

Etos wygnania w zbiorze esejów Czesława Miłosza: *Szukanie ojczyzny*

Emigracja i wygnanie to pojęcia różne, choć bliskoznaczne. Emigrantem bywa się z własnej woli, wygnańcem – z przymusu. Oba te wyrazy można rozumieć dosłownie, jako oddalenie od rodziny, ojczyzny oraz metaforycznie – jako odsunięcie od korzeni kulturowych, duchowy czy myślowy dystans do własnej, rodzimej społeczności. W twórczości Czesława Miłosza pojęcia emigracji i wygnania zyskują charakter szczególny, ich znaczenia do pewnego stopnia się przenikają. Poeta wiąże je często z określeniem **sytuacji egzystencjalnej człowieka** w cywilizacji, która go wyobcowuje, wydziedzicza z wartości wyniesionych z rodzinnego środowiska, nakłania albo wręcz zmusza do tułaczki po nieznanym obszarach świata. Problem nabiera dodatkowego sensu, gdy Miłosz rozpatruje go z **perspektywy artysty**, podmiotu twórczego, który – przybywając do nowego miejsca – traci łączność z porzuconą rzeczywistością, czuje się zagubiony i musi organizować świat wokół siebie od nowa¹. Oswaja to, co obce, dopasowując otoczenie do własnych uczuć, wyobrażeń, kierunków myślenia. Działanie to rodzi frustrację, ale też daje poczucie wolności, wzmaga siły twórcze i pozwala spojrzeć na rzeczywistość z dystansu, którego brakuje w warunkach domowej czy krajowej egzystencji.

To Miłoszowe rozważanie wygnania jako stanu wyjątkowego, stanu odnowy artystycznej, wydaje się szczególnie interesujące, gdy zestawia się je z refleksją poety na temat kryteriów decydujących o przyznawaniu pisarzom literackiej nagrody Nobla. Miłosz

¹ Emigracja czy wygnanie jako efekt konfliktu jednostki z państwem, cywilizacją lub społeczeństwem i jako stan inspirujący twórczość literacką to dwa odrębne zagadnienia. W sposób interesujący, choć chyba zbyt uproszczony rozróżnił je Marek Pytasz. „Emigrant – zauważył – z zasady podporządkowuje swoje działania celowi politycznemu, pisarz – artystycznemu (...) – jeśli rola pisarza jest prymarna, to musi dominować egzystencjalne rozumienie wygnania, raczej liryka i gatunki kreatywne. Inaczej w wypadku przeciwnym, kiedy rola emigranta jest nadrzędna w stosunku do roli pisarza; wtedy bowiem dominuje polityczne rozumienie emigracji, literatura zaś przechodzi z poziomu literackości na poziom *non-fiction*: od wspomnień, opracowań dokumentujących, historycznych, publicystycznych po teksty zdeklarowanie polityczne”. M. Pytasz, *Wygnanie-emigracja-diaspora. Poeta w poszukiwaniu czytelnika*, Katowice 1998, s. 19.

Role emigranta i twórcy to z pewnością różne typy ludzkich doświadczeń i aktywności, ale jeśli w przypadku jakiegoś artysty „rola emigranta jest nadrzędna w stosunku do roli pisarza”, nie musi to oznaczać, że u niego „dominuje polityczne rozumienie emigracji”, że nie przykładą on równej lub nawet większej wagi do problemów egzystencjalnych. Podobnie jeżeli wychodźca czuje się przede wszystkim pisarzem, nie znaczy to, że raczej będzie się zajmował liryką, „gatunkami kreatywnymi” (sic!). Przyrodki Gombrowicza, Mroźka, a nawet Miłosza wskazują, że takie myślenie jest nieuzasadnione.

zastanawiał się, za co właściwie w 1980 r. otrzymał tę nagrodę. „Kiedy dostałem nagrodę Nobla – stwierdził w jednej z rozmów z Aleksandrem Fiutem – to już całkowicie straciłem kontrolę i tylko włosy wydzierałem z głowy dowiadując się, kim jestem w oczach innych”². Uważał się „za poetę dość hermetycznego, dla pewnej nielicznej publiczności”, a potraktowano go jako kogoś „w rodzaju Jana Kiepury, tenora albo gwiazdy futbolu”³. Jak to się dzieje, że pisarz emigracyjny przekonany o tym, iż tworzy dla garstki odbiorców, nagle może się znaleźć w sytuacji bożyszczą rzekomo rozumianego i wielbionego przez tłumy? Czy to zrozumienie jest autentyczne, czy też deklarowane przez publiczność tylko *pro forma* w związku z literackim wyróżnieniem? Czy wreszcie ma ono jakiś związek z kondycją poety-uchodźcy albo wygnańca?

1. Paradygmat wygnania

Miłosz, który całe życie skądś dokądś się przeniósł z własnej woli lub musiał się przenieść z przyczyn od siebie niezależnych, który w 1951 r. – po kilku latach pracy w służbach dyplomatycznych Polski Ludowej w Nowym Jorku, Waszyngtonie i Paryżu – poprosił o azyl polityczny we Francji, miał szczególny tytuł do tego, by problem wygnania uczynić jednym z motywów przewodnich myślenia o kondycji artysty. Esej *O wygnaniu* z tomu *Szukanie ojczyzny* (1992) to swoiste studium tego zagadnienia. Poeta zaprezentował w nim obszerny paradygmat kategorii, które kształtują świadomość i los wygnańca. Wymienił kolejno: 1. „niepokój wobec nieznanego”⁴; 2. konieczność przekształcania „obcego w swojskie” (s. 210); 3. zagubienie; 4. świadomość zakazu powrotu; 5. dystans przestrzenny i czasowy do „bezpowrotnie straconego kraju” (s. 213-214); 6. poczucie „wewnętrznej wolności” (s. 215), 7. „samotność” (s. 216).

Warto zwrócić uwagę na sposób przedstawiania każdej z tych kategorii. Poeta pisał, że pośród nieszczęść wygnania:

„(...) **niepokój wobec nieznanego** [podkr. O. K.] jest szczególnie dotkliwy. Ktokolwiek znalazł się kiedyś w obcym dużym mieście, musiał tam zaznać rodzaju zazdrości na widok jego mieszkańców zajętych swoimi sprawami, poruszających się pewnie wśród swoich sklepów i urzędów, razem wysnuwających olbrzymie pasmo swojej codziennej krzątaniny. Taki obserwator przybyły z zewnątrz może niekiedy uciekać się do specjalnej strategii, żeby zmniejszyć to poczucie alienacji. Mieszkając w Paryżu, przez długi czas zakreślałem linię dokoła kilku ulic Dzielnicy Łacińskiej, bo chciałem mieć terytorium, o którym mógłbym powiedzieć: moje” (s. 208-209).

² Czesława Miłosza *autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut, Kraków 1988, s. 334.

³ Ibidem.

⁴ Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 2001, s. 208. Dalej w sąsiedztwie cytatów z tegoż zbioru esejów podaję tylko numery stron.

Niepokój wobec nieznanego został więc przez Miłosza skonkretyzowany: to lęk przed brakiem własnej, oswojonej przestrzeni, terytorium, na którym człowiek czuje się pewnie i bezpiecznie. To strach, że nie można włączyć się w „olbrzymie pasmo (...) codziennej krzątania”, bo nie zna się jej reguł ani kierunków. To wreszcie obawa przed zagubieniem, stratą, ponieważ nie ma w pobliżu miejsca, o którym można by powiedzieć: „moje”. Unaocznieniu tego lęku służy w *Szukaniu ojczyzny* metafora miasta jako obszaru obcego, niedostępnego. Aby w nim żyć, trzeba jego część dopiero ujarzmić, zagospodarować w wyobraźni, przyswoić ją sobie, nauczyć się jej na pamięć. To, **co obce, musi się przekształcić w swojskie**. „Restauracja na rogu, księgarenka, pralnia, kawiarnia – pisał poeta o topografii Paryża – następowały po sobie, kiedy co dzień tamtędy przechodziłem, i dawały mi jakieś bezpieczeństwo dzięki temu, że patrzyłem na miejsca znane z góry” (s. 209). Lęk przed nieznanym byłby więc lękiem przed niebezpieczeństwem nierozpoznawalności. Aby go zażegnać, trzeba by uczynić miejsce wygnania czytelnym dla siebie.

Przestrzeń miasta zyskuje sens metaforyczny także wtedy, gdy Miłosz omawia inną okoliczność wygnania, **zagubienie**:

„Zagubić się w wielkim mieście. Być może chodzi tu o więcej niż tylko zgubienie drogi. Zdarzyło mi się to raz w Paryżu (...), kiedy wyszedłem z metra w okolicy trochę znajomej, ale nie bardzo. Zacząłem iść i nagle zauważyłem, że nie mam żadnego znaku, według którego mógłbym się kierować. Ogarnął mnie jakby lęk przestrzeni. Domy naokoło mnie zaczęły wirować i padać. Straciłem orientację. Zdałem wtedy sobie sprawę, że moja niemożność zdecydowania, którą ulicę mam wybrać, stanowiła odpowiednik stracenia orientacji w sensie głębszym” (s. 209).

„Zgubienie drogi” w Paryżu jawi się zatem jako wyobrażenie „stracenia orientacji w sensie głębszym”. Przykre uczucie, podczas którego świat wokół „wiruje”, a budynki się przewracają, to obrazowe przedstawienie utraty stałych wyznaczników porządku egzystencjalnego. „Wygnanie – pisał poeta w *Szukaniu ojczyzny* – pozbawia nas punktów odniesienia, które pomagają nam robić projekty, wybierać nasze cele, organizować nasze czynności” (s. 209). „Niemożność zdecydowania, którą ulicę (...) wybrać”, można interpretować jako brak busoli pozwalającej obrać odpowiedni kierunek w życiu. W miejscu urodzenia ma się taką busolę. Punkty odniesienia mogą stanowić tradycyjne wzorce kulturowe lub osobowe. To one wytyczają ścieżki do zdobywania wiedzy, umiejętności, do urzeczywistniania aspiracji. To im chciałoby się dorównać. Ich brak w obcym miejscu staje się bezpośrednim powodem stanu, który Miłosz nazwał „zagubieniem”.

Mityczno-symboliczny kontekst z kolei towarzyszy rozmyśleniom poety na temat wygnania jako zakazu powrotu do ojczyzny. Świadomość tego zakazu jest jednym z

najtrudniejszych doświadczeń wychodźcy, ponieważ każe myśleć o oddaleniu od kraju jako o stanie permanentnym i nieodwracalnym. Miłosz zestawia tę świadomość z biblijną historią wypędzenia z raju:

„(...) archetypowe wygnanie z Rajskiego Ogrodu powtarza się w naszym życiu niezależnie od tego, czy owym ogrodem jest matczyne łono czy zachwycające drzewa naszego dzieciństwa. Stulecia tradycji podtrzymują obraz całej ziemi jako krainy wygnania, zwykle przedstawianej jako pustylny jałowy krajobraz, w którym Adam i Ewa kroczą samotnie ze spuszczonej głowami. Zostali wygnani ze swojej siedziby, ze swojego prawdziwego domu, gdzie ten sam rytm rządził zarówno ich ciałami, jak otoczeniem, gdzie nie znali rozłąki ani tęsknoty. Oglądając się, mogli widzieć miecz ognisty strzegący bram Raju. Ich nostalgiczne myśli o powrocie do szczęśliwego niegdyś istnienia zaprawiała goryczą świadomość zakazu. Jednak nigdy nie wyrzekli się ostatecznie nadziei, że któregoś dnia skończy się ich wygnanie” (s. 212-213).

„Rajski Ogród”, „miecz ognisty strzegący bram Raju”, ziemia jako „kraina wygnania”, „świadomość zakazu powrotu” i towarzysząca jej nadzieja, że jednak kiedyś ten powrót będzie możliwy, to symboliczne obrazy odpowiednio: ojczyzny, reżimu broniącego dostępu do niej, nieprzyjaznej rzeczywistości na obczyźnie oraz rozdarcia między trwogą wiecznej banicji i wiarą w to, że kiedyś się ona skończy. Fragment stanowi jeden z przykładów myślenia poety kategoriami Miltonowskimi⁵. Między *Rajem utraconym* (*Paradise Lost*, wyd. 1667) i *Rajem odzyskanym* (*Paradise Regained*, wyd. 1671) Johna Milтона wyczuwalne jest napięcie w sferze uczuć i wartości podobne do tego, które towarzyszy literackiej wypowiedzi Miłosza. Wyraża się ono w wartościach antytetycznych, biegunowych, takich jak: wygnanie-powrót, rozpacz-nadzieja, utrata-odzyskanie, odrzucenie-przyjęcie czy klęska-triumf.

W *Szukaniu ojczyzny* konsekwencją tego sposobu myślenia jest pojęcie **dystansu** do kraju, dystansu, którego nabiera się coraz bardziej w miarę oddalania się od niego w przestrzeni i w czasie. Odległość – zauważył poeta – można „mierzyć nie tylko w milach, również w miesiącach, latach, dziesiątkach lat” (s. 213). Skutkiem narastającego dystansu jest osobliwy sposób postrzegania ojczyzny. Oddalenie w przestrzeni kojarzy się z przywołanym w eseju obrazem biblijnego wygnania z Raju. Miłosz jednak zauważył, że ten biblijny obraz „(...) sprzyja banałowi, zgodnie z którym żyć na wygnaniu znaczy zwracać wzrok ku krajowi, skąd

⁵ Filiacje myśli Miłosza z treścią *Raju utraconego* Milтона stają się wyraźne w zestawieniu z początkowymi wersami poematu:

„Nieposłuszeństwo Człowieka i owoc
Z zakazanego drzewa, co śmiertelny
Miał smak, a na świat przywiódł śmierć i wszystkie
Cierpienia nasze, z nimi też utratę
Raju, aż Człowiek większy niżli ludzie,
Błogosławioną siedzibę odzyska
I zmartwychwstanie nam da, śpiewaj, Muzo
Niebiańska (...)”

J. Milton, *Raj utracony*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1974, s. 32.

się przyszło. I na pewno wiele wierszy oraz powieści wyszło w tym stuleciu spod pióra zbiegów, którzy opisywali swoje regiony jako piękniejsze, niż były w rzeczywistości, dlatego, że zostały utracone” (s. 213). W przypadku zaś dystansu czasowego:

„(...) życie każdej ludzkiej istoty ukazuje się jako nieubłagany ruch od dzieciństwa do różnych faz młodości, po dojrzałość i starość. To, co działo się w życiu każdego, ulega ciągłej transformacji w jego czy jej pamięci i najczęściej zyskuje rysy bezpowrotnie straconego kraju, coraz bardziej obcego i dziwnego w miarę upływu czasu. Tak więc różnica pomiędzy poruszaniem się w przestrzeni i w czasie jest niezupełnie wyraźna” (s. 213-214).

Można w tej wypowiedzi zauważyć aluzje do motywu ojczyzny-Arkadii, a także do mitu dzieciństwa, które, jako spędzone w domu lub blisko niego, wydaje się okresem bajecznej szczęśliwości, zaczarowanym czasem spokoju, duchowego ładu, bezpieczeństwa itd. Tego rodzaju próby idealizacji miejsc rodzinnych pojawiały się w utworach poetów emigracyjnych – od *Pana Tadeusza* Mickiewicza począwszy, a na *Dolinie Issy* samego Miłosza skończywszy. Mimo że ukazują one często świat doskonalszy od realnego, baśniowo-arkadyjski, nie można traktować ich jako wypowiedzi fantastycznych, dalekich od prawdy. Jest w nich bowiem autentyczność emigracyjnego przeżycia i doświadczenia, pamięć o rzeczach drogich, lecz utraconych. Jak stwierdził Miłosz w eseju *Miejsca utracone* ze zbioru *Szukanie ojczyzny*, „Ani okolice Nowogródka opisywane przez Mickiewicza, ani święte miejsca nowych wygnańców nie muszą być podobne do rzeczywistych”, bowiem „prawem sztuki stają się prawdziwe” (s. 222).

Wygnanie jest traktowane przez poetę także jako „**próba wewnętrznej wolności** [podkr. O. K.]”, wolności rodzącej się nie w relacjach jednostki ze społeczeństwem, lecz w sferze działań umysłu i wyobraźni. Wolność ta jednak, jak to ujął Miłosz, „przeraża” (s. 215). W jakim przypadku wartość, która z zasady nadaje sens życiu, uszczęśliwia, może być postrzegana jako ciężar, coś przerażającego? Na przykład współczesny myśliciel chrześcijański, Romano Guardini, przerażający wymiar wolności odkrył w tym, że chociaż początkowo każdy jej pożąda, w konsekwencji okazuje się ona, podobnie jak niewola, koniecznością, od której nie sposób uciec:

„Choćby człowiek nie wiedzieć jak wykręcał się od wolności, starał się ją unicestwić teoretycznie, postępował w praktyce tak, jak gdyby ona w ogóle nie istniała, zawsze będzie go drażnić poczucie jej obecności. Nie można od niej uciec, nie można jej zdradzić, wszystko bowiem nosi na sobie jej piętno, określa ona człowieka nawet wtedy, gdy on sam sobie tego nie życzy”⁶.

⁶ R. Guardini, *Wolność-laska-los. Rozważanie o sensie istnienia*, tłum. J. Bronowicz, Kraków 1995, s. 69.

Taką niechcianą swobodą, swobodą „narzuconą z zewnątrz” (s. 216), której towarzyszy trudna do przyjęcia samotność, jest w *Szukaniu ojczyzny* wolność wygnańca. Sprawia ona, że:

„Wszystko zależy od tych rezerw, które są w nas, o których mało wiemy, a jednak robimy decyzję, zakładając, że starczy nam sił. Ponosimy całkowite ryzyko i nie łagodni go już teraz ciepło wspólnoty, która zwykle toleruje drugorzędność, uznaje jej zasługi i nawet ją nagradza. Teraz wygrana albo przegrana ukazuje się w ostrym świetle, bo jesteśmy sami – a samotność jest stałą chorobą wygnania” (s. 215-216).

Wolność w obcym środowisku, które nie toleruje drugorzędności ani błędów, kojarzy się więc negatywnie: z ryzykiem, osiągnięciem sukcesu lub przeżywaniami porażki w postaci nieznośnie zwielokrotnionej. Wolność wygnańca jest w świetle koncepcji Miłosza wolnością złą, Nietzscheańską wolnością „wyzyn, samotności, pustyni” (s. 216).

2. Kreowanie etosu

Warto zastanowić się, czy Miłoszowe studium *O wygnaniu* ogranicza się tylko do neutralnego, obiektywnego w założeniu obrazu rzeczywistości emigracyjnej, czy też zawiera jakieś wskazówki wartościujące tę rzeczywistość. Innymi słowy: czy wygnanie zostało potraktowane wyłącznie jako los, z którym można się pogodzić lub nie, czy poeta widzi w nim także sytuację kształtującą charaktery, decydującą o ludzkiej słabości lub odwadze, o egocentryzmie lub heroizmie?

Rozpatrując esej z takich perspektyw, trzeba zwrócić uwagę na komentarze do kolejno wymienianych kategorii egzystencjalno-kulturowych charakteryzujących wygnanie. Zagubienie wychodźcy zostało uzasadnione brakiem możliwości odniesienia się do rodzimej tradycji i ukazane jako stan, z którym nieustannie trzeba się mierzyć, ponieważ „wyrzuciło nas z historii, która jest zawsze historią specyficznego obszaru na mapie, i musimy stawić czoło tej, by użyć wyrażenia pisarza emigracyjnego, «nieznośnej lekkości bytu»” (s. 209-210). Sformułowaniem znanym z tytułu powieści czechosłowackiego twórcy, Milana Kundery, wydanej we Francji w roku 1984⁷, Miłosz nie nawiązał do jego pierwotnego, literackiego znaczenia⁸. Odwołał się natomiast do etosu pisarza-uchodźcy, którego los stawia w sytuacji ekstremalnej, wymagającej nadzwyczajnej aktywności i zaangażowania. Człowiek wyrzucony z historii to ktoś, kto znalazł się na marginesie życia. Odczuwa „lekkość”, bo nie ma już

⁷ M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris 1984.

⁸ Tytułowa „lekkość bytu” odnosi się w głównej mierze do stylu życia głównego bohatera powieści Kundery, Tomasza. Ma ona niewiele wspólnego z jego losem jako emigranta czy wygnańca, który po porażce tzw. praskiej wiosny opuścił wraz z żoną Czechosłowację.

bezpośredniego związku z przeszłością, pozbył się jej ciężaru. Nic mu nie ciąży, o nic nie musi się troszczyć, ponieważ rzeczywistość jego dotychczasowego bytu nagle zniknęła. Uczucie „lekkości” jest jednak zwodnicze. Kryją się za nim pustka, zagubienie, brak punktów odniesienia. Gdyby na tym Miłosz poprzestał, stworzyłby obraz wygnańca-straceńca, outsidera pozbawionego nadziei na zmianę losu w przyszłości. Tak się jednak nie stało. Bycie wygnańcem poeta powiązał z heroizmem przewycięzania „nieznośnej lekkości bytu”, przywracania wewnętrznej równowagi, zastępowania utraconych wartości nowymi.

Postacią zdolną do tego rodzaju wysiłku jest w świetle prozy eseistycznej Miłosza – artysta. Dowartościowanie pisarza-wygnańca polega w dużej mierze na nadawaniu jego losowi wymiaru uniwersalnego. Esej *O wygnaniu* uświadamia, że twórca, chcąc osiągnąć sukces i zdobyć publiczność, powinien być przede wszystkim wrażliwy na problemy egzystencjalne. Jednym z takich problemów, jak napisał poeta, jest właśnie wygnanie:

„Bo życie na wygnaniu nie wydaje się już transplantacją z jednego kraju do drugiego. Centra przemysłowe zwabiają ludzi z ich spokojnych, ale zubożałych wiejskich prowincji, nowe miasta rosną tam, gdzie jeszcze niedawno pasło się bydło, baraki i slumsy mnożą się dokoła stolic. Starając się scharakteryzować nieokreśloność i niejasne zagrożenie właściwe wygnaniu, spostrzegamy, że niemal wszystko, co da się o tym powiedzieć, odnosi się też do nowych mieszkańców miejskiego krajobrazu, nawet jeżeli nie przybyli oni z innego kraju” (s. 212).

Wniosek z takiego rozpoznania może być jeden: wygnanie jest losem współczesnego człowieka, któremu choćby tylko bieda każe się przenieść ze wsi do miasta czy z prowincji do centrum. Aby móc wyrazić istotne problemy egzystencjalne, artysta powinien szczególnie dotkliwie doświadczyć takiego losu. Jak pisał Miłosz, „żeby wyrazić egzystencjalną sytuację współczesnego człowieka, musi [on – O. K.] żyć na jakimś wygnaniu” (s. 212). Wygnanie urasta w ten sposób do rangi stylu życia, wartości po części egzystencjalnej, po części moralnej i estetycznej, którą artysta musi respektować. Skoro zaś wszyscy są wygnańcami, twórca powinien być swoistym superwyznawcą, podnoszącym swój los do rangi przeżycia uniwersalnego i czyniącym go przedmiotem sztuki.

W ten sposób w *Szukaniu ojczyzny* Miłosz wykreował etos wygnania jako stanu sprzyjającego twórczości oraz poety-wygnańca jako artysty wyjątkowego, zdolnego do kreowania dzieł wybitnych. „Najwybitniejsze dzieła poetyckie – zauważył poeta – w niektórych językach, jak polski i ormiański, były napisane za granicą, wskutek prześladowania politycznego stosowanego w ojczyźnie przez obce mocarstwa” (s. 215). Jako znamienne przykłady tej prawidłowości zostały wymienione obrazy Marka Chagalla namalowane z dala od rodzinnego Witebska, w Paryżu; amerykańska twórczość Isaaka Bashevisa Singera

upamiętniająca życie i obyczaje polskich Żydów; *Ulisses* Jamesa Joyce'a wyrażający z perspektywy emigracyjnej dystans do irlandzkiego patriotyzmu oraz muzyka Igora Strawieńskiego, która zachowała najbardziej charakterystyczne cechy ducha rosyjskiego, mimo że kompozytor tworzył w Szwajcarii, Francji i Stanach Zjednoczonych. Geniusz twórczości artysty-wygnaniec nie polega jednak na samej zdolności do utrzymywania związków z utraconą kulturą. „Co zostało utracone – podkreślił Miłosz w eseju *O wygnaniu* – zostaje odzyskane na wyższym poziomie jako obecne i żywe” (s. 215). Wygnaniec tworzy zatem „na wyższym poziomie”, jego atutem jest dystans do tego, „co zostało utracone”. Ponieważ nie dotyka go bezpośrednio widmo „prześladowania politycznego stosowanego w ojczyźnie przez obce mocarstwa”, co determinuje m.in. działania artysty pozostającego w kraju, może swobodnie poruszać tematy, do których w warunkach niewoli i represji nie mógłby nawet pośrednio nawiązywać.

Proza eseistyczna Miłosza daje zatem dogłębną analizę stanu wygnania nie tylko w sensie egzystencjalnym, lecz także estetycznym. Uświadamia, że wypędzenie, odcięcie od korzeni wznosi twórcę na wyższy poziom poznania. Stawia go w sytuacji ekstremalnej, potęgującej dyspozycje i zdolności artystyczne. Uwalnia od obciążeń historycznych i kulturowych, dając prawo do niezależnego, spontanicznego postrzegania rzeczywistości. Pomaga wyzbyć się moralnego relatywizmu, lęku przed publicznym odrzuceniem z przyczyn światopoglądowych, ponieważ to odrzucenie już nastąpiło. W wyobrażeniu Miłosza pisarzowi wygnanie pozwala zamienić słabość w potęgę, klęskę w triumf, a hermetyczne, osobiste myśli – w przekaz uniwersalny i zrozumiały. Do niego też została zaadresowana zapisana w eseju *O wygnaniu* parafraza Nietzscheańskiego aforyzmu: „wygnanie niszczy – ale jeżeli ciebie nie zniszczy, będziesz dzięki niemu silniejszy” (s. 216)⁹.

Etos wygnania, kreowany w *Szukaniu ojczyzny*, mógłby stanowić wyjaśnienie wątpliwości wyrażonej przez Miłosza w cytowanej rozmowie z Aleksandrem Fiutem o nagrodzie Nobla. Dlaczego hermetyczny artysta emigracyjny, wychodźca piszący dla garstki publiczności jest godzien wyróżnienia? Dlaczego czasami rozpoznaje się w takim artyście poetę uniwersalnego, zrozumiałego dla wszystkich? Ponieważ – jak wskazuje wypowiedź zawarta w szkicu *O wygnaniu* – „niemożność poczucia się w świecie jak w domu” włącza wygnaniec „w nowoczesne społeczeństwo i sprawia, że jeżeli jest artystą, będzie dla wszystkich

⁹ Fryderyk Nietzsche w aforyzmie na temat ludzkiej niezłomności i siły o incipicie: „Z e s z k o ł y z a p a s n i c z e j ż y c i a” napisał: „Co mnie nie zabija, to mnie wzmacnia”. F. Nietzsche, *Co mnie nie zabija, to mnie wzmacnia*, oprac. S. Lichański, Wrocław 1997, s. 21.

zrozumiały” (212). Dla wszystkich, ponieważ we współczesnej rzeczywistości każdy jest w jakimś sensie wygnańcem: ze wsi do miasta, z kraju do kraju, z czasu dzieciństwa do czasu starości itd.

Co znamienne – Lars Gyllensten w laudacji wygłoszonej podczas wręczenia Miłoszowi nagrody Nobla 10 grudnia 1980 r. w obecności króla Karola Gustawa XVI, jakby uprzedzając poglądy laureata na temat kondycji artysty-wygnańca wyrażone 12 lat później, wskazał, że jest on „zarówno w sensie fizycznym, jak i duchowym pisarzem emigrantem – obcym, dla którego fizyczna emigracja jest w gruncie rzeczy tylko odbiciem metafizycznego, czy wręcz religijnego, duchowego wygnania w sensie ogólnoludzkim”¹⁰. Szwedzki pisarz wypowiedział więc słowa, na które Miłosz początkowo jakby nie zwrócił uwagi, lecz które po latach dobitnie zaakcentował w *Szukaniu ojczyzny*: że poeta-emigrant jest banitą w sensie wyższym – metafizycznym i „ogólnoludzkim” i że ten właśnie „wyższy” sens wygnania nobilituje go w oczach odbiorców.

3. Tradycja romantyczna

Etos wygnania nie jest, rzecz jasna, tworem literatury XX w. Jego korzenie można dostrzec w opisaną w Starym Testamencie historię narodu żydowskiego, który wielokrotnie przepędzany z zajmowanego terytorium, nie ustawał w poszukiwaniu ziemi obiecanej. Miłosz kształtował ten etos również w oparciu o tradycję grecką. W eseju *O wygnaniu* przypomniał m.in. pitagorejską zasadę, którą powinien kierować się emigrant, ale którą szczególnie trudno wprowadzić w życie: „Kiedy wyjedziesz z rodzinnego kraju, nie oglądaj się, Erynie za tobą” (s. 210). Odwoływał się też do średniowiecznego symbolu poety-wygnańca, jakim był dla niego Dante Alighieri. Pod względem sytuacji politycznej, egzystencjalnej i twórczej szczególnie bliska mu była jednak tradycja romantyczna. W tej tradycji zaś interesował go sposób, w jaki poeci dziewiętnastowieczni reagowali na utratę więzi z rodzimym obszarem geograficznym i kulturowym.

Charakterystyczna jest niechęć Miłosza do romantycznego patriotyzmu, Mickiewiczowskiego mesjanizmu, literatury zaangażowanej politycznie¹¹. Równie znamienne

¹⁰ Cyt. za: A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 287.

¹¹ W rozmowie z Aleksandrem Fiutem o Mickiewiczu poeta stwierdzał: „Ciągłe mamy problem *Ksiąg pielgrzymstwa*, jego publicystyki, kursu literatur słowiańskich. Wariactwa rozmaite, wielkiego stylu, ale wariactwa. *Skład zasad*. I ten cały mesjanizm. Przecież Hoene-Wroński wściekał się na Mickiewicza i całą tę

jest jednak zrozumienie dla poetyzacji minionych zdarzeń, miejsc oswojonych w dzieciństwie i młodości, postaci, z którymi pisarze-wygnañcy dzielili codzienne życie w kraju. Warto zwrócić uwagę na wypowiedzi oceniające z tej perspektywy twórczość Mickiewicza, głównie *Pana Tadeusza*. Zapytany przez Aleksandra Fiuta o „ukryty nurt” myślowy, który go fascynuje w tekstach Mickiewicza, Miłosz odpowiedział:

„Ukryty nurt... Być może miałem na myśli to samo mniej więcej, co wyraziłem w *Ziemi Ulro*, kiedy interpretowałem *Pana Tadeusza* jako poemat zamaskowany, w tym sensie, że jest to poemat w ukryciu metafizyczny. Że właściwie chodzi o błogosławieństwo ziemi, błogosławieństwo świata. W *Panu Tadeuszu* jest mniej więcej tak, jak w moim *Świecie*. Świat taki, jaki powinien być. Świat, w którym się zbiera grzyby, w którym się przyrządza kawę, zasiada do stołu patriarchalnie, razem, i milczkiem, żwawo je się chłodnik”¹².

„Poemat zamaskowany”, „w ukryciu metafizyczny”, błogosławiący świat, przedstawiający go takim, „jaki powinien być”, a nie takim, jaki jest – wszystkie te określenia wskazują na charakterystyczną dla pisarzy emigracyjnych idealizację miejsc rodzinnych, rodzimej kultury. Idealizację bliską także Miłoszowi, który przyznał, że tak samo kształtował rzeczywistość w stworzonym w Warszawie podczas wojny cyklu poetyckim *Świat. Poema naiwne* (1943). W eseju *W wielkim księstwie Sillicianii* z tomu *Szukanie ojczyzny* poeta potraktował ten sposób wyrażania dystansu do utraconego kraju jako cechę charakterystyczną dla wyobraźni artysty-wygnañca. Zestawiając Mickiewiczowski obraz Nowogródzczyzny z *Pana Tadeusza* z prezentacją tego rejonu geograficznego i kulturowego, zawartą w diariuszu angielskiego podróżnika, niejakiego Roberta Johnstona (*Travels Through Part of the Russian Empire and the Country of Poland, Along the Southern Shores of the Baltic*, London 1815), skonfrontował dwa ekstremalnie różne spojrzenia na tę samą przestrzeń. Zrobił to po to, by w sposób wyrazisty pokazać, jakie cechy i wartości perspektywa wygnania wnosi do widzenia poetyckiego, jakie nieznanne skądinąd siły i możliwości daje twórca.

Podczas gdy Mickiewicz, jak to określił Miłosz, „tęsknił w Paryżu” „Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych / Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągniętych” (s. 95), Johnston tak opisywał ludzi z okolic Nowogródka:

„Z wyglądu i ubrania lud tutejszy w wielu częściach tego powiatu wykazuje wielkie podobieństwo do niższych klas w Irlandii; budowa i barwa skóry są dokładnie takie same, szorstkie kurty i wysokie, miękkie kapelusze przepasane sznurem zamiast wstążki też są podobne. Podobieństwo to jest jednak tylko zewnętrzne; z chwilą kiedy otworzą usta, kończy się porównanie i zamiast usłyszeć z tych ust różnorodnie wyrażony dowcip, geniusz i namiętność, tak charakterystyczne dla jednych, nic prócz języka niegodziwości nie usłyszymy od drugich; zamiast gościnnego przyjęcia i otwartej duszy jednych

mistyczną bandę, jak ich nazywał. Nazywał Mickiewicza «ten rymopis». Ukradli jemu mesjanistyczne pomysły”. *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, op. cit., s. 130.

¹² Ibidem, s. 126.

zauważymy niskie, pochlebne czołganie się; zamiast samorzutnej, pośpiesznej szczodrobliwości przychodzi zimna, kalkulująca chytryść, zamiast dowcipu i wyobraźni, przebiegłość i tępota” (s.94).

Podobnie nieprzyjemne są wrażenia z samego miasteczka:

„Tak jak wszystkie miasta Litwy ma w środku duży plac, skąd rozchodzą się brudne ulice. W centrum miasta jest kilka nędznych ceglanych budynków, także ruiny zamku czy cytadeli. Ludzie są prostacy, nędzni i brudni, a składają się głównie z Żydów” (s. 95).

Miłosz w komentarzu do tego zestawienia zadał pytanie „o prawdę opisu” (s. 95) i doszedł do wniosku, że oba obrazy są w swym subiektywizmie prawdziwe. „Anglik – stwierdził – nie był uczuciowo zaangażowany, a nawet kierował się swoimi oczywistymi przesądami co do niższości rasowej Żydów i Słowian, toteż i krajobrazy układały mu się ideologicznie. Natomiast dobrze wiadomo, że nawet nędzny kraj, wioska, miasto, jeżeli tam upłynęło nasze dzieciństwo, przystraja się w upiększające barwy i *Pan Tadeusz* korzysta ze wszystkich przywilejów dystansu, który zdaniem Schopenhauera – i Simone Weil – jest duszą sztuki” (s. 96).

„Dystans”, bycie z dala od miejsca, w którym „upłynęło nasze dzieciństwo” o tym, że wypowiedź, która w innych warunkach byłaby oszczędną relacją, może stać się obrazowym, podbudowanym refleksją „błogosławieństwem świata”. Johnston zobaczył Nowogródczynę na żywo, bez dystansu. Jego opis to relacja podróżnika, który natrafił na niewygody litewsko-białoruskiej prowincji i spotkał ludzi, jakich wcześniej nie widział. Mickiewicz spojrział na ten sam obszar jako wygnaniec, z perspektywy wspomnień i ze świadomością zakazu powrotu. Był zatem, używając słów Miłosza, „zaangażowany uczuciowo”. To właśnie dystans i zaangażowanie uczuciowe, jak sądził poeta, różni wygnańca od podróżnika¹³. Obie te cechy dają o sobie znać w wypowiedzi narratora *Epilogu Pana Tadeusza*:

„Dziś dla nas, w świecie nieproszonych gości,
W całej przeszłości i w całej przyszłości
Jedna już tylko jest kraina taka,
W której jest trochę szczęścia dla Polaka:
Kraj lat dziecinnych! On zawsze zostanie
Święty i czysty, jak pierwsze kochanie,

¹³ Nawet w wykładach uniwersyteckich Miłosz podkreślał, że autorem najważniejszego polskiego poematu epickiego jest pisarz emigracyjny. W jednym z odczytów wygłoszonych na Harvardzie w roku akademickim 1981/1982 stwierdzał: „Głównym dziełem literatury polskiej jest epicki poemat, dziwny, skoro się zważy co jest jego przedmiotem, *Pan Tadeusz* Mickiewicza, **napisany w Paryżu w latach 1832-1834 przez politycznego emigranta** [podkr. O. K.]. Akcja umieszczona jest na prowincji litewskiej; poemat sławi rozkosze zbierania grzybów i dobrego przyrządzania kawy, opisuje polowania i uczty, mówi z uwielbieniem o drzewach niby o osobach, nadaje szczególnie sens wschodom i zachodom słońca, które są jak podniesienie się i opuszczenie kurtyny w pogodnym i komicznym teatrze lalek. Zadziwiające, jedyne w swoim rodzaju osiągnięcie w poezji światowej, pozostaje ten poemat książką podręczną każdego polskiego poety i nie wykluczam, że jest odpowiedzialny za treść mego odczytu”. Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1990, s. 18.

Nie zaburzony błędów przypomnieniem,
 Nie podkopany nadziei złudzeniem
 Ani zmieniony wypadków strumieniem.
 Gdzien rzadko płakał, a nigdy nie zgrzytał,
 Te kraje rad bym myślami powitał,
 Kraje dzieciństwa – gdzie człowiek po świecie
 Biegł jak po łące, a znał tylko kwiecie
 Małe i piękne, jadowite rzucił,
 Ku pożytecznym oka nie odwrócił”¹⁴.

Etos wygnania, jako sytuacji oddziałującej w sposób szczególny i kreatywny na wyobraźnię twórcy, wyrósł zatem u Miłosza w dużej mierze z tradycji romantycznej. Poeta potraktował *Pana Tadeusza* jako tekst wartościowy z uwagi na to, że ukazany w nim obraz „kraju lat dziecińczych” jest świadectwem prawdziwych przeżyć. Perspektywa oddalenia w czasie i emocjonalny stosunek do rodzinnej ziemi, kultury, każą artyście na wygnaniu widzieć w przeszłości tylko to, co dobre, szlachetne, budujące, ale w tym widzeniu nie ma nic z konwencji czy pozy estetycznej. Ukazywanie świata takim, „jaki powinien być”, a nie takim, jaki jest, ma zdaniem Miłosza uzasadnienie metafizyczne. Za fasadą wyidealizowanego terytorium, które jest dla wychodźcy święte i czyste, „jak pierwsze kochanie”, kryje się coś, czego rzeczywistość przedstawiona jest tylko symbolem – prawda przeżycia.

W *Szukaniu ojczyzny* nie ma właściwie mowy o emigracji jako o wolnym wyborze. Szkice *O wygnaniu*, *Miejsca utracone* czy *W wielkim księstwie Sillicianii* ukazują, że nawet w pełni świadoma i samodzielna decyzja opuszczenia kraju zazwyczaj bywa umotywowana poczuciem wygnania w sensie politycznym, światopoglądowym, duchowym. Los artysty-emigranta jest zatem w istocie losem wygnańca. Nie musi on jednak z tego powodu być tylko tragiczny. Miłosz pisał bowiem w innym zbiorze esejów, *Rodzinnej Europie* (1959), rozważając konsekwencje wyboru między służalczością wobec systemu politycznego, np. władzy komunistycznej, a wolnością osobistą, niezależnością umysłu:

„Poprzez klęski i katastrofy ludzkość szuka eliksiru młodości, czyli u-filozoficznienia, żaru, jaki podtrzymuje wiara w powszechną użyteczność naszego indywidualnego wysiłku, choćby z pozoru nie zmieniał nic w żelaznych trybach świata. Nie jest wykluczone, że nam z Europy Wschodniej przypadło być w tym awangardą. Wybierając, musieliśmy poświęcać jedne wartości w imię innych, co jest istotą tragizmu. Tylko jednak za cenę tak wyostrajającego doświadczenia w nowym blasku ukazują się stare prawdy”¹⁵.

¹⁴ A. Mickiewicz, *Dziela. Wydanie rocznicowe 1798-1998*, t. 4, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1995, s. 385.

¹⁵ Cz. Miłosz, *Tygrys* [w:] *Rodzinna Europa*, Kraków 1994, s. 294.

Wybór wolności wiąże się zatem według poety z jednej strony z tragizmem, koniecznością poświęcenia jednych wartości w imię innych, z drugiej – z „wyostrzającym” doświadczeniem. To „wyostrzenie”, które w szkicu *O wygnaniu* Miłosz przekładał na wzmoczenie dyspozycji twórczych artysty, pozwala rozpatrywać wygnanie nie tylko w kategoriach tragedii egzystencjalnej, ale też swego rodzaju stanu poetyckiego pobudzenia czy [-] nawiązując do leksyki użytej w *Rodzinnej Europie* – spotęgowanego filozoficznego zapału, odmładzającego „żaru”. Wygnanie byłoby więc z punktu widzenia sztuki zjawiskiem pozytywnym, uwalniającym ukryte obszary myśli i wyobraźni, nieznane zasoby sił twórczych.

W tym kontekście również podjęcie tematu fizycznego i duchowego wygnania w uzasadnieniu przyznania literackiej nagrody Nobla może zyskać głębszy sens. Nie idzie tylko o wypowiedź Larsa Gyllenstena o Miłoszu jako nobliście i twórcy emigracyjnym. Obecność pisarzy-emigrantów lub wygnańców wśród laureatów tej prestiżowej nagrody to rzecz znamienita i dobrze udokumentowana. Emigrantami byli: Jose Echegaray Eisaguirre, George Bernard Shaw, Iwan Bunin, Pearl Buck, Juan Ramo Jiménez, Saint-John Perse, Nelly Sachs, Miguel Asturias, Samuel Beckett, Isaak Bachevis Singer oraz Josif Brodski¹⁶. To grupa artystów, którzy, jak powiedziałby poeta, tragizm wyboru, okrucieństwo losu pogodzili z „wyostrzającym doświadczeniem” przeszłości i teraźniejszości, którym przekleństwo wyobcowania udało się przezwyciężyć twórczym zapałem.

¹⁶ Hiszpański dramaturg i działacz polityczny, **Jose Echegaray Eisaguirre** (1832-1916, nagroda Nobla – 1904), po restauracji Burbonów zmuszony był opuścić Hiszpanię i dalej tworzyć w Paryżu. **George Bernard Shaw** (1856-1950, nagroda Nobla – 1925) w wieku 20 lat na stałe wyemigrował z Irlandii i mimo że tworzył w Londynie, całe życie czuł się Dublińczykiem. Emigrantem politycznym był rosyjski poeta i nowelista, **Iwan Bunin** (1870-1953, nagroda Nobla – 1933). Opuścił Rosję po rewolucji bolszewickiej i objęciu władzy przez Lenina. **Pearl Buck** (1892-1973, nagroda Nobla – 1938), amerykańska powieściopisarka, urodziła się i wychowała w Chinach, część jej twórczości powstała z dala od Stanów Zjednoczonych. Poeta **Juan Ramo Jiménez** (1881-1958, nagroda Nobla – 1956) po wojnie domowej w rodzinnej Hiszpanii i objęciu władzy przez generała Franco, w 1939 r. pozostał na emigracji w Stanach Zjednoczonych. **Saint-John Perse** (właśc. Alexis Saint-Léger; 1887-1975, nagroda Nobla – 1960), poeta, sekretarz generalny francuskiego MSZ, w 1940 r. zdymisjonowany, niechętny wobec polityki Petaina i de Gaulle’a, wyjechał na stałe do Stanów Zjednoczonych. Niemiecka poetka żydowskiego pochodzenia, **Nelly Sachs** (1891-1970, nagroda Nobla – 1966) na skutek nazistowskich prześladowań w 1940 r. wyemigrowała do Szwecji, gdzie rozpoczęła zupełnie nową fazę twórczości. **Miguel Asturias** (1899-1974, nagroda Nobla – 1967), pisarz gwatemalski, w 1954 r. po dojściu do władzy Castilio Armasa, wspieranego przez Stany Zjednoczone, został pozbawiony obywatelstwa i wydalony z kraju. Na emigracji przebywał najpierw w Chile, potem w Argentynie, a następnie we Włoszech. **Samuel Beckett** (1906-1989, nagroda Nobla – 1969) w 1933 r. opuścił Irlandię i po niedługim pobycie w Londynie na stałe przeniósł się do Francji. **Isaak Bachevis Singer** (1904-1991, nagroda Nobla – 1978) po dojściu do władzy Hitlera i akcjach antyżydowskich w Niemczech w 1935 r. opuścił rodzinne ziemie polskie i przeniósł się do Stanów Zjednoczonych. Poeta rosyjski, **Josif Brodski** (1940-1996, nagroda Nobla – 1987) w związku z popularnością, jaką jego wiersze osiągnęły na Zachodzie, został wydalony ze Związku Radzieckiego i w 1977 r. przyjął obywatelstwo amerykańskie.