

Aleksander Fiut

Po śladach Miłosza

Czesław Miłosz dosyć szybko dostrzegł poetycki talent Andrzeja Buszy. Już w 1962 roku, w liście do Jerzego Giedroycia pisał: „Z młodych poetów na Zachodzie naprawdę utalentowany wydaje mi się Andrzej Busza”¹. W innym liście do Redaktora „Kultury”² mile wspominał swój pobyt w Vancouver. Podobnie w liście z 14 września 1967 roku do Zbigniewa Herberta. Zanotował m.in.:

Bajki opowiadałeś, Busza nie wróci do Polski na stałe [...] Kiedy wpadłem w objęcia Czaykowskich i Buszów, kiedy zobaczyłem ich dzieci i posłyszałem ich polski szczebiot, zakochałem się w polskości czy polszczyźnie i to jest odwrotna strona medalu. Busza ma świetną pracę, jeden z najcudowniejszych położonych *campusów* kontynentu (nad fiordem i plażą), może sobie jeździć do Polski kiedy chce – więc?³.

Jednakże wcześniej, w roku 1966, za pośrednictwem Bogdana Czaykowskiego, Miłosz proponował autorowi *Znaków wodnych* przeniesienie się choć na pewien okres na uniwersytet w Berkeley⁴. Andrzej Busza z kolei, w rozmowie ze mną, której całość ukazała się w mojej książce pt. *Z Miłoszem*⁵ przywoływał pamięcią swoje kontakty i rozmowy z Miłoszem podczas pobytów w Kalifornii, a szczególnie silne wrażenie, jakie wywarła na nim lektura *Widzeń nad Zatoką San Francisco* – książki jeszcze w maszynopisie.

Powyższe wzmianki to pierwszy ciąg śladów – drobnych i zatartych, wiodących ku związkom obydwu poetów, które pozostają w sferze osobistej, prywatnej, mało dostępnej dla osób postronnych. Wdzięczny temat dla przyszłych biografów.

¹ J. Giedroyc, Cz. Miłosz, *Listy 1952–1963*, oprac. i wstępem opatrzył M. Kornat, Warszawa 2008, s. 613.

² List do Giedroycia z 2.10.1967 Zob.: J. Giedroyc, Cz. Miłosz, *Listy 1964–1972*, oprac. M. Konrat, Warszawa 2011, s. 131.

³ List z 14.09.67 [w:] Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2006, s.

⁴ Zob. J. Pasterski, *Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*, Rzeszów 2011, s. 213.

⁵ Zob. „Linijki godne rzeźbienia w marmurze”. Rozmowa z Andrzejem Buszą [w:] A. Fiut, *Z Miłoszem*, Sejny 2011.

Drugi ciąg tropów prowadzi w głąb samej poezji Andrzeja Buszy, jako fascynacji i zaciekawień poezją noblisty. W przywołanej wyżej rozmowie autor poematu *Kohelet* wyznaje, że poznawał wiersze Miłosza stopniowo, „w sposób bezplanowy i fragmentaryczny”, dodając: „Są [...] całe obszary Miłoszowego świata zupełnie mi obce i nieznanne. [...] Prawdę mówiąc, do niektórych, jak na przykład gęstych litewskich kronik z *Laudy* wcale mi się spieszy”. Co zatem najbardziej u Miłosza podziwia? Wymienia precyzyjnie: „celność opisanie rzeczy oraz efektywność i dobitność wyrażania myśli”; „konkretność. Umiejętność uchwycenia znamiennej szczególności”⁶, ale także włączania go w filozoficzną refleksję; wreszcie – „Rozmach i rozbudowaną składnię”, których, jak stwierdza, „unikął we własnej poetyce, nie znając i nie czując języka polskiego tak jak Miłosz”⁷. Krótko mówiąc, poezja Miłosza przywodzi Buszy na myśl „dictum osiemnastowiecznego poety angielskiego Aleksandra Pope’a”, a zarazem Miłosz pozostaje dlań „poetyckim realistą”⁸. To, zdaniem Buszy, mistrz „poetyckiej dykcji, elegancji składni [...] skuteczności retorycznych gestów”. „Poeta wielkiego rozmachu, wielkiej wizji, a równocześnie wrażliwy na konkret, na szczegół [...], który „potrafi wyrazić myśl w sposób niepowtarzalny, jak Horacy”. Skąd konkluzja: „Są tam linijki godne rzeźbienia w marmurze”⁹. Trudno o wyraz większego hołdu, jaki jeden poeta może złożyć drugiemu poecie.

Innym tego wyrazem jest poruszający portret w *Kohelecie*, otwierający galerię pisarzy-wygnañców, wrzuconych w obce otoczenie, odtrąconych przez czytelników, samotnych i mało zrozumiałych:

Widziałem Miłosza jak w pustej sali

⁶ Tamże, s. 74.

⁷ Tamże, s. 75.

⁸ Tamże, s. 74.

⁹ Tamże, s. 75.

czesał włosy białymi palcami
 widziałem starego katastrofistę
 pochylonego jak chimera
 nad Zatoką San Francisco
 nad słuchiwał o zmroku głosów z Litwy
 a widział tylko za ciemną wodą
 tandetne niebo Swedenborga
 ale nazajutrz rano gdy góra Tamalpais
 znów brała na bary miedziane zorze
 prostował się w oknie na świat otwartym
 i z hartowaną pogodą dziękował
 za białe żagle za błękitne morze¹⁰

Portret, jak u dawnych mistrzów malarskich i jak w wierszach samego Miłosza nasycony został szeregiem dość czytelnych aluzji: do katastroficznej fazy poezji noblisty, jego związków z twórczością Mickiewicza, wieloletniego zainteresowania pismami Swedenborga, do poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, gdzie wspomniana została góra Tamalpais, wreszcie do wiersza *Dar*, w którym moment szczęścia oznacza brak bólu i spokojną kontemplację Zatoki San Francisco z okna mieszkania na Grizzly Peak.

Aluzje mają jednakże wyraźny charakter wartościujący: głos z Litwy nie mógł dolecieć do Mickiewicza, przebywającego na Krymie – cóż dopiero do dwudziestowiecznego poety, którego od romantycznego wieszczka i rodzinnej ojczyzny dzieli nie tylko stulecie, ale także „ciemna woda” oceanu. „Niebo Swedenborga” jest „tandetne”, z czym zapewne nie zgodziłby się autor *Ziemi Ulro*, dostrzegający w zaświatowych peregrynacjach szwedzkiego mistyka – podobnie jak w dziełach Blake’a i Oskara Miłosza – zepchnięty na margines, ważny nurt europejskiej refleksji, który przeciwstawiał się mechanicystycznej wizji świata wykreowanej

¹⁰ A. Busza, *Kohelet*, posłowie i oprac. B. Tarnowska, Toronto – Rzeszów 2008, s. 7–8.

przez Newtona. Najwyraźniej w tych wersach Buszy silnie brzmi ton melancholijny. Ale skąd obraz poety czytającego wiersze w pustej sali? Jak wyjaśnia Beata Tarnowska, która poemat Buszy opatrzyła drobiazgowymi przypisami oraz wnikliwym *Posłowiem*, jest to „aluzja do nieudanego wieczoru autorskiego Miłosza w Vancouver w 1967 roku”¹¹.

W cytowanym fragmencie zbiegają się i wzajemnie splatają dwa ciągi wskazanych wyżej tropów: ślady osobiste, bo przecież Busza był naocznym świadkiem owego nieudanego wystąpienia Miłosza, a także ślady związane z poetycką profesją, skoro sama forma poematu zdaje się sugerować nawiązanie do dykcji i sposobów przedstawiania postaci w *Traktacie poetyckim*. Do tych śladów należy dodać ciąg trzeci, wyznaczony przez dotychczasowych badaczy pisarstwa Buszy, którzy wcześniej ode mnie wskazali na związki obydwu poetów. Wśród buszologów, a lista zapewne nie jest pełna, wymienić wypada wspomnianą już Beatę Tarnowską, Marię Danilewicz Zielińską, Janusza Pasterskiego, Marię Magdalenę Rudiuk. Badacze ci dokładnie przetarli już szlaki, którymi się poruszam, ale pozwolę sobie ich spostrzeżenia uzupełnić i czasami skorygować.

W śledzeniu bezpośrednich powinowactw wierszy Buszy z twórczością poetycką Miłosza od razu pojawiają się dwie zasadnicze trudności. Pierwszą stanowi dwujęzyczność poezji autora *Znaków wodnych*. Trudno przecież zestawiać te z jego wiersze, które pisane były po angielsku, z pisanymi wyłącznie po polsku wierszami Miłosza! Druga trudność w tym, że obydwaj twórcy, jak wiadomo, szeroką garścią czerpali z tradycji poezji angielskiej i anglosaskiej. Co zatem w twórczości Buszy wydać się może śladem jego fascynacji poezją noblisty, może równie dobrze pochodzić z podobnych lektur obydwu poetów.

Wymownym choć pośrednim świadectwem tych lektur mogą być przekłady. Andrzej Busza w rozmowie ze mną wskazał od razu na fakt, iż jednym ze sposobów nawiązywania kontaktu z kulturowo odmiennym otoczeniem było dla Miłosza tłumaczenie takich poetów,

¹¹ Tamże, s. 7.

jak m.in. William Butler Yeats, Walt Whitman, Jeffers, Wysthan Hugh Auden, Thomas Stearns Eliot. Skądinąd owa lista w znacznym stopniu pokrywała się z listą samego Buszy – preferencje obydwu poetów były wyraźne, zwracając się nade wszystko w stronę powściągliwej w wyrazie, zabarwionej subtelną ironią, filozofującej czy intelektualnej dykcji Anglosasów.

Autor *Koheleta* wskazywał także na znamienne różnice – formułując je zwykle „na korzyść” autora *Traktatu poetyckiego*. Na przykład, jak dowodził, w porównaniu z Whitmanem i Ezrą Poundem „Miłosz jest intelektualnie i poetycko bardziej zdyscyplinowany”. Gdzie indziej argumentuje, że „Podobnie ani Frost, ani Stevens nie mają tak obszernej wizji”. Dodając: „Jedyny poeta języka angielskiego, który momentami przypomina mi Miłosza, to Yeats”. Choć, jak dalej argumentował, Yeats to autor poetyckich dramatów, czyli gatunku, którego Miłosz nie uprawiał, pokrewieństw między obydwoma twórcami jest sporo. Jakiego rodzaju? Najistotniejsze wydaje się to, że „Miłosz tak samo jak Yeats, potrafi uniwersalizować osobiste przeżycia. Posiada podobną gęstość języka. Obaj w ostatnim okresie twórczości dążą do maksymalnej autentyczności i prostoty. Obu nieobca jest też gorzka ironia. Mam na myśli takie wiersze, jak, z jednej strony, Yeatsa *Crazy Jane Talks with the Bishop*, a z drugiej Miłosza *Na cześć księdza Baki*. Najbardziej jednak kojarzy mi się Miłosz z Yeatsem w jego najlepszym okresie”¹².

Nietrudno spostrzec, że takie cechy, jak poetycka i intelektualna dyscyplina, „gęstość języka”, „maksymalna autentyczność i prostota” czy „gorzka ironia” można dostrzec w wierszach samego Buszy, zwłaszcza w jego wierszach pisanych po angielsku. Pokrewieństwa dykcji obydwu twórców nie biorą się jednakże wyłącznie z obcowania z poezją anglosaską. Równie istotną rolę odgrywają tyleż podobieństwo sytuacji egzystencjalnej, zwłaszcza doświadczenie emigracyjne, co poetycka wrażliwość. Nie przypadkiem, jak mi Andrzej Busza

¹² „Linijki godne rzeźbienia w marmurze”. Rozmowa z Andrzejem Buszą, s. 76.

wyznał w przytaczanej rozmowie: „Jednym z pierwszych wierszy, który zrobił na mnie ogromne wrażenie, było *Campo di Fiori* [...]. Inny utwór, do którego często powracam, to *Świat (Poema naiwne)*. Bardzo lubię także *Traktat poetycki* oraz wiersze napisane przez Miłosza we Francji”¹³.

Uderzające, że, po pierwsze, wypowiadając się o poezji noblisty Busza skupia uwagę głównie na walorach warsztatowych, a nie zagłębia się w dywagacje o Miłoszowym światopoglądzie. Po drugie, milczeniem pomija katastroficzną fazę poezji autora *Poematu o czasie zastygłym*. Po trzecie, trudno w jego wierszach – odmiennie niż na przykład w poezji Zbigniewa Herberta – wyśledzić ślady bezpośrednich nawiązań czy dialogu z twórczością poetycką Miłosza. Jedyne wyjątek stanowią, cytowany wyżej, fragment *Koheleta* oraz wiersz *Elegia latem*.

Składa mu czołobitny hołd i pozostaje zupełnie odrębny i inny? A przecież *Znaki wodne* nieodparcie przywodzą na myśl *Trzy zimy!* Zwłaszcza, że i u Miłosza, i u Buszy wiersze pisane później poruszać się będą zupełnie innym torem wyobraźni i radykalnie zmienią poetycką dykcję! Chciałbym być dobrze zrozumiany: nie chodzi mi tutaj bynajmniej o wskazywanie na bezpośrednie zależności, lecz o zastanawiającą analogię. Podobne są w obydwu tomach powinowactwa z surrealizmem, nieobecność – charakterystycznej dla obydwu autorów w późniejszej fazie ich twórczości – tyleż wyrazistego bezpośredniego, sensualnego opisu, co intelektualnej przejrzystości. Podobna dwoistość olśnienia i zaszyfrowanej w symbolicznych figurach grozy. Tło wizji Miłosza stanowiły, jak wiadomo, przecucie katastroficzne i eschatologiczna zapowiedź, które powrócą w innej postaci w całej jego poezji. A u Buszy?

¹³ Tamże, s. 73.

Obydwu poetów, jak dowodzi Tarnowska, cechuje „pesymizm historiozoficzny”¹⁴, którego genezy badaczka upatruje w doświadczeniach dzieciństwa, poczuciu niepewności i wykorzenia. Dodać wszakże należy zasadniczą odmienność doświadczeń historycznych, o której decydowała różnica pokoleniowa i inne koleje życiowe. W ukształtowaniu tej strony wrażliwości Buszy istotną rolę mogło odegrać traumatyczne przeżycie wczesnych lat dziecinnych, kiedy to cudem ocalał podczas zamachu bombowego w Jerozolimie 22 lipca 1946 roku, a także obawa przed nuklearną zagładą¹⁵.

Dla autora *Ocalenia* spotkanie z dwudziestowiecznym totalitaryzmem potwierdzało wczesną intuicję o końcu wielowiekowej fazy cywilizacyjnej, której fundamentem była tradycja judeochrześcijańska. W tym miejscu pomiędzy obydwojema poetami występuje wyraźne pokrewieństwo. Jak słusznie zauważył Janusz Pasterski, „Busza dobrze przyswoił lekcję nowoczesnej literatury, choćby Eliota i Miłosza, wskazujących na zanik wyobraźni religijnej”¹⁶. Mowa także była o „podskórnym katastrofizmie”¹⁷ wczesnej poezji Buszy, który miał potwierdzić *Kohelet*. Trafniejsze wydają się rozpoznania Pasterskiego, który dowodził:

W zbiorze *Znaki wodne* oblicze świata odsłania się jako wyjątkowo niepokojące, zdominowane przez lęk, cierpienie i śmierć żyjących istot. Spoza takiego nacechowania rzadko przebijają promienie piękna, skonstrastowane natychmiast – niczym w barokowym koncepcie – z obrazami trwogi i bezradności. To najbardziej groźne oblicze Natury – pierwotnej, obcej, wrogiej i niebezpiecznej¹⁸.

¹⁴ B. Tarnowska, *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”*, Olsztyn 2004, s. 244.

¹⁵ Zob. J. Pasterski, dz. cyt., s. 204.

¹⁶ Tamże, s. 257.

¹⁷ A. Niewiadomski, *Wyznania płaza. Z Andrzejem Buszą rozmawia Andrzej Niewiadomski* [w:] *Londyn-Toronto-Vancouver. Rozmowy z pisarzami emigracyjnymi*, Lublin 1993, s. 138; cyt. za: J. Pasterski, dz. cyt. s. 263.

¹⁸ J. Pasterski, dz. cyt., s. 257.

Kluczem do tego rodzaju wizji świata jest, zdaniem badacza, topos *theatrum mundi*. O ile zgadzam się z jego generalnym rozpoznaniem, które w znacznym stopniu daje się także odnieść do poezji Miłósza, o tyle trudno mi przystać na ostateczną konkluzję. Czy jedynie chodzi tutaj o „widowisko pustki i śmierci dla nieistniejącej widowni”?¹⁹. W tym miejscu wypada powrócić do lektury *Koheleta*.

Wśród badaczy toczy się spór, na ile *Kohelet* stanowi poetycką odpowiedź na *Traktat poetycki*. Według Danilewicz Zielińskiej, przypomnę, był to rodzaj poetyckiego pojedynku czy „kontynuacji opartej na pragnieniu dykcji nowej”²⁰. Beata Tarnowska z kolei wskazała na wielowiekową, utrwaloną także w poezji języka angielskiego tradycję kreślenia wizerunków postaci wywodzących się z rozmaitych grup społecznych, której głównym zadaniem było najczęściej ujęcie satyryczne. I celnie konkludowała: „w *Traktacie poetyckim* Miłósza dominowała perspektywa historiozoficzna i związany z tym temat uwikłania twórcy w bieg historii. Busza starał się przedstawić los poszczególnych pisarzy przede wszystkim w egzystencjalnej, ogólnoludzkiej perspektywie”²¹. Zdaniem Pasterskiego, poemat stanowi „formę dyskursu filozoficznego dwudziestowiecznego artysty”²². Maria Magdalena Rudiuk wprowadza pojęcie „havelizmu” (od hebrajskiego źródłosłowa idei *vanitas*)²³.

W tym kontekście bardziej istotna wydaje mi się sugestia Miłósza zawarta w jego wstępie do własnego przekładu *Eklezjastes*. Zadawał pytanie, „Ten najbardziej pesymistyczny utwór, jaki napisano, w którym odbywa się odarcie z wszelkich cenneści ziemskich, tak że pozostaje już tylko albo odmowa jakiegokolwiek sensu w ludzkim istnieniu,

¹⁹ Tamże, s. 255–256.

²⁰ M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław 1992, s. 330.

²¹ B. Tarnowska, *Posłowie* [w:], A. Busza, *Kohelet*, s. 23–24.

²² J. Pasterski, dz. cyt., s. 267.

²³ M.M. Rudiuk, *Między marnością świata a niekarnością pragnień – poezja Andrzeja Buszy*, „Fraza” 2005, nr 3 (49), s. 22..

albo wiara ślepa – czyż nie zdaje się dotknięty sceptycyzmem Aleksandrii?”²⁴. Szczególnie ważne wydaje się doświadczenie „odarcia”, całkowitego ogołocenia. Miłosza to doświadczenie wiedzie do wiary rozpaczliwej, podszytej niewiarą, wahaniem i sceptycyzmem, Buszę – czego przytoczony fragment *Koheleta* może być wymownym świadectwem – ku postawie melancholijnej. Jak twierdzi badacz, „właśnie przez jej pryzmat poeta odbiera rzeczywistość jako stan głębokiego kryzysu i zaniku perspektywy metafizycznej”²⁵.

Miłosz z pewnością nie był melancholikiem. Taki stosunek do świata był mu w sposób zasadniczy obcy! U autora *Nieobjętej ziemi* brak miejsca na takie cechy postawy melancholijnej, jak „uporczywe rozpamiętywanie straty”, „bezruch”, „dryfowanie wśród kalekich, naruszonych sensów”, „poczucie gnuśności, nudy i niechęci do życia”²⁶. Jego stosunek wobec świata stale oscyluje między ostrymi przeciwieństwami: od bezgranicznej afirmacji – do ostatecznego buntu, od ekstatycznego zachwyty – do czarnej rozpacz, od podziwu dla olśniewającego bogactwem kształtów dziełem Stworzenia - do oskarżenia Stwórcy o zło.

Tutaj, jak sądzę, mieści się najgłębiej ukryte, gnostyckie źródło zasadniczych pokrewieństw obydwu poetów, na które przede mną trafnie wskazał Pasterski. Zauważył przy tym, że gnoza dla Buszy „to jeszcze jedna możliwość poznawczej eksploracji rzeczywistości, z użyciem oryginalnych narzędzi doktrynalnych, które poruszają myśl i wyobraźnię”²⁷. Na ten trop wskazał zresztą sam poeta w *Bajce gnostyckiej* oraz w *Trzecim testamencie*, a szczególnie, już wprost, w poemacie *Nag Hammandi*, nawiązującym do *Apokryfu św. Jana*²⁸.

²⁴ Cz. Miłosz, *Eklezjastes*, [w:] tegoż: *Ogród nauk*, Kraków 2013, s. 298.

²⁵ J. Pasterski, dz. cyt., s. 240.

²⁶ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 11, 81; cyt. za J. Pasterski, dz. cyt., s. 238–239.

²⁷ J. Pasterski, dz. cyt., s. 297.

²⁸ A. Busza, *Nag Hammandi*, przeł. B. Czaykowski, „Fraza” 2004, nr 2(44), s. 41–45.

Swoją obszerną i wnikliwą interpretację tego poematu Pasterski zamyka słowami: „Ta emblematyczna ornamentacja odbija całościową wizję świata, w której niedoskonałości stworzenia towarzyszy chaos wtórny, powodowany przez człowieka. W ten sposób poeta odsłania ontologiczny wymiar swego tekstu, w którym gnostycka opozycja dobra i zła zamienia się w ideologiczną. Obie jednak scala wizja upadłego świata”²⁹.

W tym miejscu jednakże, poza wyraźnym pokrewieństwem, pojawia się dosyć zasadnicza różnica w podejściu przez obydwu poetów do tradycji gnostycznej. Dla Miłosa „gnostycka opozycja dobra i zła” nie stanowi, jak pisze Pasterski o Buszy, „jeszcze jednej możliwości poznawczej eksploracji rzeczywistości” i nie przyjmuje formy ideologicznej. Bowiern zło ontologiczne, a zwłaszcza cierpienie wszystkich istnień jest według autora *To* wpisane w porządek świata i pozostaje niezależne od zła moralnego i horroru historii. Dotyczy szczególnie Natury postrzeganej jako porażający spektakl bólu i śmierci. Jest to dla poety palący problem – pozostające bez dobrej odpowiedzi pytanie: *unde malum?*

Wypada dodać, że wobec wszechwładnej żarłocznosci i bezdusznego okrucieństwa Natury Busza także nie pozostaje obojętny. Wystarczy wspomnieć takie choćby wiersze jak *Zabawa w metafizykę* czy *Sielanka*, której ironiczny podtekst jest wystarczająco wymowny. Jednakże bardziej przeraża go bezmyślne okrucieństwo człowieka, objawiające się zarówno w czynach pojedynczych, trudnych do wytłumaczenia i zrozumienia – czego przykładem *Idylla*, gdzie chłopak, dla zwykłej zabawy, wbija zapaloną zapalke w ciało ślimaka – jak i zbiorowych, mających miejsce od zarania dziejów ludzkiego gatunku. Szczególnie wymowne stają się reminiscencje bestialstw w Ameryce Południowej, jakich dopuszczali się zarówno tubylcy, składający swym bóstwom krwawe ofiary, jak i brutalni biali konkwistadorzy (dobrym tego przykładem *Indianin na nabrzeżu*). Właśnie na wszelkiego rodzaju przejawy zła moralnego, które zdaje się wszechwładnie rządzić historią aż po czasy nam współczesne (*vide*

²⁹ J. Pasterski, dz. cyt., s. 298.

choćby wiersz *I jedni i drudzy*), autor *Atolu* pozostaje szczególnie wyczulony i zarazem porażony jest swoją wobec niego bezsilnością.

Mówiąc inaczej, Busza, podobnie jak Miłosz, to „sekretny zjadacz trucizn manichejskich”³⁰. Ale na owe trucizny kanadyjski poeta znalazł, jak się zdaje, remedium w postaci zabarwionej ironią postawy melancholijnej oraz w przekonaniu o trwałości uniwersum kultury, mimo świadomości czyhających na nią zagrożeń, wreszcie – w nie do końca pewnej i ciągle podważanej – wierze w istnienie Boga. Co przecież nie znaczy, by nie odczuwał samej potrzeby Boga – choćby jako punktu ostatecznego odniesienia oraz gwaranta przedustawnego ładu. Jak pisał w przejmującym wierszu *Dla Wili. Elegia*: „Gdybyś tylko istniał, Boże”³¹. Bowiem Andrzeja Buszę trudno uznać, jak Czesława Miłosza, za poetę religijnego – który z Bogiem się spiera, Boga oskarża, ale nie wątpi w Jego istnienie. Tutaj zapewne występuje najbardziej zasadnicza różnica pomiędzy obydwoma poetami.

Gnostyckiego pędzla użył Andrzej Busza, malując wizerunek umierającego Miłosza w *Elegii latem*:

w dzień zgonu Miłosza
od tygodni
żar słońca
prażył
Zachodnie Wybrzeże

dziewczęta
gołe w talii
w lekkich bluzkach

³⁰ Cz. Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* [:] tegoż, *Wiersze* t.3, Kraków 2003, s. 170. Na podobną wrażliwość w poezji Bolesława Taborskiego zwraca uwagę Beata Tarnowska (dz.cyt. s. 153-154).

³¹ A. Busza, *Atol*, Toronto-Rzeszów 2016, s. 221.

i spódniczkach mini
płasały chichocząc
na wysadzanych palmami
bulwarach

one nic nie wiedziały
o starym człowieku
którego nazwisko
(jak kiedyś napisał)
można było znaleźć
w encyklopediach
między setką Millerów
i hasłem Mickey Mouse

a który z trudem
chwycił teraz powietrze
w krakowskim mieszkaniu
ocienionym przez lipy
i zmurszały mur

na Florydzie
huragan nazwany żartobliwie Harley
przewalił się przez Orlando
i smagał raj Disneya

jakiż to piękny motyl
w jakiej parnej dżungli
zatrzepotał skrzydłami
tak kruchymi lecz jak wielkiej mocy
w równowadze kolosalnych sił

w Bagdadzie
gdzie zaroilo się od rabusiów
kupy gruzów
rosły

na południe od Babilonu
armia Mahdiego
gotowała się na męczeństwo
pod idealnym błękitem
poplamionym gdzieś
dymem
koloru indygo

a na ekranach
wszystkich kontynentów
złociła się kopała
meczetu Imama Ali
jak przedsmak nieba

co by ten stary człowiek teraz powiedział
(on co zawsze umiał znaleźć słowo)
o świecie
który kochał
(ekstaza o wschodzie słońca
słowiki
wieczorem
mrożona wódka)

co by powiedział
kiedy znękanе ciało
przemieniało się już tylko
w słowa słowa słowa

co by powiedział ten starzec
w tej chwili
przyspieszenia historii

leżący z utkwionym wzrokiem
w białą stronicę
sufitu

gdyby mu sił starczyło
na słowa³²

Jak u Miłosza, w wierszu *Buszy Natura* odsłania swoje oblicze olśniewające pięknem stworzeń – jak w ów motyl w „parnej dżungli”, a zarazem obojętne i złowrogie, jak ów niszczycielski huragan, który pustoszy Florydę i disneyowską fabrykę złudzeń. Podobnie w porządku spraw ludzkich: codzienny rytuał życia, czego symbolem wesoło pląsające dziewczyny w Kalifornii, ale także umieranie starego poety na drugiej stronie globu, idzie w parze horrorem historii rozpętanym przez zgubne ideologie. Jest to jak gdyby spełnienie katastroficznych przepowiedni autora *Piosenki o końcu świata*. Tym razem – czego nie przewidział – cywilizacja postchrześcijańska zostaje śmiertelnie zagrożona przez inwazję radykalnego islamu. W pytaniu: „co by powiedział ten starzec”, zawiera się tyleż bezradność, co melancholijna zaduma.

Elegia *Buszy* łączy sferę prywatną ze sferą artystyczną. Poza przypomnieniem okoliczności i dnia śmierci Miłosza, 14 sierpnia 2004 roku oraz przywołaniem znanych słów z *Hamleta* zawiera szereg odniesień do utworów, które pochodzą z rozmaitych okresów twórczości noblisty. Zatem aluzję do poematu *Po ziemi naszej* (gdzie obraz beztroskich dziewcząt, po którymi „koziołkują moce elementarne”³³), poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, (w którym ironiczna wzmianka o nazwisku „W pobliżu setki Millerów i Mickey Mouse”³⁴), poematu *Gucio zaczarowany* (bo tutaj pada zdanie: „Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca”³⁵), wierszach *Ballada* (gdzie „słowik zaśpiewał” nad grobem

³² A. Busza, B. Czaykowski, *Pełnia i przesilenie/ Full Moon and Sumer Solstice*, Toronto – Rzeszów 2008, s. 46–47.

³³ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Kraków 2002, s. 328.

³⁴ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003, s. 169.

³⁵ Tamże, s. 9.

Gajcego³⁶) oraz *Wyznanie* (w którym mowa o „wódce mrożonej”³⁷, za którą tak przepadał poeta).

Ta mała prywatna antologia cytatów jest świadectwem osobistych upodobań autora elegii, które wyrażają się wyborem tych a nie innych wierszy autora *Ocalenia* w celu dyskretnego uzmysłowienia zarówno bogactwa oraz skali jego odczuć, jak też mistrzostwa warsztatu poetyckiego. Nade wszystko stanowi dowód wdzięcznej pamięci i wyraz jeszcze jednego hołdu złożonego przez Andrzeja Buszę Czesławowi Miłoszowi.

Aleksander Fiut

Summary

Tracing Miłosz

Traces of the connections between Czesław Miłosz and Andrzej Busza lead in three directions: of personal contacts between the two poets, of affinities found in their works and of the findings so far made by various scholars. The affinities – aesthetic and ideological – result to a large extent from the interest in Anglo-Saxon poetry that Miłosz and Busza shared. However, what distinguishes the author of *Atol* from the author of *Ocalenie* is the melancholy attitude, touched with irony, possibly resulting from the fact that Miłosz was a religious poet torn by contradictions, while for Busza the very existence of God remains problematic. Two works by Busza, devoted to Miłosz, provide good evidence for it – *Kohelet* and *Summer Elegy (Elegia latem)*.

³⁶ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 299.

³⁷ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 4, Kraków 2004, s. 154.