

Kornelia Ćwiklak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0001-5493-5184

## Motywy faustyczne w twórczości Czesława Miłosza

### 1. Wobec tradycji klasycznej

Dla polskiego poety, laureata literackiej Nagrody Nobla z 1980 roku, Johann Wolfgang von Goethe był przede wszystkim reprezentantem tradycji klasycznej w sztuce, jak również twórcą, który zainspirował polskich romantyków<sup>1</sup>. Zarówno w jego twórczości literackiej, jak i w innego typu wypowiedziach, zwłaszcza w esejach i wywiadach, można odnaleźć zróżnicowane świadectwa recepcji

- <sup>1</sup> „Wystarczy wspomnieć nasz romantyzm, którego zaczynem byli Schiller, Goethe i filozofia romantyczna niemiecka” [Miłosz, Fiut 1994: 391]. Wskazane wyżej połączenie klasyki i romantyzmu tylko pozornie stanowi sprzeczność, jak bowiem wiadomo, Goethe w literaturze niemieckiej reprezentuje klasycyzm. Zdarzało mu się jednak również, np. w *Baśni*, włączać do swoich utworów elementy romantycznego symbolizmu [Ćwiklak 2018: 318]. Jak zauważyła Elżbieta Zarych, na postrzeganie niemieckiej kultury przez naszych romantyków najbardziej wpłynęła książka Madame de Staël *De l’Allemagne*, w której zaliczyła ona Niemców do przedstawicieli romantyzmu, a więc twórców „literatury Północy”. Jej opinię przejęli Adam Mickiewicz i inni polscy literaci tego okresu, którzy przyswoili rodzimej kulturze utwory Goethego i Friedricha Schillera, tłumacząc je, komentując, a także inspirując się nimi. W związku z tym bywają oni w Polsce zaliczani do romantyzmu [Zarych 2010: 166]. Wpływ Goethego na rozwój tego prądu w literaturze polskiej jest interesującą i złożoną kwestią, która wymaga dalszych badań.

*Fausta*, a także odniesienia do osoby autora tragedii. Kilka z nich chciałabym tu omówić.

W liście do Konstantego Jeleńskiego (z 30 lipca 1984 roku) poeta porównuje się do bohatera dramatu Goethego, odrzucającego ksiazkowsa wiedzę, by zanurzyć się w nurcie realnego życia:

[...] zmiana, jaka się we mnie dokonała, niewiele ma wspólnego z Noblem czy z podroa do Polski [...]. Jak stary Faust (choć paktu nie podpisałem) zbrzydziem sobie wszelką mądrość ksiazkowsa i cenie tylko związki ludzkie, miłości i przyjaźni. [...] I o ile były we mnie skłonności mizoginistyczne, nawróciłem się prawie na feminizm, przepadając za towarzystwem kobiet, za tą aurą szczególną rozmów z nimi przy winie. Myślę, że choć pozno, uczlowieczylem się jakoś. [cyt. za: Franaszek 2011: 710]

Owym „uczlowieczeniem” miało zaowocować obcowanie z nietuzinkowymi kobietami – „Ewą” i Jeanne Hersch<sup>2</sup> – które, niczym Małgorzata Faustowi, przywróciły mu pragnienie doświadczenia życia w jego rzeczywistym wymiarze. Dzięki związkowi z Ewą blisko siedemdziesięcioletni poeta ponownie odkryl wspaniałość intymnej więzi z drugim czlowiekiem i zmysłowe piękno życia. Nieco ponad dziesięc lat pozniej, w 1992 roku, Mios zawarl związek małżeński z Carol Thigpen. Rzec można, że tak jak Faust przeżywa on na starość okres niezwyklej witalności, drugą młodość<sup>3</sup>. Także na polu aktywności twórczej pozostal czynny niemal do samego końca<sup>4</sup>.

- 2 Pisac o ukochanej Miosa, jego biograf respektuje prośbę bohaterki o nieujawnianie jej tożsamości i posluguje się jedynie imieniem Ewa. Druga przyjaciolka poety, którą spotkal podczas wakacji na Korsyce latem 1981 roku, to Jeanne Hersch, filozofka, partnerka intelektualnych dysput, pozniejsza profesorka Uniwersytetu Genewskiego, jego niegdysiejsza miłość [Franaszek 2011: 704].
- 3 Do poznych lat życia, podobnie jak Goethego, cechowały go rownie wrażliwość na kobiece piękno oraz otwartość na uczucie, o czym ´wiadczy zarówno jego biografia, jak i tworzość. Warto w tym kontekcie przypomnieć, że Goethe w wieku ponad 70 lat owiadczyl się o rękę Ulriki von Levetzow. Boleśnie przeyl fakt, że rodzice 19-letniej dziewczyny nie wyrazili zgody na ten mariaż.
- 4 Na „literacką emeryturę” postanowil przejc na kilka miesięcy przed ´miercia, w styczniu 2004 roku, po ok. 70 latach pracy twórczej, o czym pisze m.in. sekretarka poety, Agnieszka Kosińska [Kosińska 2010: 24].

Choć sam poeta nawiązywał do postaci Fausta, to jego przyjaciel Jeleński porównywał go do Goethego: „do towarzystwa Camus – Silone – Jaspers – Simone Weil [...] – trafiłeś właściwie przypadkiem, w chwili wielkiej rozterki – bliższy Ci o wiele stary Goethe – a współcześnie umysły, które nazywam «ahumanistami»”<sup>5</sup>. Autor tych słów w innym miejscu wyjaśnia pojęcie ahumanizmu – w duchu mocno zbliżonym do myślenia charakteryzującego współczesne nurty ekokrytyczne i posthumanistyczne:

Nikt piękniej nie wyraził jedynej rewolucji filozoficznej naszych czasów [...] – wynikającej z przeświadczenia, że człowiek nie jest ani „królem stworzenia”, ani ośrodkiem wszechświata, że wobec tego wszelki „humanizm” jest dziś niemożliwy. Miłosz, prozaik, humanista, jest największym poetą ahumanizmu (który nie jest bynajmniej antyhumanizmem). [Jeleński 1990: 92]

Sformułowane przez Jeleńskiego porównanie do Goethego sugeruje też, jak wolno sądzić, swoistą „olimpijskość” Miłosza (wszak szczególną pozycję autora *Fausta* w niemieckiej i europejskiej kulturze przełomu XVIII i XIX wieku wyrażało miano „Olimpijczyka z Weimaru”), a więc jego wyjątkowe miejsce zajmowane na Parnasie polskiej poezji. Wynikało ono nie tylko z przyznania mu Nagrody Nobla, ale także z erudycji, rozległych horyzontów intelektualnych oraz szczególnej wrażliwości estetycznej i etycznej,

- 5 List K.A. Jeleńskiego do Cz. Miłosza z 14 lipca 1964 roku, Beinecke Library [cyt. za: Franaszek 2011: 882]. Podobny zestaw nazwisk pojawia się w poświęconym twórczości Miłosza tekście Tomasza Burka, we fragmencie dotyczącym powieści *Zdobycie władzy* (1953), którą krytyk usytuował w kontekście ideowych sporów, mocno angażujących Miłosza w latach powojennych: „Pod warstwą zbeletryzowanego sporu o widzenie i rozumienie charakteru powojennych przemian w Polsce; pod warstwą powieściowej socjopsychologii politycznej, czytelnej w kontekście ówczesnej polemiki «renegatów» ruchu rewolucyjnego, jak Silone, Orwell, Koestler, Camus i inni, ze stalinizmem; pod warstwą kontrowersji ideologicznych, nader żywych w okresie pisania książki, obecnie w znacznym stopniu zdezaktualizowanych [...] potrafimy dostrzec z łatwością temat bardziej trwały i dla Miłosza zasadniczy. Temat losu właśnie” [Burek 1981: 126].

kotore go wyróżniali<sup>6</sup>. Podobnie jak Goethe, Miłosz uchodzi za poetę uczonego (*poeta doctus*).

Nawiązania do niemieckiego klasyka pojawiały się już we wcześniejszych okresach twórczości autora *Zdobycia wlady*. W latach powojennych, pod wplywem trwających od 1943 roku kontaktów z filozofem Tadeuszem Krońskim, heglistą, Miłosz odkrywa dla siebie oświecenie. Jak zauważa Zdzisław Łapiński: „Jeśli w dotychczasowej jego postawie najsilniej wyrażała się tradycja myśli i sztuki romantycznej, to odtąd, przez kilkanaście lat, bedzie szukał inspiracji w myśli i sztuce oświecenia” [Łapiński 2013: XII]. Po latach, w rozmowie z Renatą Gorczyńską, poeta wspomina początek pobytu w USA i przywołuje fakt, że był to okres, w którym powrócił na nowo do tradycji XVIII-wiecznego klasycyzmu w sztuce: „w Waszyngtonie zainteresował mnie osiemnasty wiek. Być może przyczyniły się do tego moje kontakty z Juliuszem Tadeuszem Krońskim, który był wielkim zwolennikiem klasycyzmu w literaturze, w ogóle jakiejś postawy klasycznej przeciwko postawie romantycznej” [Gorczyńska, Miłosz 1992: 84]. Uzasadnione wobec tego jest przypuszczenie, że wlascie tym zainteresowaniom należy zawdzięczać fakt, że Miłosz sięgał wówczas chętnie do Goethego, czego wyrazem jest m.in. wiersz pt. *Faust warszawski* (1952).

Również w późniejszych latach poeta powracał do niemieckiego klasyka. Jednym z motywów przewijających się zarówno w wierszach, jak i refleksjach eseistycznych noblisty jest motyw maski czy też maskowania się: „[w] przebraniach, maskach nierozpoznawalny, / Niejednoznaczny” [Miłosz 2009: 124] – pisał w wierszu *Ze szkodą*. Miłosz odczuwał, jak zauważa jego biograf Andrzej Franaszek, pragnienie zachowywania pewnych prawd o sobie wylącznie dla siebie. Oddzielanie tego, co prywatne,

- 6 Przykładem takiego wysokiego uznania dla twórczości Miłosza jest opinia jej znawcy, autora monografii i kilku innych księżek na temat poety, Aleksandra Fiuta, który uważa, że wlascie z uwagi na „skalę wyobraźni, doświadczeń poetyckich, możliwości intelektualnych” należy uznać go nie tylko za najwybitniejszego polskiego poetę XX wieku, ale za największego polskiego poetę w ogóle [Fiut 2011: 14]. Maria Janion natomiast stawia go na równi z Mickiewiczem: „Miejsce Miłosza jest wśród największych poetów polskich, a wiadomo, że Polsce ich nie brakowało. Dla mnie najbliższy jest Mickiewiczowi” [Janion 2004: 175].

głęboko skrywane, od tego, co publiczne, dostępne dla czytelników, było istotną potrzebą życia wewnętrznego poety<sup>7</sup>. Potwierdzenie słuszności takiej postawy znalazł u Goethego, którego traktuje jako autorytet w dziedzinie tego, co można by nazwać sztuką życia:

[...] uważałem, że to, co ja wiem, nie jest zarazem do tego, żeby lecieć i krzyczeć, i opowiadać ludziom. Istnieje sfera tajemnicy, sfera zakryta, w której żyje człowiek. Notabene, teraz niedawno znalazłem u Goethego to samo – że człowiek nie powinien odsłaniać tego, co wie, i że człowiek powinien poruszać się na zewnątrz, w stosunkach w ludźmi, na powierzchniowym poziomie<sup>8</sup>. [Miłosz, Fiut 1994: 250]

Z czasem zweryfikował jednak swój pogląd i zdystansował się od niego: „Myślę, że to może prowadzić do bardzo niemoralnych sytuacji, i przypuszczam, że przed wojną znalazłem formułę, która po wojnie była stosowana przez bardzo wielu ludzi” [Miłosz, Fiut 1994: 250]. Konieczność nieodkrywania się była zrozumiała także ze względów politycznych, szczególnie dopóki poeta żył w kraju, ale istotniejsze były zapewne głębsze powody. Franaszek zastanawiał się, z czego one wynikały: „Ketman? Kartezjańskie *larvatus proteo*, czyli «kroczę zamaskowany» [...]? Mickiewiczowskie prawdy, których mędrzec «odkryć nie może nikomu»? Autor *Zniewolonego umysłu* przez większość życia miał poczucie chowania się pod maską” [Franaszek 2011: 172]. Można by zapewne dodać jeszcze do tego wyliczenia przyczyny, które wiążą się z nietłatwą biografią poety, z jego doświadczeniami życia pod okupacją, a następnie pracy w służbach dyplomatycznych kraju zniewolonego przez narzucony siłą ustrój polityczny, prześladowający inaczej myślących. Również życie na emigracji wymagało przyswojenia złożonych

7 „Dialektyka powierzchni i głębi, tego, co się wypowiada publicznie, i tego, co naprawdę się myśli, a zwłaszcza pytanie, dlaczego należy tak postępować, jest dla jego życia i zapisanych przezeń linii wymiarem absolutnie podstawowym” – pisze krytyk [Franaszek 2011: 172].

8 Nie wiadomo natomiast, jaki utwór bądź jaką wypowiedź Goethego miał Miłosz na myśli.

mechanizmów adaptacyjnych, a zarazem walki o zachowanie własnego „ja” przez autora tworzącego w języku polskim.

W swojej poezji Miłosz chętnie korzystał z ironii, budującej však dystans podmiotu w stosunku do poruszanych kwestii albo wręcz pozwalającej niejako ukryć się za tekstem. Stosował – jak zauważa Łapiński – różne odmiany tego środka retorycznego:

[...] na jednym biegunie znajdowała się ironia poczęta z ducha oświecenia, na drugim zaś tzw. ironia romantyczna. Ta druga – bardzo daleka od potocznych znaczeń „ironii” – bywa wyrazem bezradności myśli i słowa wobec treści transcendentalnych. Ironią oświeceniową posługiwał się Miłosz głównie w potyczkach z rzeczywistością zsovietyzowaną, ironią romantyczną – w swych najbardziej dramatycznych wierszach religijnych. [Łapiński 2013: XXIII]

Okres literackich potyczek z doświadczeniem komunizmu jest więc dla Miłosza zarazem czasem zainteresowania literackim i filozoficznym dorobkiem oświecenia. Wtedy też poeta częściej sięga do osoby i dzieła Weimarczyka. W późniejszej *Ziemi Urlo* (1977), jednej ze swoich najdoskonalszych książek prozatorskich, twórca dochodzi do wniosku, że należy jednak odsłonić swoje wewnętrzne „ja”:

Długo odkładałem opowieść o niektórych moich duchowych przygodach, napomykając o nich, ale niechętnie i powściągliwie. Aż spostrzegłem, że jest późno, i w dziejach naszej zmalałej Ziemi, i w dziejach jednego żywota, i że pora byłoby przewziąć tę nieufność do czytelnika, która zawsze dawała mi się we znaki. [Miłosz 1994: 21]

Rozważane w tomie kwestie dobra i zła oraz miejsca człowieka w świecie przybliżają myśl Miłoszową do problematyki *Fausta* Goethego. W schyłku XVIII wieku polski poeta dostrzega początki prymatu naukowej wizji świata. Konsekwencją Newtonowskiego przewrotu w nauce, polegającego na „rozdzieleniu na świat praw naukowych (zimny, zupełnie obojętny na nasze wartości) i świat

wewnętrzny” [Miłosz 1994: 144], miało być to, że człowiek radykalnie odmienił swój status w świecie:

[...] z mieszkańca podarowanego mu przez Boga ogrodu, osoby przewidzianej w Opatrznościowym planie, obdarowanej nieśmiertelną cząstką, zdegradowany został do roli przypadkowego bytu w nieskończonym, rządzącym się mechaniczną logiką wszechświecie. Walka z odczłowieczeniem świata została przegrana, byli jednak artyści i wizjonerzy, którzy ją podejmowali. [Frasaszek 2011: 631]

Jednym z nich miał być Goethe, który toczył „wojnę trzydziestoletnią przeciwko Newtonowi” [Miłosz 1994: 142]. Także inni wybitni poeci i pisarze – Emanuel Swedenborg, William Blake, Adam Mickiewicz, Lew Szestow, Simone Weil – podejmowali nierówną walkę o duchowość człowieka, natomiast Witold Gomborowicz czy Samuel Beckett mieli należeć do wydziedziczonych, którzy przebywali już

w krainie wydziedziczenia, w Urlo Blake’a, gdzie człowiek zamienia się w cyfrę wymienną i co gorsza, dla siebie samego, w swojej świadomości, przestaje być czymś więcej niż cyfrą wymienną. Blake i częściowo przynajmniej Goethe dzielnie prowadzili boje, wybierając taktykę ataku, nie obrony. [Miłosz 1994: 130]

Te nazwiska patronują myśli poety, a także stanowią – jak zauważa Franaszek – „mapę najważniejszych Miłoszowych napięć duchowych i intelektualnych, w których kręgu pozostanie on do końca życia” [Frasaszek 2011: 632], co także zaświadcza o miejscu Goethego wśród najważniejszych intelektualnych i artystycznych punktów odniesienia twórcy.

Warto tu przypomnieć, że niemiecki poeta nie był bezkrytyczny wobec rozwoju cywilizacyjnego oraz jego następstw dla ludzi i natury. Ukazał je w *Fauście* na przykładzie pary staruszków, Filemona i Baucis, którzy padli ofiarami postępu, ponieważ stanęli na drodze wielkich projektów tytułowego

bohatera. Goethe pokladał wprawdzie w modernizacji nadzieję na poprawę ludzkiego losu, jednak doskonale rozumiał to, że uszczęśliwienie całej ludzkości nie idzie w parze ze szczęściem jednostek. Negatywne skutki rewolucji przemysłowej antycypował zresztą już podczas podróży na Śląsk i ziemie polskie w 1790 roku, podczas zwiedzania kopalni w Tarnowskich Górach [zob. wiklak 2017]. Towarzyszący poecie hrabia von Reden zapisał w swej relacji z wyprawy wrażenie, jakie wywarł na Goethem widok pierwszej na kontynencie europejskim maszyny parowej oraz tłumu górników pracujących pod ziemią: „Zadziwiał go niezłomny rój wiejskich ludzi, nadchodzących mas, szykujących się do marszu ku uprzemysłowieniu przyszłości, niebezpiecznie jednolity marsz szarych kolumn...” [cyt. za: Maliszewski 1993: 98]. Sam Goethe wypowiada podczas wizyty w tarnogórskich kopalniach znaczące słowa: „Zapewne nie minie nawet stulecie, gdy praca maszyny parowej zastąpi trud całego rodzaju ludzkiego. Można się z tym liczyć, biorąc pod uwagę jej wydajność. Złoty wiek musi wreszcie nadejść” [cyt. za: Maliszewski 1993: 103]. Los Filemona i Baucis pokazuje, że dla autora *Fausta* oświeceniowa idea powszechnego szczęścia niewolna była jednak od obaw o negatywne skutki postępu.

## 2. Wobec zła

Realny pakt z diabłem Miłosz zawarł po II wojnie światowej, gdy został pracownikiem służby dyplomatycznej komunistycznej Polski. Powody nawiązania współpracy z powojennym państwem polskim były wielorakie i złożone (obszernie wyjaśnia je m.in. Franaszek w cytowanej już biografii Miłosza, zwłaszcza w rozdziałach pt.: „*My z Lublina*”, *Robinson warszawski* i *Diabelski cyrograf* w części szóstej – *In partibus daemonis. 1945–1951*). Poczuciu tego, że należy uznać rzeczywisty stan rzeczy, towarzyszyło trafne rozpoznanie jego charakteru. Jak wspominał:

Moich lewicowych kolegów, którzy rzucili się w aktywną współpracę w sowieckim od 1940 roku Wilnie, oceniałem surowo. [...] W 1945 ci koledzy zjawili się w Polsce z Armią Czerwoną



i stanowili wpływową „grupę wileńską”. [...] Byłem gotów wykorzystywać moje wileńskie koneksje, zachowując jednak jezuicką *reservatio mentalis*. Za żadne skarby nie wstąpiłbym do PPR, natomiast łączyły mnie z nimi moje antyprawicowe obsesje i fobie, tak że nie musiałem kłamać. [Miłosz 1998: 8]

Nie bez znaczenia dla postawy poety był fakt, że międzywojenna Polska stanowiła kraj pełen napięć społecznych, a od przewrotu majowego – również nie w pełni demokratyczny, wobec czego miała wielu krytyków, upatrujących w powojennych zmianach nadziei na nowy, tj. lepszy, ład. Po latach Miłosz powie o swoich ówczesnych wyborach następująco:

[...] cieszyłem się, iż półfeudalna struktura Polski została złamana, że robotnicza i chłopska młodzież zapelnia uniwersytety, że została przeprowadzona reforma rolna, a Polska zmienia się z kraju rolniczego w przemysłowo-rolniczy. [...] Miałem więc powody, aby trzymać się nowej Polski... [Miłosz 1951: 4]

Istotną rolę w kształtowaniu ówczesnych poglądów poety odegrały wpływ wspomnianego już marksistowskiego filozofa Krońskiego i jego „heglowskie podszepty” [Gorczyńska, Miłosz 1992: 90]. Miłosz uwiecznił go – jako tytułową postać – w eseju *Tygrys* (z tomu *Rodzinna Europa*), opisując, jak na partyjnych zebraniach, w których ten brał udział, czuć było „zapach siarki piekielnej” [Miłosz 1990: 293]. Zbigniew Kopeć przypisuje Krońskiemu rolę kusiciela w życiu Miłosza [Kopeć 2013: 145], czyniąc go odpowiedzialnym za – dodajmy – „ukąszenie heglowskie”. Dość przewrotną satysfakcję dawało poecie w owych pierwszych powojennych miesiącach przekładanie *Raju utraconego* Johna Milтона, w którym odnajdywał analogie do czasów, w jakich przyszło mu żyć: „Był smak w tłumaczeniu Milтона latem 1945 roku w Krakowie. [...] byliśmy *in partibus daemonis* [w prowincjach we władaniu demonów – K.Ć.], a przy tym do swego losu jakoś przywiązani. Kosmiczne Miltonowskie wizje odpowiadały przeżyciu, powiedziałbym, kluczowemu” [Miłosz 1999: 16]. Zdaniem Franaszka Miłosz ujawnia tu,

jak złożone były jego ówczesne motywacje, w których łączyła się i artystyczna pycha, obawa przed sojuszem z przegranymi, i chęć ratowania kultury, póki to jeszcze możliwe, i dogłębne odczucie uczestnictwa w wydarzeniach o charakterze apokaliptycznym, porównywalnych z upadkiem Cesarstwa Rzymskiego. [Frasaszek 2011: 380]

Utrata złudzeń co do kierunku zmian wywoływała narastającą frustrację i przyczyniła się do podjęcia decyzji o opuszczeniu kraju. Jako Polak pochodzący z dawnych Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej Miłosz żywił do Rosji ugruntowaną urazę. Także matka przynagliła go na łożu śmierci do wyjazdu<sup>9</sup>. Stąd staraniom o posadę w służbie dyplomatycznej od początku towarzyszył plan, by z zagranicy nie wracać (co zresztą zdarzało się wówczas wcale nierzadko). Wyjazd miał być ostatnią szansą oswobodzenia się z zamknięcia w obszarze za opadającą już żelazną kurtyną. Atoli zgoda na objęcie zagranicznej placówki i uzyskanie paszportu nie były czymś łatwym i z góry przesądzonym, przeciwnie – wymagała ona zakulisowych zabiegów, które łączyły się z określonymi serwitutami na rzecz ludowej ojczyzny. Poparcia dla swych dążeń szukał m.in. u znajomego z wileńskich lat, literata wysoko postawionego wówczas w państwowej hierarchii, którym był Jerzy Putrament. To on uświadomił Miłoszowi rzeczywiste tło owego „układania się” z władzą: „Chcesz, no to dobrze. Ale pamiętaj, że podpisujesz diabelski cyrograf. Rozumiesz? Diabelski cyrograf!” [Gorczyńska, Miłosz 1992: 69]. Czymże miał być ów cyrograf? Do czego zobowiązywał? Franaszek zastanawia się nad jego charakterem: „Niemożność wycofania się z umowy, którą kazał poręczyć słowem honoru? Czy wręcz to, że za przywilej wyjazdu z polskiego piekła trzeba będzie oddać duszę?” [Frasaszek 2011: 69]. Prawdopodobnie za zgodą na wyjazd znanego literata stało wymuszone zobowiązanie do pewnego rodzaju współpracy. Sam Miłosz pisał wiele lat

9 Matka poety, Weronika z Kunatów Miłoszowa, zmarła w Drewnicy niedaleko Gdańska na początku grudnia 1945 roku, zaraziwszy się tyfusem od starszej, samotnej Niemki, którą się opiekowała.

później o swym ówczesnym położeniu, ujmując sprawę w szerszym kontekście sytuacji historycznej:

[...] niewątpliwie był to pakt diabelski, zważywszy na świadomość tego, co się odbywało. [...] Miliony w gułagach, deportacje po 1939 roku, Katyń, powstanie warszawskie, terror w Polsce – ze wszystkiego zdawałem sobie sprawę. A zarazem istnienie prawowitej armii polskiej na Zachodzie, właśnie demobilizowanej, i prawowitego rządu w Londynie. I ja przeciwko nim, z tym koronnym argumentem, że przegrali i że nie mogą wygrać. Zerwać pakt, stowarzyszyć się z nimi, bo szlachetni, wierni imponderabiliom? To tylko dzisiaj, po kilkudziesięciu latach Polski Ludowej, sławi się niezłomność emigracji. A wtedy to wyglądało inaczej. [Miłosz 2001: 155]

Powyższe słowa unaocniają stan bezwyjściowości, w jakim Polacy znaleźli się po wojnie. Z jednej strony dominowała rzeczywistość kraju pozbawionego suwerenności, pozostającego w „braterskim uścisku” z potężnym sąsiadem, który wydawał się wówczas nie do pokonania, z drugiej – pozostawała garstka emigrantów, wypatrzących III wojny światowej, która mogłaby odmienić sytuację polityczną Polski. Choć wyjazd do placówki zagranicznej wydawał się wtedy najlepszym rozwiązaniem, to jeszcze po latach Miłosz będzie odczuwał wstyd z powodu współpracy z komunistycznym reżimem<sup>10</sup>. Wynikała ona m.in. z faktu, że bliższy był mu – jak przekonuje Franaszek – jakiś rodzaj aktywności, uczestniczenia w życiu publicznym, zwłaszcza literackim (podobnie jak Julianowi Przybosiowi, Jerzemu Zagórskiemu, Stanisławowi Jerzemu Lecowi czy Antoniemu Słonimskiemu, którzy także pracowali w służbie zagranicznej), niż odmowa udziału w życiu literackim i wybór emigracji wewnętrznej (na co zdecydowali się nieliczni, m.in. Hanna Malewska, Zbigniew Herbert, Jan Józef Szczepański,

10 4 grudnia 1945 roku Miłoszowie udali się samolotem do Londynu, gdzie spędzili pięć tygodni, a następnie statkiem do Stanów Zjednoczonych. W lutym 1946 roku poeta otrzymał funkcję *attaché* kulturalnego w Nowym Jorku, a od listopada tegoż roku stanowisko najpierw *attaché*, a później II sekretarza ambasady w Waszyngtonie.

Miron Białoszewski czy Leopold Buczkowski). Jak zauważa badacz: „Wolał płacić wysoką cenę, jednak działać, mieć (złudne?) poczucie wpływania na bieg lawiny” [Franaszek 2011: 391]<sup>11</sup>. 1 lutego 1951 roku Miłosz poprosił o azyl we Francji [Gorczyńska, Miłosz 1992: 76]. Decyzja o zerwaniu z rządem w Warszawie była równoznaczna z wypowiedzeniem owego diabelskiego paktu.

W 1953 roku ukazały się dwie ważne i symptomatyczne dla tego okresu twórczości Miłosza książki: tom wierszy *Światło dzienne* oraz powieść pt. *Zdobycie władzy*. W obydwu można znaleźć motywy faustyczne. Na pierwszą wydaną poza krajem książkę poetycką złożyły się utwory napisane wcześniej, podczas okupacji i w latach powojennych, w większości publikowane już w czasopismach krajowych (1945–1950), a od 1951 roku w paryskiej „Kulturze”, m.in. cykl wierszy *Świat (poema naiwne)* (1943), poematy *Traktat moralny* (1948) oraz *Toast* (1949), który wedle słów autora można uznać za ćwiczenie służące napisaniu *Traktatu poetyckiego* (1957) [Gorczyńska, Miłosz 1992: 91], a także wiersz zatytułowany *Faust warszawski* (z 1952 roku). Zbiór *Światło dzienne* nie tylko oferował spojrzenie z szerszej perspektywy na powojenną sytuację w kraju, ale też stanowił formę rozrachunku poety z uwikłaniem w związku z komunizmem<sup>12</sup>.

Napisana w 1952 roku powieść *Zdobycie władzy*, opublikowana najpierw po francusku (Paryż 1953), a dopiero później po polsku (Paryż 1955), łączy się tematycznie z wydanym w tym czasie głośnym esejem pt. *Zniewolony umysł* (Paryż 1953), w którym autor rozważa skomplikowane wybory dokonywane przez inteligenckich bohaterów wiodące do wymuszonej akceptacji nowego porządku. Jest to powieść polityczna niepozbawiona ambicji filozoficznych [Gorczyńska, Miłosz 1992: 93] – ukazuje bowiem i demaskuje zarazem proces przejmowania rządów w Polsce w latach 1944–1948 przez przybyłych z ZSRR przedstawicieli partii komunistycznej. Kluczową rolę odgrywają w owym procesie działania zmierzające

11 Krytyk nawiązuje tu do znanego fragmentu *Traktatu moralnego* Miłosza.

12 Jak samokrytycznie stwierdził autor tomu, jego „[u]kład [jest – K..] chaotyczny w wyniku trudnej sytuacji osobistej i ciśnienia tych atmosfer politycznych, które przez szereg lat wytręcały mnie z poezji” [Gorczyńska, Miłosz 1992: 83].

do ubezwłasnowolnienia społeczeństwa za pomocą manipulacji, zastraszenia i przemocy. *Zdobycie władzy* zalicza się do powieści z kluczem – fikcyjni bohaterowie noszą szereg cech rzeczywistych osób działających w Polsce w czasach okupacji i stalinizmu (do pierwowzorów powieściowych postaci należą: Jerzy Borejsza, gen. Karol Świerczewski, Bolesław Piasecki, Janusz Minkiewicz, Jerzy Putrament, Adolf Rudnicki i Paweł Hertz). Odnosząc się do bohaterów, Tomasz Burek stwierdził:

Należałoby ich wszystkich określić mianem „uczniów czarnoksiężnika”. Można by ich nazwać radykalnymi kontynuatorami myślowego dziedzictwa Leona Naphty, wyznawcami ładu wcielanego siłą w dzieje. Tj. późnymi przedstawicielami faustyzmu. Warszawskiego faustyzmu w roku zerowym 1944/45. [Burek 1981: 127]

Badacz nawiązuje tym sformułowaniem do wspomnianego wiersza *Faust warszawski*, ale także do rozpropagowanej przez Kazimierza Wykę koncepcji interpretowania nazizmu jako ideologii wyrosłej na specyficznym podłożu niemieckiej kultury, której reprezentatywną figurą miał być Faust. Wyka uważał, że za śmierć milionów ludzi, jak i za zrównanie z ziemią Warszawy, odpowiedzialność ponosi faustyczna kultura niemiecka, gloryfikująca wolę mocy, rozum, działanie i szybki rozwój [Wyka 2010]. Burek natomiast mianem „faustowskich rojeń i przedsięwzięć” [Burek 1981: 127] określa wizje i wspomnienia jednego z bohaterów. W wyobraźni Piotra Kwinty pojawiają się sceny, w których dochodzi do konfrontacji tego, co masowe, uniwersalistyczne i idealistyczne, z tym, co indywidualne, konkretne i ludzkie. Realizacja wzniosłych idei mających – jak w *Fauście* – uszczęśliwić całą ludzkość nie wytrzymuje porównania z rzeczywistością pojedynczej egzystencji:

Jeźdźcy ściągają cugle, zatrzymują się. Pod nimi wielki kraj, zdobyty, oddany ich władzy. Patrzą na rzeki błyszczące w słońcu, na ruiny spustoszonych miast, spokojne w niebieskiej mgle. Drobnymi ludźmi poruszają się w dolinach nieświadomi losu. [...] Wiedzą, że wystarczy im skinać, a ruszą tłumy ludzkie;

półnagie, w rytmicznym wysiłku, będą dźwigać belki i bloki kamienia. [...] Wyciągnięte w rozpaczliwym geście ramiona chłopki, której zabrano syna, oddalały się w dół, w obszary tego, co nieuniknione, tam, gdzie, oglądany z dystansu, bladł indywidualny los, zakończony, obojętne, przez starość, więzienie, egzekucję czy wypadek. [Miłosz 1955: 150]

Tym, co uderza w cytowanym fragmencie, jest pogarda dla pojedynczego ludzkiego istnienia. Miłosz pokazuje tu praktyczną realizację determinizmu historycznego wyznawanego przez nowych władców kraju. Konsekwencją dominacji bezosobowych praw historii jest to, że wielu bohaterów, jak pisze Burek, „krąży w kole zakreślonym przez ducha dziejów, zapoznając się z pisanymi nie wiadomo gdzie wyrokami fortuny, z paradoksami i goryczą stulecia” [Burek 1981: 127].

Problem pogardy wobec człowieka powraca w wierszu *Dwaj w Rzymie* (1946, z tomu *Światłoienne*), podejmującym temat wojny. Dialog poety z kardynałem przywodzi na myśl *Legendę o Wielkim Inkwizytorze z Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego<sup>13</sup>. U Miłosza to poeta – jak Chrystus – współczuje ludziom i miłuje ich. Kardynał natomiast przygląda się im z chłodnym dystansem:

Czemuż miałbym litować się nad tymi co giną,  
Małe życie nieść na dłoni z czułą troską.  
W wielkim zmierzchu, pochylony nad pierwszą przyczyną,  
Stłumiłem w sobie ból, zgasilem rozkosz. [Miłosz 1988: 122]

Artysta pojawia się w wierszu w pelerynie i opończy, gdyż „Poeta tej epoki nie odsłania twarzy / Bo pokazałyby się rysy skurczone od grozy” [Miłosz 1988: 122]. Obydwa utwory (*Faust warszawski*

13 „Ja sam odczuwałem sowyizm jako diabelstwo; moje osobiste zmagania dotyczyły pytania: «Czy paktować z diabłem?»” – mówił Miłosz w wywiadzie pt. *Dziedzictwo diabła* [Miłosz, Tischner 2006: 349]. Łukasz Tischner komentuje jego słowa następująco: „Być może miała w tym też udział fascynacja pisarstwem oraz światoodczuciem Dostojewskiego, który bez wątpienia zaważył na demonologii i Wata (tłumacza *Braci Karamazow*), i Miłosza” [Tischner 2011: 86].

i *Dwaj w Rzymie*) reprezentują Miłoszowy temat koronny, jakim jest problem zła<sup>14</sup>. Jak zauważa Łukasz Tischner w książce poświęconej kwestii zła w twórczości noblisty:

Refleksja nad złem tak często gości w twórczości Czesława Miłosza, że zdaje się tematem wręcz obsesyjnym. Wystarczy wczytać się w tytuły utworów: *Faust warszawski*, *Traktat moralny*, *Pokusa*, *Odstęp ode mnie*, *Teodycea*, *Poznanie dobra i zła*, *Do Pani Profesor w obronie honoru kota i nie tylko* (*Z okazji artykułu „Przeciw okrucieństwu” Marii Podrazy-Kwiatkowskiej*), by sięgnąć po garść ewidentnych przykładów. Sam autor w komentarzach do swej twórczości przyznaje otwarcie, że właśnie zło jest ważnym tematem jego twórczości. [Tischner 2001: 7]

Zdaniem Tischnera temat zła do głębi przenika dzieło Miłosza, świadka dwóch totalitaryzmów. Badacz analizuje utwory poety, podążając „diabelskim tropem”, przy czym interesuje go nie tyle diabeł jako figura kulturowa, ile doświadczenie „demonicznego” w znaczeniu nadanym mu przez Sorena Kierkegaarda. W innym miejscu przypomina słowa Jana Błońskiego o tym, że „diabeł nigdy nie opuszczał Miłosza, od *Trzech zim* do *Hymnu o perle...*” [cyt. za: Tischner 2011: 90]. Tischner proponuje uwzględnić w tym kontekście również późniejsze utwory, z *Drugiej przestrzeni* i *Wierszy ostatnich*, a także wypowiedzi nieliterackie, np. liczne wywiady, w których również przewija się motyw diabła [np. Miłosz, Tischner 2006]. Według badacza predylekcja do tematów demonicznych nie wynika u poety z atrakcyjności intertekstualnych popisów czy chęci zabawy diabelską topiką,

- 14 Burek wskazuje temat ludzkiego losu jako nić przewodnią twórczości Miłosza [Burek 1981], natomiast Tischner uważa, że jego sztuka koncentruje się na temacie zła. Jeleński pisał za to, że „terenem Miłosza jest Natura”, odrzucając tym samym swą wcześniejszą tezę o tym, że jest on „poetą historii” [Jeleński 1990: 96]. Z kolei Łapiński wymienia trzy, jego zdaniem najważniejsze, kręgi tematyczne poezji Miłosza: osoba ludzka i jej relacje z innymi, natura otaczająca człowieka i ta oznaczająca jego fizyczność oraz religia i świat nadprzyrodzony [Łapiński 2013: xxviii]. Te zróżnicowane opinie świadczą o bogactwie problemowym twórczości Miłosza i mogą być traktowane jako stanowiska komplementarne.

poniewaŹ „Miłosz bardzo serio traktuje wizj świata, a nawet wizj własnego losu jako «diabelskiego wodewilu»” [Tischner 2011: 98]. Naturalnie nie wszystkie Miłoszowe motywy diabelskie mają związek z *Faustem* Goethego, niemniej warto podkreśli t szczególną fascynacj poety tematyk demoniczną.

### 3. *Faust warszawski*

W latach powojennych figura Fausta pojawiała się w polskiej literaturze z zastanawiającą częstotliwością. Zarówno u Miłosza, jak i np. u Aleksandra Wata bohater tragedii symbolizuje treści, które pozwalały docieka tego, co się stało, nazywa i rozumieć procesy, które doprowadziły do katastrofy II wojny światowej i upadku człowieczeństwa. W Miłoszowej recepcji *Fausta* bodaj istotniejsze były aktualne przeŹycia i doświadczenia związane z komunizmem. W takim kontekcie moŹna interpretowa wiersz *Faust warszawski*. Autor wyjaśnia okoliczności jego powstania w przywoływanym juŹ szkicu pt. *Tygrys*. Utwór został napisany, gdy poeta w drodze ze Stanów Zjednoczonych zatrzymał się w stolicy Francji. Był to w jego Źyciu szczególnie trudny okres rozdarcia, niepewności i bycia „pomiędzy” – jeszcze krajem, z którym nadal czyło go wiele wizw, i juŹ stałą emigracj. Agata Bielik-Robson charakteryzuje go tymi słowami:

Etap, w jakim powstaje *Faust warszawski*, nie jest jeszcze wyzwolicielski. To raczej etap zaszczucia, osaczenia i uwikłania – przez wielką Histori i małych, tępych, obsługujących ją ludzi – który inauguruje Miłoszowsk katabaz, czyli Dantejskie zejście do piekieł, choć w przypadku Miłosza to raczej zatrzymanie się w upiornym stanie limbo. [Bielik-Robson 2013: 275]

Jak kaŹdy poeta romantyczny, takŹe Miłosz musi – jej zdaniem – zejść na dno (polskiego: komunistycznego i antykomunistycznego) piekła, by móc się od niego uwolni.

Wiersz ma formę monologu podmiotu adresowanego do Fausta:



W niebieskim świetle, w konstelacjach liści  
 Przede mną ty, sam wiesz o tym, Faust,  
 Któremu nie wystarczył eliksir młodości,  
 Ty, żądający ładu i potęgi. [Miłosz 1988: 199]

Słowa kierowane do milczącego słuchacza można odczytywać jako oskarżenie postaci uosabiającej dążenia narodu niemieckiego do panowania nad innymi ludźmi i światem. Jednocześnie „ty” liryczne ukazane zostało jako ktoś, kto się boi (nie przypadkiem słowo *strach* aż czterokrotnie pojawia się w kolejnych strofach jako anafora), kto lęk przed przeciętnością i nieważnością tłumi aktywizmem wynikającym z pragnienia osiągnięcia nieśmiertelności. To oznacza dla podmiotu pewien rodzaj fałszywej świadomości:

I zapytuję ciebie: jakie prawo  
 Masz kłamać sobie i swój własny strach  
 Nazwać imieniem ładu i potęgi? [Miłosz 1988: 199]

Adresat monologu lirycznego jawi się jako ten, który nie wierzy w człowieka, czym przypomina bohatera tragedii Goethego. Powoduje nim lęk przed staniem się jednym z tych, co „dar odrzucili największy: umysłu” [Miłosz 1988: 199]. Sam staje w szeregu nielicznych, którzy – jak można wnioskować – wiedzę wykorzystują jako element władzy. Obecne w wierszu bezpośrednie zwroty do adresata służą refleksji o charakterze historiozoficznym, wpisującej najnowsze doświadczenia w porządek kulturowy i w nim szukającej ich źródeł. Jak stwierdza podmiot wiersza:

Czemuż bym nie miał w oddanej mi chwili  
 Długu zapłacić tym, co nie zaznali  
 Doskonałości dojrzwania? Terror  
 Zwany Historią, wtedy niech dosięga. [Miłosz 1988: 200]

Wydaje się, że podmiot liryczny próbuje wzbudzić w adresacie monologu wyrzuty sumienia. Uświadamia mu, że od winy nieodłączna jest kara. I rzeczywiście – Faust odwiedzający powojenną Warszawę nie może znieść widoku ruin i w pośpiechu odjeżdża:

Strach. Szofer klakson przyciska i w biegu  
 Widzisz ruiny posiwi le Woli,  
 Rusztowania, kurz cegły. Tłum biedny, tłum szary,  
 Z nogi na nogę w ogonkach się chwieje,  
 Czoło przecierasz zagraniczną chustk .  
 Czarnoksiężniku, znasz karę co spada,  
 Karę zrodzoną w dymach tego wieku. [Miłosz 1988: 200]

Najcięższą kar  będzie „przeklęta świadomořć”. Jeřli traktowalibyřmy Fausta i Mefistofelesa jako dopełniające się dwie strony tej samej osobowořci (szatan jako Jungowski „cień” uczonego), to słusznořć ma Tischner, który uważa, że w *Fauście warszawskim* pořrednio obecny jest Mefistofeles „jako figura diabła paktuj cego i wykupującego dusz . Łącz  go tajemne konszachty z Duchem Dziejów, który jest ukrytym reżyserem w *Traktacie moralnym* (1947) i jawnym demiurgiem w *Traktacie poetyckim* (1956)” [Tischner 2011: 89]. Dzięk  zainteresowaniu Duchem Dziejów postać szatana miała na stałe zagocić w dziele Miłosza. Jak twierdzi badacz:

„Duch Dziejów” przypomina Hegłowskiego „ducha řwiata” (*Weltgeist*), czyli boskiego ducha, który przejawia się w historii poprzez świadomořć człowieka, przynosząc postępy wolnořci i rozumnořci. Mialoby o tym świadczyć silne przeřwiadczenie o historycznym determinizmie, lecz i o teleologii oraz rozumnořci dziejów. Ale z tym ostatnim są kłopoty, bo próżno we wspomnianych utworach dopatrywać się wiary w rozumnořć dziejów, a domyřlnie – w dobrodziejstwo ich dialektyki. [Tischner 2011: 90]

Immoralizm reprezentowany przez Ducha Dziejów był dla poety nie do zaakceptowania, toteż w *Traktacie poetyckim* nadał mu on rysy złego demiurga. W tym kontekřcie moźna wskazać jeszcze jedno nawiązanie do literackiego pierwowzoru: podmiot *Traktatu* zastanawia się wobec wszechpotęgi „Ducha Dziejów” oraz skrajnego okrucieństwa jego praw, czy nie jest on tożsamy z Goetheańskim „Duchem Ziemi”, będadym personifikacj  sił natury [Tischner 2011: 91–92]. Jeřli osoba mówiąca w utworze, zgodnie

z powyższym, rozważa, czy Ducha Dziejów można utożsamić z Duchem Ziemi wywoływanym przez Fausta w I części tragedii, to czyni to nie wprost, a mimo to w sposób czytelny dla wyrobionego odbiorcy. Łaciński tekst występujący na początku IV części *Traktatu poetyckiego* to bowiem formuła zaklęcia używanego przez Fausta w dramacie Christophera Marlowa. W przekładzie Miłosza brzmi ona następująco: „Niechaj będą bogowie Acherontu życzliwi, pochwalone będzie potrójne imię Jehowy, duchy ognia, powietrza, wody i ziemi, witajcie” [cyt. za: Gorczyńska, Miłosz 1992: 114]. Występujący w dalszych wersach Ariel, mieszkający w pałacu jabłoni, Mefistofel oraz pentagram przywodzą na myśl Fausta i jego próby podporządkowania sobie sił natury w osobie Ducha Ziemi, ale też stanowią aluzję do magicznej, baśniowej natury.

Bielik-Robson uważa natomiast, że w analizowanym wierszu za adresata monologu lirycznego należy uznać Krońskiego, co moim zdaniem jest zasadne, lecz wynika nie tyle z litery, ile z ducha tekstu, a zwłaszcza z jego kontekstu macierzystego, związanego z epoką oraz biografią poety. W czasie gdy Miłosz udaje się na emigrację, Kroński – Tygrys – z wielkim zaangażowaniem buduje w Warszawie nowy ustrój, nowy, w zamierzeniu – lepszy świat, toteż filozofka postrzega go jako wcielenie Fausta z II części tragedii. To postać – przypomnijmy – żądna władzy, będąca apostołem postępu, nielicząca się z ceną, jaką przyjdzie za niego zapłacić. Poeta, skoncentrowany na wolności twórczej i dobru rodziny, byłby kimś zgoła odmiennym: „Sam bowiem także czuje się Faustem, który podpisał cyrograf [...]. Miłosz jest Faustem z pierwszej części Goetheańskiego dramatu, gdzie stawką diabelskiego układu jest życie” [Bielik-Robson 2013: 276]. Stary Faust, „żądatacy ładu i potęgi”, pragnie więc współkształtować historię, tymczasem Faust młody zrywa z nauką, filozofią i historią, by doświadczać życia. Obydwie postaci stanowią swoje alter ego, obydwu nie czeka zbawienie. Odpowiedzią twórcy na terror Historii stało się opowiedzenie po stronie Natury.

Poza omówionym wyżej wierszem, będącym najbardziej wyrazistym w poezji Miłosza nawiązaniem do *Fausta*, w twórczości polskiego pisarza pojawiają się też inne, niekiedy tylko akcydentalne, odniesienia do utworów Goethego. Jednym z nich jest tytuł wiersza

*Filina* – z tomu *Hymn o perle* (1982) – zainspirowany postacią z powieści pt. *Lata nauki Wilhelma Meistra*. Miłosz miał dar niezwykle sugestywnego ukazywania postaci, także fikcyjnych, które w jego utworach wydają się pełne życia, czego przykładem może być tytułowa *Filina*. Z kolei w wierszu pt. *O książce* z 1934 roku jako jedno z arcydzieł światowej literatury wymieniony został *Faust*, istotny z uwagi na zawartą w nim krzepiącą wizję boskiego ładu, która jednak obca jest czasom poety:

Gdzież jest miejsce dla ciebie w tym wieku zamętu,  
książko mądra, spokojna, stopie elementów  
pogodzonych na wieki spojrzeniem artysty?  
Już nam z twoich kart nigdy nie zaświeci mglisty  
wieczór na cichych wodach, jak w prozie Conrada,  
ani chórem Faustowskim niebo nie zagada. [Miłosz 1988: 20]

*Faust* występuje tu jako jedna z ksiązek będących drogowskazami dla człowieka, ale też filarami, na których opiera się cywilizacja Zachodu.

#### 4. Zamiast zakończenia

Interesujące jest to, że w latach tużpowojennych polscy pisarze niezwykle chętnie nawiązywali do *Fausta* Goethego, czyniąc to, jak się wydaje, w dwóch celach. Po pierwsze po to, by scharakteryzować najeźdźców oraz ich – by tak rzec – wyposażenie kulturowe, po drugie, by wyrazić siebie, określić swój aktualny status, swoje samopoczucie czy też zdefiniować tożsamość. Dzieło uznawane za reprezentatywne dla kultury niemieckiej, mimo powojennej traumy i głębokiego urazu związanego ze wszystkim, co niemieckie, okazało się ponadczasowe, uniwersalne i bliskie także polskim autorom. W nieodległym czasie motywy faustyczne zaczęły – jak u Miłosza – służyć do scharakteryzowania doświadczenia komunizmu i jego „diabelskiej” natury.

U licznych autorów jako podstawowe skojarzenie z postacią *Fausta* występuje wizerunek uczonego, który uosabia prymat wiedzy książkowej nad doświadczeniem życiowym i realnymi

związkami z innymi ludźmi. Obecny w utworach, ale i w kontekstach autobiograficznych, najczęściej młodzieńczy, eskapistyczny „stan zaczytania” nieodwołalnie kończy się z chwilą wkroczenia w dorosłość. Pojawia się wówczas w świadomości poety (freudowska) zasada rzeczywistości, uosabiana przez kobietę. Dojrzewanie wewnętrzne podmiotu oznacza zdolność do krytycznego i pogłębionego oglądu świata, w jakim żyje.

## Bibliografia

### Źródła

- Gorczyńska Renata (Ewa Czarnecka), Miłosz Czesław (1992), *Rozmowa ósma – O wierszach ze zbioru „Światło dzienne”*, w: tychże, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 83–92.
- Miłosz Czesław (1951), *Nie*, „Kultura”, nr 5, s. 3–13.
- Miłosz Czesław (1955), *Zdobycie władzy*, Instytut Literacki, Paryż.
- Miłosz Czesław (1988), *Poezje*, Czytelnik, Warszawa.
- Miłosz Czesław (1990), *Tygrys*, w: tegoż, *Rodzinna Europa*, Czytelnik, Warszawa, s. 274–317.
- Miłosz Czesław (1994), *Ziemia Urlo*, Znak, Kraków.
- Miłosz Czesław (1998), *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–50*, red. Jerzy Illg, oprac. Aleksander Fiut, Kamil Kasparek, Znak, Kraków.
- Miłosz Czesław (1999), *Kontynenty*, Znak, Kraków.
- Miłosz Czesław (2001), *Rok myśliwego*, Znak, Kraków.
- Miłosz Czesław (2009), *Wiersze*, t. 5, Znak, Kraków.
- Miłosz Czesław, Fiut Aleksander (1994), *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Miłosz Czesław, Tischner Józef (2006), *Dziedzictwo diabła*, rozmowę przeprowadził Witold Bereś, w: Czesław Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 349–360.

## Literatura

- Bielik-Robson Agata (2013), „Faust warszawski” albo nienawiść do miasta, w: *Warszawa Miłosza*, red. Marek Zaleski, IBL PAN, Warszawa, s. 272–281.
- Burek Tomasz (1981), *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rodzinnej Europie”*, „Pamiętnik Literacki”, nr 4, s. 123–141.
- Czwiklak Kornelia (2017), „Poeta doctus” między Zachodem i Wschodem. *Johann Wolfgang Goethe w podróży na Śląsk i do Polski*, w: *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, cz. 1, red. Michał Kuziak, Bartłomiej Nawrocki, IBL PAN, Warszawa, s. 93–129.
- Czwiklak Kornelia (2018), *Ta „poważna drobnostka”. Nowe wydanie „Baśni” Johanna Wolfganga Goethego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 34, s. 309–324, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2018.34.16>.
- Fiut Aleksander, Subbotko Donata (2011), *Większy niż Mickiewicz* [rozmowa z prof. Aleksandrem Fiutem], „Gazeta Wyborcza”, nr 187, s. 14–15.
- Franaszek Andrzej (2011), *Miłosz. Biografia*, Znak, Kraków.
- Janion Maria (2004), *Przewodnik*, w: *Czesław Miłosz. In memoriam*, red. Joanna Gromek, Znak, Kraków, s. 175.
- Jeleński Konstanty (1990), *Poeta i przyroda*, w: tegoż, *Szkice*, wybór Wojciech Karpiński, Znak, Kraków, s. 78–98.
- Kopec Zbigniew (2013), *Polski Faust. Metamorfozy*, w: *Powroty Fausta. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. Jerzy Fiećko, Sławomir Piontek, wsJO, Poznań, s. 135–157.
- Kosińska Agnieszka (2010), *Rozmowy o Miłoszu, Świat Książki*, Warszawa.
- Łapiński Zdzisław (2013), *Wstęp*, w: *Czesław Miłosz, Poezje wybrane*, wybór i oprac. Zdzisław Łapiński, Ossolineum, Wrocław, s. V–LXXXI.
- Maliszewski Julian, *J.W. Goethe na Śląsku. O podróży poety w 1790 roku*, Państwowy Instytut Naukowy. Instytut Śląski w Opolu, Opole 1993.
- Tischner Łukasz (2001), *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Znak, Kraków.
- Tischner Łukasz (2011), *Biesy Miłosza*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2, s. 85–98.

Wyka Kazimierz (2010), *Faust na ruinach*, w: tegoż, *Życie na niby*, Universitas, Kraków 2010.

Zarych Elżbieta (2010), *Romantycy, myśliciele, inspiratorzy. Badania nad wpływem filozofii niemieckiej – od Kanta do Hegla – na literaturę polskiego romantyzmu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Kornelia Ćwiklak

#### **Faustian Motifs in the Works of Czesław Miłosz**

The article discusses the references to *Faust* by Johann Wolfgang Goethe present in the works of Czesław Miłosz. They appear in his poems, as well as in essays and non-literary texts, e.g. interviews. The references to Goethe in Miłosz's work are also of interest, especially included in autobiographical statements. The article attempts to indicate certain regularities concerning the occurrence of intertextual references to Goethe's tragedy, related to the poet's worldview, his aesthetic choices and biographical context. The considerations included in the article lead to the conclusion that the hero of the tragedy symbolises the content which, after World War II, made it possible to name and understand the processes that led to the catastrophe of war and the rejection of humanity. Faust can be a tool for self-characterisation or an accusation against German culture and the cult of science and progress, leading to the alienation of the individual.

**Keywords:** Miłosz; Goethe; Faust; *Faust warszawski*; *Warsaw Faust*; Faustian motifs; Polish post-WWII literature.

**Kornelia Ćwiklak** – literaturoznawczyni, profesor na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka dwóch monografii i ok. 60 artykułów naukowych, a także przekładów oraz recenzji tekstów naukowych i literackich; redaktorka monografii wieloautorskich. Zajmuje się badaniami komparatystycznymi, relacjami polsko-niemieckimi w literaturze współczesnej oraz badaniami regionalistycznymi. Uczestniczka międzynarodowych i krajowych projektów badawczych, wielu konferencji naukowych w Polsce i za granicą. Autorka monografii *Bliscy nieznanomi. Górnośląskie pogranicze w polskiej i niemieckiej prozie współczesnej* (Kraków 2013) oraz *Literackie podróże do*

*Polski i Niemiec. Studia imagologiczne* (Poznań 2019). Pomysłodawczyni, współautorka i redaktorka pracy zbiorowej pt. *Baśń we współczesnej kulturze*, t. 1: *Niewyczerpana moc baśni. Literatura – sztuka – kultura masowa*, t. 2: *Królestwo człowiecze. Edukacja – psychoanaliza – arteterapia* (Poznań 2014, 2015). Adres e-mail: kornelia.cwiklak@amu.edu.pl.