

## Ewa Górecka

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego  
Bydgoszcz

### „TO MIEJSCE I JA” – DWÓR W POEZJI CZESŁAWA MIŁOSZA

Dla Czesława Miłosza urodzonego na początku dwudziestego wieku na Litwie, jak sam to określił<sup>1</sup>, gniazdowej, dwór jest przestrzenią, z którą pozostaje w nierozwalnym związku. Narodziny, a później także część dzieciństwa spędzonego w Szetejniach oraz liczne pobyty w Krasnogradzie sprawiły, że odegrał on istotną rolę w kształtowaniu się świadomości poety, zajął ważne miejsce w jego pamięci, okazał się także przestrzenią inspirującą do rozważań nad problematyką nie tyle biograficzną, ile filozoficzną. Dwór w świadomości poety nie jest tożsamy wyłącznie z domem o określonej formie architektonicznej<sup>2</sup> ani też w znaczeniu szerszym – z ciągiem zabudowań, zagrodą. Z wypowiedzi twórcy, zarówno poetyckich, powieściowych, eseistycznych, jak i z rozmów, wyłania się inne pojmowanie dworu. W rozumieniu autora *Doliny Issy* elementy spacjalne sprzęgają się z kulturą i tradycją. Dwór zatem jest dla niego nie tylko konkretną przestrzenią, ale również znakiem szlacheckiego dziedzictwa.

Dla Miłosza spuścizna ta stała się źródłem sprzecznych odczuć – wspomnienia z dzieciństwa sprawiają, że jest z nią związany, ale zarazem nie stroni od krytykowania jej, unikając w ten sposób jej mitologizacji<sup>3</sup>. W rozmowie z A. Fiutem, w której powraca do genealogii rodu, zapytany o przeszłość Miłoszów odpowiada:

<sup>1</sup> Por. Litwa gniazdowa, [w:] A. Fiut, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1981.

<sup>2</sup> K. Krajewski uznaje dwór za typowy budynek mieszkalny ukształtowany w okresie klasycyzmu. Zwykle posiadał jedną lub dwie kondygnacje, portyk wejściowy (z kolumnami), nad nim balkon lub facjatkę. Na wewnątrz składały się: sień, owalna lub okrągła sala, pokoje i sypialnie. Schody na poddasze lub piętro sytuowano z boku sieni. Dwór może też oznaczać zagrodę. K. Krajewski, *Mała encyklopedia architektury i wnętrz*, Wrocław 1999, s. 68. Por. też: Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, wstęp J. Krzyżanowski, Warszawa 1985, s. 74-86 (hasło: dwory wiejskie).

<sup>3</sup> Jak podkreśla B. Tarnowska, sprzeciw wobec mitologizacji przeszłości w twórczości Miłosza pojawia się w latach czterdziestych i pięćdziesiątych. Jest on zarazem buntem przeciw tradycji romantycznej. Zob. B. Tarnowska, *Geografia poetycka w powojennej twórczości Czesława Miłosza*, Olsztyn 1996, s. 69-70.

Wie pan, muszę tutaj powiedzieć, że mój stosunek do badania genealogii przeszłości jest bardzo ambiwalentny. Z jednej strony bardzo mnie śmieszą te wszystkie sygnety, herbarze... To jest jakaś mania polska. Tego nie ma chyba w innych krajach. To jest dziedzictwo, obciążenie Polski szlacheckiej. Z drugiej strony, zjawisko to czasem zasługuje na szacunek, bo wyraża jednak chęć utrzymania ciągłości, chęć zakorzenienia się w przeszłości danego kraju<sup>4</sup>.

Okazuje się zatem, że w systemie aksjologicznym Miłosza marginalne miejsce zajmowały zewnętrzne atrybuty szlactwa, szczególnie zaś te, które często służyły ostentacyjnej jego manifestacji. Bliższy był mu „wstyd pochodzenia”<sup>5</sup> oraz przekonanie, że reprezentuje ostatnią „literaturę wiejskiego dworu”<sup>6</sup>, co paradoksalnie pozwalało sytuować go obok Gombrowicza<sup>7</sup>, pomimo dostrzeganych przez autora *Ziemi Ulro* biograficznych różnic<sup>8</sup>. Za intrygujący uznaje fakt, że pamięć o dworze była utrwalana przez jednostki niejako najmniej do tego powołane – osobowości skomplikowane, nie zaś przez mocno osadzonych w dworskich realiach, głęboko przywiązanych do tradycji przedstawicieli ziemiaństwa. Pomimo to poeta nie odcina się od swojej przynależności. W jego świadomości dwór i pamięć o przodkach są wyrazem potrzeby ciągłości, zakorzenienia, warunkujących poczucie tożsamości<sup>9</sup>. Dla poety, którego biografia naznaczona jest częstym przemieszczaniem się, który mówi o sobie „podróżny świata”, ma ona wartość szczególną. Miłosz to potomek starego rodu, osiadłego w tych samych okolicach od wieków,

<sup>4</sup> A. Fiut, *Rozmowy...*, s. 129-130.

<sup>5</sup> Określenie Miłosza. Zob. Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 83 (dalej oznaczam bezpośrednio przy cytacji Rm i numer strony). *Rue Descartes* zawiera wyznanie:

Było nas wielu, z Jass i Kolszwaru, Wilna i Bukaresztu, Sajgonu  
i Marakesz,

Wstydliwie pamiętających domowe zwyczaje,  
O których nie należało mówić nikomu:  
Kłaśnięcie na służbę, nadbiegające dziewczki bose,  
Dzielenie pokarmów z inkantacjami,  
Chóralne modły odprawiane przez panów i czeladź.

Cz. Miłosz, *Dzieła zebrane. Wiersze*, Kraków 2003, t. 3, s. 272. W dalszej części tekstu, korzystając z tego wydania, cytowany fragment oznaczam W3. W *Wierszach ostatnich* stwierdza „Choć mały czułem jednak wstyd panicza”. Cz. Miłosz, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 11. Dalej cytaty z tego tomu oznaczam W0 i podaję numer strony bezpośrednio przy przywołanym urywku.

<sup>6</sup> Cz. Miłosz, *Rok myśliwego...*, s. 82.

<sup>7</sup> W *Ziemi Ulro* podkreśla zmagania autora *Trans-Atlantyku* z polską tradycją i obyczajem. Por. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 39.

<sup>8</sup> Miłosz, wzmiankując w *Roku myśliwego* lekturę książki J. Siedleckiej *Jaśniepanicz*, mocno podkreśla poczucie odmienności swej biografii. Notuje: „Żadnego właściwie podobieństwa z moim dzieciństwem i pacholeństwem, dwa różne środowiska, choć niby to samo ziemiańskie pochodzenie. Żadnej u mnie tak rozrodzanej rodziny, żadnego bogactwa, żadnych towarzyskich obrzędów, i skąd by tam jakaś kindersztuba, i towarzyska swoboda, i przedrzeźniania. Gdzież mnie tam było do Gombrowiczowskich majątków, kamienic, wizyt, wieczorków, stałego dochołu”. Tamże, s. 176.

<sup>9</sup> Należy jednak podkreślić, że obce jest mu uczucie wyniosłości, łączone przez niego z lechityzmem, na który składał się także kompleks niższości. Por. A. Fiut, *Rozmowy...*, s. 81-84.



a zarazem od wczesnego dzieciństwa jego los był losem wędrowca, więc poczucie ciągłości jest tym cenniejsze, im silniejsze jest przeświadczenie o wiecznym ruchu. Twórca *Hymnu o perle* już w dzieciństwie odczuwał wykorzenie – przenosiny do Wilna przyniosły tęsknotę za dworem i życiem blisko natury, przeświadczenie o ich utracie. W *Roku myśliwego* wspomina: „Idąc rano do szkoły patrzyłem na pagórki za Wilią i podróżowałem w myśli do rajy utraconego, Szetejń, czyli już wtedy, któż by pomyślał, byłem zwrócony w przeszłość, niepomny na jej dopiero zapowiadające się przyrastanie” (Rm, s. 100).

Miłosz jednak nie poprzestaje na psychologicznym uzasadnieniu konieczności zakorzenienia, lecz idzie dalej. Jego myśli nieustannie kierują się ku refleksji nad bytem, którego tajemnica pozostaje niezgłębiona, pomimo że jesteśmy w nim zanurzeni. Problematyka ontyczna odgrywa w jego twórczości rolę fundamentalną. Istnienie, czas i pamięć są w niej stale obecne, choć zdaje on sobie sprawę z niemożności ich wyrażenia<sup>10</sup>. Zafascynowany odczuwaniem świata podejmuje się dramatycznej próby nie tyle opisania go, ile zatrzymania chwili. Jest to możliwe dzięki wierze w *apokatástasis*. Poeta rzeczywistość traktuje jako powierzchnię, za którą kryje się Obecność wyczuwalna, ale nie do końca nazwana. W liryku pt. *Obecność* czytamy:

Kiedy biegałem boso, w ogrodach nad Niewiażą  
Było tam coś, czego wtedy nie próbowałem nazwać:  
Wszędzie, między pniami lip, na słonecznej stronie gazonu,  
Na ścieżce wzdłuż sadu  
Przebywała Obecność, nie wiadomo czyja.

[...]

Co prawda czułem Obecność ich wszystkich, bogów i demonów,  
Jakby unoszących się wewnątrz jednej ogromnej  
niepoznawalnej Istoty.

*Obecność*, Wo, s. 8

Jednostka obdarzona niezwykłą wrażliwością i upodobaniem do rozmyślań nie mogła pozostać obojętna na podobne odczucia. Trwanie i zmiana, istnienie i niebyt, musiały budzić zdumienie. Bogactwo sensualnych doznań, emocje i intelekt skłaniają go do przekonania, że za tym, co bezpośrednio uchwytnie kryje się właściwy porządek wszechrzeczy. Poeta zatem pragnie uchwycić jego okrucy, ulotne i nie zawsze wyraźne, wierząc zarazem w możliwość przywrócenia go. Miłosz, dostrzegając opozycję pomiędzy pamięcią nihilizującą i życiodajną, opowiada się po stronie *apokatástasis*<sup>11</sup>. W liryku *Po odcierpieniu* powołuje się na słowa apo-

<sup>10</sup> Stwierdza: „Ponieważ istnieć na ziemi to już za dużo na jakiegokolwiek nazwanie”. Cz. Miłosz. *Sprawozdanie*, [w:] *Na brzegu rzeki*, Kraków 2004, s. 7. Dalej tom ten oznaczam Nb.

<sup>11</sup> Zob. R. Górczyńska, „Podróżny świata”. *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 2002, s. 221-222. O *apokatástasis* i jej wariantach w twórczości Miłosza pisze Z. Kaźmierczyk. Zob. Z. Kaźmierczyk, *Apokatástasis*, [w:] *Koniec. Punkt po punkcie. Rok siódmy*, pod red. E. Pękały, Gdańsk 2007, s. 140-146.

stoła Piotra – *apokatástasis panton*, odnowienie wszechrzeczy, dostrzegając w nich otwierającą się przed człowiekiem nadzieję. Rozpad, przemijanie okazują się tymczasowe, ponieważ wszystko to powróci do swego pierwotnego porządku<sup>12</sup>. *Dzwony zimą* (Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada) zawierają deklarację wiary w ruch odwrotny, przywrócenie, głoszone przez Grzegorza z Nyssy, Jana Szkota Eriugene, być może także przez Orygenesę<sup>13</sup>. Nie mniej istotne jest inne, zawarte również we wspomnianym utworze, wyznanie poety: „Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie” (W3, s. 176). Jeśli więc Miłosz w swej twórczości przywołuje obrazu dworu, to nie jest to wyłącznie odślanianie swej biografii, które uznawał za przejaw ekshibicjonizmu<sup>14</sup>, lecz uruchamianie pamięci, by przywrócić do istnienia to, co już uległo prawom czasu. Poeta nie dąży przy tym do prawdy<sup>15</sup> – jest świadomy ograniczoności poznania, obca jest mu pycha sprawiająca, że znaki prawdy mylimy z nią samą<sup>16</sup>.

Można zatem potraktować obecność dworu w całej jego twórczości, zwłaszcza w interesującej nas tutaj poezji, za przejaw zmagania się z niewiernością pamięci oraz wyraz nadziei na odnowienie całości rozproszonej w świadomości, ale mniej lub bardziej wyraźnie w niej obecnej. Dla poety dwór, niezależnie od tego czy będą to Szetejnie, w których spędził dzieciństwo, wielokrotnie odwiedzana Krasnogruda czy okoliczne siedziby ziemiańskie, zawsze będzie kojarzył się z powrotem do źródeł – przestrzeni i czasu formowania się osobowości, zdaniem autora *Trzech zim* także zapisywania się kodu losu. Z pozoru mogłoby się zatem wydawać, że mamy tutaj do czynienia wyłącznie z odnawianiem obrazu utraconego raju, z mitologizacją przeszłości jednostki wykorzenionej, mocno odczuwającej „dychotomię przynależności i odrębności”<sup>17</sup>. Niewątpliwie, można również łączyć ten obraz

---

<sup>12</sup> Jednakże to pomaga: móc sobie wyobrazić,  
Że każda osoba ma kod zamiast życia  
W przechowalni na wieczność, nadkomputerze  
wszechświata.  
Rozpadamy się w zgniliznę, proch, mikronawozy,  
Ale zostaje ten szyfr czyli esencja,  
I czeka, aż nareszcie obleka się w ciało.  
Cz. Miłosz, *Po odcierpieniu*, Nb, s. 72.

<sup>13</sup> W. Hryniewicz OMI podkreśla ostrożność Miłosza wobec poglądów Orygenesy i Grzegorza z Nyssy dotyczących ewentualnego zbawienia szatana. W. Hryniewicz OMI, *Komentarze do „Traktatu teologicznego” Czesława Miłosza. Samotność poety*. [www.tygodnik.com.pl/traktat/hryniewicz.html](http://www.tygodnik.com.pl/traktat/hryniewicz.html)

<sup>14</sup> Należy jednak pamiętać o stopniowym umacnianiu się autobiografizmu w jego twórczości. Por. J. Zach, *Miłosz i poetyka wyznania*, Kraków 2002.

<sup>15</sup> W *Szukaniu ojczyzny* Miłosz podkreśla, że prawdy nie poznajemy, lecz ją sobie przypominamy. Notuje: „Prawda nazywa się przecie po grecku »aleteia«, czyli przypomnienie”. Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1996, s. 219.

<sup>16</sup> W *Traktacie teologicznym* pisze: „Nie jestem i nie chcę być posiadaczem prawdy”. Cz. Miłosz, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 65. Dalej tom ten oznaczam Dp.

<sup>17</sup> J. Olejniczak dostrzega jej obecność w literaturze romantycznej oraz u takich poetów jak Miłosz, Vincenz, a także, ale już w nieco innej postaci, w twórczości Stempowskiego i Wittlina.



z obecnymi w literaturze wyobrażeniami pogranicza, które zdaniem T. Bujnickiego przybierają postać obrazu „litewskiego raj” lub „krwawego mitu Ukrainy”<sup>18</sup>. W poezji Miłosza mamy do czynienia z uobecnianiem się tych ujęć, ale jednocześnie ulegają one skomplikowaniu, ponieważ zostają włączone do refleksji przekraczających granice indywidualnej biografii.

W pierwszym przypadku, gdy w lirykach, a także tych utworach, które przekraczają granice poezji<sup>19</sup> pojawia się obraz dworu, nie jest on jedynie literackim zapisem wspomnienia. Można raczej przypuszczać, że przestrzeń, w tym przypadku konkretna – Szetejnie, postacie znanych ludzi, obyczaje zostają przywołane, ponieważ uznane zostały za formotwórcze dla świadomości artysty. Nasuwa się tutaj na myśl sugestia Bachelarda, który w *Poetyce marzenia* głosi, że „dzieciństwo jest studnią bytu”<sup>20</sup> – przyglądając się tafli wody, dostrzegamy kogoś, kim byliśmy, którego ślady gdzieś w nas pozostały. Jednocześnie dzieciństwo i związane z nim miejsca i ludzie, to początek. Miłosz niejednokrotnie odnawia obrazy dworu w takim właśnie ujęciu, świadomy, że mentalny powrót do przeszłości nie musi być źródłem wyłącznie przyjemnych doznań. Poecie towarzyszy obawa, przeczuwa bowiem, że zmiany, jakim wszyscy podlegamy, przebiegają niezauważalnie, zaś podróż w przeszłość uczyni je wyraźnymi. Piszę więc:

Nie patrz w jeziora przeszłości: tafła ich rdzą powleczone  
Inną ukaże twarz niż się spodziewałeś.

*Dziecię Europy, W2, s. 15*

I to wszystko my czyli ja w liczbie mnogiej,  
Zawsze niepewny swego odbicia w studni lustra,  
Pochylający się jako dziecko przez cembrowinę studni  
I tam daleko maleńka niezupełnie znana twarz.

*Jedno zdanie, Wo, s. 29*

W poezji tej ruch pamięci, penetrowanie przeszłości, potęgują u podmiotu odczuwanie dystansu czasowego. Wspomnienie domu i narodzin kieruje myśli ku biografii realnej i potencjalnej. Konkrety, np. wydarzenia czy miejsca, powracają w całej swej sensualnej intensywności, jednocześnie jednak szybko w refleksji po-

---

Por. J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny. Vincent – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Kraków 1992, s. 229.

<sup>18</sup> Por. T. Bujnicki, *Literackie obrazy pogranicza. Litewski raj i krwawy mit Ukrainy*, [w:] *Krainy utracone i pozyskane. Problem w literaturach Europy Środkowej*, pod red. K. Krasuskiego, Katowice 2005, s. 127 i nn.

<sup>19</sup> Miłoszowe poszukiwanie „formy bardziej pojemnej” zaowocowało pojawieniem się wypowiedzi o skomplikowanej, niejednorodnej, trudnej do genologicznego zaklasyfikowania postaci formalnej. Wystarczy wspomnieć *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, w którym fragmentom lirycznym towarzyszą komentarze prozą, niekiedy stanowiące jednocześnie obszerne przywołania. Sam poeta granicę pomiędzy poezją a prozą objaśniał w rozmowie z A. Fiutem. Por. A. Fiut, *Między poezją i prozą*, [w:] *Rozmowy...*, s. 36-45.

<sup>20</sup> G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przekł., oprac. i posł. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 132.

ety zostają przesunięte do obszaru zjawisk możliwych i zarazem zrealizowanych. W liryku *Nauki* zastanawia się nad swym życiem i losem, który mógł zdecydować inaczej o jego istnieniu lub śmierci:

Od tamtej chwili, kiedy w domu o niskich okapach  
Doktor z miasteczka przeciął pępowinę,  
[...]

Byłem już w rękach ludzi. Mogli przecie zdławić  
Mój krzyk pierwszy, naciśnąc swoją wielką dłońią  
Gardło bezbronne, budzące ich czułość.

*Nauki*, W2, s. 273

Dla Miłosza rodzinny dom, otaczająca go przyroda, niekiedy celowo eksponowana (np. w liryku *Do leszczyny*), niemal zawsze implikują rozmyślenia o przeznaczeniu. Widok drzewa bliskiego w dzieciństwie uświadamia, że wszystko podlegając zmianie, okazuje się stałością, a nasz los jest z góry ustalony, choć nie zawsze godzimy się na wypełnienie go.

I próbuję w niej umieścić moje przeznaczenie,  
Którego, tak naprawdę, przyjąć nie chciałem.

[...]

Co stało się ze mną później, zasługuje na wzruszenie ramion  
I tylko jest biografią, to znaczy zmyśleniem.

*Do leszczyny*, To, s. 9

Myśl poety, jak zauważył R. Nycz, balansuje pomiędzy reminiscencją i antycypacją<sup>21</sup>, w obrębie których kształtuje się jego samowiedza. Potrzebie rozpoznania własnego losu zawsze towarzyszy powrót do korzeni. Stąd w lirykach autora *Doliny Issy* często spotykamy się z obrazami dworu, w których jego deskrypcje nie są celem samym w sobie, lecz zostają podporządkowane innym zamiarom artystycznym. *Świat (poema naiwne)*, utwór powstały podczas pożogi wojennej w okupowanej Warszawie, przynosi poddany idealizacji obraz dworu i dzieciństwa. Poeta tworzy idylliczną wizję miejsca i życia, kreując ją z dbałością o szczegóły, stopniowo wprowadzając czytelnika w świat pozbawiony zła<sup>22</sup>, zachwycający bujnością natury, bliskością drugiego człowieka, oferujący poczucie bezpieczeństwa, a więc taki, jaki być powinien. Miłosz celowo przyjmuje perspektywę dziecka, by z niezwykłą siłą pokazać dystans pomiędzy „teraz” i „kiedyś”. Stylizacja Miłosza, zdaniem J. Łukasiewiczza, obejmuje wszystkie warstwy utworu<sup>23</sup>, także przestrzeń ujętą na dwa sposoby: jako *spatium* zamknięte (kuliste, „szkatułkowe”) i otwarte (linear-

<sup>21</sup> R. Nycz, *Prywatna księga różności*, „Teksty” 1981, z. 4-5, s. 214.

<sup>22</sup> A. Fiut podkreśla dbałość o szczegóły, prostotę stylu i obserwację dokonywaną z perspektywy dziecka. Zob. A. Fiut, *Poema nienaiwne*, [w:] *Poznawanie Miłosza 2, część pierwsza 1980-1998*, pod red. A. Fiuta, Kraków 2000, s. 172.

<sup>23</sup> J. Łukasiewicz, *Przestrzeń „świata naiwnego”. O poemacie Cz. Miłosza*, [w:] *Poznawanie Miłosza 2...*, s. 129 i nn.



ne), stanowiące zarazem jedną przestrzeń wieloaspektową. Poeta rozpoczyna poemat od opisu drogi prowadzącej do dworu, przemierzanej przez rodzeństwo, by „oprowadzić” po domu i okolicy<sup>24</sup>. Uwagę zwraca fakt, że od samego niemal początku pojawiają się w utworze sygnały „dawności” całego domostwa. Miłosz, co wielokrotnie podkreślano, w dziele tym szczegóły traktuje z powagą, choć całość ma charakter ironii. Tak też się dzieje, gdy przekraczamy granicę dworu. Tytułowa *Furtka* nie pojawia się, ponieważ poeta skupia uwagę na czym innym. Opisuje zatem płot (ale nie eksponuje jego funkcji delimitacyjnej), za to wzmiankuje o klamce i pisze: „Klamka jest z drzewa, gładka tak jak bywa/ Drzewo wytarte ujmowaniem ręką” (*Świat (poema naiwne)*, W1, s. 195). Wprowadzone *pars pro toto* uznać należy za znaczące – wytarte drewno klamki wskazuje na jej wielokrotne używanie, ciągłość, ale i zarazem na intensywność jej używania. Nienowa klamka pełni zatem funkcję semiotyczną – jest znakiem trwania, być może także intensywności życia towarzyskiego. Deskrypcja ganku typowego dla dworków wiejskich, obecnego także w Sztejniach, stanowi zapowiedź opisu wnętrza. Co ciekawe, dalej Miłosz rezygnuje z opisu drzwi, co może sugerować „otwarcie” domu na świat, szczególnie, że sporo miejsca poświęca widokom z okna<sup>25</sup>. *Jadalnia* i *Schody* już obfitują w detale – wszystkie niemal stanowiące świadectwa tradycji oraz zainteresowań mieszkańców. Miejsce spożywania posiłków jawi się w tym poemacie jako przestrzeń przytulna, zachęcająca do wspólnego przebywania. Wygodne meble (sofa skórzana), zegary (gdański i z kukułką), rzeźby, miedziany rondel oraz obraz<sup>26</sup> implikują swojskość i życie, którego rytm jest od wieków ustalony. Dźwięk zegara z kukułką jest sygnałem rozpoczynania wspólnego posiłku, co zapewne stanowi zwyczaj kultywowany od lat.

Autor *Trzech zim*, podobnie zresztą jak Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, kreuje obrazy polisensoryczne, akcentując wrażenia słuchowe<sup>27</sup>. W poemacie Miłosza czę-

<sup>24</sup> Co ciekawe, podobną strategią poetycką posłużył się K.I. Gałczyński w *Opisie domu poety*, choć w innym celu. Gałczyński nie dążył do ironii, lecz afirmacji swej siedziby, ale jednocześnie, tak jak Miłosz, eksponował szczegóły.

<sup>25</sup> W utworze tym Miłosz osłabia opozycję przestrzeni zamkniętej i otwartej. Droga bywa najczęściej przeciwstawiana *spatium* domu (wyrasta z opozycji prymarnej droga – punkt). J. Abramowska podkreśla, że relacja świat – dom (tu ujawniają się opozycje: cudze – swoje, obczyzna – ojczyzna, nieznanne – znane, nowe – stare), przekłada się na wędrowanie – mieszkanie (implikuje opozycje: zmiana – trwałość, ryzyko – bezpieczeństwo, przygoda – spokój, pogoń za zyskiem – poprzestawanie na tym, co się posiada). J. Abramowska, *Peregrynacja*, [w:] *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 295-296.

<sup>26</sup> Chodzi tu o reprodukcję *Miejskiej zimy* Pietera Breughla Starszego.

<sup>27</sup> J. Bachórz określił to jako onomatopeiczne strojenie utworu. Zob. J. Bachórz, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza*, [w:] *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia o romantyzmie*, Gdańsk 2003, s. 62. Warto tutaj wspomnieć o pamięci akustycznej Miłosza. Poeta w swej liryce przywołuje bogactwo dźwięków: natury (zwłaszcza odgłosy ptaków), ludzkiej krzątaniny (dźwięki towarzyszące pracy), śpiewów, instrumentów, języków. Ligęza zauważa, że często muzyka uruchamia pamięć i przywołuje widoki niegdyś podziwianych krajobrazów. Zob. W. Ligęza, *Trwanie dźwięku. Muzyka i muzyczność w poezji Miłosza*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wo-*



sto pojawia się odgłos skrzywienia, zwykle kojarzony z dźwiękami wydawanymi przez przedmioty stare, wysłuchane. Tak więc utożsamianie dworu z dawnością manifestuje się w takich szczegółach, jak skrzywienie zegara z kukułką oraz skrzywienie schodów. Przywracanie świata utraconego, w którym siedziba i bliscy, a także bujność natury stanowią jedność, w poemacie polega na uruchomieniu tych obszarów pamięci, które zachowały wspomnienia obrazów, woni oraz odgłosów. Idylliczny dwór w tym utworze to miejsce rejestrujące obyczaje mieszkańców, ich zainteresowania (lektura, polowania), a także wyznawane przez nich wartości. Można więc wykreowane *spatium* potraktować jako mikrokosmos, który jednak dla poety nie ma punktów stykowych z realnym porządkiem kosmosu. W świecie ogarniętym wojną taka przestrzeń staje się też obszarem ucieczki, utopią miejsca, na co zwracał uwagę J. Szacki<sup>28</sup>.

W powojennej poezji Miłosza dwór pojawia się częściej, co nie dziwi zważywszy na podróże twórcy, a przede wszystkim emigrację. Szczególny pod tym względem jest okres pobytu w Stanach Zjednoczonych, gdy „kalifornijski wędrowiec” stale powraca myślą do litewskiego dzieciństwa, później zaś gdy powraca do źródeł osobiście<sup>29</sup>. Wówczas też zmienia się optyka poety. Obrazy dworu, rodzimych krajobrazów, spotkanych niegdyś ludzi towarzyszą poecie nieustannie, tak, że można odnieść wrażenie, iż wie dzie on żywot podwójny – na dwóch kontynentach, w dwóch wymiarach czasu, ponieważ „teraz” wchłania i aktywizuje „kiedyś”. Jednocześnie ta mocno zaznacza się w jego twórczości począwszy od lat dziewięćdziesiątych, np. w liryku *Capri*, w którym czytamy:

Jestem dzieckiem, które przystępuje do pierwszej  
komunii w Wilnie [...]  
Jestem stary człowiek, który tamten ranek czerwcowy  
pamięta [...]

*Capri*, Nb, s. 12

Symultaniczność bytu pozostała nie bez wpływu na orientację przestrzenną, choć punktem orientacyjnym dla poety zawsze była północ. W *Notach o wygnaniu* Miłosz podkreśla, że powstaje wówczas dziwne zjawisko: „dwa ośrodki i dwie przestrzenie stworzone wokół nich nakładają się na siebie lub, i to jest szczęśliwe rozwiązanie, zrastają się w jedno”<sup>30</sup>. Powroty do rodzinnego dworu w Szetejniach,

---

*bec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004, s. 335.

<sup>28</sup> Szacki utopię miejsca zalicza do utopii eskapistycznych (obok utopii czasu oraz utopii ładu wiecznego). J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 1980, s. 48-53.

<sup>29</sup> Jak podkreśla I. Sławińska, Miłosz stale podejmuje próby uwewnętrznienia przestrzeni zewnętrznej. U ich podłoża leży poczucie wykorzenia i próba adaptacji nowej kultury, tradycji, etc. I. Sławińska, *Poeta – „dzieci swego wieku” czy „syn tysiącleci?”*, [w:] *Czesław Miłosz*, pod red. W.P. Szymańskiego, Kraków 1987, s. 15.

<sup>30</sup> Cz. Miłosz, *Noty o wygnaniu. Notes on Exile*. Tekst przemówienia podczas sesji literackiej „Być poetą” Łomża, 16 czerwca 1981 r., przekł. R. Gorkczyńska, Łomża 2006, s. 11.



siedziby Kunatów w Krasnogrudzie, zaowocowały obrazami, w których konfrontuje on wspomnienia tych miejsc z ich późniejszym wyglądem, zagłębia się w literaturę poświęconą historii miejsc, rodu, czyta pamiętniki<sup>31</sup>. *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* obfituje w opisy krajobrazu, obyczajów i ludzi. Nie odnajdziemy tam jednak obszernych informacji o samym dworze. Natomiast *Osobny zeszyt: Gwiazda Piołun* zawiera interesujące wzmianki. Na stronie 38 znajdujemy zapiski odnoszące się do informacji na temat Szetejni, jakich dostarczył poecie Tomas Venclova<sup>32</sup>. Warto je przywołać w całości:

Kiedy Tomas przywiózł wiadomość, że domu, w którym  
urodziłem się, nie ma,  
Ani alei, ani parku schodzącego do rzeki, nic  
Przyśnił mi się sen powrotu. Radosny. Barwny. Latać umiałem.  
I drzewa były jeszcze większe niż w dzieciństwie, bo rosły cały  
czas, kiedy już ich nie było

W3, s. 251

Poetycka notatka przykuwa uwagę spokojnym, pozbawionym dramatyzmu tonem. Choć mowa jest o utracie, nie odnajdujemy rozpamiętywania. Stroni też Miłosz od skargi – akceptuje los, skoro dalej uznaje życie wędrowca za „romantyczne, czyli do zniesienia” (W3, s. 252). Gdy jednak uważniej przyjrzymy się temu fragmentowi, okazuje się, że zniszczenie dworu w Szetejniach oraz jego otoczenia było dla poety bolesnym doświadczeniem. Świadomość unicestwienia ważnego miejsca wzbudziła zadumę nad przechodzeniem bytu w niebyt – dom, park i aleja zamieniają się w *nic*. Wyraz niezgody na anihilację oraz przeświadczenie, że pozbawiono go raju dzieciństwa, materialnych śladów korzeni, są przyczynami, dla których uruchamia on pamięć i wyobraźnię. Dlatego Szetejnie, od wielu lat niewidziane, poeta przywraca do istnienia indywidualnego, osobistego – we śnie. Motyw oniryczny uznać należy za znaczący. Poetyka snu znosi czas realny, fizyczny, co według G. Bachelarda, jest konieczne do zrealizowania wielkiego marzenia<sup>33</sup>. Wizja powrotu do utraconych miejsc, to jedno z najczęstszych sennych marzeń emigrantów<sup>34</sup>. We wzmiance tej uwagę przykuwa nie tylko dążenie do *apokatástasis*, ale nie mniej istotna intencja odtworzenia Szetejni nie tyle w pierwotnej, zapamiętanej postaci, lecz udoskonalonej. Obraz powrotu – radosny i barwny, wy-

<sup>31</sup> Notuje:

Powoli, rozważnie, teraz kiedy dokonano się przeznaczenie,  
Zapuszczam się między widoki minionego czasu  
Capri, Nb, s. 12

<sup>32</sup> Venclová i Miłosza różnił stosunek do przestrzeni dzieciństwa. Choć w obu przypadkach była to Litwa, każdy z nich inaczej się do niej odnosił. Dla Miłosza była inspiracją, a wspomnienia o niej źródłem siły, dla Venclovy zaś wspomnieniem udręki. Zob. A. Fiut, *Miłosza i Venclovy powroty na Litwę*, „Ojczyzna Polszczyzna” 1992, nr 2, s. 67-71.

<sup>33</sup> Por. G. Bachelard, *Poetyka marzenia...*, s. 128.

<sup>34</sup> Zob. W. Ligęza, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998.

obrażenie parku większego niż zapamiętał, to elementarne komponenty marzenia o bajecznym dzieciństwie, wiecznej harmonii. Mamy zatem do czynienia z działaniem o charakterze metafizycznym, odwrotnym do prawidłowości psychicznych polegających na tym, że dla dorosłego człowieka *spatia* znane z dzieciństwa okazują się mniejsze, „kurczą się”. Dla Miłosza, który z dumą stwierdza: „Tam urodziłem się, a byłem z panów/ Lepszych niż Lauda albo Wędziagoła”<sup>35</sup> (Lauda, W3, s. 137), dawne-dobra ogromnieją.

Powrót na Litwę po ponad pięćdziesięciu latach, odwiedziny rodzinnych okolic zaowocowały cyklem liryków bogatszych w szczegóły przestrzeni. *Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach* to świadectwo przeżyć intensywnych i zarazem niezwykle intymnych. Miłosz niczym Odyseusz powraca do domu, ale odkrywa, że wszystko jest inne i zarazem takie samo. Jak zauważa B. Tarnowska, większość utworów tego cyklu opiera się na „opozycji temporalnej »teraz« – »kiedyś«”<sup>36</sup>. Okazuje się, że twórca nadal pamięta topografię dworskiego obejścia, ale w rzeczywistości nie ma już ona zastosowania. Znane przekształca się w trudne do rozpoznania i poeta skrętnie rejestruje ślady tej przykłej metamorfozy. Trudno w wyliczonych przez niego elementach zabudowań, otoczenia i przyrody dostrzec takie, które by pozostały niezmienione. Miłosz tworzy ich poetycki katalog, odtwarzając zarazem atmosferę miejsca, posługując się lokalnym nazewnictwem<sup>37</sup>. Jego porządek wyznacza centrum i stopniowe oddalanie się od niego. Z deskrypcji Miłosza wyłania się obraz przemian, które odciskają swe piętno tak na wytworach człowieka, jak natury<sup>38</sup>. Wszystkie jednak są rezultatem działań ludzkich. Dom, świrne<sup>39</sup> z piwnicami, ongiś pełnymi zimowymi jabłek, zupełnie nikną, natomiast natura mocniej opiera

<sup>35</sup> Historii Laudy, położeniu i przeszłości Szetejni, rodu Kunatów i Syrucuów, poświęca Miłosz obszerny fragment prozą, umieszczony tuż po *Laudzie*. Komentarz ten wzbogaca obszernymi przywołaniami z *Lietuvių Enciklopedija, Istorijos Archyvas*, t. I zebranych przez K. Jablonskisa. W *Szukaniu ojczyzny* cytuje *Pamiętniki* Jakuba Gieysztora, relacje pana Guze, a także *Co było a nie jest...*, czyli *kilka lat młodości mojej w Wilnie* J. Dunin-Horkawicza. W liryku *Mój dziadek Zygmunt Kunat (To)*, wspominając lektury przodka (pracę Gieysztora), notuje:

W młodości mnie one nie interesowały, bo co mi po tym, co było,  
dawno, jeżeli obchodziła mnie tylko przeszłość.

Dzisiaj czytam te pamiętniki chciwie, nauczony, jaką wartość mają  
nazwy miejscowości, zakręty drogi, pagórki i promy na rzece.

*Mój dziadek Zygmunt Kunat, To*, s. 15

<sup>36</sup> B. Tarnowska, *Geografia poetycka...*, s. 99.

<sup>37</sup> Miłosz często używa dialektyzmów. O ich obfitości, zapoczątkowanej w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* pisze J. Błoński. Zob. J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, [w:] *Poznanie Miłosza. Studia o twórczości poety*, pod red. J. Kwiatkowskiego, Kraków 1985, t. 1, s. 223. Zob. też. T. Skubalan-ka, *Potoczność i regionalizmy*, [w:] *też*, *Język poezji Czesława Miłosza*, Lublin 2006, s. 68-80.

<sup>38</sup> W podobne refleksje obfitują zapiski i utwory Iwaszkiewicza, w których rejestruje on swe powojenne podróże na Ukrainę. Zob. E. Sobol, *Podróże Jarosława Iwaszkiewicza na Ukrainę w okresie powojennym*, [w:] *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, O. Płaszczewskiej, Kraków 2007, s. 392 i nn.

<sup>39</sup> Świrne to budynek gospodarczy pełniący rolę spichrza i spiżarni.



się działaniu czasu, chociaż nie broni się przed nim całkowicie. Dwór przypomina pod tym względem kreacje poetyckie Mickiewicza, który w *Sonetach krymskich* przekonuje o sile natury – w *Bakczysaraju* piękne budowle, świadectwa bogactwa i władzy, szybko przemijają. W liryku Miłosza park istnieje pomimo wycięcia starych drzew, dawne ścieżki porastają gąszczem, a sad i stara aleja lipowa zniknęły całkowicie – wycięto je. Sama natura: rzeka i jej otoczenie, dla poety szczególnie ważne<sup>40</sup>, okazały się nie do poznania: „Pamiętałem, gdzie skręcić, ale nie poznałem rzeki;/ Jej kolor jak rdzawej samochodowej oliwy,/ Ani szuwarów, ani lilii wodnych” (Dwór, Nb, s. 17).

Krajobrazy akwaticzne, w które poezja Miłosza obfituje, są bliskie tym wszystkim wizjom, w których rzeka jest znakiem czasu. Refleksja heraklitejska, obecna już w młodzieńczej twórczości<sup>41</sup>, tutaj nie przybiera utrwalonej w filozofii i sztuce, postaci nieustannie płynącej wody<sup>42</sup>. Nieważa pozbawiona jest deskrypcji, ale pomimo braku takich charakterystycznych dla opisu rzeki elementów, jak bieg, tafla wody czy szum, nadal ewokuje czas. Jej koryto, usytuowane blisko dworu, wijące się, porośnięte u brzegu bujną roślinnością, okazuje się inne. Wstrząsająca zmiana sygnalizuje nieubłagany bieg czasu. Zniknięcie szuwarów i lilii wodnych, zmiana barwy wody uświadamiają przemijanie. Metamorfozy Miłoszowego dworu są tożsame z upadkiem tradycji, końcem pewnego świata. Przestrzeń dzieciństwa, najczęściej mitologizowana, w liryku autora *Ziemi Ulro* pełni inną funkcję. Poeta, bezpośrednio jej doświadczając, aktywizuje pamięć, dzięki której uświadamia sobie, że ważniejsze od przemijania jest trwanie. Po części tylko rozpoznane *spatium* to nadal obszar życia, choć już innego, w którym rządzą inne wartości. To, co w obrazie dworu przynależy do teraźniejszości, co powstało podczas nieobecności w Szetejniach, jest naznaczone niedoskonałością, nawet bylejąkością: „Interesuje mnie dymek, z rury zamiast komina,/ Nad baraczką skleconym niezgrabnie z desek i cegły/ W zieleni chwastów i krzaków – rozpoznaję *sambucus nigra*” (Nb, s. 17).

Wobec przestrzeni niegdyś pięknej, otaczanej troską, nie pozostaje jednak obojętny. Jej obecny kształt stanowi świadectwo niedbałości, ubóstwa, ponieważ wszystko w niej jest *zamiast*. Nie można więc do końca ufać deklaracji poety: „Chwała życiu, za to, że trwa, ubogo, byle jak”, ponieważ kryje się za nią gorycz. Staje się ona czytelna szczególnie w konfrontacji z pierwszym utworem z tego cyklu. *Bogini* przypomina psalm dziękczynny. Poeta głosi pochwałę piękna natury<sup>43</sup>,

<sup>40</sup> Mówi o sobie: *zawsze twarzą byłem zwrócony do rzeki, W Szetejniach, Nb, s. 75.*

<sup>41</sup> Pracę maturalną także poświęcił rzece czasu.

<sup>42</sup> Por. M. Eliade, *Wody i symbolizm akwaticzny*, [w:] *Traktat o historii religii*, przekł. J. Wierusz-Kowalski, Kraków 2000. Z. Kalnická, *Obrazy czasu i przestrzeni*, przekł. M. Bakke, K. Wilkoszewska, [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, pod red. K. Wilkoszewskej, Kraków 2002. O obrazach wody zamartej pisze G. Bachelard. Zob. G. Bachelard, *Zamarte wody w marzeniach Edgara Poe*, przekł. A. Tatarkiewicz, [w:] *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przekł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975.

<sup>43</sup> Píše o tym także w *Dolinie Issy*. Tomasz czyta *Zielnik ekonomiczno-techniczny* i pomaga w ogrodowych pracach dziadkowi Surkontowi, wielbicielowi książek o hodowli roślin. Wzmiankę o pro-



ale również i troski człowieka o dzieło Gai. Mówiąc o „naszych ogrodach”, ma na myśli zapewne wszelkie ogrody, ale dalsza ich deskrypcja wskazuje, że ich prawzorem uczynił te, które znał z dzieciństwa. W obrazie tym odnajdujemy litewską przyrodę, która zdaniem Z. Zarębianki, pełni rolę zakodowanego archetypu estetycznego<sup>44</sup>. W utworze mowa jest o ogrodach „Prowadzonych jak zalecają Ogrody północne Strumiły”, a w ich obrębie „Osobno był urządzony kąt roślin lekarskich,/ Tych, które hodować doradza *Zielnik ekonomiczno-/ -techniczny* Giżyckiego” (Nb, s. 16).

Z liryku wyłania się zatem obraz podwójnego piękna przyrody: tkwiącego w jej istocie (w tym znaczeniu jest ona prawzorem piękna), a także w jej uporządkowaniu, tożsamym z przewyciężeniem chaosu<sup>45</sup>. Prowadzenie dworskich ogrodów zgodnie z zaleceniami znawców wymagało zarówno wiedzy, jak i wysiłku, a rezultaty były źródłem satysfakcji. Można zatem przypuszczać, że ich widok po pięćdziesięciu dwóch latach jest źródłem wzruszenia, któremu towarzyszy smutek, skoro pocieszeniem ma być myśl, że wycięte drzewa posłużyły mieszkańcom za opał. Ukojenie przynosi dopiero widok łąki. Utwór pod tym tytułem, wieńczący cykl, uznać można za przykład deskrypcji przestrzeni przeżywanej. Okoliczna łąka jest dla niego źródłem różnych doznań zmysłowych. Poeta syci wzrok jej pięknem – gęstością roślinności, świetlistością oraz zapachem. Opis należącego do dworu terenu wskazuje, że przestrzeń ta jest w jego świadomości tożsama ze szczęściem, zatem obdarzona treścią<sup>46</sup>. Szczęście pojmowane jest tutaj jako ekstaza, harmonia z naturą, którym towarzyszy ustanie władzy umysłu. Miłosz szczególnie akcentuje rolę woni i światła, ponieważ one właśnie pozwalają mu przywrócić pierwotny stan absolutnego szczęścia. *Łąkę* możemy zatem uznać za świadectwo apokatastazy: „Przez na wpół przymknięte powieki wchłaniałem świetlistość./ I zapach mnie ogarnął, ustało wszelkie wiedzenie./ Nagle poczułem, że znikam i płacząc ze szczęścia” (*Łąka*, Nb, s. 200). Obraz litewskiej łąki wskazuje, że mamy tu do czynienia

---

wadzeniu gospodarstwa przez Z. Kunata zawiera *Rok myśliwego*. Zob. Cz. Miłosz, *Rok myśliwego...*, s. 107-108. W *Bogini* czytamy:

Dzięki składajmy w swoim i naszych przodków imieniu

Za dęby i szorstkoscóre ich dostojeństwo,

[...]

Ile odmian grusz i jabłoni w naszych ogrodach!

[...]

I porzeczeki, i agresty, dereń i berberys

<sup>44</sup> Z. Zarębianka, *Krajobrazy pamięci. Wilno i ziemia wileńska w późnych wierszach Czesława Miłosza*, [w:] *też*, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001, s. 231.

<sup>45</sup> Z. Zarębianka podkreśla, że estetykę Miłosza charakteryzuje *zorientowanie na budowanie*. Tamże.

<sup>46</sup> Jak podkreśla H. Buczyńska-Garewicz, koncepcja przestrzeni doświadczonej bywa mylona z psychologizacją *spatium*. Przestrzeń doświadczona jest obdarzona treścią, a miejsca nie są ani fizyczne, ani psychiczne. O przestrzeni doświadczonej można mówić, jeśli przyjmujemy, że *przestrzenność jest relacją bycia, łączącą człowieka z miejscem*. Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 14 i nn.



nia z *locus amoenus*, na co wskazuje obecność świetlistości, która zdaniem K. Van Heuckeloma jest charakterystyczna dla Miłoszowych przedstawień takich miejsc<sup>47</sup>.

Dla poety rodzinny dwór i jego najbliższa okolica stanowią przestrzeń znaczącą – stanowią bowiem pierwotne centrum jego świata. Miłosz daje temu wyraz w liryku *W Szetejniach*, zamykającym tom *Na brzegu rzeki*. Sięganie pamięcią w najodleglejsze dla poety regiony – wczesne dzieciństwo, przywraca obrazy i doznania najmocniej w niej ulokowane. Matka i przestrzeń dworu stanowią prapoczątek bytu oraz rudymenty świadomości i wrażliwości. Szetejnie to punkt pozwalający orientować się w świecie niezależnie od miejsca pobytu i wieku poety. Miłosz pisze: „Ty byłaś mój początek i znów jestem z Tobą, tutaj gdzie/ nauczyłem się czterech stron świata” (s. 75). Podobne słowa padają w *Notach o wygnaniu*, w których poeta podkreśla zarazem, że w przypadku pisarza przebywającego na emigracji zachodzi zjawisko nakładania się na centrum pierwotne drugiego – późniejszego, zależnego od miejsca tworzenia<sup>48</sup>. Przypisy do *Laudy (Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada)* zawierają wzmiankę o wyobraźni przestrzennej, uformowanej przez topografię rodzinnych okolic<sup>49</sup>.

O tym, że obraz z liryku *W Szetejniach* odnosi się do momentu rozpoznawania porządku świata, przekonują wymienione przez poetę przestrzenne odniesienia: „Nisko za drzewami strona Rzeki, za mną i budynkami/ strona Lasu, na prawo strona Świętego Brodu, na lewo/ Kuźni i Promu”. Zamianę terminów geograficznych na lokalne punkty przestrzenne uznać należy za znaczącą i to z kilku względów. Po pierwsze – świadczy ona o powrocie poety do momentu kształtowania się świadomości, w tym świadomości przestrzennej: wschód, zachód, północ i południe zastąpione zostały punktami wyróżnionymi w topografii Szetejni ze względu na ich rolę. Można więc sądzić, że zamiarem poety jest wskazanie na nierozdzielny związek pomiędzy pierwszymi doznaniem przestrzennymi, jeszcze przedjęciowymi a wyobraźnią spacjalną. Miłosz przecież wprowadza do obrazu postać matki oraz tych miejsc, które są w okolicy ważne. Zdaniem Tuana, powołującego się na ustalenia Piageta, pierwsze doznania przestrzeni opierają się na inteligencji zmysłowo-motorycznej<sup>50</sup>, stąd też w liryku strony świata określają wyróżnione, rozpoznane punkty przestrzeni. Rzeka, Las, Święty Bród, od którego nazwę

<sup>47</sup> K. Van Heuckelom, „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004, s. 162 i nn.

<sup>48</sup> Miłosz pisze: „Wyobraźnia, zawsze przestrzenna, wskazuje na północ, południe, wschód i zachód od pewnego centralnego, uprzywilejowanego miejsca, którym jest przypuszczalnie wioska naszego dzieciństwa czy nasz powiat. Jak długo pisarz mieszka w swoim kraju, uprzywilejowane miejsce, koliduje się rozszerzając, utożsamia z całym krajem. Wygnanie przesuwając ten ośrodek, a raczej tworzy dwa ośrodki. [...] Zarazem północ, południe, wschód i zachód są uzależnione od miejsca, w którym pisze te słowa. [...] Dlatego właśnie powstaje dziwne zjawisko: dwa ośrodki i dwie przestrzenie stworzone wokół nich nakładają się na siebie, lub – i to jest szczęśliwe rozwiązanie – zrastają się w jedno”. Cz. Miłosz, *Noty o wygnaniu*, [w:] *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 49.

<sup>49</sup> Cz. Miłosz, *Dzieła zebrane. Wiersze...*, t. 3, s. 138.

<sup>50</sup> Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przekł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 40.



wzięta Świętobrość<sup>51</sup>, jako punkty odniesienia muszą w świadomości, a także wyobraźni twórcy pełnić doniosłą rolę, skoro informacje dotyczące środowiska człowieka są, zdaniem uczonych, wielokrotnie destylowane. Wśród najważniejszych filtrów wymienia się system wartościowania<sup>52</sup>, zatem wybór takich, a nie innych miejsc uznać należy za tożsamy z ich waloryzacją. O ich eksponowanym miejscu w systemie aksjologicznym poety świadczy też pisownia – stosując wielką literę sytuuje je w obrębie intymnego *sacrum*, zatem obdarza znaczeniem zarazem interioryzując.

Miłosz w swych peregrynacjach pamięci, jak i realnych wędrówkach, powraca także do innych dworów. Najczęściej przywołuje Krasnogrudę – siedzibę Kunatów. Odgrywa ona w pamięci poety ważną rolę, ponieważ odwiedzana wielokrotnie, począwszy od czasów gimnazjum<sup>53</sup>, stała się miejscem wspomnień związanych z młodością. Intensywność doznań oraz ich różnorodność, miejsce i wydarzenia przetrwały również w poezji, a niektóre z liryków tam powstały (m.in. *Ptaki, Wieczorem wiatr*). W tomie *Kroniki* powraca pamięcią do dworu, miejsca spotkań z rodziną, letnich kąpeli, miłosnych doświadczeń. Dworek-pensjonat, prowadzony przez jego kuzynki Gabrielę Lipską oraz Janinę Nientowską (obie z domu Kunatówny), położony opodal jeziora Gaładuś, w pierwszym z *Sześciu wykładów wierszem* przypomina o dystansie, jaki dzielił go od letników zajętych towarzyskimi rozmowami o niczym, grą w karty, opalaniem i pływaniem. Dystans wrażliwego młodzieńca wobec pensjonariuszy nie jest jednak podyktowany ich trybem życia. Intryguje go raczej bieg zdarzeń, którego przedwojenni letnicy nie mogli przewidzieć. Miłosz podkreśla: „Ale jeszcze nie ma/ Niczego, co miało być. [...] / Czy też może jest, ale niedokonane” (W4, s. 207).

Zniszczenia, ból, podziały państw miały niebawem nastąpić, ale w tej zatrzymanej chwili nikt nie znał przyszłości, choć każdy był już wpłątany w bieg historii. Radosny nastrój i beztraska znacząco kontrastują z niedaleką, ale trudną do przewidzenia przyszłością:

Panowie i panie, nudzący się,  
W rozmowie kto z kim, brydżu i nowym tango.  
[...]  
Ciała wyznaczone dla ran, miasta dla zniszczenia,  
[...]

<sup>51</sup> O Świętobrości mowa jest w twórczości Miłosza wielokrotnie (między innymi w *Laudzie*). Poeta przywołuje ją zarówno w części lirycznej, jak i w komentarzu, z którego dowiadujemy się o etymologii nazwy oraz historii miejsca. Świętobrość oznaczała święty bród i była dawniej pogańskim świętym miejscem. Cz. Miłosz, *Dzieła zebrane. Wiersze...*, t. 3, s. 137, 144. Zob. też Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny...*, s. 68-70.

<sup>52</sup> J. Słodczyk, *Percepcja przestrzeni w badaniach geograficznych*, [w:] *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury. Studia*, pod red. P. Kowalskiego, Opole 2003, s. 10.

<sup>53</sup> W rozmowie z A. Fiutem Miłosz objaśniając pochodzenie rodu Kunatów, wspomina wakacyjne pobyty w Krasnogrudzie. A. Fiut, *Rozmowy...*, s. 133-134. Por. A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, Kraków 1994, s. 173. Cz. Miłosz, *Osobny zeszyt: Gwiazda Piołun*, [w:] *Dzieła zebrane. Wiersze...*, t. 3, s. 255-256 oraz Cz. Miłosz, *Abecadło*, Kraków 2001, s. 185-186.



Eschatologia nie osłabia jednak wspomnień sensualnych doznań. Brzeg jeziora, roślinność porastająca jego brzeg splatają się z uczuciem obcości i tak utrwała je pamięć. Przemierzanie „labiryntów czasu” nie prowadzi jednak do zrozumienia ani swego losu, ani też dziejów. Uświadamia natomiast odwieczną tajemnicę bytu, którym nie rządzi żadna logika, zatem zawsze jest nieprzewidywalny. Krasnogruda i jej okolica pojawiają się także w liryku *Jak można zapomnieć*. Jezioro Gaładuś oraz wspomnienie żeglowania po nim zostają zamknięte w obrazie, którego nie deformuje czas. Miłosz wstrzymuje go, by zawsze w innych miejscach móc go przywołać. Utrwalona w ten sposób pamięć pozwala uświadomić sobie nie tyle zmiany zachodzące w świecie, ile raczej w sobie. Poeta notuje: „Dotychczas moje czołno chrobocze o żwir/ I stuka trzcina wyspy na jeziorze Gaładuś,/ [...] Trzydzieści lat kołują spłoszone rybitwy” (W2, s. 257). Potem jednak dodaje: „A jednak to się zdarzyło komuś innemu./ Księga barw i połysków, smaków i zapachów/ Jest równie do brze moja i nie moja” (W2, s. 257).

Nietrudno zauważyć, że pamięć z jednej strony ocala przeszłość, pozwala odтворzyć szczegóły, ale jednocześnie owe zatrzymywanie obrazów i doznań na zawsze stanowi impuls do autorefleksji. Miłosz patrząc na świat, powracając do miejsc ważnych dla niego, jednocześnie wyznacza im funkcję lustra, w którym się przegląda. Dwory, odmienione przez czas i historię, uzmysławiają przemiany samego podmiotu, skłaniają zarazem do stawiania pytań o własną tożsamość. Konfrontacja pamięci o Krasnogrudzie z jej obecnym wyglądem sprawia, że poeta odczuwa paradoksalną, ale częstą w jego liryce, świadomość trwania jednostki przy jednoczesnym jej nieustannym przekształcaniu się. Poeta wpisuje zatem byt jednostki w byt w ogóle, z którego biegu i praw nie jest w stanie całkowicie się wyzwolnić. E. Lévinas przekonuje, że: „Anonimowy strumień bycia zalewa, zatapia każdy przedmiot, osobę lub rzecz”<sup>54</sup>. W liryce autora *Trzech zim* opozycja ja – nie ja z jednej strony okazuje się „naturalna” w tym znaczeniu, że jednostka nie może się sprzeciwić porządkowi istnienia, z drugiej zaś świadomość jej stanowi świadectwo dystansu wobec siebie i świata.

Wrażenia sensualne oraz emocje rejestrowane przez pamięć, konfrontowanie „kiedyś” z „teraz”, pozwalają na refleksję nad istnieniem, która przekracza wymiar indywidualny, choć go nie bagatelizuje. To, co „zdarzyło się komuś innemu”, zdarzyło się i jemu. W zapiskach zawartych w tomie *Nieobjęta ziemia* twórca spory fragment poświęca wrażeniom towarzyszącym oglądaniu fotografii Krasnogrudy sprzed kilku miesięcy. Poeta nie tylko odtwarza jej topografię tak, że może ustalić w jakim miejscu usytuowany był fotograf, ale aktywizuje pamięć do tego stopnia, że przywrócone zostają doznania towarzyszące pobytom we dworze w młodości. Najciekawsze jest jednak to, co wspomnienia te implikują. Ich skutkiem jest pyta-

<sup>54</sup> E. Lévinas, *Istniejący i istnienie*, przekł. J. Margański, Kraków 2006, s. 90.

nie o „poczucie, że jestem tu tylko na chwilę. W Krasnogrudzie? Na ziemi?” (W4, s. 53). Przestrzeń, odgrywająca w biografii ważną rolę, stanowiąca źródło indywidualnych doświadczeń, jest zarazem *spatium* wpisany w szerszy, kosmiczny wymiar<sup>55</sup>. Napięcie pomiędzy mikro- i makrokosmosem, istnieniem i nieistnieniem jest, zdaniem A. Fiuta, cechą późnej twórczości poety. Pamięć Krasnogrudy nie przybiera tutaj formy sentymentalnej ani też elegijnej. Miłoszowi obce jest roztkliwianie się nad minionym czasem i jego śladami. Dwory, zwłaszcza Szetejnie oraz Krasnogruda, niewątpliwie odcisnęły piętno na jego wyobraźni i wrażliwości, ale ich obecność w świadomości uzasadnia nie tylko pochodzenie czy tradycja. Przestrzenie te powracają w jego poezji tak często, ponieważ jako materialne świadectwa bytu skłaniają do egzystencjalnej zadumy. Ich obrazy zostały przecież zarejestrowane w szczegółach w dzieciństwie oraz młodości, w czasach, gdy tętniły życiem. Odwiedzane po ponad pięćdziesięciu latach, już inne i zarazem takie same, kierowały myśli tak ku przeszłości, jak i przyszłości, prowokowały do pytań o siebie i bieg historii, skupiały uwagę na tym, co się zdarzyło, ale też i na tym, co zdarzyć się mogło. Miłosz zatem unika powierzchownych wzruszeń, nie rozpamiętuje straty, nie jest skłonny do mitologizowania przestrzeni dzieciństwa. Dwór jest w jego poezji centrum orientującym w świecie, jednocześnie pozostając zaściankiem, głęboką prowincją. Nie stanowi jednak balastu, jest obszarem różnorodnych, ale ważnych doświadczeń. Dla „kalifornijskiego wędrowca”, jak określa siebie w liyku *Mój dziadek Zygmunt Kunat (To)*, pamięć stanowi wartość bezcenną. Jego zapuszczanie się „między widoki minionego czasu” (*Capri, Nb*) jest odpowiedzią na „Olbrzymiejące wezwanie Poszczególnego, na przekór/ ziemskiemu prawu nicestwienia pamięci” (*Capri, Nb*, s. 15). Gdy zatem Miłosz w liyku pt. *Dwór (Nb)* stwierdza:

To miejsce i ja, choć daleko stąd  
Równocześnie, rok po roku, traciliśmy liście,  
Zasypywały nas śniegi, ubywało nas.  
I znów razem jesteśmy, we wspólnej starości.  
Dwór, Nb, s. 17

wyraża wiarę w apokatastazę. Poeta bardziej ufa zdolności pamięci do odnawiania niż unicestwiania. Bywa ona dla niego, jak określił to W. Karpiński, pamięcią-raną<sup>56</sup>, częściej jednak pamięcią-źródłem sztuki i sensu. W takim rozumieniu dwór, choć przynależy do świata minionego, nie przemija wraz z nim. Dopóki Mnemosyne umożliwia przywracanie rzeczy do ich pierwotnego porządku, dopóty każdy szczegół pozostaje cenny. Miłosz jest bowiem świadomy, że jest to jedyny sposób zapanowania nad czasem.

<sup>55</sup> A. Fiut, *Twarzę zwrócony do Rzeki. O ostatnich wierszach Czesława Miłosza*, „Rzeczpospolita” 1998, 9-10 maja, s. 14.

<sup>56</sup> W. Karpiński, *Mapy Czesława Miłosza*, [w:] *Poznawanie Miłosza 2...*, s. 99. Autor określenie to odnosi do fragmentu *Zimy (Nieobjęta ziemia)*.