

Tożsamość i konieczność, czyli Miłosz czyta Faulknera

I

Za początek popularności prozy Williama Faulknera w Polsce uznaje się czas tak zwanej „odwilży”, gdy do władzy doszedł Władysław Gomułka. Co prawda już pod koniec lat 40. w prasie pojawiały się pierwsze przedruki prozy amerykańskiego pisarza¹, ale dopiero wydarzenia 1956 roku przyniosły falę tłumaczeń zachodniej literatury. Największe zasługi w przybliżeniu Faulknera polskiemu odbiorcy należy przypisać Zofii Kierszys, która w 1957 roku przełożyła na polski jedną z najbardziej znanych² powieści Faulknera, *Sanctuary* (pol. *Azyl*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa). Wkrótce ukazały się kolejne tłumaczenia autorstwa Kierszys: w 1958 roku w księgarniach były już dostępne, znów wydane nakładem PIW-u, *Opowiadania*, a rok później opublikowano *Absalomie, Absalomie...* Równoległe na rynku pojawiały się przekłady innych tłumaczy: *Słońce zachodzi* Jana Zakrzewskiego (w tomie: *Osiemnaście współczesnych opowiadań amerykańskich*, wybór i opracowanie Jerzego Ostrowskiego, Iskry, Warszawa 1957), *Dzikie palmy* oraz *Stary Kaliny* Wojciechowskiej (Czytelnik, Warszawa 1958) i *Świątłość w sierpniu* Macieja Słomczyńskiego (Czytelnik, 1959). W sumie do 1971 roku, gdy pojawiło się polskie wydanie *Wściekłości i wrzasku*, na rynku ukazały się dwadzieścia trzy różne tytuły autorstwa Williama Faulknera (niektóre kilkukrotnie wznawiane), przetłumaczone przez siedmiu tłumaczy (poza wyżej wymienionymi: były to Anna Przedpełska-Trzeciakowska, Ewa Życieńska oraz Maria Skibniewska) i wydane w czterech oficynach (poza wymienionymi także w Księżce i Wiedzy). Z początkiem lat 70. liczba nowych tłumaczeń Faulknera gwałtownie spadła i ograniczyła się właściwie do kilku wyborów opowiadań.

Wpływ, jaki tłumaczenia Faulknera wywarły na rozwój polskiej prozy lat 60. i 70., jest niepodważalny. Dowodem tego niech będzie choćby uwaga poczyniona przez Edwarda Balcerzana na marginesie rozważań o przekładzie:

„Odwzorowanie obcych układów stylistycznych, rzekomo niezgodnych z duchem literatury rodzimej, bywa często aktem rewolucyjnym. (...) Tłumacz, który pierwszy przekalkował styl składni Faulknera, był odkrywcą nowego stylu w polskiej prozie narracyjnej”³.

¹ Zob. W. Faulkner, *Wash*, tłum. A. Sandauer, „Odrodzenie” 1949, nr 7; idem, *Elly*, tłum. A. Sandauer, „Odrodzenie” 1949, nr 22.

² Opinię taką znaleźć można m.in. u Malcolma Cowleya, autora wstępu do tomu *The Portable Faulkner*. Zob. M. Cowley, *Introduction to „The Portable Faulkner”* [w:] *Faulkner. A Collection of Critical Essays*, New Jersey 1966, s. 40.

³ E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego* [w:] idem, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998, s. 9.

Choć literaturoznawcy są na ogół świadomi istnienia polskiego faulkneryzmu, badania w tym zakresie wciąż domagają się pogłębienia. Dotychczasowi interpretatorzy, wspominając o inspiracjach twórczością autora *Wściekłości i wrzasku*, wskazywali na te powieści, których akcja rozgrywa się na ziemiach kresowych leżących na terytorium dzisiejszej Ukrainy: *Zasypie wszystko, zawieje...* Włodzimierza Odojewskiego czy późną twórczość Leopolda Buczkowskiego⁴.

W niniejszym artykule chciałbym wskazać na jeszcze inny ślad obecności Faulknera w polskiej literaturze. Mam tu na myśli pisarstwo Czesława Miłosza. Przypadek ten, choć wciąż związany z literaturą kresową (tyle że tą północną, z pogranicza polsko-litewskiego), wydaje się mniej oczywisty z tego choćby względu, że przysły noblista poznał prozę Faulknera na długo przed tym, zanim stała się ona w Polsce tak popularna. Czy znaczy to, że faulkneryzm Miłosza jest zjawiskiem zupełnie osobnym, niezwiązanym z przyszlými modami? Nie do końca. Jeżeli postawić sprawę w odpowiednim świetle, okaże się, że Miłosz nie tyle pozostawał pod wpływem polskiego faulkneryzmu, ile sam przyczynił się do tego, że autor *Dzikich palm* zaistniał w świadomości polskich czytelników.

II

Miłosz po raz pierwszy przeczytał prozę Faulknera tuż po II wojnie światowej, gdy trafił do Stanów Zjednoczonych jako *attaché* kulturalny rządu komunistycznego. O wrażeniach, jakie wywarła na nim ta proza, możemy się dowiedzieć dzięki krótkiemu szkicowi, który poeta napisał dla „*Odrodzenia*” w 1947 roku. Faulkner w oczach Miłosza to pisarz – jak powiedzielibyśmy dziś – małej ojczyzny, który konstruuje świat przedstawiony ze zlepków miejsc, osób i wydarzeń zaczerpniętych z legend lub archiwów. Ten materiał autor *Światłości w sierpniu* poddaje następnie artystycznej obróbce, którą Miłosz nazywa w kilku miejscach „wizją”. Ona to właśnie decyduje o mistrzostwie Faulknera i pozwala Miłoszowi nazwać go „największym” spośród żyjących amerykańskich pisarzy.

„Wizja” polega na splocie drobiazgowej analizy psychologicznej bohaterów z umiejętnością konstruowania „wielkiego traktatu socjologicznego”⁵, którego horyzont wybiega daleko poza dzieje jednego tylko rodu. Faulkner godzi więc to, co starali się rozłączyć – zdaniem Miłosza – niektórzy europejscy pisarze: z jednej strony psychologizujący moderniści, zawężający pole swoich zainteresowań do „strumienia świadomości” jednostek, z drugiej zaś – realistiści zajęci „tak bardzo ambicją społeczno-historyczną, że nie zostaje już miejsca na pisarstwo”⁶. Autora *Wściekłości i wrzasku* interesuje natomiast zarówno mikrokosmos jednostki, jak i szeroka panorama zbiorowych obsesji.

Tocząca się na kilku poziomach akcja znajduje odzwierciedlenie w skomplikowanej, gęstej składni i leksyce Faulknera. Miłosz, choć nie odmawia sobie kilku krytycznych uwag na temat tego, jak twierdzi, dłużącego się nieraz stylu, znajduje jednak dla niego

⁴ Zob. C. Polak, *Faulkner z Podola*, „*Ozon*” 2006, nr 1.

⁵ Cz. Miłosz, *Faulkner*, „*Odrodzenie*” 1947, nr 24, s. 4.

⁶ *Ibidem*.

uzasadnienie we wspomnianej konstrukcji świata powieściowego. „To dzieło przypomina system luster ustawionych pod różnym kątem. Z fragmentów widzianych w lustrach czytelnik musi budować całość”⁷ – zauważa i porównuje tę prozę do poezji: „Poeta buduje wzię z obrazów i rytmów. Powieściopisarz z sytuacji”. Jeżeli weźmiemy pod uwagę niechęć Miłosza do XX-wiecznej beletrystyki, spostrzeżenie to okaże się największym z możliwych komplementów. Z taką pochwałą równać się może tylko jedna – gdy autor *Trzech zim* stawia Faulknera obok swoich ulubionych pisarzy: Stendhala, Balzaka i Defoe. To linia prozatorska, którą nazywa, dla odróżnienia od naturalizmu, „fantastyką”: zdolnością do demaskowania ukrytych mechanizmów rządzących rzeczywistością.

Miłosz, pisząc szkic dla „Odrodzenia”, korzystał z wyboru prozy Faulknera *The Portable Faulkner* pod redakcją Malcolma Cowleya. To właśnie z tego wydania pochodzą fragmenty, które poeta zdecydował się przetłumaczyć i włączyć do artykułu, by uzasadnić swoje opinie. O samym *The Portable Faulkner* jednak nie wspomina. Brak również jakiegokolwiek wzmianki o tym, że poeta próbował przetłumaczyć w tamtym czasie jedną z powieści Faulknera, *Czerwone liście*⁸.

III

W jakim stopniu szkic Miłosza sprawił, że polski czytelnik zainteresował się prozą Faulknera – trudno ustalić. Bez wątplenia tekst rezonował w środowisku samego „Odrodzenia”, czego dowodem są dwa wspomniane opowiadania przetłumaczone przez Sandauera i opublikowane właśnie na łamach tego pisma.

Jednak od szacowania wpływu, jaki szkic *Faulkner* mógł wywrzeć na polską inteligencję, ciekawsze wydaje się inne pytanie: czy w twórczości samego Miłosza słychać echa prozy autora *Kiedy umieram*? Najbardziej intuicyjna ścieżka, którą w tym miejscu można by podążać, prowadzi, rzecz jasna, do *Doliny Issy*.

Zanim jednak pochylimy się nad tym utworem, warto spojrzeć na sytuację poety pod koniec lat 40. i w latach 50. To bodaj najbardziej burzliwy okres w biografii Miłosza, wyznaczone dobrze opracowanymi przez badaczy wydarzeniami: (1) misją dyplomatyczną w Stanach Zjednoczonych i Francji, (2) zerwaniem współpracy z rządem komunistycznym, (3) ukryciem się w Maisons-Laffitte oraz (4) współpracą z paryską „Kulturą”. Wszystkie one zaważyły na duchowej i artystycznej sytuacji poety w tamtym czasie. Emigracja, którą Miłosz świadomie wybrał, wpędziła go w poważny kryzys twórczy. Jak zauważyła Renata Górczyńska w zbiorze wywiadów *Podróżny świata*, dopiero wydany w 1962 roku tom *Król Popiel i inne wiersze* był pierwszym autonomicznym zbiorem od czasu przedwojennych *Trzech zim*. „Zarówno *Ocalenie*, jak i *Światło dzienne* były zbiorami wierszy z różnych lat”⁹, stwierdziła Górczyńska, na co Miłosz odpowiedział: „Tak, to prawda (...). Po napisaniu *Traktatu poetyckiego* [wydanego w 1957 roku – K.S.] zaczęło mi się coś otwierać. Wróciłem do poezji”¹⁰.

⁷ Ibidem.

⁸ Obie niniejsze informacje – o wydaniu, z którego korzystał Miłosz, oraz o tłumaczonej przez niego powieści – pochodzą z książki Ewy Kołodziejczyk *Amerkańskie powojnie Czesława Miłosza*, Warszawa 2015, s. 343–344.

⁹ Cz. Miłosz, *Podróżny świata*, rozmawiała R. Górczyńska, Kraków 2002, s. 161.

¹⁰ Ibidem.

Ta uwaga Miłosa wiele mówi o jego ówczesnej kondycji. Przede wszystkim potwierdza, że zwrot w kierunku prozy – który dokonuje się u poety w latach 50., gdy nakładem paryskiego Instytutu Literackiego ukazują się *Zniewolony umysł*, *Zdobycie władzy*, *Dolina Issy*, *Kontynenty* (składające się częściowo z pisanych prozą notatek i szkiców) oraz *Rodzinna Europa* – był konsekwencją blokady poetyckiej, doświadczonej w związku zawirowaniami w życiu poety. Najwyraźniej dyskursywna forma, która wpisana jest w praktykę eseistyczną oraz – w mniejszym stopniu – powieściową, okazała się jedyną dostępną, w której autor *Ocalenia* mógł na nowo uchwycić swoją poharataną tożsamość. W tym kontekście dzieła prozatorskie, zwłaszcza *Dolina Issy* oraz *Rodzinną Europą*, jawią się jako utwory-remedia¹¹, teksty, za pomocą których wykorzeniony i wyrzucony na emigracyjny bruk autor próbuje pogodzić rozbite wątki w swoim życiorysie, przerzucić most między przeszłością i teraźniejszością, zadomowić się w nowym środowisku.

W tym kontekście pobyt w USA w drugiej połowie lat 40. przestaje być ledwie epizodem w biografii Miłosa. Wspomnienia związane z tym epizodem stają się równie ważnym elementem życiorysu poety, do tego stopnia, że autor *Rodzinnej Europy* – jakby antycypując swoją przyszłość, świadom, że pewnego dnia przyjdzie mu na dłuższą ośiać w Stanach – decyduje się poszerzyć pierwotne pole zainteresowań:

„Tak więc pierwszym ziarnem była chęć, żeby przybliżyć Europę Europejczykom. Dzisiaj nie tak już określiłbym swój cel. (...) Od rewolucji rosyjskiej 1917 roku, oglądanej oczami dziecka i cudzoziemca, do New Mexico i wybrzeża Kalifornii, do starego domu nad Lemanem, wędrowałem przez strefy ciszy i grzmotu, chłodu i gorąca. Żaden nowy obraz nie przestaniat poprzednich (...), nakładają się jedne na drugie. Stąd nacisk wchłoniętej rzeczywistości i potrzeba umieszczenia mojej rodzinnej marchii europejskiej, z jej mieszaniną języków, religii i tradycji, nie tylko w stosunku do reszty kontynentu, ale do całej, już między-kontynentalnej, epoki”¹².

Pomysł, by w „oku teleskopicznym”, jak nazywa swoją technikę Miłosz, zawrzeć także obrazy amerykańskie, okazał się decydujący dla ostatecznego kształtu narracji w *Rodzinnej Europie*. Czytając esej, możemy odnieść wrażenie, jakby modelowym czytelnikiem Miłosa był Amerykanin¹³. Szczególnie widać to w pierwszych rozdziałach książki, gdy poeta – budując genealogię intelektualisty z Europy Wschodniej – zmuszony jest cofnąć się do epok dawnych, a następnie osadzić wypadki historyczne na tle litewskiej przyrody, która jego zdaniem odgrywa równie istotną rolę, co wydarzenia utrwalone w kronikach. W tych fragmentach *Rodzinnej Europy* szczególną uwagę zwracają liczne makaronizmy. O Rzeczypospolitej Obojga Narodów nie mówi się inaczej jak *Commonwealth*. Ziemianie bywają tu *squires*. Pojawiają się też tajemnicze *bear-gardens*, o których mowa w kontekście handlu żywymi niedźwiedziami, upolowanymi w litewskich lasach i sprzedawanymi w Anglii (RE 16). Te językowe ślady obecności innej kultury znajdują

¹¹ „Pisałem *Dolinę Issy*, nie myśląc o tym, czy książka będzie się sprzedawała. Pisałem ją po prostu dla siebie. Musiałem” – mówił Miłosz w rozmowie z Górczyńską. Zob. idem, *Podróżny...*, op. cit., s. 126.

¹² Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą*, Paryż 1989, s. 8–9. Dalej jako RE.

¹³ Na angielskie tłumaczenie *Rodzinnej Europy* poeta musiał jednak poczekać dziesięć lat. Zob. Cz. Miłosz, *Native Realm. A Search for Self-Definition*, tłum. C.S. Leach, Nowy Jork 1968.

przedłużenie w notorycznych porównaniach Stanów Zjednoczonych z ziemią litewską. Miłosz decyduje się zestawiać te, wydawałoby się, nieprzystające do siebie kultury za każdym razem, gdy próbuje przybliżyć specyfikę czy to krajobrazu naturalnego swojej ojczyzny, czy pewnych wydarzeń historycznych:

„W końcowym wyniku znikł prawie zupełnie chłop »wolny« i (...) los jego był nieco lepszy niż czarnego niewolnika na plantacji amerykańskiej” (RE 17);

„W mojej prowincji emancypacja chłopów przypada na okres amerykańskiej Wojny Domowej” (RE 18);

„Jeżeli gdzieś była ciągłość historyczna, to w nich [chłopach – K.S.]. [Oskar Miłosz – K.S.] naprawdę ich kochał i za zaginione gdzie indziej cnoty nazywał Czerwonoskórymi Europy” (RE 29);

„Dzika Syberia w niczym nie ustępowała Alasce i północy Kanady (...)” (RE 35);

„Zdarzało mi się później zatrzymywać na Trzeciej Avenue w New Yorku z uczuciem czegoś już widzianego (...)” (RE 53).

Przerzucając ten karkołomny, ostentacyjny most między Ameryką a Litwą, Miłosz uczynił jednym ze składników swojej koncepcji prozę Faulknera:

„Jeżeli wspominać o moich przodkach, to dlatego, że są oni dla mnie siłą. (...) Jest to jakby kotwica (...), a intuicja historyczna jest chyba niemożliwa, jeżeli brak punktu odniesienia. Pisarz naszej epoki, William Faulkner, dlatego swoje dzieło umieścił i w nurcie czasu, i w ramach jednego powiatu nad Missisipi” (RE 22);

„Proces zachodzący w Europie Wschodniej mniej więcej równoległe z rozbudową kolei nie ma analogii w innych częściach kontynentu i przypomina przemiany w Stanach Południowych Ameryki po klęsce Konfederatów. Nie przypadkiem wymieniłem Faulknera. Atmosfera jego książek jest znacznie nam bliższa, niż atmosfera książek Balzaka czy Zoli. Podobnie jak w Stanach Południa zachwiała się nagle równowaga całej wspólnoty” (RE 30).

Niniejsze cytaty pozwalają w pierwszej kolejności zweryfikować nasze dotychczasowe podejrzenie, zgodnie z którym zapażnienie się Miłosza, konstruującego wówczas swój wschodnioeuropejski rodowód, na Amerykę motywowane było troską o zachodniego czytelnika, któremu należało *per analogiam* wyjaśnić pewne procesy zachodzące na ziemiach litewskich. Teza ta jedynie do pewnego stopnia wydaje się tłumaczyć skłonność poety do nieustannego zestawiania tych dwóch odległych kultur. Wszakże nie tylko o komunikatywność i zrozumiałość przekazu tu chodzi. Przeciwnie, wydaje się, że największy zysk z tej, nazwijmy to, komparatystyki kulturowej przypada samemu autorowi *Rodzinnej Europy*, który odkrywając za Oceanem Atlantyckim krajobraz i procesy społeczne zbieżne z ojczyznianymi, mógł w niewielkim choć stopniu zszyc to, co zostało rozprute w pierwszych miesiącach II wojny światowej¹⁴.

¹⁴ Świadomi tego nadrzędnego celu, jakim była dla Miłosza (od)budowa własnej tożsamości, możemy też spojrzeć inaczej na wspomniane makaronizmy. Wówczas okazać się one zwiastunem nowej dykcji poetyckiej, która poszukując zadowolenia w obcych kulturach, przebiega w poprzek podziałów językowych. Z jeszcze większą ostentacją wykorzystywane są anglicyzmy w *Traktacie poetyckim*: „Ameryka ma dla mnie sierść racoona/ I oczy jego w czarnym okularze./ Miga chipmunkiem w złożach suchej kory (...)/ Dziób półotwarty, kiedy mocking-bird/ Syczy pod krzakiem w łaźniach wodnej pary./ Jej linia falista jak moccasin (...)”. Zob. Cz. Miłosz, *Traktat poetycki* [w:] idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 439.

Proza Faulknera wydaje się kluczowa w tej cyrkulacji motywów między autorem i czytelnikiem. Z jednej strony pozwala osadzić Miłosza w amerykańskiej tradycji literackiej, a inicjacyjną w jego przypadku kategorię natury przedstawić, odwołując się do wyobraźni autora *Czerwonych liści*¹⁵. Z drugiej – pisarstwo to nie dość, że niejako godzi Miłosza przedwojennego z powojennym, to umożliwia również zdystansowany ogląd zjawisk zachodzących na równie bagnistych i lesistych ziemiach litewskich: stopniowy rozpad wspólnoty czy rosnące napięcie między panami i chłopami. Literatura Faulknera – tak ceniona przez Miłosza za umiejętność odbicia w jednostce zarówno prywatnych obsesji, jak i procesów społecznych – daje wreszcie samemu poecie możliwość dookreślenia swojego miejsca we wspólnocie, bez względu na to, czy nazwiemy tę wspólnotę wschodnioeuropejską, europejską czy międzykontynentalną w ogóle. Gdy we wstępie narrator *Rodzinnej Europy* nakreśla bowiem ramy opowieści, postępuje zgodnie z zaczerpniętą od Faulknera konstrukcją podmiotu, patrząc na siebie jako na socjologiczną wprawdzie, ale jednak jednostkę:

„Jeżeli chcę pokazać, kim się jest, pochodząc ze wschodu Europy, czy mogę to zrobić inaczej, niż opowiadając o sobie? Owszem, mógłbym stworzyć postać fikcyjną (...). Wtedy jednak mimo woli dobiegałbym te obserwacje zgodnie z założeniem, to jest odrzucałbym szczegóły za mało typowe. Nie krępowałaby mnie żadna kontrola, byłbym jak balon bez balastu. A pomimo wszystko balast jest użyteczny” (RE 10).

Innymi słowy, mamy prawo mniemać, że gdyby nie nauki płynące z Faulknera, ostateczny kształt *Rodzinnej Europy* mógłby być inny.

IV

Pomysł, by przedstawić losy jednostki na szerokim tle społeczno-politycznym, pojawia się także w *Dolinie Issy*. Choć autokreacja podmiotu mówiącego, znana z *Rodzinnej Europy*, ustępuje miejsca trzecioosobowej narracji powieściowej – z ducha Faulknerowski koncept, by połączyć mikrokosmos ludzkiej psychiki z makrokosmosem przemian środowiskowych, jest tu nadal obecny. Widać go choćby w autorskiej decyzji, by materiał wydestylowany z biografii potraktować jako symbol. W efekcie postaci, nie gubiąc śladów swojej pierwotnej referencji, stają się nośnikami dodatkowych znaczeń kumulujących się nie tyle w nich samych, ile niejako pomiędzy nimi:

„(...) wielu sądzi, że są to wspomnienia z dzieciństwa. Oczywiście, jest tam bardzo dużo elementów, jak powiadają, wziętych z życia. Ale akcja powieści to zupełnie co innego. Ona ma swoją symboliczną strukturę. Postaci i akcja to dwie różne sprawy”¹⁶.

Przeniesienie punktu ciężkości z postaci (wartość biograficzna) na akcję (wartość symboliczna) wpisane jest w Miłoszowską strategię dystansu, która jak twierdzi poeta, stanowi część poezji jako takiej: „Samą istotą tej czynności jest destylacja tak zwanego materiału

¹⁵ Znamienny pod tym względem jest fakt, że poeta, konsultując z Louisem Iribarne’em angielski przekład na polę autobiograficznej przecież *Doliny Issy*, zasugerował tłumaczowi, by ten wzorował się na opowiadaniu Faulknera *Niedźwiedź*. Zob. E. Kołodziejczyk, op. cit., s. 347.

¹⁶ Cz. Miłosz, *Podrózny...*, op. cit., s. 124.

życiowego¹⁷. *Dolina Issy* zatem, poddana symbolicznej obróbce, traci w oczach Miłosza swoje prozatorskie kontury, zyskując w zamian wymiar poetycki. Ta fantazja na temat własnej powieści jako formy prozy poetyckiej znajduje odbicie w konkretnych decyzjach twórczych, jak choćby tej, by światem przedstawionym uczynić fikcyjną krainę – zlepek kilku różnych miejsc istniejących w rzeczywistości na ziemiach litewskich. Wszystko po to, by – jak mówił sam Miłosz w rozmowie z Górczyńską – „wytworzyć poczucie dystansu”: „Nie mógłbym pisać o Niewiarze, bo to nie jest fikcja, ale prawdziwa nazwa rzeki. To już by się stało zupełnie osobiste”¹⁸.

Do jakiego stopnia pomysł, by skonstruować ten na poły fikcyjny, na poły realistyczny świat przedstawiony, a tym jednocześnie zatrzeć w *Dolinie Issy* granicę między poezją a prozą, wynikał z ówczesnych gatunkowych poszukiwań Miłosza – tych, które kilkanaście lat później zostaną wyrażone wprost jako tęsknota za formą „bardziej pojemną”¹⁹? A do jakiego stopnia został on zaczerpnięty z prozy Faulknera? Może być też tak, że te pytania wcale nie stawiają nas przed wyborem „albo – albo”. Wszakże już w artykule dla „Odrodzenia” Miłosz, zachwycając się „śmiałym zamiarem” amerykańskiego pisarza, który „stworzył własne królestwo” i nazwał je Yoknapatawpha County, dodawał, że kreacja tak kompleksowej, fikcjonalnej rzeczywistości wymaga „wizji”, a więc operowania perypetiami bohaterów w taki sposób, w jaki poeta korzysta z obrazów i rytmów²⁰. Dla autora *Ocalenia* byłby więc Faulkner kimś, kto przekracza prozatorskie ramy, nie gubiąc przy tym walorów powieściowych. Na takie poetyckie odczytanie amerykańskiego pisarza przez Miłosza wskazuje Ewa Kołodziejczyk:

„Miłosz słyszy wyraźnie wewnętrzny puls jego prozy. Ideę tę uczyni zasadą konstruktywną w *Dolinie Issy*. Oczywiście, rytm składni i sekwencja obrazów są w niej adekwatne do rodzimych realiów językowych i kulturowych, ale myśl, by stworzyć konstrukcję układów zdaniowych, obrazowych i fabularnych opartych na rytmie wspólnej wizji, jest z ducha Faulknera”²¹.

Również sam Miłosz przyznaje w rozmowie z Górczyńską, że „w Niemczech doszukiwano się jakichś podobieństw *Doliny Issy* do powieści Faulknera”. Czy jednak ograniczają się one wyłącznie do tajemniczego, bliżej nieokreślonego rytmu sytuującego te utwory między poezją a prozą? Wydaje się, że te związki są dużo głębsze. Gdy Miłosz zachwyca się wyobraźnią Faulknera, który w środku swojego fikcyjnego królestwa „umieścił miasteczko Jefferson, wykreślił drogi, ponadawał nazwy strumieniom i osadom”²², w tym geście kreacji doszukuje się nie tylko inspiracji do własnej praktyki twórczej na przełomie lat 40. i 50. Niewykluczone, że ta niejako boska perspektywa, od której Faulkner wychodzi, budując świat przedstawiony, przypomina mu o własnych pragnieniach z dzieciństwa, by stworzyć rzeczywistość doskonale immanentną i samowystarczającą. To marzenia, które w *Dolinie Issy* projektuje Tomasz:

¹⁷ Ibidem, s. 133.

¹⁸ Ibidem, s. 132.

¹⁹ Cytat z wiersza *Ars poetica*?. Zob. Cz. Miłosz, *Wiersze...*, op. cit., s. 588.

²⁰ Zob. idem, *Faulkner*, op. cit.

²¹ E. Kołodziejczyk, op. cit., s. 347.

²² Cz. Miłosz, *Faulkner*, op. cit.

„Państwo Tomasza było absolutnie niedostępne, zewsząd otoczone bagnami, takimi jak te, gdzie mieszka wąż z czerwoną głową. Całą jego przestrzeń miały pokrywać lasy, ale namyślił się i umieścił trochę jasnej zieleni łąk. Drogi są niepotrzebne, bo to żaden las dziewiczy przecięty drogą, więc do komunikacji służyły rzeki połączone niebieskimi paskami kanałów i jeziora. Ludzie specjalnie przez niego zaproszeni będą mogli się tam dostać, owszem, bo w bagnach zaznaczył sekretne przejścia. Wszyscy mieszkańcy – niewielu, kraj miał służyć przede wszystkim do wygody zwierzętom, takim jak żubry, łosie, niedźwiedzie – będą żyć wyłącznie z polowania”²³.

Fantazja na temat świata, w którym jest się Stwórcą, powraca w *Dolinie Issy* jeszcze raz, w kluczowej scenie polowania na kozła. Tomasz, zajęty obrazami, które zupełnie nie licowały już z jego nastoletniością („ten dołek to kanał, tutaj rzeka, teraz przeprowadzić jeszcze jeden kanał” [DI 247]), zaniedbuje swoje obowiązki i chyba celu, który pędził wprost na niego. Bohater już wie, że rozczarował dorosłych, swoich sędziów, którzy za chwilę wydadzą na niego wyrok: „Tomasz z furią cisnął strzelbę na ziemię, wszystko naokoło wydrążyło się ze swojej treści i przysiadł, szlochając, przebity na wylot okrucieństwem przeznaczenia” (DI 248).

Marzenia Tomasza o nieskazanym ludzką obecnością świecie stają się przyczyną klęski bohatera. Konfrontacja snutego na marginesie książki ideału z zupełnie odmienną praktyką uzmysławia mu, że nie sposób pogodzić natury i człowieka. Przyroda nie jest tak niewinna, jak się wydawała, a ludzkość potrafi ingerować w naturę jedynie na zasadzie podboju. Perspektywa, którą Miłosz miał na początku lat 50., pozwoliła mu zaprojektować *Dolinę Issy* jako powieść inicjacyjną, w której dorastanie rozumieć trzeba – na co Jan Błoński zwracał uwagę już chwilę po wydaniu książki – jako „przechodzenie od tego, co naturalne, do tego, co ludzkie, historyczne”²⁴.

Znów za kluczowy uznać wypada wpływ fikcji Faulknera, w której natura ulega stopniowej erozji „wsłutek postępu i przeskoków cywilizacji”²⁵. Ten nieuchronny ruch od natury do kultury, obecny zarówno w *Dolinie Issy*, jak i twórczości Faulknera, wydaje się jednym z powodów (obok wzmiankowanych już wcześniej podobieństw w krajobrazie oraz procesach społeczno-klasowych), dla których Miłosz zdecydował się porównać amerykańskie Południe z terenami bliskiej sobie Wileńszczyzny: „(...) Faulkner i Caldwell są pisarzami Południa, które tak się różni od Północy, jak w przedwojennej Polsce na przykład Wileńskie od Śląska”²⁶.

V

W cytacie odwołującym się do sceny polowania na kozła pada zdanie, że Tomasz, sfrustrowany nieudanym strzałem, „przysiadł, szlochając, przebity na wylot okrucieństwem przeznaczenia” (DI 248). Fragment ten każe pochylić się nad jeszcze jednym

²³ C. Miłosz, *Dolina Issy*, Kraków 1989, s. 134. Dalsze cytaty z tej książki oznaczam w tekście za pomocą skrótów [DI] wraz z numerem strony.

²⁴ J. Błoński, *Dolina Issy* [w:] *Poznanie Miłosza. Studia i szkice nad twórczością poety*, pod red. J. Kwiatkowskiego, Kraków 1985, s. 76.

²⁵ Cz. Miłosz, *Faulkner*, op. cit.

²⁶ Ibidem.

wątkiem obecnym zarówno w prozie Faulknera, jak i *Dolinie Issy*: koncepcjami czasu i konieczności.

O ponurym przeznaczeniu przenikającym Faulknerowski powiat Yoknapatawpha pisał między innymi Jerzy Franczak. W krótkim tekście badacz podkreślał, że amerykańskiego pisarza fascynowała „groza nieuniknioności”:

„Faulknerowska przeszłość jest nieodwołalna, tylko ona nie stanowi bezkształtnej masy, podatnej na reżyserską działalność podmiotu. (...) Przeszłość jest realniejsza od terażniejszości; to wszechpotężna metafizyczna siła pochłaniająca bezustannie okrucy życia”²⁷.

W wypowiedzi Franczaka odzywa się echem amerykańska recepcja autora *Wściekłości i wrzasku*. Według tamtejszych literaturoznawców los jest w świecie Faulknera potężną siłą, która obezwładnia jednostki i czyni je ledwie statystami na scenie życia. Można wręcz odnieść wrażenie, że główną rolę odgrywa w tych książkach przeznaczenie. „Każda z postaci (...) jest w zastanawiający sposób uległa swojemu losowi. (...) Wszyscy są nawiedzeni, opętani, kierowani jakąś wewnętrzną koniecznością”²⁸, pisze Malcolm Cowley w znanym Miłoszowi wstępie. Ta konieczność nie pozwala nigdy bohaterom Faulknera spojrzeć wprzód. Każde przyszłe i terażniejsze wydarzenie wydaje im się już dokonane, wypełnione. Dopiero wzrok skierowany wstecz pozwala uchwycić kontury świata: „Tylko przeszłość jest w sposób obiektywny rzeczywista. Tylko za jej sprawą możemy założyć niezachwiane istnienie rzeczy pośród subiektywnych, płynnych zdarzeń”²⁹.

Przeszłość, jedyny czas dany bohaterom Faulknera, rozpostarta jest między czasem zaprzyszłym – niełkniętym ani „ideologią segregacji rasowej, ani wojną, ani przeznaczeniem”³⁰ – a przyszłością, nigdy niezrealizowaną, zawsze obecną wyłącznie jako obietnica. To świat, który – jak pisze Magny – czeka na wcielenie: „Nic naprawdę się nie stanie, póki nie dojdzie do Zdarzenia, które sprawi, że lata zaczną być liczone od nowa, od zera”³¹.

To bardzo ponura wizja: sekularna, ale sygnalizująca religijny horyzont. W powieściach Faulknera człowiek opuścił już raj, ale jeszcze nie spotkał na swojej drodze Jezusa. Czy o takiej samej koncepcji czasu można mówić w przypadku *Doliny Issy*? By odpowiedzieć na to pytanie, należy rozbić je na dwa mniejsze i zapytać najpierw o to, czym w powieści Miłosza jest konieczność, a następnie o to, w jakich relacjach znajdują się przeszłość, terażniejszość i przyszłość.

W *Dolinie Issy* konieczność jest bez wątpienia jednym z najważniejszych zagadnień, z którymi przychodzi się mierzyć bohaterom książki. Jeśli uznać, że głównym wątkiem powieści jest dojrzewanie Tomasza rozumiane jako wejście w historię, wówczas kwestia przeznaczenia rysuje się jeszcze wyraźniej. Oto młody Surkont³² ma przed sobą dwie

²⁷ J. Franczak, *Faulkner, czyli metafizyka czasu*, „*Twórczość*” 2003, nr 11, s. 161.

²⁸ M. Cowley, op. cit., s. 41.

²⁹ C.E. Magny, *Faulkner or Theological Inversion* [w:] *Faulkner. A Collection...*, op. cit., s. 68.

³⁰ J. Franczak, op. cit.

³¹ C.E. Magny, op. cit., s. 70.

³² Gdybyśmy się chcieli opierać na genealogii Tomasza, a nie obiegowych określeniach, które krążą wśród bohaterów *Doliny Issy*, należałoby napisać nie „młody Surkont”, lecz „młody Dilbin”, gdyż takie było nazwisko ojca tego bohatera. Za tę uwagę bardzo dziękuję dr. Tomaszowi Jędrzejewskiemu z Wydziału Polonistyki UW.

ścieżki, obie symbolizowane przez konkretne postacie. Pierwszą ścieżką podąża babcia Misia. Jej zgoda na konieczność wynikała z afirmatywnego, oczyszczającego gestu likwidacji różnicy, który kładł kres dystansowi między „ja” a „nie-ja”: „Wewnętrzny punkt w nas nic wtedy nie osiąga, takie, jak ujmują to myśli i słowa, pomiędzy kocem, ziemią, ludźmi, gwiazdami znika różnica, zostaje tylko jedno, jedno, które nawet nie jest przestrzenią – i podziw” (DI 231). Drugą ścieżkę wydeptuje Baltazar, który kierowany podszeptami złych duchów, próbuje przekroczyć własną tożsamość: „Przeciwko temu, że ziemia jest ziemia, niebo jest niebo i nic więcej. Przeciwko granicom, jakie zakreśliła nam natura. Przeciwko konieczności, przez którą ja jest zawsze ja” (DI 213).

Inicjację Tomasza można opisać jako wahanie się między dwoma biegunami: zgodą na konieczność i gwałtownym buntem. Gdy wypowiada modlitwę błagalną: „Pozwól, żebym pojął, wtedy kiedy Tobie się spodoba mnie oświecić, Twój świat” (DI 227), wydaje się, że skłania się ku ahistoryczności babci Misi. Kolejny akapit nakazuje jednak zweryfikować ten pogląd. Oto okazuje się bowiem, że Tomasz modli się o afirmację, bo przytłacza go okrucieństwo losu: „Ubolewał nad śmiercią i cierpieniem, ale jako nad cechą porządku, w którym został umieszczony” (DI 227). Znamienna pod tym względem jest wspomniana scena polowania, gdy bohater, nakreślając w ściółce idealną krainę, zbliża się do stanu błogiej ufności, gdy umysłem rządzi „obietnica, że cierpienie zaznane w przeszłości nigdy już się nie powtórzy” (DI 247). Zarówno wizja prywatnego królestwa, jak i jedność z naturą, do której Tomasz – jak sądził – się zbliżał, zostają gwałtownie zakłócone przez pędzącego kozła, symbol brutalnej, nieubłaganej konieczności.

Dolina Issy kończy się długo oczekiwanym przyjazdem matki. Można odnieść wrażenie, że oto do zamkniętego światka Tomaszowych utrapień wkracza postać z zewnątrz – upragnione *deus ex machina*, które wyrwie młodego Surkonta z przeklętego kręgu konieczności lub, mówiąc językiem interpretatorów Faulknera, wyzeruje liczniki. Czy tak rzeczywiście jest?

Gdy Tomasz z matką opuszczają wioskę, jadą

„oczywiście w pełnej niewiedzy czasu, który nie jest tylkoznaczony powrotem wiosen i zim, chwianiem się dojrzewającego zboża, przylotem i odlotem ptaków. Ziemia, po której ślizgały się płozy malowanych na zielono sanek, nie była ziemią wulkaniczną, nie wydobywał się z niej ogień, nikt tu nie myślał o innych pożarach i potopach właściwych historii człowieka” (DI 257).

Ironiczne „oczywiście” sugeruje, że narrator – wbrew temu, co sam napisze za chwilę („Twoje dalsze losy pozostaną na zawsze domysłem, nikt nie odgadnie, co z ciebie zrobi świat, ku któremu dążysz” [DI 262]) – dysponuje wiedzą na temat przyszłych losów bohatera. Liczniki wcale nie zostały wyzerowane, a przyjazd matki nie był mesjańską kenozą. Tomasz właściwie dopiero teraz, na ostatnich kartach powieści, wkracza w historię, tę wielką Historię, w której konieczność zdaje się obecna jeszcze wyraźniej.

Tu otwiera się przestrzeń, by wyjść poza książkę, powiązać Tomasza z samym autorem i stwierdzić, że nie tylko fikcyjni bohaterowie występujący w powieści, lecz także sam Miłosz jest postacią z gruntu faulknerowską. Gdy w latach 50. pisze on *Rodzinną Europę* i *Dolinę Issy*, jawi się jako pisarz o władnięty obsesją konieczności, którą – sam

rozstawszy się dopiero co z reżimem komunistycznym – próbuje przepisać na inny język. By pogodzić się z przeznaczeniem, poeta decyduje się na ruch znany doskonale z prozy Faulknera: zanurza się we własnej biografii i badając ją, próbuje uchwycić pewną szerszą prawidłowość (stąd mowa o podmiocie socjologicznym w *Rodzinnej Europie* i warstwie symbolicznej w *Dolinie Issy*).

W tamtym czasie Miłosz był jeszcze pochłonięty przeszłością. Do pewnego przełomu – bodaj najważniejszego i najbardziej dramatycznego w życiorysie poety, jak zauważa Ryszard Nycz³³ – dochodzi w kolejnych, kalifornijskich latach. Wówczas autor *Ziemi Ulro* odkrywa, za sprawą Jeanne Hersch, że przeszłość jest otwarta na sens napływający z przyszłości:

„(...) Że we własnym życiu nie wolno poddawać się rozpacz z powodu naszych błędów i grzechów, ponieważ przeszłość nie jest zamknięta i otrzymuje sens nadany jej przez nasze późniejsze czyny”³⁴.

Tylko czy jest to nadal nauka płynąca z Faulknera?

Summary

Fatality and Identity: Miłosz Reads Faulkner

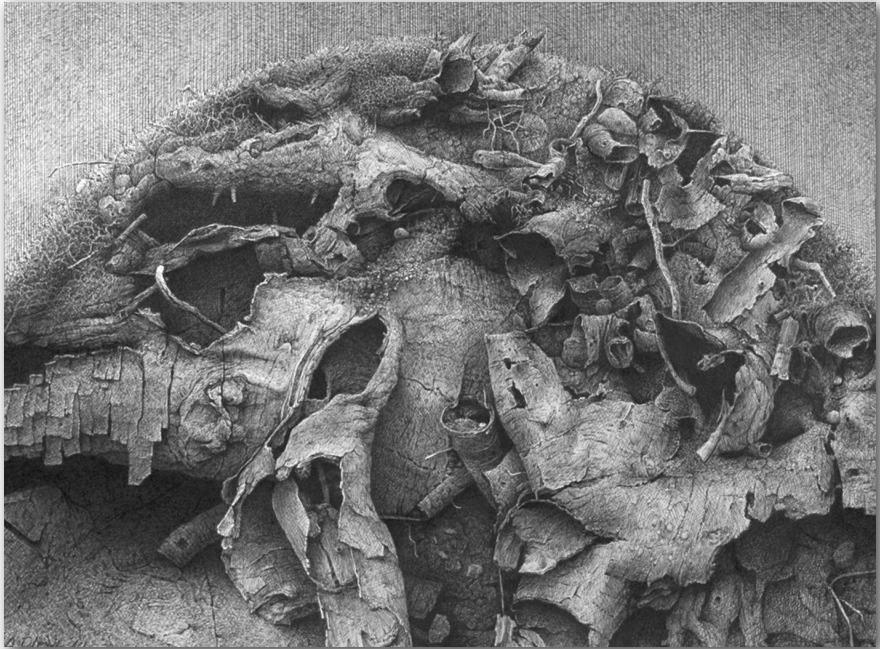
The article highlights the influence of William Faulkner's on Czesław Miłosz's writing. The starting point in such an investigation is Miłosz's article written for a Polish journal, while the poet stayed in United States shortly after the Second World War. Titled simply „Faulkner”, it underlines those crucial features of Faulkner's prose which Miłosz himself found symptomatic and inspiring. Two works by Miłosz appear to have been particularly influenced by Faulkner's novels: *The Issa Valley* (*Dolina Issy*) and *Native Realm* (*Rodzinną Europą*). Both focus on the search for identity and the tragic fatality which leads characters onto the brink of madness.

Słowa kluczowe: Miłosz, Faulkner, tożsamość, konieczność, komparatystyka, teologia, metafizyka, modernizm

Keywords: Miłosz, Faulkner, identity, fatality, comparative literature, theology, metaphysics, modern literature

³³ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012, s. 177.

³⁴ Cz. Miłosz, *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?* [w:] idem, *Wiersze...*, op. cit., s. 1182.



Andrzej Olczyk, *Planety wykrot*, rysunek długopisem, 37x28cm