popiel i inne wiersze*):

miasto arkad, pasaży, placów marmurowych
(a chyba to Wenecja) [...] ²⁹.

Źródłem tej melancholii jest przede wszystkim odczucie czasu, tak intensywne i tak dotkliwe w otoczeniu włoskich miast. Ich obrazy są w istocie zaszyfrowanymi w ten sposób obrazami czasu, obrazami przemijania. Wiersz *1913* (z tomu *Nieobjęta ziemia*) stanowi zapis fantazmatyczno-onirycznej podróży do Wenecji, w której następuje osobliwe przemieszanie czasów – tego z roku 1913 i tego obecnego:

W podróż do Włoch udałem się zaraz po żniwach.
[...] Przypomnił mi się wysoki most na Niemnie
Kiedy pociąg wykręcał z alpejskiej przełęczy.
I obudziłem się nad wodami, w blasku
Szarobłękitnym perłowej laguny
W tym mieście gdzie podróżny kim jest zapomina.
W letejskich wodach przyszłość zobaczyłem.
Czy to mój wiek? [...]
Jeszcze raz wcielony,
Młody, jednak tożsamy z tym, który żył dawno.
Jak dziwne stroje, jak dziwna ulica
I ja, niezdolny powiedzieć co wiem
Ponieważ lekcji w tym nie ma dla żywych.
Zamknąłem oczy i twarz miałem w słońcu
Tu, teraz, pijąc kawę na Piazza San Marco ³⁰.

Melancholia Wenecji polega również na unoszącej się nad nią aurze pamięci o kolejnych minionych pokoleniach jej mieszkańców, a szczególnie o wszystkich

²⁹ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 121.

³⁰ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 154.

artystach, którzy w niej kiedyś bywali, zwłaszcza o tych, którzy w symbolicznym geście wybrali ją na miejsce wiecznego spoczynku. Miłosz wspomina o nich w późnym poemacie *Czeladnik* (z tomu *Druga przestrzeń*):

Wenecja odpływa jak wielki okręt śmierci,
Z rojącym się na jego pokładzie tłumem zmienionym w mary.
Pożegnałem ją na San Michele przy grobach Josifa i Ezry Pounda,
Gotową na przyjęcie ludzi nienarodzonych,
Dla których będziemy jedynie enigmatyczną legendą³¹.

Nie tylko zresztą Wenecja jest źródłem tego rodzaju doświadczeń, doświadczeń – by rzec najkrócej – z czasem. Również Rzym poprzez widoczne w nim nawarstwienia epok historycznych wywołuje melancholijne poczucie przemijania. W wierszu *Dalsze okolice* (z tomu *Dalsze okolice*) ten upływ czasu wyraża momentalna, ulotna, błyskawicowa scena z antycznego Rzymu:

Mała Rzymianka w atrium błysnęła i gaśnie
Na ciemnym zakręcie czasu bez dat³².

Nie zawsze jednak te przemiany i „zakręty” czasu historycznego – odczuwane ze szczególną intensywnością we włoskich miastach, takich jak Wenecja czy Rzym – są jednoznacznie i wyłącznie „ciemne”. W wierszu *Café Greco* następuje znamienne odwrócenie – najbardziej ulotna jest własna egzystencja (metafora „jaskółki”), a jej ulotność odsłania się najwyraźniej na tle trwałości kamieni i murów wiecznego „miasta Rzymu”:

Jaskółki Rzymu budzą mnie o świecie
I czuję wtedy krótkotrwałość, lekkość
Odrywania się. Kim jestem, kim byłem
Nie tak już ważne. [...]
A dla mnie: zdziwienie,
Że stoi miasto Rzym, że znów się spotykamy,
Że jestem jeszcze chwilę, i ja, i jaskółka³³.

Ten wiersz wychyla się w stronę zupełnie przeciwległego bieguna „włoskich” wierszy Miłosza. Doświadczenie Włoch oznacza dla poety – równocześnie i paradoksalnie – nie tylko zintensyfikowaną melancholię czasu i przemijania, ale również ekstazę, ekstazę wywoływaną obcowaniem z materialnymi formami i zmysłowymi kształtami świata. W tym znaczeniu można myśleć o włoskich podróżach pisarza w taki sposób, w jaki swoją wyprawę do Italii – utrwaloną

³¹ Cz. Miłosz, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 98.

³² Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 341.

³³ Dz. cyt., s. 259-260.

na stronach *Podróży włoskiej* – potraktował Johann Wolfgang Goethe: jako otwarcie się na intensywnie zmysłowe chłonięcie świata widzialnego, pełnię dostępnych w tym kraju doznań sensualnych.

Zapisy tak rozumianej zmysłowej ekstazy („pamięci sensualnej”, jak wyraził się Miłosz w rozmowach z Aleksandrem Fiutem) zagęszczają się przede wszystkim w jego późnych wierszach „włoskich”. W utworze *Capri* (z tomu *Na brzegu rzeki*) pojawia się obraz „frywolnych” i ekstatycznych rytuałów, które przynajmniej na chwilę – na tę jedną chwilę, na czas ich krótkiego i złudnego trwania – pozwalają zapomnieć o śmierci:

Na Capri weseląca się i uczująca ludzkość zaprasza mnie
do udziału w festynie bezustannej odnowy.
Obnażone ramiona kobiet, ręka prowadząca smyczek
pośród wieczorowych strojów, jarzeń i fleszów otwierają
dla mnie chwilę zgody z frywolnością naszego gatunku.

Wiara w Niebo i Piekło, labirynty filozofii, umartwianie
ciała postami nie są im potrzebne³⁴.

Wysłanniczkami tak metafizycznie pojętej materialności i zmysłowości świata są spotykane we Włoszech kobiety, których widzenie – przypadkowe, chwilowe, ulotne – staje się rodzajem epifanii, wtajemniczenia, iluminacji. Zapisem takiego widzenia jest późny wiersz *Na moje 88 urodziny* (z tomu *To*), napisany – jak podpowiada poeta – w Genui. Na tle jej niezmiennych murów wyrazistszy staje się – niepojęty w swojej istocie – wieczny powrót młodości:

Miasto gęste od krytych pasaży, wąskich
placyków, arkad,
schodzące tarasami ku morskiej zatoce.

I ja, zapatrzony w młode piękno,
cielesne i nietrwale,
jego ruch taneczny wśród starych kamieni.
Kolory sukien według letniej mody,
stuk pantofelka na dallach sprzed stuleci,
cieszą mnie swoim obrzędem powrotu. [...]
Jestem jak ten, kto widzi, a jednak sam nie przemija,
duch lotny mimo siwizny i chorób starości.

Ocalony, bo z nim wieczne i boskie zdziwienie³⁵.

Jedna z takich wysłanniczek – niemiecka dziewczyna spotkana podczas pierwszej podróży do Włoch na weneckiej plaży Lido – staje się dla pisarza

³⁴ Cz. Miłosz, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 14.

³⁵ Cz. Miłosz, *To*, Kraków 2000, s. 25.

niepokojącym fantazmatem i powraca w jego poezji – niejednokrotnie zresztą – po wielu latach. Najpierw – anonimowo – w *Wykładzie II* należącym do cyklu *Sześć wykładów wierszem* (z tomu *Kroniki*). Następnie – już bardziej konkretnie – w poemacie *Czeladnik*, w którym Wenecja okazuje się miejscem szczególnego spotkania żywych i umarłych, ich najgłębiej dionizyjskiego współistnienia:

Myślę o Wenecji powracającej jak muzyczny motyw
 Od pierwszej mojej tam wizyty przed wojną,
 Kiedy zobaczyłem na plaży w Lido
 Niemiecką dziewczynę podobną do bogini Diany,
 Po ostatnią, kiedy pogrzebawszy Josifa Brodskiego,
 Ucztowaliśmy w palazzo Mocenigo, akurat tym samym,
 W którym niegdyś mieszkał Lord Byron³⁶.

To – by rzecz najprościej – zdarzenie Miłosz komentuje w rozmowach z Aleksandrem Fiutem:

Oczywiście, jest cały szereg scen z podróży do Włoch. Między innymi dotychczas pamiętam dziewczynę, bodajże na plaży Lido, w bardzo pięknym, zielonym kostiumie kąpielowym, jakimś takim błyszczącym, atlasowym. [...] I później bardzo długo, przez lata całe zastanawiałem się, jaką hitlerowską egerią była w latach „wielkiego wodza” Niemiec. Chociaż mogła być, ostatecznie, z Austrii i to moje myślenie o niej może być niesłuszne. Ale dlaczego ją pamiętam? Dlatego że absolutny zachwyty! Zachwyty pięknem tej kobiety³⁷.

Nie wydaje się jednak, by Miłosz – parafrazując fragment wiersza *Nie więcej* – „zebrał” we Włoszech tylko „piękno”. I tak jak sytuacje zmysłowej ekstazy oznaczały w istocie doświadczenie metafizyczne, tak Italia – czytana, oglądana, wspomniana – stanowiła dla pisarza nie tyle powód sensualnych zachwyty, ile źródło wielorakich odkryć i przemyśleń. Stała się impulsem – pretekstem i przyczyną – utwalonych w jego poezji rozważań historiozoficznych, estetycznych, egzystencjalnych. Poetyckie Włochy Miłosza nie mogły być w istocie inne. Pisarz – tak zawsze sceptyczny i nieufny, podejrzliwy i niechętny wobec estetyzmu i literackości literatury – nie powtórzył w swoich wierszach gestu zachwyty wielu różnych i znakomitych poprzedników. Jego Italia pozostała przede wszystkim inspiracją doświadczeń intelektualnych. Nawet chwile zmysłowej ekstazy nieodmiennie odsyłały głębiej – w rejony metafizyki istnienia. Takie widzenie Włoch określiła również wnikliwa świadomość poety drugiej połowy XX wieku, który nie mógł – z wielu powodów – pisać już o nich inaczej. Na gruncie literatury polskiej – częściowo przed, a częściowo równocześnie z Tadeuszem Różewiczem – Miłosz poetycko utwalił inną Italię niż nakazywała literacka konwencja XIX i pierwszej połowy XX wieku. O ile jednak Różewicz

³⁶ Cz. Miłosz, *Druga przestrzeń*, s. 96.

³⁷ Czesława Miłosza *autoportret przekorny*, s. 312.

zapisał własną wersję pożegnania mitu Włoch (pożegnania – jak uczą doświadczenia XX-wiecznych poetów – nigdy jakoś ostatecznie niedokończonego), o tyle dla Czesława Miłosza mit ten zdawał się już nie istnieć. Dlatego nie musiał go żegnać, a puste miejsce po nim wypełnił własnym – suwerennym wobec konwencji utrwalonej w tradycji – poetyckim opisaniem Itali.

Italy of Czesław Miłosz (Poetic comments)

S u m m a r y

The article concentrates on the existence and function of the Italian motive in the whole (both pre- and post-war) poetry by Czesław Miłosz. Different origins of this motive are indicated, including actual travels to Italy, adequate reading-pieces and personal patronage of Jarosław Iwaszkiewicz. Italian experience in Czesław Miłosz's poetry is treated as a creative stimulus to consider vital historiosophical, aesthetic and existential issues, but also as an inspiration for contemplation and cogitation of intellectual character. Thus poems by Czesław Miłosz are not to be interpreted according to a chronological order in his biography. It is consequently demonstrated that Czesław Miłosz proposes his own poetic version of Italy and this version is autonomous from the convention preserved in the tradition of Polish literature of the 19th and the first half of 20th century.