

Różnorodność kultur i stylów w doświadczeniu emigracyjnym Emila Ciorana i Czesława Miłosza

IRENA SZCZEPANKOWSKA
(*Białystok*)

Tematykę tegorocznej „Stylistyki” traktuję jako pewne teoretyczne wyzwanie, podejmując problem zróżnicowania stylowego w perspektywie odmienności kultur narodowych, chociaż zdaję sobie sprawę, że brakuje mi istotnego osobistego doświadczenia: dłuższego i głębokiego kontaktu z inną niż rodzima tradycją kulturową. Doświadczenie takie jest w najwyższym stopniu udziałem emigranta, a może należałoby już dzisiaj napisać – było udziałem, gdyż postępująca w każdym wymiarze globalizacja, jeśli nawet nie zniweluje jeszcze długo polimorfizmu w sferze kultur, języków i stylów (a nawet go przejściowo umocni), to samo zjawisko emigracji – zważywszy na coraz szerzej otwierane granice i postępującą szybkość komunikowania się ludzi – jest zsyłane niejako do lamusa. Emigranta zastępuje „obywatel świata” albo niezaangażowany emocjonalnie turysta, któremu wystarcza powierzchowne osvajanie wielu miejsc. Jeśli jako Europejczycy (zwłaszcza my, Polacy) cenimy sobie pod wieloma względami ten nowy stan rzeczy, to warto przypomnieć, że zawdzięczamy go w dużej mierze emigrantom, którzy budowali mosty nie tylko materialne, lecz także mentalne, emocjonalne i kulturowe, więc choćby z tego względu doświadczenia i obserwacje niedawnych wygnańców zasługują na uwagę.

Przedmiotem niniejszego artykułu jest skonfrontowanie przemyśleń dwu słynnych osobistości, których życie i aktywność pisarska rozwijały się w minionym stuleciu niemal równolegle: rumuńskiego filozofa i eseisty Emila Ciorana

(1911–1995) oraz polskiego poety i wykładowcy akademickiego Czesława Miłosza (1911–2004). Wybory światopoglądowe i artystyczne obu twórców, dokonane w dojrzałym okresie ich życia, istotnie się różnią¹ mimo podobieństwa geopolitycznych i społecznych warunków, w jakich dorastali jako pisarze. Wspólne jest im właśnie doświadczenie obcowania z różnymi kulturami; najpierw w rodzinnych stronach środkowo-wschodniej Europy, a później, po II wojnie światowej – w krajach demokratycznych przynależnych do zachodniej cywilizacji: w przypadku Ciorana to Niemcy i przede wszystkim Francja (od 1937 r. do końca życia), Miłosza – Francja (w latach 1951–1960) i Stany Zjednoczone (do 1993 r.). Obaj zostali wychowani w środowisku przywiązanim do tradycji religijnej – chrześcijańskiej: Miłosz w katolicyzmie, a Cioran w prawosławiu (ojciec pisarza był popem), co nie uchroniło ich jednak przed okresowym zaangażowaniem w polityczne związki z totalitaryzmami XX w.; w latach 30. młody Cioran działał w organizacji faszystowskiej o charakterze niemal parareligijnej sekty, a Miłosz – już przed wojną sympatyzujący z ruchem socjalistycznym na przekór prawicowo i nacjonalistycznie nastawionej młodzieży endeckiej – po wojnie podjął współpracę z władzami PRL jako dyplomata. Obaj pisarze porzucili dość nagle i radykalnie te przywiązania, wybierając emigrację bez prawa powrotu do swoich ojczyzn i samotność pisarzy, których twórczość w krajach pochodzenia objęta została cenzurą, a w krajach docelowych skazana była na niezrozumienie i obojętność. Postawieni w podobnej sytuacji, słynni emigranci dokonali jednakże różnych wyborów światopoglądowych i przede wszystkim dotyczących twórczości literackiej. Cioran jest powszechnie uznawany za „teoretyka nihilizmu”², choć sam raczej dystansował się od podobnych identyfikacji. Miłosz, który taką postawę światopoglądową odrzuca, wielokrotnie zarazem podkreśla jej charakterystyczne właściwości. Uważa, że poczucie braku sensu życia, uniwersalnych wartości i absolutu uzasadniającego dążenie do prawdy jest dominującą tendencją w kręgach zachodnich intelektualistów i znajduje odbicie m.in. w stylu poezji czy w ogóle literatury, która – jego zdaniem – ucieka od „groźących nihilizmem” rozmyślań nad kondycją ludzką

¹ Drogi życiowe oraz wybory światopoglądowe i artystyczne obu twórców mogą być wdzięcznym polem analiz porównawczych, w pewnym zakresie już podejmowanych przez literaturoznawców (zob. Zagajewski 2002; Jakusz 2006).

² Jednoznaczność tej kwalifikacji jest jednak poddawana dyskusji i nawet kwestionowana. O wielu „odcieniach” postawy światopoglądowej Ciorana piszą też polscy badacze (zob. m.in. Zagajewski 2006; Piechaczek 2011).

w „epistemologiczne sofistykacje” i gry językowe (RM: 131–132). Cytując opinie zachodnich obserwatorów „o braku wartości w jakimkolwiek obiektywnym i uniwersalnym sensie” oraz o rozpadzie „podmiotu” i zaniku „teorii logicznej korespondencji między mową i prawdą” (RM: 131–132), Miłosz przypisuje pewne wartości kulturze „zacofanej”, prowincjonalnej, takiej jak polska, w której poezja jest stale sprzężona z historią, a jednostka bierze czynny udział w losach zbiorowości:

Świadomie zacofany, korzystałem z mego przywileju pochodzenia z krain nieprawdopodobnych, gdzie trudno uchronić się od historii, ale gdzie również siły nadprzyrodzone, diabelskie i anielskie, są obecne w sposób dla moich zachodnich kolegów trudny do pojęcia. [...] Prawdopodobnie gdybym nie wyemigrował, ulegałbym w większym czy mniejszym stopniu różnym modom, które dlatego znajdują pokornych naśladowców, że uchodzą za awangardowe i zachodnie. (ŻnaW: 128–129)

I Miłosz, i Cioran zostali niejako zmuszeni do głębokiej konfrontacji z systemami społecznymi i światopoglądami innymi od tych, z którymi obcowali w młodości. Chociaż wychowali się w krajach wielokulturowych, to jednak dopiero oddalenie od nich, emigracja, związane z nią poczucie obcości i konieczność asymilacji w nowych środowiskach wyzwoliły dogłębną świadomość różnorodności światów kulturowych i namysł nad możliwościami ich jednostkowego przekraczania. Otwartość na te doświadczenia ma jednak podstawę w wielokulturowym charakterze krajów dzieciństwa. Rumuński pisarz w rozmowie z Michelelem Jacobem tak wspomina miasto swojej młodości:

Znalazłem się w Sybinie, mieście bardzo ważnym w cesarstwie austro-węgierskim, mieście poniekąd granicznym, gdzie było wielu wojskowych. Współżyły w nim trzy nacje, i to bez żadnych dramatów, muszę powiedzieć: Niemcy, Rumuni i Węgrzy. Może to ciekawostka, ale pozostawiło to na mnie piętno na całe życie: nie umiem żyć w mieście, w którym mówi się wyłącznie jednym językiem, od razu zaczynam się w nim nudzić. Lubiłem właśnie tę kulturową różnorodność, chociaż prawdziwą kulturą była oczywiście niemiecka – Węgrzy i Rumuni stanowili coś na kształt niewolników usiłujących się wyzwolić. (RzC: 232)

I choć Cioran odżegnuje się na emigracji od wszelkich związków emocjonalnych z własną wspólnotą, uważni badacze jego twórczości są zgodni, że konstytutywne cechy jego myśli – co niekiedy sam przyznaje – są związane z wpływem rodzimej nacji: „Rumuński fatalizm, niezdolność do iluzji, akceptacja każdej sytuacji z wyjątkiem własnej, poczucie wyrzucenia poza historię i czas, dostrzeganie nieuniknionego, nawyk cierpienia bez końca i bez powo-

du...” (Piechaczek 2011: 102). Adam Zagajewski, choć nazywa Ciorana „dezerterem z kultury niemieckiej”, konstatuje zarazem, że „w głębi tekstu Cioran wciąż jeszcze jest Niemcem” (Zagajewski 2006: 40), a jego twórczość „demonstruje, że naprawdę wcale nie można tak łatwo przenieść się z jednej tradycji do drugiej” (Zagajewski 2006: 39). Miłosz z kolei zawsze uważał się za spadkobiercę dziedzictwa Wielkiego Księstwa Litewskiego: „wypreparowując z szeroko rozumianej polskości – jak to ujmuje Teresa Walas – jej szczególny, obcy sobie rdzeń”, czyli mesjanizm, kult bohaterstwa, endecką ksenofobię i ograniczenie intelektualne, i odrzucając tę tradycję, poeta zgłasza jednocześnie „akces do innej wspólnoty, bardziej projektowanej, niż rzeczywistej, której niedoskonały zarys znajdował w miejscu swojego urodzenia w postaci realnego współzycia różnych grup etnicznych i religijnych wyznań” (Walas 2011: 224).

W dorobku obu pisarzy – zwłaszcza w esejach i dziennikach oraz w niektórych wywiadach – pojawia się pewien nurt refleksji nad językiem i stylem: nie tylko w kontekście wyboru poetyki przez poszczególnych autorów, lecz także w perspektywie istotnego – uchwytnego właśnie w doświadczeniu emigracyjnym – związku stylu komunikacyjnego w różnych obszarach ludzkiej aktywności z kulturą danego społeczeństwa, kształtowaną przez historię i geografę, przejawiającą się w języku oraz wielu tradycyjnych rytuałach zbiorowości i w zachowaniach jej reprezentantów³.

* * *

Emil Cioran spędził we Francji (a ściślej w Paryżu) większą część swojego życia, choć wyemigrował z ojczyzny już jako dorosły mężczyzna, ukształtowany przez literaturę i kulturę swojej rodzinnej Transylwanii, a przede wszystkim – przez studia nad dorobkiem myślicieli niemieckich (był wielbicielem Fryderyka Nietzschego) i rosyjskich (m.in. Lwa Szestowa, który wywarł duży wpływ także na Miłosza). Mimo iż emigrant (w latach 1937–1995), Emil Cioran tworzy niemal wyłącznie w języku francuskim i osiąga w nim stylistyczne mistrzostwo (zwłaszcza w eseistyce i aforystyce); w swoich zapiskach – prowadzonych w latach 1957–1972 – daje niejednokrotnie wyraz świadomości człowieka wyobcowanego, wykorzonego (jest to kondycja zarazem bolesna i akceptowana),

³ Dogłębne opracowanie zagadnienia sformułowanego w tytule niniejszego artykułu zasługiwałoby na obszerną monografię, która nie jest wszakże – wedle wymagań stawianych obecnie w Polsce pracownikom naukowym – pożądaną i docenianą formą prezentacji badań i przemyśleń, toteż nie planując raczej takiego opracowania, pragnę wydobyc przynajmniej niektóre myśli przewodnie z bogatego dorobku pisarzy.

niezrozumianego przedstawiciela gorszej, doświadczonej gorzko przez historię części Europy, obdarzonego węgierską nostalgią, a nade wszystko fatalizmem rumuńskiego ludu. Zmagania z językiem francuskim w twórczości, jakkolwiek opisywane z zamierzoną dozą kokieteryjnej skromności, świadczą też jednak prawdziwie o tym, jak wielkim wysiłkiem, niepowodzeniami i cierpieniem okupiona bywa „językowa emigracja”:

Nadzwyczajność rumuńszczyzny! Za każdym razem, gdy się w nią zanurzam (albo raczej, gdy o niej rozmyślam, bo – niestety! – przestałem ją praktykować), mam uczucie, że odrywając się od niej, popełniłem zbrodniczą niewierność. (Zesz.: 59)

Niedołęstwo wypowiedzi, jękanie się, mowa urywana, mój kunszt bełkotu, a zwłaszcza dojmująca obsesja akcentu – to wszystko, mocą reakcji, pchnęło mnie ku doskonaleniu francuskiego stylu i poniekąd do stawiania się godnym tego języka, który codziennie masakruję w moim... (Zesz.: 46–47)

Gdybym mówił jak ludzie tutejsi, nigdy bym się nie porwał na „piękne pisanie” i na rafinowanie stylu, z całą towarzyszącą temu kokieterią tudzież blahymi subtelnosciami. Sekret zręczności tkwi w mniej lub bardziej ukrytym braku. (Zesz.: 47)

To właśnie walka z językiem (gramatyką) i „stylem francuskim” jako kulturowym kodem komunikacyjnym – nie tylko artystycznym, lecz także pewnym stylem myślenia i bycia w świecie – uwrażliwia Ciorana na wszelkie subtelnosci językowe, co sprawia, że jego obserwacje mogą być interesujące również dla językoznawców.

Dla Ciorana „styl” jest pewnego rodzaju formą, którą określona „kultura” narzuca wszelkiej aktywności indywidualnej i zbiorowej. „«Styl to sztuka formuł» – powiedział ktoś. Bodaj tylko taki rodzaj stylu posiadam” (Zesz.: 86) – wyznaje autoironicznie w swoich zapiskach. Styl, czy raczej „stylowość” jako konwencjonalizacja (formalizacja), ma według Ciorana charakter stopniowalny: wzrasta wraz z oddalaniem się danej kultury od naturalnych uwarunkowań, związanych z takimi źródłowymi – jakby powiedzieli lingwiści kognitywni – domenami naszego doświadczenia, jak natura (przyroda), poznanie zmysłowe, doznania cielesne, uczucia. Uwarunkowania naturalne (biologiczne) są ogólnoludzkie, uniwersalne i zarazem jednostkowe, niezależne od kultury, która jest wytworem zbiorowości. Styl będący wyrazem tożsamości grupowej (etnostyl) obejmuje system wzorców komunikacyjnych, rytuałów, które są świadomie praktykowane przez twórcze jednostki i biernie wcielane przez ogół, co oznacza eliminację naturalności zachowań (naiwności, spontaniczności) i oryginalności na rzecz rutynizacji (formuliczności) i estetyzacji, czyli świadomego stosowania

się do wypracowanych w kulturze reguł „dobrego smaku”, stającego się niemal synonimem „stylu”. Zdaniem rumuńskiego filozofa apogeum tak rozumianej stylowości przypada w dziejach kultury francuskiej na okres klasycyzmu (XVII–XVIII w.), kiedy pisarz tworzył dla niewielkiego, ale wymagającego środowiska: „Smak rodzi się pod wpływem presji, jaką gnuśna publiczność wywiera na Literaturę, powstaje przeto w epokach, gdy społeczeństwo jest wystarczająco wyrafinowane, aby nadawać jej ton” (SjP: 108). Z tą właśnie epoką utożsamia Cioran tzw. styl francuski. Wówczas to artyści rozmyślający nad słowem, nad środkami wyrazu literackiego, wcielają najpełniej ideał starożytnych sofistów: „Przestali być **naturą**; żyją poprzez słowo. Nie ma w nich nic pierwotnego: żadne więzy nie łączą ich ze źródłami doświadczenia; pozbawieni są jakiegokolwiek naiwności czy **sentymetu** [...]” (SjP: 103). Oddalają się od rzeczywistości i ekspresji autentycznych przeżyć oraz duchowych medytacji w kierunku czysto intelektualnych, „mózgowych”, jak je nazywa, operacji na ustalonych pojęciach i formach ich symbolizacji. Styl staje się celem samym w sobie, a artysta – „sofistą literatury”: „Jego naturalnym środowiskiem jest **symetria, kompozycja, doskonałość rozwiązań formalnych**: to jego przestrzeń i jego tlen” (SjP: 105–106, wyróż. – I.Sz.). Charakteryzując taki typowo francuski, zgodny z klasycznym ideałem dobrego smaku, styl pisarski La Bruyère’a, podkreśla Cioran dominującą cechę kontroli nad myślą i jej werbalizacją:

[...] pomyślcie o tym, w jaki sposób przełamuje zdanie, ścieśnia je, zatrzymuje, bacząc, by wycyznić jego granice: średnik to jego prawdziwa obsesja; interpunkcję ma we krwi. Jego opinie, nawet jego odczucia są *upozowane*. Lęka się do nich odwołać, rozdrażnić je lub doprowadzić do skrajności. [...] Ze względu na swą doskonałość skazany na oschłość, niezdolny do przyswojenia i wyrażenia *Iliady* i *Biblii*, Szekspira i Don Kichota, opróżniony ze wszelkich treści afektywnych i jak gdyby pozbawiony swej pierwotności, zamknięty jest zarówno dla tego, co fundamentalne, jak i dla tego, co kosmiczne, na to wszystko, co poprzedza lub co przekracza człowieka. Jednakże *Iliada*, *Biblia*, Szekspir czy Don Kichot uczestniczą w czymś na kształt naiwnej wszechwiedzy sytuującej się zarazem poniżej i powyżej fenomenu ludzkiego. Gdy francuski chce wyrazić wzniosłość, okropieństwo, bluźnierstwo lub krzyk, pozbawia je naturalności, poddając obróbce retorycznej [...]. (SjP: 106–107)

Osiągający wyżyny doskonałości „styl francuski” jest wcielany nie tylko przez konkretne teksty, lecz przenika także sam język, dlatego wybór stylu wiąże się z koniecznością użycia danego kodu. Cioran, który nie ufa przekładom, uważa, że niemożliwe jest wręcz wyrażenie pewnych treści po rumuńsku, tj. w języku będącym, jego zdaniem „mieszanką słowiańskiego i łaciny”, „językiem niewykryształizowanym”, a przez to „elastycznym” (RzC: 36). Z ko-

lei wysoce sfrageologizowana, „utekstowiona” niejako francuszczyzna nie pozwala na indywidualne ekscesy obrazowania, a zatem sprzyja przestrzeganiu reguł stylu, co niesie jednak istotne ograniczenie indywidualnej swobody w wyborze tematyki i sposobu ekspresji oraz narzuca jednostce określoną wizję świata: „Znam niemiecki, mówiąc nim, jestem w zupełnie innym świecie. Język narzuca inną mentalność” (RzC: 228). Diagnozowany przez Ciorana francuski kod kulturowy wyraża się nie tylko w gramatyce i komunikacji, lecz także w myśleniu i zachowaniu, stosunku do historii, architektury, urządzeń społecznych i innych:

Dzieje Francji – historia *na zamówienie*. Wszystko w niej jest doskonale – pod względem teatralnym. Jest to historia *odgrywana*. Wydarzenia dla widzów. Stąd wynika, że Francja przez dziesięć wieków cieszyła się niewiarygodną aktualnością, nieustannie była w modzie. (Zesz.: 87)

Utopia, budowa doskonałych systemów społecznych to słabość bardzo francuska; ubóstwo wyobraźni metafizycznej u Francuzów kompensuje im wyobraźnia polityczna. Konstruują oni nienaganne systemy społeczne, ale nie biorą pod uwagę rzeczywistości. Jest to ich narodowa przywara. (RzC: 21)

Nie ma literatury bardziej mózgowej niż francuska. Mnie głębsze pokrewieństwo łączy jedynie z rosyjską. (Zesz.: 86)

Na przekór niejako własnym wyborom artystycznym, ganiąc przewrotnie „doskonałość” stylu francuskiego, autor *Historii i utopii* podkłada pod te przygany – niejako w presupozycji – wyraźną pochwałę stylistycznej niedoskonałości, właściwie „bezstylowości” sztuki intuicyjnej, spontanicznej, pozostającej w bliskim związku z naiwnym obrazem świata:

Z wyjątkiem *Adolfa, Czasu odnalezionego*, Pascala i Baudelaire’a literatura francuska robi na mnie wrażenie serii ćwiczeń. Wszyscy ci pisarze, którzy nigdy nie dotykają naszej krwi, którzy są doskonali I NIC WIĘCEJ. (Zesz.: 93)

Nic tak nie wyjaławia pisarza jak pogoń za doskonałością. Żeby produkować, trzeba zdać się na grę sił własnej natury, ulegać jej, słuchać jej głosu..., wyeliminować przygany ironii lub dobrego smaku. (Zesz.: 42)

Oryginalność jest nie do pogodzenia z „dobrym smakiem”, przywilejem i przekleństwem starych kultur. Mieć „dobry smak” to czynić ustępstwo konwenansowi i subtelnie kochać mierność. (Zesz.: 34)

Cioran nie byłby jednak sobą bez popadania w sprzeczność, w zamierzoną ambiwalencję ocen. Piętnowany na pozór styl francuski – wykluczający indywi-

dualną swobodę twórczą, afektywność (pasję), autentyczność, metafizykę, tajemnicę – bywa też przedmiotem paradoksalnie pozytywnych sądów aksjologicznych, formułowanych z pozycji przybysza z innej przestrzeni kulturowej, wychowanego w innym języku, opanowanego przez inne rejestry duchowe niż te, które przyświecają moralistom francuskim, takim jak: Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, podziwianym nie tylko za błyskotliwą inteligencję, sceptycyzm i metodyczne podważanie ustalonych prawd, lecz także za mistrzowski styl prozy filozoficznej. Wyrafinowany, „sklerotyczny”, jak go określa, styl akademicki francuszczyzny przeciwstawia Cioran bezstylowości rumuńskiego, który jego zdaniem, pozwala „wywrzeszczyć chaos [...] duszy” (RzC: 120), ale nie nadaje się do formułowania idei:

Ja chciałem przenieść pewne odczucia na płaszczyznę idei. A więc wyrażanych nie wprost, tylko sformułowanych. Gdy zaś się formułuje, trzeba być precyzyjnym. (RzC: 38)

Coraz mniej czytam po angielsku i niemiecku; są to języki wprowadzające zbyt wiele mglistości do mego umysłu, który bynajmniej tego nie potrzebuje. Oprócz tego mam wrażenie, ba, pewność, że *formułować* da się tylko po francusku i że w każdym innym języku poddajemy się czarowi tudzież rozpuście aproksymacji. Francuski jest językiem nie-genialnym *par excellence*. (Zesz.: 103)

Przyznaje jednak, że niełatwo mu wyzwolić się z „bałkańskiego” stylu:

Chciałbym zdystansować się od wszelkiej przesady, a tymczasem lubię tylko akcenty pełne pasji i ukrytą w każdej prawdzie możliwość krzyku. (Zesz.: 46)

Do zapanowania nad sobą potrzebowałbym kilku stuleci angielskiego wychowania, a przecież jestem z kraju, w którym wyje się na pogrzebach. (Zesz.: 68)

W gruncie rzeczy jestem „sentymalny”, jak wszystkie typy ze środkowej Europy. (Zesz.: 74)

Dla Ciorana więc obcowanie z „bezkrwistą i aseptyczną”, jak ją określa, francuską prozą XVIII stulecia oznacza zarazem „dyscyplinowanie” myśli. Już samo pisanie jako akt świadomej pracy nad stylem jest dla pisarza – „przybłądy” z kultury „prymitywnej”, gdzie „pisze się, żeby coś powiedzieć” (RzC: 62), a nie cyzelować środki wyrazu – wielkim odkryciem:

We Francji zrozumiałem, że pisanie, podobnie jak żarcie, naprawdę uczestniczy w kulturze. Dokładnie tak samo – jako akt świadomy. [...] Tylko we Francji pisanie jest czymś naprawdę sakralnym. (RzC: 62–63)

Podkreśla niespotykaną gdzie indziej francuską „obsesję doskonałości”, kult, czy wręcz „bałwochwalstwo” języka owocujące charakterystycznymi skryptami, figurami dyskursu (np. *bon mot*, *belle écriture*). Jedną z takich figur wskazuje na szczególną właściwość stylu francuskiego: „*To piękne jak proza* – powiedzenie typowo francuskie” (SjP: 108), które oznacza styl jasny i elegancki, a jednocześnie dosadny, skrzący się dowcipem, operujący paradoksem, aforystycznym skrótem, oksymoronem. Ten artystyczny ideał przeciwstawiany jest przez Ciorana „stylowi poetyckiemu”, grzeszącemu nadmiarem obrazów i liryzmu:

Styl poetycki, ten wirus prozy, rozkłada ją i niszczy: proza poetycka to proza chora. Co więcej, zawsze trąci myszką: metafory stosowane przez jedno pokolenie wydają się śmieszne w oczach następnego. Saint-Évremond, Monteskiusz, Wolter czy Stendhal są jak gdyby naszymi współczesnymi, dlatego że nie grzeszyli ani liryzmem, ani nadmiarem obrazów. Ponieważ proza jest sprawozdawcza, prozaik winien przewyciężyć swój pierwszy odruch, bronić się przed pokusą szczerości: wszystkie uchybienia względem smaku płyną z „serca”. Nasza wewnętrzna *ludowość* odpowiedzialna jest za nasze uniesienia, za nasze skrajności: cóż bowiem bardziej plebejskiego niż uczucie? (SjP: 109)

Cioran uważał, że dobra proza jest wyrazem dojrzałości kultury, ugruntowanej tradycji literackiej, podczas gdy poezja jest często wytworem samotnych geniuszy. W tej pochwalie prozy, czyli stylu sprawozdawczego, intelektualnego przeciwko poezji, czyli stylowi lirycznemu (naiwnemu, ludowemu), Cioran pozornie spotyka się z Miłoszem, który był przede wszystkim poetą, ale dążył do „formy bardziej pojemnej”, tj. zbliżenia poezji do prozy. Miłoszowi chodziło jednak nie tyle o prozę filozoficzną, jaką uprawiali moralisci francuscy, lecz o literaturę doskonale odbijającą rzeczywistość, o poezję będącą, jakby powiedział Zbigniew Herbert, „studium przedmiotu”. Cioran przyznaje, że zmieniając język, świadomie pozbawił się właściwie możliwości uprawiania poezji czy realistycznej prozy:

Piszę prozą bezkrwistą, językiem, który nie jest bezpośredni. Nigdy nie potrafiłbym napisać powieści ani niczego z życia. Język francuski podoba mi się właśnie dlatego, że jest jakby stworzony dla prawników i logików. Pociągał mnie właśnie ten abstrakcyjny jego aspekt, który potrafię wykorzystywać. Nie potrafiłbym jednak opisać tego popołudnia. (RzC: 150)

Wydaje się, że według Czesława Miłosza to właśnie umiejętność „opisania tego popołudnia” jest miarą poetyckiego kunsztu i powodem trwania pisarza przy mowie rodzinnej. Zachwycając się poezją Dalekiego Wschodu z powodu

szacunku jej twórców dla obiektu („poeta Zen doradzał uczyć się o sośnie od sosny” – *ŻnaW*: 101), polski poeta szuka podobnych zalet u twórców europejskich, tj. wierszy, które „honorują przedmiot, nie podmiot” (*ŻnaW*: 100), i układa antologię wymierzoną przeciwko głównym tendencjom poezji nowoczesnej: „przeciwko potokom kunsztownych metafor i przeciwko wyzwolonej z potocznych znaczeń tkance językowej”; szuka „czystości rysunku, prostoty i zwięzłości” (*ŻnaW*: 101). Miłosz paradoksalnie upomina się też o „zwyczajną prozę”, czyli dobrą powieść obyczajową, która w Polsce się nie rozwinęła, jego zdaniem, m.in. z powodu kulturowego „wypimpszenia”, czyli „napuszenia się na wartość” i związanego z tym lekceważenia niższych gatunków literackich (*ŻnaW*: 137), choć przyznaje, że trudno dla tego braku znaleźć w pełni przekonujące wyjaśnienie.

* * *

Pomijając bardziej fundamentalne różnice światopoglądowe i wybory pisarskie obu twórców (zob. Zagajewski 2002), można dostrzec także pewne pokrewieństwa i odmienne spojrzenia na związek stylu i kultury u Miłosza i Ciorana. Miłosz nie wartościuje kultur pod względem stopnia stylowości; nie zarzuca niektórym braku stylu, aczkolwiek dostrzega wtórność wielu mód kulturowych, zwłaszcza na gruncie rodzimym, w stosunku do bardziej twórczych i żywotnych wzorów literatury, sztuki, życia codziennego, wypracowanych w innych przestrzeniach cywilizacyjnych. Obawia się także globalnej amerykańskiej. Choć sam w poszukiwaniu „formy bardziej pojemnej” studiuje, podziwia i nierzadko asymiluje twórczo wskazania ideowe i koncepty formalne twórców rosyjskich, niemieckich czy francuskich, a z czasem rozszerza na emigracji swoje zainteresowania na obszary bardziej odległe i egzotyczne – literaturę azjatycką (np. poezję japońską) – to poszukiwania te nie mają nic wspólnego ze spontanicznym czy przypadkowym podążaniem za modnymi „izmami”, lecz wynikają z głęboko przemyślanych wyborów ideowych i preferencji artystycznych. W tym wysoce świadomym i samodzielnym wyborze drogi pisarskiej, często na przekór aktualnym trendom, w przywiązaniu do tradycji klasycznej jest Miłosz bardzo bliski Cioranowi. Uciekając od ograniczenia, prowincjonalności własnej przestrzeni kulturowej, od braku „rumuńskiego stylu”, a tym samym od nadmiaru artystycznej wolności – zbyt naturalnej, nieokiełznanej, wyradzającej się w niczym nieskrępowane szaleństwo – Cioran schronił się niejako w „gramatykę francuską”, narzucając sobie wędzidło klasycznego stylu z rygorystycznym

wręcz przywiązaniem do ściśle wybranych gatunków wypowiedzi: eseju i aforyzmu. Sam pisarz przyznaje: „Zmieniając język, za jednym zamachem, zlikwidowałem przeszłość; zupełnie odmieniłem swoje życie. Nawet teraz wydaje mi się, że piszę w języku z niczym nie powiązanym, cieplarnianym” (RzC: 23). Stwierdzenie to koresponduje z diagnozą polskiego poety:

Zmiana języka oznacza, że zmieniliśmy czy też chcemy zmienić osobowość. Niemożność zmiany języka, co jest moim wypadkiem, oznacza, że pozostaliśmy tacy sami, jak byliśmy wtedy, kiedy opuszczaliśmy rodziną wieś czy miasto młodości, i jesteśmy podróżującą monadą, chłonącą barwy i dźwięki szerokiego świata, zarazem jednak obojętną na zewnętrzne wpływy. (ŻnaW: 81)

W przeciwieństwie do autora *Stylu jako przygody* polski poeta nie rozważa nawet rezygnacji z pisania w rodzimym języku, nie zrywa związku z „gospodarstwem polskiej literatury”, zupełnie nieznanej, jak się przekona, na świecie. Dla poety język ojczysty jest bowiem, jak uważa, niezbywalnym źródłem ekspresji, niejako materią jego świadomości, podstawą osobowej tożsamości, zapewniającej autentyczność i swobodę twórczą. W eseju *O wygnaniu* z tomu *Szukanie ojczyzny* Miłosz dokładniej określa, co konkretnie oznacza związek z rodzimą tradycją:

Nie można nie oglądać się za siebie, bo tam, w kraju twoich przodków, twego języka, twojej rodziny, został skarb cenniejszy niż wszystkie bogactwa mierzone pieniądzem, a są nim barwy, kształty, intonacje, szczegóły architektury, wszystko, co urabia nas w dzieciństwie. (SzO: 210)

Miłosz nie uznaje prowincjonalności i samej polskości za więzienie czy też raczej uważa, że jest ona w takim samym stopniu więzieniem jak każda inna czasoprzestrzenna rzeczywistość (francuska, amerykańska czy japońska). Życie wewnątrz tej rzeczywistości zawsze ogranicza nasze możliwości poznawcze, jak to ujmuje w *Piesku przydrożnym*:

Żyjemy wewnątrz i nie ma na to rady, tak jak krety poruszają się pewnie pod ziemią, natomiast powietrzne zewnątrz, gdzie świeci słońce i śpiewają ptaki, jest dla nich obcym żywiołem. [...] żyjemy we wnętrzu Lewiatana, do którego stosują się nazwy: miasto, społeczeństwo, cywilizacja, epoka, czyli wszelkie słowa dotyczące międzyludzkich działań. (PP: 306)

Miłosz w przeciwieństwie do Ciorana nie szuka uniwersalnego, wzorotwórczego, zrozumiałego niejako ponad czasem i przestrzenią, kodu komunikacyjnego, jaki Cioran widział w stylu francuskim okresu klasycznego, bowiem względną wolność światopoglądową i artystyczną kojarzy właśnie z różnorod-

nością „Lewiatanów”, czyli światów kulturowo-językowych. I choć ma poczucie nieprzekazywalności dużej części narodowego, cywilizacyjnego czy osobistego doświadczenia, wierzy jednak w owocną konfrontację gwarantowanych przez tę różnorodność punktów widzenia. Miłosz ma zaufanie do wysiłku tłumaczy, choć zdaje sobie sprawę z wszelkich trudności i pułapek przekładu. Kod cywilizacyjny krystalizuje się najwyraźniej w obcym spojrzeniu, w perspektywie przedstawicieli innej wspólnoty kulturowo-językowej. Cenne są zwłaszcza świadectwa tak wnikliwych, samoświadomych obserwatorów, jak pisarz, reżyser czy malarz. Polski poeta uważa, że jako człowiek pochodzący z „provincji europejskiej” może lepiej, niż np. Hindus czy Chińczyk, zrozumieć świat zachodni, przyglądając mu się „z ukosa” – być wewnątrz i jednocześnie z boku, widzieć dekadencję zachodniej myśli, która „obraca swoje żądło przeciwko sobie, widząc w tym akt wolności”, i nie godzić się z przekonaniem o zmierzchu kultury europejskiej: „Wiem, że się myli. Nawet kiedy nienawidzi siebie najbardziej, nie uwalnia się od swego stylu: ten jest dla mnie dotykalny jak suknia Empire. Tylko umieszczając się poza obrębem pewnej cywilizacji odkrywa się gest dyktowany przez jej kostium” (ŻnaW: 8). Jeszcze ważniejsze dla Miłosza jest jednak to, że dystans, jaki stwarza kondycja emigranta, wygnańca – a kondycji tej nadaje poeta walor uniwersalny – pozwala zobaczyć w odkrywczym świetle własną opuszczoną krainę.

Swoistość kulturowych obrazów świata i determinizm językowy wynikający z hipotezy Sapira–Whorfa (zob. Bytniewski 1991) polski poeta sytuuje, jak się wydaje – w duchu strukturalnych opozycji, lecz odwrotnie niż w koncepcji Chomsky’ego⁴ – na głębszej, systemowej płaszczyźnie, natomiast mapę stylów, konwencji komunikacyjnych i gatunkowych, zwłaszcza w obszarze sztuki i literatury, umieszcza niejako ponad tym systemowym zróżnicowaniem. Nie zakłada więc doskonałego izomorfizmu między tą głęboką formacją kulturowo-językową (niejako treścią danej kultury, jej „duchem”, „gramatyką”) a „powierzchniową strukturą” stylistyczną, choć oczywiście, dostrzega określone preferencje i kulturowe źródła wzorców stylowo-gatunkowych, niewykluczające jednak indywidualnych wyborów. Miłosz uważa, że jako poeta nie może wyrzec się języka i związku z rodzimą tradycją literacką, ale już jeśli cho-

⁴ Chodzi o rozróżnienie „głębokiej gramatyki” uniwersalnej, wspólnej wszystkim językom, i „struktur powierzchniowych” różniących poszczególne kody wspólnot etnicznych (zob. wyjaśnienie tych pojęć w kontekście głównych założeń gramatyki transformacyjno-generatywnej Noama Chomsky’ego: Szczepankowska 2011).

dzi o styl czy gatunek twórczości, pozostawia sobie dużą swobodę wyboru i prawo do eksperymentowania, tj. zapożyczania tych wzorców z odległych nawet tradycji literackich. Jak sam przyznaje, byłby zadowolony, gdyby mówiono o nim tak jak o pewnym malarzu: „Całe życie badał, podpatrywał sekrety wielkich mistrzów malarstwa po to tylko, żeby namalować strumień koło swojej rodzinnej wioski i dwie gęsi na brzegu” (ŻnaW: 8). Z tego samego powodu, jak można sądzić, zachwyca się spektaklem jednego z największych polskich reżyserów teatralnych Leona Schillera, który wystawił w klasztorze podczas wojny swoją *Pastorałkę*, angażując do spektaklu „biedne dziewczęta z warszawskiej ulicy”:

I oto nie grecka tragedia, nie dzieło Szekspira, nie dramat romantyczny dały mi najsilniejsze przeżycie teatralne mojego życia, ale widowisko ludowe, szopka, jasełka [...]. Z pewnością polskie kolędy mają w sobie coś szczególnie uroczonego, rzewności, kordialności, humor, które w tych proporcjach nie pojawiają się w żadnych bożonarodzeniowych pieśniach, i być może w nich trzeba szukać samej istoty polskiej poezji. Moja podatność na to przedstawienie może się tłumaczyć osłuchaniem z kolędami od dziecka, ale też tak tylko właśnie działa teatr, apelując do tego, co najbardziej dla nas swojskie, swoje i najgłębiej tkwiące w rytmach naszego dzieciństwa”. (RM: 322)

Dostrzegając związek pewnych form sztuki czy poezji z kulturą określonej wspólnoty, we własnej twórczości poeta eksploatuje różne style i gatunki wypowiedzi, sytuując ten rezerwuar form artystycznych niejako ponad czasem i przestrzenią. Dla Miłosza „styl” (a kategorię tę odnosi głównie do literatury i sztuki) jest związany przede wszystkim z konwencjami formalnymi i funkcjonalnymi. Wybór konwencji przekazu zależy więc bardziej od poczucia stosowności i „dobrego smaku”, które jest cechą indywidualną, tj. wrażliwości estetycznej i potrzeb poszczególnych jednostek, a nie narodów czy społeczeństw. W *Roku myśliwego* Miłosz wspomina własne młodzieńcze fascynacje różnymi „kodami komunikacyjnymi”, dziwiąc się, iż na wiele modnych wówczas, również wśród polskich literatów, „izmów” pozostaje niewrażliwy, zachwyca go natomiast osobny, wyjątkowy na tle ówczesnej polskiej produkcji literackiej, styl wczesnej „poezjoprozy”, jak ją określa (RM: 180), Jarosława Iwaszkiewicza; podziwia wręcz awangardową „śmiałość języka”, „zmysłowość”, „muzyczność” i „tajemniczość” wierszy i nowel autora *Dionizjów*. Docenia inspiracje czerpane z wielu kultur:

Możliwe, że Rosja literacka była bardziej nowoczesna niż Polska, w każdym razie jeżeli chodzi o barwę, o sensualny walor słów, i on, w dwóch kulturach równocześnie wychowany, ry-

walizował, próbował, jak zachodnie pomysły brzmią po rosyjsku i po polsku. [...] Więc zmysłowość tej poezji mnie podbiła, Iwaszkiewicz, by tak rzec, zamiast Rimbauda, którego nie znałem. [...] Nie mogę całkowicie wykluczyć możliwości, że urzekł mnie jako „pisarz kresowy”, i nie przysiągłbym, że tracąc swoją ukraińskość, nie stracił później części swojej siły. (RM, 178–179)

Tak więc wczesny Iwaszkiewicz jest przez Miłosza podziwiany głównie za umiejętność zespolenia „zachodnich pomysłów”, tj. pewnych uniwersalnych, niezależnych ściśle od kultury form stylu poetyckiego, ze światem obrazów, dźwięków, emocji swojej wielokulturowej ojczyzny. Wolno chyba przypuszczać, że chwając Iwaszkiewicza, autor *Doliny Issy* charakteryzuje zarazem własną twórczość czy raczej wyznawany ideał literacki, w którym mieści się związek z mową rodzinną i tradycją kulturową ojczyzny pisarza – przekraczanie konwencji stylowych i gatunkowych (np. zbliżanie poezji do prozy), uprzywilejowanie tematyki metafizycznej i egzystencjalnej, a więc doświadczenia jednostkowego i zarazem uniwersalnego, unikanie natomiast literatury zaangażowanej politycznie, a także skupionej na rozważaniach metajęzykowych (słowo poetyckie ma odzwierciedlać rzeczywistość materialną, duchową, zmysłową, a nie przeglądać się w sobie). Wielokrotnie w esejach i zapiskach (z cytowanych tutaj tomów: *Piesek przydrożny*, *Rok myśliwego* i *Życie na wyspach*) Miłosz z podziwem wskazuje na poetów, takich jak Philip Larkin, Francis Ponge, Thomas Eliot, którzy łączyli przywiązanie do tradycyjnej formy wiersza z nowoczesnym, „ostrym” spojrzeniem na rzeczywistość. I zapewne również do siebie mógłby autor *Traktatu poetyckiego* odnieść charakterystykę jednego z tych, którzy wykazywali „heroiczną wolę dochowania wierności swemu literackiemu dziedzictwu i jego odnowienia oraz oczyszczenia z zakrzepłych, zmitologizowanych idei i stylów” (ŻnaW: 115). Nie bez cienia ironii pod adresem rodaków pisze na przykład o Josifie Brodskim: „Czytelnik polski zapewne się zdziwi, że międzynarodowy rozgłos przypadł poecie posługującemu się wierszem tradycyjnym z rymami i podziałem na strofy, a więc nie tylko nie awangardowemu, lecz szczególnie trudnemu do tłumaczenia na obce języki” (ŻnaW: 269).

Tego rodzaju odkrycia dowodzą, iż pewne ustalone konwencje stylistyczne stanowią niejako ponadczasowe archiwum, z którego twórcy mogą czerpać w różnych czasach i przestrzeniach, mogą takie wzorce stylowe ożywiać, tak jak Cioran ożywia styl francuskiej prozy filozoficznej sprzed wieków, a Brodski – tradycyjny wiersz metryczny i rymowany, mimo że kultury, które wytworzyły

takie wzorce, dawno odeszły do lamusa. Konwencje stylowe są więc trwalsze niż światy kulturowe.

* * *

Podsumowując, należy stwierdzić, że styl narodowy (etnostyl) – w znanej zapewne Cioranowi tradycji niemieckich romantyków pojmowany jako *Ganzheit* spajający myślenie, kulturę zbiorowości i język (zob. Gajda 2012) – jest przez rumuńskiego pisarza interpretowany dość przewrotnie: równie szeroko i monistycznie (tj. utożsamiany niemal z kulturą danego środowiska, miejsca i czasu), lecz zarazem w sposób mniej naturalistyczny – nie jako trwała emancjacja deterministycznie rozumianego ducha narodu, lecz jako wypracowany przez zbiorowość czy raczej jej wzorotwórczą elitę system reguł „dobrego smaku” w wielu dziedzinach jej aktywności. Reguły te budują opozycję między tym, co kulturowe (społeczne, konwencjonalne, sztuczne, świadome i kontrolowane, nieuniwersalne), a tym, co naturalne (nieświadome, spontaniczne, autentyczne, indywidualne, emocjonalne, egzystencjalne i uniwersalne). Tę opozycję rozumie Cioran nie diakrytycznie, lecz gradacyjnie, umieszczając tak rozumiane style kulturowe w różnych niejako fazach rozwoju: początku, apogeum i schyłku. Styl francuski na przykład zyskał apogeum, zdaniem pisarza, w epoce klasycznej (XVII–XVIII w.), a od tego czasu ulega rozkładowi; styl rumuński – podobnie jak style kultur słowiańskich – właściwie nigdy się nie wykrystalizował, pozostał w fazie niedojrzałej, będąc mieszaniną naturalnych uwarunkowań i różnych niepowiązanych w spójny system obcych wpływów kulturowych.

Autor *Stylu jako przygody* przyznawał, iż w Paryżu, chcąc przyswoić sobie styl francuski, zrobił wszystko, by „utracić pamięć”, zapomniał nawet języka rumuńskiego, wykonał, jak pisze Adam Zagajewski, „skok nad przepaścią”, deserterując nie tylko z krainy dzieciństwa (plebejskiej kultury pasterzy, prawosławnej religii w jej bałkańskim, fatalistycznym wydaniu, węgierskiej melancholii), lecz także z oswojonej i fascynującej go w młodości filozofii i kultury niemieckiej. Wybór stylu („gramatyki francuskiej”) wiąże się z konkretnymi decyzjami artystycznymi: opowiedzenie się za prozą przeciwko poezji, ścisłe przestrzeganie zasad składni w budowie zdania, jasności i logiki wywodu przeciw retorycznym popisom, obrazowości i liryczności; zdecydowana preferencja dla takich gatunków literackich, jak aforyzm i esej. Bardziej istotne i zgodne z samą ideą stylu (i języka) jako sposobu myślenia i działania, nie tylko ekspresji, jest łączenie tego wyboru z postawą światopoglądową. Dlatego,

zdaniem rumuńskiego pisarza, wybór stylu literackiego musi być głęboko prze-myślany, poprzedzony niejako dokładnym rozpoznaniem przez twórcę własnej duchowej kondycji. W napięciu pomiędzy świadomie praktykowanym stylem francuskim a mentalnością ukształtowaną w odmiennych warunkach kulturowych rumuński pisarz zyskuje upragniony dystans, który również dla Czesława Miłosza jest sednem sztuki i niejako przywilejem statusu emigranta.

W zbiorze esejów *Szukanie ojczyzny* Miłosz podkreśla jednak, że „utrata pamięci” nie jest możliwa ani potrzebna dla uzyskania takiego dystansu. Według poety człowiek pozbawiony pamięci „reprezentuje okaleczone człowieczeństwo” (SzO: 211). Zachowanie związku z dziedzictwem kulturowym własnego środowiska i epoki, w których się wzrastało, jest podstawą niezbędnego oswojenia „ziemi niczyjej”, czyli miejsca wygnania, a jednocześnie patrzenia na to miejsce z dystansu. Związek ten nie oznacza w żadnym razie zdeterminowania artystycznego: zróżnicowanie stylowe jest, zdaniem polskiego poety, niejako nadbudowane nad kulturami i językami, stanowiąc przestrzeń względnej swobody wyboru. Przywiązanie do rodzimego kodu nie oznacza też ideologicznego, politycznego czy nawet patriotycznego zobowiązania wobec wspólnoty. Polski poeta jest „polski” w sensie wyboru języka własnej twórczości i tradycji literackiej w nim zapisanej, ale już nawet przynależność do narodu nie jest jednoznaczna: „w miejsce tradycyjnej tożsamości narodowej Miłosz podstawił tożsamość kulturową, zagwarantowaną przez wspólnotę mentalności i sposobu życia, przez Umwelt; tak niejako wymykał się roszczeniom zbiorowości i zarazem pozostawał wciąż zakorzeniony” (Walas 2011: 224). Jednak pozostanie przy języku polskim i implikowany przezeń związek pisarza z tutejszymi czytelnikami (wielbicielami i krytykami), a także osiedlenie się w Krakowie po latach emigracji włączały Miłosza siłą rzeczy w polskie spory dotyczące zarówno historii, jak i problemów współczesnych oraz wizji przyszłości; czyniły z poety, jak to ujmuje Teresa Walas, „figurę tożsamości problematycznej” (2011: 224), człowieka nieustannie zmagającego się z polskością, walczącego o zrozumienie i uznanie, a zarazem o ocalenie jednostkowej osobowości i niepowtarzalności, a przez to w pewien sposób – wbrew samemu sobie – zawłaszczonego przez polskość, przez jej historyczny i ideologiczny kontekst. Wydaje się, iż zmagania te przysłoniły dość istotnie – zwłaszcza w oczach rodaków – uniwersalny wymiar dzieła poety, bogactwo podejmowanych tematów, niezwykłą różnorodność stylowo-gatunkową tej twórczości. I to jest być może jedna z przyczyn niewielkiej dzisiaj popularności Miłosza, zwłaszcza wśród młodszych czytelników, na

co zwraca uwagę Marian Stala w tekście opublikowanym na łamach *Gazety Wyborczej* z okazji dziesięciolecia śmierci poety (Stala 2014).

Z tego punktu widzenia wybór Émila Ciorana – oznaczający radykalne zerwanie emocjonalnego związku z własną wspólnotą⁵ i nieangażowanie się w żadne aktualne spory – jest może bardziej korzystny dla pozycji twórcy, który wychodzi niejako naprzeciw potrzebom współczesnych odbiorców. Dotyczy to przede wszystkim tematyki dzieła – Cioran poruszał w zasadzie wyłącznie problemy uniwersalne: egzystencjalne, będące przedmiotem najgłębszego przeżycia („Nigdy nie napisałem niczego, co by nie wychodziło od konkretnego przeżycia” – podkreśla w rozmowie z Léo Gillem, RzC: 65), „oczyszczone” niemalże doskonale z jakiegokolwiek historyczno-politycznego kontekstu. Zgodny z nowoczesnymi tendencjami jest także wybór błyskotliwego stylu, który rumuński pisarz ożywił niejako na potrzeby własnej twórczości, uznając, że styl taki wytrzymuje próbę czasu i posiada pewien walor powierzchownej atrakcyjności dla czytelnika: precyzję, jasność, zwięzłość – cechy dzisiaj zwłaszcza, w dobie internetowego „tweetowania”, szczególnie pożądane przez młodych odbiorców. Uważane za „specjalność francuską” aforyzmy (obce raczej tradycji niemieckiej, rosyjskiej czy włoskiej) określa Cioran jako „migawkowe uogólnienia” i „prawdy zwodniczo ułamkowe”: „zaletą aforyzmu jest oczywiście to, że nie trzeba podawać żadnych dowodów. Aforyzm się rzuca tak, jak gdy się kogoś policzkuje” – puentuje (RzC: 65). Podkreśla zarazem, iż zdaje sobie sprawę z potencjalnej atrakcyjności gatunku:

Nie sposób belfrować na uniwersytecie, posługując się aforyzmami. To niemożliwe. Uważam jednak, że w sytuacji, gdy cywilizacja się rozprzęga, tego rodzaju rzeczy funkcjonują znakomicie. (RzC: 65–66)

To wyczucie potrzeb przyszłych odbiorców, również w zakresie preferencji stylowych i gatunkowych, zapewnia Cioranowi pewną popularność, jaką cieszy się dzisiaj również twórczość Wisławy Szymborskiej, której wiersze mogą być odbierane na pewnym poziomie dość powierzchownie, bez angażowania głębszych pokładów erudycji (zob. więcej na temat tego fenomenu: Szczepankowska 2013). Taki odbiór grozi jednak banalizacją, na którą twórczość Czesława

⁵ „Emigracja stała się dla Ciorana czymś na kształt wyzwolenia. Od tej pory, pozbawiony własnego języka, rodzinnej ziemi, niezależny od jakiegokolwiek wspólnoty, mógł swobodnie korzystać z nieprzebranego bogactwa różnych kultur. Otwartość na to, co «obce», wyzbycie się chęci zaangażowania, pełnego pasji uczestnictwa w kolektywnych mitach, pozwalały mu widzieć jaśniej i ostrzej” (Piechaczek 2011: 4).

Miłosza wydaje się w dużej mierze odporna, pozostając zarazem słabiej dostępną przeciętnemu czytelnikowi. Choć poeta dążył do prostoty formy wyrazu artystycznego, nie sposób właściwie rozumieć jego poezji czy esejów bez znajomości szerokiego kontekstu nie tylko literackich, lecz również historycznych, politycznych czy religijnych i filozoficznych odniesień. Ważność tego kontekstu jest również konsekwencją Miłoszowego nakazu „dawania świadectwa” swoim czasom, niezapominania o własnych korzeniach, zanurzenia w tym, co ludzkie i kulturowe wbrew dewizie Ciorana, który wybrał dające wolność od takich uwarunkowań „niezakorzenianie się”, pierwotną niejako nomadyczność (kosmopolityczność) i więź z naturalnymi (źródłowymi) doświadczeniami wbrew ograniczeniom kulturowym i etnicznym: „Z punktu widzenia tego, co zasadnicze, kultura, cywilizacja nie jest konieczna. Nie trzeba być wykształconym, żeby rozumieć naturę i życie” (RzC: 139). Dla autora *Rodzinnej Europy* przeciwnie – najgłębszy wymiar człowieczeństwa wiąże się z kulturą (duchowością), a nie z naturą, a tym samym istotny jest związek z miejscem i czasem określonymi historycznie, geograficznie, społecznie i kulturowo.

Mimo że wybór języka i stylu twórczości zawsze niesie pewne ograniczenia, obaj pisarze znaleźli sposób na ich przekroczenie, wybierając, jak Miłosz, ponadczasowe, „pojemne” formy stylowo-gatunkowe dla swojej twórczości w języku rodzimym i współpracując z tłumaczami, lub, jak Cioran, praktykując konsekwentnie styl najlepiej wytrzymujący próbę czasu, niejako uniwersalny, taki, o którym można powiedzieć: „styl jest dość neutralny, niespecjalnie obrazowy, nie dający się przypisać do żadnej konkretnej epoki” (RzC: 239). Obaj pisarze uprawiali „styl wysoki”, jeśli rozumieć go tak, jak definiuje go Adam Zagajewski: „styl wysoki rodzi się z odpowiedzi na rzeczy ostateczne, jest reakcją na tajemnicę, na to, co najważniejsze” (2002: 41), ale to polski poeta zapewne lepiej wypełnia zadanie, które jego młodszy kolega stawia humanistom: „Nie brak nam świetnych sprawozdawców, przypominających o nędzy człowieka; mało kto chce równocześnie pamiętać o tym, co porywa nas w górę. I chodzi o to, by oba te spojrzenia stale sobie towarzyszyły” (2002: 134).

Wykaz skrótów cytowanych źródeł

- SjP Cioran E.M., 2003, *Styl jako przygoda*. – Tenże, *Pokusa istnienia*, tłum. z fr. K. Jarosz, Warszawa.
- Zesz. Cioran E.M., 2004, *Zeszyty 1957–1972*, słowo wstępne S. Boué, tłum. z fr. i przypisy I. Kania, Warszawa.

- RzC *Rozmowy z Cioranem*, 1999, tłum. z fr. I. Kania, Warszawa.
PP Miłosz Cz., 1997, *Piesek przydrożny*, Kraków.
RM Miłosz Cz., 1991, *Rok myśliwego*, Kraków.
SzO Miłosz Cz., 2011, *Szukanie ojczyzny*, Kraków.
ŻnaW Miłosz Cz., 1997, *Życie na wyspach*, Kraków.

Literatura

- Bytniewski P., 1991, *Język i kultura w koncepcji E. Sapira i B.L. Whorfa. – Język a kultura*, t. 2: *Zagadnienia leksykalne i aksjologiczne*, red. J. Puzynina, J. Bartmiński, Wrocław, s. 11–23.
- Gajda S., 2012, *Styl narodowy jako kategoria stylistyczna*, „Stylistyka”, XXI, s. 7–18.
- Jakusz M., 2006, *Odcienie emigracji. Czapski – Miłosz – Cioran*, „Polonistyka”, nr 1, s. 28–33.
- Piechaczek S., 2011, *Biografia intelektualna Emila Ciorana*, „Analiza i Egzystencja”, nr 14, s. 101–122.
- Stala M., 2014, *Bez Miłosa*, „Gazeta Wyborcza” 2014 z 16–17 VII.
- Szczepankowska I., 2011, *Semantyka i pragmatyka językowa. Słownik podstawowych pojęć z zadaniami i literaturą przedmiotu*, Białystok.
- Szczepankowska I., 2013, *Człowiek – język – wizja świata w poezji Wisławy Szymborskiej. Studia semantyczne*, Białystok.
- Walas T., 2011, *Miłosz jako figura tożsamości problematycznej*, „Dekada Literacka”, nr 1–2, s. 224–225.
- Zagajewski A., 2002, *Obrona żarliwości*, Kraków.
- Zagajewski A., 2006, *Gramatyka francuska*, „Życie Literackie”, nr 1, s. 35–49.

Diversity of cultures and styles in the emigration experience of Emil Cioran and Czesław Miłosz

The aim of this paper is to confront the reflections of two famous personages, whose lives and writing activities were developing almost simultaneously over the last century: Emil Cioran (1911–1995), a Romanian philosopher and essayist, and Czesław Miłosz (1911–2004), a Polish poet. The worldview and artistic choices made by both writers in the mature phase of their lives differ significantly, yet what they have in common is experiencing various cultures, first in their homelands in Central and Eastern Europe, and later abroad – in Western countries (France and the USA). These experiences triggered the deep awareness of the relation between the communication style in various areas of the human activity and the culture of a given society, which is shaped by the

history and geography and which manifests itself in language and numerous traditional rituals of the community and behaviours of its representatives.

Cioran identifies the cultural style with the “good taste” rule system developed by the community, or in fact its model-setting elite. The choice of language and style involves not only specific artistic decisions but also, which is more significant and compliant with the idea of style as a way of thought and action, and not only expression, it is linked to the worldview, which is inscribed in the language code. In his wish to acquire the “French style”, the author of *Le Style comme aventure* did his best to “lose his memory”: he even forgot how to speak the Romanian language. It is in the tension between the consciously practised French style and the mentality shaped in different cultural conditions that the writer achieves the longed-for distance, which is the essence of art and, in a sense, a privilege of the emigrant status also for Czesław Miłosz. In his collection of essays titled *Szukanie ojczyzny*, Miłosz emphasises, however, that the “loss of memory” is neither possible nor necessary for achieving such a distance. On the contrary, preserving a relation with the cultural heritage of the environment and epoch in which one was raised is the basis for becoming accustomed with the place of exile and at the same time observing it from a distance. This relation, which manifests itself primarily in the poet’s preserving his “mother tongue” as the language of his literary work, by no means implies artistic determination: Stylistic conventions are, according to the Polish poet, more permanent than the cultural worlds and constitute a space for a relative freedom of choice.

Keywords: *style and culture, emigration experience, Cioran and Miłosz.*