



# W OBLICZU WYDZIEDZICZENIA. HETEROGENICZNA TOŻSAMOŚĆ W PROZIE ANTANASA ŠKĚMY I CZESŁAWA MIŁOSZA

Beata KALĘBA (Uniwersytet Jagielloński)

Bohaterami tego artykułu są dwaj XX-wieczni pisarze, polski i litewski. Ten drugi — Antanas Škėma jest w Polsce zupełnie nieznany, nie licząc wąskiego grona literaturoznawców-lituanistów<sup>1</sup>. Niniejszy szkic muszę zatem rozpocząć, stawiając zupełnie podstawowe pytanie: na jakiej podstawie zestawiam nazwiska obu pisarzy i dlaczego zamierzam badać porównawczo ich twórczość.

Pierwszą zachętą, co zresztą na pierwszy rzut oka może wydawać się dość naiwne, są pewne paralelizmy w biografjach Miłosza i Škėmy. Po pierwsze, Antanas Škėma i Czesław Miłosz byli nieomal rówieśnikami. Škėma<sup>2</sup> urodził się z końcem listopada 1910 roku, był więc o pół roku starszy od Miłosza. Pisarz polski przyszedł na świat w sercu ziem litewskich, pisarz litewski — w sercu dzisiejszej Polski, w Łodzi, w ro-

<sup>1</sup> Dotąd w języku polskim ukazał się tylko jeden przekład ze Škėmy: opowiadania *Apokaliptyczne wariacje*, w tłumaczeniu Małgorzaty Gierałtowskiej (Arterie 2004 nr 1, s. 199–221), oraz jeden artykuł interpretacyjny znawczyni twórczości tego pisarza, Lorety Mačianskaitė, *Nawiązania do polskości w twórczości Antanasa Škėmy. Kompleksy, stereotypy, utopie, projekty*, [w:] *Zranieni przez czas. Współczesna literatura litewska*, oprac. i wstęp D. Mitaitė, J. Sprindytė, przeł. I. Korybut-Daszkiewicz, J. Tabor, Warszawa 2011, s. 122–133. Niestety, jak się wydaje, oba te teksty trafiają do bardzo wąskiego kręgu odbiorców. Wzmianki o Škėmie można znaleźć w obszernym studium Viktoriji Daujotytė i Mindaugasa Kvietkauskasa, *Litewskie konteksty Czesława Miłosza. Monografia*, tłum. J. Tabor, Sejny 2014.

<sup>2</sup> Informacje biograficzne o Antanasie Škėmie podaje za: L. Mačianskaitė, *Škėma Antanas*, [w:] *Lietuvių literatūros enciklopedija*, red. V. Kubilius i in., Vilnius 2001, s. 491. Zgodnie z zapisem w akcie urodzenia, Škėma przyszedł na świat w połowie 1911 roku, jednak on sam temu zaprzeczył, twierdząc przy tym, że ojciec odmłodził go o pół roku, by dłużej otrzymywać zasiłek na dziecko.

dzinie inteligenckiej (jego matka była Polką, ojciec Litwinem, nauczycielem oddelegowanym do pracy w Łodzi). Pierwsze lata życia obaj spędzili na tułaczce: Miłosz, jak wiadomo, po Rosji, Škëma — również po Rosji, w tym po ziemiach dzisiejszej Ukrainy, gdzie miała go zastać rewolucja bolszewicka. W latach 20., gdy mały Cześ osiadł w (administracyjnie) polskim Wilnie, mały Antanukas zamieszkał w Kownie. Antanas Škëma kształcił się w kierunku aktorstwa i reżyserii, grał najpierw w Kownie, następnie, od końca 1939 roku, w Litewskim Teatrze Narodowym w Wilnie. I właśnie wtedy, na początku 1940 roku, za „litewskiego Wilna”, Miłosz i Škëma mogli się mijać na ulicach tego miasta. W 1941 roku Škëma był uczestnikiem partyzantki antysowieckiej<sup>3</sup>, w 1944 — wyjechał z sowieckiej Litwy. Droga litewskiego pisarza na emigrację, typowa dla przedstawicieli litewskiej inteligencji tamtej epoki, wiodła przez obozy dla dipisów w Niemczech, była więc inna niż w przypadku Czesława Miłosza. Koniec końców jednak obaj osiedli w USA jako emigranci polityczni. Również amerykańskie doświadczenie Škëmy było inne niż polskiego pisarza — profesora uniwersyteckiego: pracował głównie jako windziarz w jednym z hoteli w Nowym Jorku, był przy tym bardzo aktywnym organizatorem litewskiego życia teatralnego w USA. Zmarł przedwcześnie, w 1961 roku, na skutek wypadku samochodowego. Czy zapoznał się z Czesławem Miłoszem w Stanach? — nie wiem, przypuszczalnie nie, ponieważ, jak się zdaje, do pierwszego osobistego spotkania Miłosza z przedstawicielami kręgu litewskich pisarzy emigracyjnych, któremu był bliski Škëma, doszło w 1964 roku<sup>4</sup>.

Antanas Škëma był aktorem i reżyserem, pisał dramaty i opowiadania, jednak jego najbardziej znanym utworem jest powieść z lat 50. *Balta drobulė (Biały całun)*<sup>5</sup>, która w środowisku emigracyjnym została przyjęta z rezerwą (a to dlatego, że łamała różne tabu, m.in. estetyczne, obyczajowe i narodowościowe), zaś współcześnie uważa się ją za pierwszą i zarazem być może najwybitniejszą litewską powieść modernistyczną, która wydobyla litewską prozę z „zaścianka” realizmu.

Moim celem nie jest próba lektury wpływoologicznej<sup>6</sup>. Nie ma zresztą dla niej podstaw — Czesław Miłosz był wprawdzie znany w środowisku litewskiej emigracji — dość przywołać jego litewski tom pod znaczącym tytułem *Poezja świadomości epoki (Epochos sąmoningumo poezija)* z 1955 roku, opracowany przez bliskich znajomych Antanasa Škëmy, oraz fakt, iż przed wydaniem tej książki przekłady z Miłosza publikował także emigracyjny magazyn literacki „Literatūros Lankai”, jednak choćby ze względu na daty powstania interesujących mnie tu utworów nie może być mowy o żadnej „wplywoologii” bądź recepcji. Powieść *Biały całun* Škëma pisał w latach

<sup>3</sup> Chodzi o zorganizowane, uzbrojone grupy cywilów, tzw. *baltaraišciai* (nazwa od białych opasek noszonych na ramieniu), którzy — współpracując z nazistami — próbowali wznieść antysowieckie powstanie; swoimi działaniami objęli głównie Kowno, ich ofiarami byli bolszewicy, litewscy komuniści i Żydzi; zob. np.: P. Lossowski, *Litwa*, Warszawa 2001, s. 167–170.

<sup>4</sup> Zob. informację w dzienniku Alfonsasa Nyki-Niliūnasa, poety litewskiego, jednego z najważniejszych przedstawicieli kręgu pisarzy emigracyjnych *žemininkai* (żemininków, „poetów ziemi”), któremu bliski był także Antanas Škëma; A. Nyka-Niliūnas, *Dienoraščio fragmentai 1938–1975*, red. D. Kalinauskaitė, Vilnius 2002, s. 412–413.

<sup>5</sup> Powieść została napisana w latach 1952–1954; A. Škëma, *Balta drobulė. Romanas*, London 1958 („Publikacje Klubu Książki Nida”, nr 23).

<sup>6</sup> Niniejszy artykuł można traktować jako ciąg dalszy rozważań podjętych w szkicu o Miłoszu i litewskiej emigracji w latach 50.: zob.: B. Kalęba, *Czesław Miłosz i litewscy Kolumbowie. Przyczynek do jeszcze jednej biografii równoległej*, Wielogłos 2014 nr 2, s. 65–80. Zob. też pierwodruk oryginału *Przedmowy Czesława Miłosza do tomu Epochos sąmoningumo poezija*, Buenos Aires 1955, [w:] C. Miłosz, *Przedmowa*, do druku podała i notą opatrzyła B. Kalęba, *Kwartalnik Artystyczny* 2014 nr 2, s. 13–26.

1952–1954, a więc niemal w tym samym czasie, gdy Miłosz układał *Dolinę Issy*, zaś wydana została ona rok wcześniej niż *Rodzinna Europa* — w 1958). Chodzi mi natomiast o próbę odpowiedzi na pytanie, czy da się w sposób owocny zestawiać wspomniane utwory Miłosza i Škëmy, czy powieść litewskiego autora może stanowić interesujący kontekst dla miłoszologów oraz dla badaczy formacji 1910 roku w Europie Środkowo-Wschodniej<sup>7</sup>. Do proponowanych zestawień i porównań twórczości tych dwóch rówieśnych pisarzy — polskiego i litewskiego — zachęcają chociażby wspomniane wyżej podobieństwa ich życiorysów, przede wszystkim „polsko-litewskie” pochodzenie (matka Škëmy była Polką; w przypadku Miłosza nie chodzi oczywiście o narodowość rodziców, a raczej o pytania o tożsamość narodową, jakie Miłosz sam sobie zadawał), fakt wielokrotnych migracji, oderwania od kraju lat dziecińczych, wreszcie — wyrwania z Europy, rozumianej właśnie jako „rodzinna Europa”, z całym wachlarzem znaczeń nadanym temu sformułowaniu przez Czesława Miłosza. Do porównań popycha także obecny w twórczości obu pisarzy bardzo wyraźny nacisk na zagadnienia tożsamościowe, dokładniej: pytanie o to, czy tożsamość człowieka jest fenomenem płynnym, podlegającym bezustannym zmianom, czy może pod otoczką owej migotliwości, podatności na wpływy z zewnątrz (chodzi przede wszystkim o ponawianą ingerencję „historii” w życie rodzin i jednostek, ale także wpływ kultur, „przez które” się w życiu przechodzi dzięki edukacji i doświadczeniu migracji) kryje się twarde, niezmiennie jądro, i jeśli tak — to co je ukształtowało. Inspiracją do lektury równoległej może być także świadomość pochodzenia z „gorszej części Europy”<sup>8</sup> i fakt, iż obaj pisarze (Czesław Miłosz — niewątpliwie długo, Antanas Škëma być może do samej, przedwczesnej śmierci) widzieli siebie jako outsiderów, pozbawionych spójnej tożsamości, w tym zwłaszcza jednowymiarowej i dookreślonej samoświadomości narodowej, która mieściłaby się w istniejących (i mających społeczne przyzwolenie) ramach.

Do próby równoległej, porównawczej lektury obu autorów zachęca to, co w *Rodzinnej Europie* Miłosz nazywał „okiem teleskopowym”<sup>9</sup>: narracja w *Białym calunie* także jest nieciągła, widzimy tam — symultanicznie — różne punkty kuli ziemskiej i różne okresy z życia bohatera. Jedno jednak trzeba dodać: narrator *Białego calunu* nie socjologizuje i unika dystansu. W powieści Škëmy, nawet gdy mamy do czynienia z narracją trzecioosobową, wydaje się, że punkt widzenia narratora i jego horyzont poznawczy jest zbieżny z punktem widzenia i horyzontem głównego bohatera. Znajdują się tu także obszernie wstawki, pisane techniką strumienia świadomości. Nie jest to także, jak w przypadku *Doliny Issy*, opowieść o dzieciństwie i dorastaniu — czas akcji to niespełna doba, główny bohater ma wówczas 40 lat, choć liczne retrospekcje dotyczą właśnie wykluwającej się tożsamości bohatera, która, podobnie jak w *Dolinie Issy* bądź w *Rodzinnej Europie*, kształtuje się przede wszystkim za sprawą traumatycznych przeżyć jednostki w zderzeniu z „walcem historii” i głównie poprzez transgresję (przekra-

---

<sup>7</sup> Inspiracje metodologiczne i konteksty problemowe dla niniejszego szkicu można znaleźć w zbiorach prac o „formacji 1910 roku”; *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011, *Formacja 1910. Biografie równoległe*, red. K. Biedrzycki, J. Fazan, Kraków 2013.

<sup>8</sup> Niniejsze dociekania są pod tym względem bliskie takiemu sprofilowaniu zagadnienia biografii równoległych twórców „formacji 1910”, jakiego dokonała Marta Wyka w artykule *Miłosz wobec Alberta Camus. Szkic przyjaźni* (*Formacja 1910. Biografie równoległe*, s. 167–180), nazywając bohaterów swoich rozważań „dziećmi nieznanymi, drugorzędnych okolic”.

<sup>9</sup> Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Paryż 1982, s. 8 (dalej: RE z numerem strony).

czanie granic „normalności” w grupie społecznej, we własnej psychice, wreszcie granic twórczych — w materii języka).

Zakładam więc, iż litewską powieść emigracyjną z lat 50., *Biały całun*, można czytać przez pryzmat zagadnień, podnoszonych w *Dolinie Issy* i w *Rodzinnej Europie*. Badacze literatury, pytając o literacką „formację 1910 roku” w Europie<sup>10</sup>, zwracają uwagę, iż charakterystycznymi rysami portretu tej generacji było między innymi kształtowanie światoodczucia pod wpływem bieżących wydarzeń historycznych (zwłaszcza II wojny światowej) oraz — gdy chodzi o pisarzy ze środkowej i wschodniej Europy — etos wygnania (skutek pojałtańskiego ‘porządku’). Jest to oczywiście jeden z zasadniczych tematów prozy Miłosza z lat 50., zwłaszcza *Zdobycia władzy* i *Rodzinnej Europy*<sup>11</sup>. Relacja tożsamość jednostki — traumatyczne wydarzenia historyczne to również jedne z „motorów napędowych” przemian psychicznych i tożsamościowych głównego bohatera *Białego całunu* (najistotniejszymi momentami, gdy w życie jednostki z impetem wkracza „historia”, prowokującymi do transgresji, jest konflikt rodziców Antanasa Garšvy, mający podłoże w zadawnionych sporach polsko-litewskich, choroba psychiczna matki, udział Garšvy w partyzantce antysowieckiej, próby „podkupienia” młodego pisarza i prześladowanie ze strony NKWD, wreszcie emigracja).

Już w tym miejscu warto wspomnieć także, że u obu autorów szczególnie wyraźna jest jeszcze jedna z wymienianych wyżej cech „pokoleniowych”: świadomość odmienności, która realizuje się przez racjonalizację wspomnień i planowe poszukiwania korzeni, „jądra” tożsamościowego oraz poprzez literacką kreację epizodów z dzieciństwa, gdzie istotną rolę odgrywa pochodzenie i światopogląd rodziców (u Škėmy) bądź rodziny i rodu (u Miłosza), zaś dorosły bohater jest stale konfrontowany z Innym, z innością. W obu przypadkach opowieść o dzieciństwie i młodości jest zakotwiczona w problematyce tożsamościowej, ma prowadzić do poznania samego siebie.

### I. Problem autobiografizmu

Obie powieści — i *Dolina Issy*, i *Biały całun* prowokują do stawiania pytań o stopień ich autobiograficzności. Jak wiadomo, rozważania na ten temat w odniesieniu do swojego utworu ukierunkował sam Miłosz, stwierdzając, że *Dolina Issy* nie jest ani autobiografią, ani wspomnieniami z dzieciństwa, zaś bohaterowie tego „zamaskowanego traktatu teologicznego” są wzorowani na autentycznych pod względem wyglądu fizycznego, pewnych rysów, niektórych cech biografii, a szczegóły i miejsca są opisane bardzo wiernie, „aczkolwiek to, co się tam odbywa w obrębie jednego powiatu czy nawet jednej gminy, w istocie odbyło się u mnie, w moim dzieciństwie, na obszarze różnych miejsc”<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Zob. zwłaszcza: T. Walas, *Czy istniało pokolenie literackie 1910?*, M. Wyka, *Formacja 1910 — doświadczenia, emocje, horyzonty światopoglądowe*, [w:] *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, też, *Miłosz wobec Alberta Camus. Szkic przyjaźni*, [w:] *Formacja 1910. Biografie równoległe*.

<sup>11</sup> Te części *Białego całunu*, które są poświęcone opisowi życia młodego pisarza w państwie przechodzącym z rąk do rąk (litewskich, radzieckich, niemieckich, znów radzieckich), warto byłoby przeczytać w kontekście *Zdobycia władzy* Czesława Miłosza. Nie mam wątpliwości, że byłaby to bardzo wartościowa i płodna poznawczo lektura, jednak to zadanie zdecydowanie przekraczałoby ramy niniejszego szkicu. Nie mniej interesująca mogłaby być porównawcza lektura prozy Miłosza (gł. *Doliny Issy*) i „powieści” (cyklu opowiadań — w polskiej genologii nie ma trafnego określenia takiej formy prozatorskiej) Antanasa Škėmy *Saulėtos dienos (Słoneczne dni)*.

<sup>12</sup> A. Fiut, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1981, s. 32–35.

Niesłuchanie istotna natomiast wydaje mi się deklaracja, dotycząca autobiografizmu, która znalazła się w *Rodzinnej Europie*; chcę ją traktować jako swoisty problemowy wstęp do lektury *Białego całunu*. Autobiografizm jest tu rozumiany jako postawa epistemologiczna:

Jeżeli chcę pokazać kim się jest pochodząc ze wschodu Europy, czy mogę to zrobić inaczej niż opowiadając o sobie? Owszem, mógłbym stworzyć postać fikcyjną i w jej biografii zamknąć obserwacje zrobione na sobie i na innych. Wtedy jednak mimo woli dobiebrałbym te obserwacje zgodnie z założeniem, to jest odrzucałbym szczegóły za mało typowe. Nie krępowałaby mnie żadne kontrola [...]. Lepiej więc jest zatrzymać się na sobie i brać na warsztat tylko to, czego się samemu bezpośrednio dotknęło (RE 10).

Wydaje mi się, iż podobnym przekonaniom mógł hołdować Antanas Škėma, mimo że zdecydował się na zabieg podobny w istocie do tego, jaki znamy z *Doliny Issy*: na kreację bohatera literackiego. Główny bohater *Białego całunu*, Antanas Garšva, nosi imię autora i odtwarza życiorys pisarza Antanasa Škėmy (dzieciństwo na litewskiej prowincji, podróż do Szwajcarii, którą odbył z matką jako kilkuletni chłopiec, dorastanie w Kownie, złe relacje między rodzicami — podszyte konfliktem litewsko-polskim, choroba psychiczna matki, udział w antybolszewickim buncie wojskowych i cywilów w 1941 roku, w 1944 roku wychodźstwo przez obozy dla dipisów do Ameryki, praca jako windziarz w hotelu w Nowym Jorku, wreszcie — paranie się aktorstwem i poezją). Narrator (przypomnę: narracja jest prowadzona częściowo pierwszoosobowo, częściowo trzecioosobowo, jednak w dużej mierze replikując horyzont wiedzy i świadomości Garšvy) poświęca dzieciństwu niewiele uwagi, jednak sam sposób sfunkcjonalizowania kreacji głównego bohatera jest — co postaram się wykazać — bardzo podobny do tego w Miłoszowej *Dolinie Issy*.

Wydaje mi się jednak, iż zagadnienie autobiografizmu, jako „stopnia” nasycenia prozy fikcjonalnej bądź eseistyki wątkami autobiograficznymi, można w tym wypadku wziąć w nawias. Kluczową (i być może wystarczającą) kwestią jest dostrzeżenie tego, w jaki sposób i z jakim skutkiem obaj pisarze kreują postać bohatera literackiego jako figury wschodnioeuropejczyka, który znalazł się w sytuacji wychodźstwa, a dokładniej rzecz biorąc — permanentnej migracji.

## II. W oczach Innego

W omawianych tu utworach Miłosza i Škėmy tłem procesów tożsamościowych przemian bohaterów literackich jest Europa i Ameryka. Ta pierwsza — u Miłosza — jako punkty na mapie geograficznej i zarazem na mapie historii rodu — jak miasta hanzeatyckie w *Dolinie Issy* oraz jako znaki równoczesnej przynależności i obcości kulturowej, jak Paryż bądź Niemcy w *Rodzinnej Europie*. U Škėmy, o czym będzie mowa niżej, nieco inaczej, bo pod postacią znanych pisarzy i artystów, którzy — zdaje się — zaludnili i umebłowali wyobraźnię młodego litewskiego poety.

W rozważaniach o stosunku Czesława Miłosza do dziedzictwa kultury zachodnioeuropejskiej bardzo często przywołuje się wyimek z początku *Rodzinnej Europy*:

Zapach tego strychu był swojski, taki sam jak w kątach znanych w dzieciństwie, ale kraj, z którego przychodziłem był daleko i, jak diablik wyskakujący z pudełka, poruszałem się według praw mechanizmu tajemniczego dla moich tutejszych przyjaciół. [...] doznałem podwójnych uczuć, tubylca i cudzoziemca (RE 7–8).

Miłosz pisze, że czuje się w Zachodniej Europie jak tubylec i cudzoziemiec jednocześnie, między innymi dlatego, że „starsza Europa” nie chce go widzieć jako swojego

(RE 8). Podobnej ambiwalencji doświadcza Antanas Garšva. Mimo że — w wymiarze geograficznym — podstawowy kontekst poznawczy i egzystencjalny dla Antanasa Garšvy tworzy Nowy Jork, w powieści jest obecny również wątek europejski, czy raczej — zachodnioeuropejski, reprezentowany przez wymaginowane (istniejące w umyśle Garšvy) postaci pisarzy popularnych w pierwszej połowie XX wieku, towarzyszące reprezentantom literatury amerykańskiej. Wchodzą one do nowojorskiej kawiarni jak aktorzy, którzy chwilę później mają zejść ze sceny:

Przez drzwi wchodzi Kafka. Smutny Żyd, w jego oczach tli się wiedza: Jehowa *nie raczył* udzielić mu audiencji. W oczach Kafki pytanie: „Dlaczego nie jestem Mojżeszem?”. Wchodzi Oscar Wilde. W ręku ma słonecznik, ogląda się, jakby był na nabrzeżu Sekwany, a w rzece płynął trup Doriana Graya. Wchodzi Baudelaire. Patrzy na markaron, który znika w ustach *watchmana*. To robaki, które zjadają go, na wpół obnażonego. Wchodzi Rimbaud. Chwieje się, na rękach trzyma mnóstwo strzelb, szabli i sztyletów. Z jego objęć wyslizguje się statek pijany. [...] Wchodzi Ezra Pound i przemawia z ironią w głosie: „Czy wiecie, co to jest *phanopoeia* i jej składowe: *rose white, yellow, silver; saltus; concava vallis?*”. I Ezra Pound wykrzykuje „aoi! aoi!”, a z twarzy przypomina chińskiego mędrca<sup>13</sup>.

Tożsamość Garšvy — pisarza cierpiącego na coraz cięższe w przebiegu nawroty choroby psychicznej — kształtuje więc nie tylko jego życiowa sytuacja: emigracyjnego pisarza zarabiającego na życie jako windziarz w nowojorskim hotelu, ale także przestrzeń światowej literatury. Nieprzypadkowo obraz oscyluje między pijanym widem a wizją szaleńca, której bohaterowie też są — być może — bądź to nietrzeźwi, bądź obłąkani. W *Białym całunie* zresztą kilkakrotnie pojawia się sugestia, iż poeci są skazani na chorobę psychiczną. Ów „genetyzm” równoważy wątek wydarzeń historycznych, które także można odczytywać jako czynniki pogłębiania się choroby Antanasa Garšvy. Wątek historyczny (pamięci historycznej sięgającej XIX wieku) i współczesny, nowojorski, są zresztą ze sobą ściśle splecione już od pierwszych akapitów powieści:

*B.M.T. Broadway line*. Ekspres zatrzymuje się. Antanas Garšva wysiada. Za sześć czwarta po południu. Kroczy na wpół opustoszałym peronem. Dwie Murzynki w zielonych sukniach patrzą na wychodzących. Garšva zasuwa zamek koszuli w szkocką kratę. Palce u rąk i nóg marzną, choć w Nowym Jorku jest sierpień. Wspina się schodami w górę. Błyszczą wypucowane mokasyny. Na prawym małym palcu — złoty pierścień, prezent od matki, pamiątka po babce. Na pierścieniu wygrawerowano: rok 1864, rok powstania. Jasnowłosy szlachcic z czcią ukląkł u stóp kobiety. „Może umrę, pani, jeśli zginę, moje ostatnie słowa będą — kocham panią, proszę wybaczyć mi śmiałość, kocham cię...”

Garšva idzie podziemnym korytarzem. Na Trzydziestą Czwartą Ulicę. W witrynach stoją manekiny. Dlaczego w takich witrynach nie urządzią panoptikonów? Powiedzmy: stoi sobie woskowy Napoleon, z ręką za klapą munduru, a obok niego — woskowa dziewczyna z Bronksu. Suknia kosztuje tylko dwadzieścia cztery dolary. [...] Na Placu Waszyngtona postawię kościół św. Anny (a niech się wścieka Napoleon, co to go chciał przenieść do Paryża) i do środka wejdą piękne zakonnice z żółtymi świecami w niepokalanych rękach. Elena widziała, jak w 1941 bolszewicy wywozili z Wilna zakonnice. Wieźli je na rozklekotanej ciężarówce. Ulica tam była nierówna i ciężarówka

<sup>13</sup> Nie ma polskiego przekładu *Białego całunu* (rosyjski: *Белый саван*, tłum. Н. Воробьева, Москва 2006 i łotewski: *Balta drāna*: romāns, tłum. T. Rullis, Rīga 2000). Tłumaczenia wszystkich cytatów z tej powieści są mojego autorstwa — B.K. Korzystam z edycji: A. Škēma, *Balta drobulē. Romanas*, Vilnius 2009 (dalej: BC z numerem strony). Ze względu na to, że powieść Škēmy w Polsce jest znana zapewne wyłącznie lituanistom, zamieszczone tu cytaty są bardzo obszerne, ilością i objętością górują nad cytowaniami z Miłosza.

podskakiwała. Zakonnice, które stały, przewracały się. Nie były wysportowane. W rogach samochodu stali strażnicy i kolbami strzelb odpychali te, które na nich upadały. Jednej zranili czoło — nie wytarła krwi, może nie miała chusteczki.

Antanas Garšva przez szklane drzwi domu towarowego Gimbels wychodzi na ulicę (BC 7–8).

Na realny obraz przestrzeni Nowego Jorku nakładają się obrazy pochodzące z pamięci Garšvy, odpryski rzeczywistości kulturowej i wydarzeń historycznych, które go ukształtowały, zaś nowojorska ulica jest widziana jak teatralna scena lub panoptikon — sztuczność i opresyjna obcość amerykańskiego świata; bezustanna konfrontacja tej sztuczności z zachowanymi w pamięci zapachami, kolorami i dźwiękami Litwy, przestrzeni dzieciństwa i młodości, jest zresztą obecna w całej powieści. Ani Ameryka, do której uciekł polityczny wychodźca ze wschodniej Europy, ani zachodnioeuropejska literatura, która kształtowała litewskiego poetę w młodości, nie dają Garšvie poczucia sensu — chyba przede wszystkim dlatego, że nie są dostępne wprost, nie są przedmiotem bezpośredniego, rozumiejącego doświadczenia. Główny bohater *Białego cahunu* próbuje ocalić siebie na trzy sposoby: poprzez związek z kobietą pochodzącą z Litwy, przez próby stworzenia własnego języka poetyckiego, a także dzięki specyficznej aranżacji wnętrza swojego nowojorskiego mieszkania. Garšva odtwarza w nim atmosferę wschodnioeuropejskiej prowincji: na ścianie wisi reprodukcja utrzymanego w błękitach obrazu Chagalla, błękit dominuje także w wystroju pokoju, na stole i podłodze piętrzą się książki poświęcone historii sztuki i poezji. Jest to świat swojski, bezpieczny, pokój przypomina dziuplę bądź norę, do której nie ma wstępu nikt z zewnątrz poza ukochaną kobietą — Litwinką z Wilna. Zastanawiające są te sygnały prowincjonalności, tak często przecież powtarzane i pozytywnie waloryzowane także w twórczości Miłosza — od *Doliny Issy* po ostatnie tomiki wierszy. Cel, jaki stawia sobie Miłosz, to z jednej strony poszukiwanie własnej tożsamości, z drugiej zaś, czemu jest poświęcona zwłaszcza *Rodzinną Europą*, budowa wciąż na nowo portretu świadomego samego siebie człowieka ze wschodniej Europy jako Europejczyka. U litewskiego pisarza jest nieco inaczej — to raczej egzystencjalna próba znalezienia sensu własnego życia po doświadczeniach osobistych, na których również w dużym stopniu zaważyła historia. Podobnie jak w przypadku twórczości Miłosza z lat 50., bohater *Škėmy* próbuje do owych sensów dotrzeć poprzez retrospekcję — powracanie pamięcią do czasów dzieciństwa i młodości, mocno stygmatyzowanych przez wydarzenia historyczne.

### III. Człowiek wobec „historii” i „czasu zaprzeszczonego”

Przy podejmowanych ostatnio dość licznie próbach opisu „formacji 1910 roku”, powtarzają się stwierdzenia o szczególnym wyczuleniu przedstawicieli tego pokolenia na historię, jej bieg, a dokładniej rzecz biorąc na to, co działo się na oczach ludzi tamtego czasu. Należałoby więc powiedzieć, że to, co my nazywamy historią, dla nich było dzianiem się, obecnością. Jest to oczywiście bardzo dobrze zobrazowane choćby w przywoływanym już tutaj *Zdobyciu władzy*. Polityczne „trzęsienie ziemi”, które towarzyszyło ostatnim latom II wojny w Europie Środkowo-Wschodniej, jest także jednym z najważniejszych tematów u *Škėmy*: to są wydarzenia, które chyba w największym stopniu kształtują Garšwę, które nie tylko popychają go do kilkukrotnej migracji (litewska prowincja — Kowno — powojenne Niemcy — Ameryka), ale także wymuszają określanie ciągle na nowo własnej pozycji: wobec innych ludzi, poglądów i miejsc, dezintegrując i reintegrując tożsamość. Antanas Garšva musi walczyć o to, by pozostać sobą w obliczu sowietyzacji kraju: w czasie okupacji bolszewickiej jest tortu-

rowany i osadzony przez NKWD w szpitalu przypominającym psychuszkę, traci też wówczas zdolność tworzenia poezji — co jest znakiem wyczerpania się dotychczasowego kodu językowego wobec wydarzeń teraźniejszości. Ostatecznie więc, ponieważ Garšva uważa, iż jego podstawowym sposobem ekspresji jest poezja, zawirowania polityczne oznaczają dla niego wyzucie z języka własnej twórczości i konieczność odnajdywania go na nowo — piszę o tym obszerniej w IV części artykułu.

Zmiany władzy i granic „tam, na wschodzie” rodzinnej Europy koniec końców rzuciły Garšvę na inny kontynent. Co ciekawe, w całej powieści nie ma mowy o momencie podejmowania decyzji o emigracji do Stanów Zjednoczonych Ameryki (a było to przecież wydarzenie dotyczące wielu litewskich inteligentów tego czasu), nie ma żadnej jej racjonalizacji lub uzasadnienia przed samym sobą. Garšvę widzimy jakby najdosłowniej wyrzuconego „na drugi brzeg”, gdzie określa on samego siebie jako „przesadzony krzew akacji”, „litewską maskę” na amerykańskiej ulicy i „postać groteskową” (BC 216). Nie jest to dystansujący się obserwator doświadczonej rzeczywistości z *Rodzinnej Europy*, nie ma tu także takiej kreacji jak choćby wyruszający w poszukiwaniu nowych lądów, otwarty na czekające go doświadczenia podmiot wiersza Miłosza *Do Jonathana Swifta*. Antanas Garšva jest samotny, także „sam wobec siebie”, gdyż jest częściowo pozbawiony pamięci, a do tego rozpaczliwie szuka kontaktu z innymi: zgadza się, by nazywał go swoim sobowtórem kolega z pracy, Stanley, potomek polskich emigrantów, który w rozmowach z Antanasem w chwilach emocji wtrąca polskie słowa; do gości hotelowych, księży z Polski zwraca się po polsku; wobec „millej staruszki” z Europy zachowuje się z kurtuazją i próbuje z nią rozmowy o literaturze (na co ona natychmiast określa go jako Europejczyka, bo „tylko w Europie czytają książki”, BC 43). Ale wszystkie te ślady, mikrozdarczenia w klatce windy, polegające na celebrowaniu chwili i nawiązywaniu wątych relacji z innymi ludźmi za pośrednictwem wspólnoty języka (dodajmy: nie litewskiego, lecz polskiego lub łamanej angielszczyzny) i obyczajów, są momentalne i ulotne. Rozjeżdża je walec stereotypu oraz politycznej poprawności i to, co my nazywamy historią. Antanas Garšva zna język polski i sam z własnej woli go używa, a jednak najbliższy kolega, Stanley, który z zapamiętaniem klnie po polsku, nieraz w rozmowie reflektuje się, przeprosza swojego kolegę Litwina za polszczyznę i obiecuje kłąć już tylko po angielsku. Wydarzenia historyczne prowadzą człowieka do jeszcze istotniejszego wydziedziczenia o doniosłym wymiarze symbolicznym: Antanas Garšva, który na zasadzie głębokiego uwewnętrznienia szanuje i uważa za swój „herb — wizytówkę” pierścień z czasów powstania styczniowego, w Ameryce zakłada białe rękawiczki windziarza — ten powtarzalny, konieczny gest wydziedzicza go; jak stwierdza sam Garšva: zamienia go w Myszkę Miki<sup>14</sup>.

Powracająca na kartach litewskiej powieści polszczyzna i szarmanckie manieri wiążą się z postaciami matki (pojawia się ona na kartach pamiętnika Garšvy) i Eleny (ukochanej Garšvy w Ameryce). Dzięki nim sięgamy do „czasu zaprzeszczonego”, do tego, co interesowało Czesława Miłosza w *Dolinie Issy*, a więc do dzieciństwa i wczesnej młodości. I właśnie w opowieści o dzieciństwie ich obu — Tomasza i Antanasa — realizuje się jeden z najważniejszych tematów: kwestia niejednorodnej tożsamości narodowej, zagadnienie kształtu obecności w „ja” człowieka z Litwy elementów tożsamości uważanej w latach 30.-40. w otoczeniu obojga pisarzy, Miłosza i Škėmy, w najlepszym przypadku za inną, częściej jednak za obcą i (wreszcie, w formie stereotypizowanej) za wrogą: tożsamości litewskiej Tomasza i polskiej — Antanasa Garšvy.

---

<sup>14</sup> Warto przypomnieć, iż ten symbol amerykańskiej kultury popularnej pojawia się także u Miłosza, w wierszu *Oskarżyciel*.



I Miłosz, i Škëma sięgają do historii rodziny i tradycji rodzinnych, ale, co chyba bardzo istotne, o ile poznajemy z nazwiska rodziców i dziadków Tomasza, o tyle rodzice Garšvy pozostają bezimienni. O pochodzeniu matki dowiadujemy się tyle tylko tyle:

Moja matka miała szlacheckie pochodzenie. Miała herb: w polu tarczy ryba w słup. Ale nie lubiła o tym mówić, więc nie poznałem jej genealogii. Może z wyjątkiem tego, że wywodziła się z Telsz. Matka była moją pierwszą nauczycielką (BC 146).

Matka jest wspomniana ciepło i z czułością, to ona nauczyła Antanasa cenić literaturę i dostrzegać cynizm dziejów, to ona była człowiekiem z klasą, kobietą szykowną, piękną i dumną, wreszcie — to ona przekazała synowi otrzymany od własnej matki szlachecki sygnet z wygrawerowaną pamiętną datą: 1864. Ojciec Garšvy jest postacią karykaturalną i zarazem przerażającą: w przedwojennym Kownie urządzał mityngi, na których straszył Litwinów Polakami, pisał antypolskie i antyrosyjskie sztuki teatralne, matce robił często sceny zazdrości:

— Wiem, lubisz Polaków. Ukłon, cmok cmok w rękę, kłamliwe komplementy, wąsy posmarowane fiksatuarem, czarowni trubadurzy. A tak naprawdę — świństwa, łóżko, rozpad rodziny. Muż-nie-row-ski. Nie zapomniałaś?

Matka patrzyła błagalnie. Ojciec mnie nie widział.

— Nie zapomniałaś, co? [...] Po dwadzieścia godzin pracowałem na rodzinę. Wracam do domu a tam — pan i pani! *Państwo*<sup>15</sup>! Czy dałaś Muźnierowskiemu?! — krzyczał ojciec (BC 148).

Ojciec Antanasa bił żonę, potem przypuszczalnie także zdradzał, wreszcie przedwcześnie postarzała, obłąkaną kobietę kazał wywieźć do szpitala dla psychicznie chorych. Kończy się historia pełnej rodziny, a dorastający Garšva wyjeżdża do stolicy — Kowna i zaczyna żyć na własny rachunek.

Antanukas z utworu Škëmy spędza dzieciństwo gdzieś na prowincji. Jednak to nie wieś litewska go kształtuje (jak wielu litewskich bohaterów tradycyjnych utworów literackich), formuje go wspólnota krwi i powinowactwo duchowe z matką — szlachcianką oraz inteligencka atmosfera domu. Tomasz zaś dojrzewa w prowincjonalnej dolinie Issy, której pierwowzorem, jak wiadomo, była dolina Niewiaży, i która po krwawych walkach i dyplomatycznych sporach o granice również znalazła się w państwie litewskim. Młody Antanas jest świadkiem rozpadu małżeństwa swoich rodziców, do którego najważniejszych powodów, jak mi się wydaje, należy konflikt kulturowy i mentalnościowy, niemożliwość porozumienia pomiędzy matką — wywodzącą się ze szlachty i ojcem — inteligentem pochodzącym z chłopów litewskich. Miłosz oczywiście także dostrzega podobne niezgodności, z tym że w *Dolinie Issy* przebiega on przede wszystkim na linii: niektórzy członkowie rodziny Tomasza — niektórzy litewskojęzyczni mieszkańcy doliny (dość wspomnieć pogardę, z jaką do „litewskich chamów” odnosiła się babcia Misia, albo narastającą nienawiść ze strony ukształtowanego narodowo Litwina Józefa, zwanego Czarnym). U Miłosza ów stanowy i narodowościowy konflikt jest jednak ledwie naszkicowany (co oczywiście nie ujmuje mu ważności), natomiast u Škëmy jest jednym z najważniejszych, traumatycznych rysów dzieciństwa, kształtującym go na całe życie. U obu pisarzy niezwykle istotną rolę odgrywa postać matek, uwikłanych w historię z jej nieludzką, niepowstrzymaną siłą: jak pamiętamy, młody Tomasz opuszcza litewską prowincję w towarzystwie matki. Antanas Garšva wkracza w dorosłość faktycznie jako (duchowa) sierota.

---

<sup>15</sup> W oryginale słowo „państwo” jest w języku polskim.

#### IV. Wilno

Jak wspomniałam, matka Anatanasa powraca w postaci Eleny. Ta, która „nadeszła z utraconego świata” (BC 213), utożsamiana z matką, przywraca Garšvie zapomniane dzieciństwo oraz odsłania zatarte ślady tożsamości. To za jej sprawą, nie wprost, marginalnie pojawia się w *Białym całunie* kolejny „wielki nieobecny” temat literatury litewskiej pierwszej połowy XX w., którego nigdy nie bał się poruszać Czesław Miłosz: problem niejednorodnej tożsamości miasta Wilna i jego mieszkańców. Miłosz związek Anatanasa i Eleny pieczętuje symboliczną opowieścią Eleny o Wilnie za niemieckiej okupacji:

Byłam tylko zwykłą nauczycielką w szkole średniej. I kochałam Wilno. Chodziłam po Wilnie godzinami. [...] Chcesz, opowiem ci, przecież mnie prosiłeś? O głowach umarłych szlachciców? [...] Pewnej nocy ulicą Pylimo szedł przystojny młodzieniec. Postawił kołnierz, bo wiał silny, zimny wiatr, była jesień. Spieszył się do domu z wykładów, wiesz — z tego dziedzińca z kolumnami na uniwersytecie. [...] Cała ta historia wydarzyła się za okupacji niemieckiej. Chłopak spieszył się, bo wkrótce zaczynała się godzina policyjna. Przy domu, który na gzymsach ma rzeźbione szlacheckie głowy, usłyszał dźwięki klawesynu. Naturalnie zatrzymał się — to dziwne, klawesyn za Niemców. Drzwi do tego domu są bardzo ciężkie, są na nich ołowiane lwie łby z pierścieniami łańcucha w paszczach. Chłopak nie zdecydował się dotknąć łańcucha. I wtedy odrzwia otworzyły się same, w środku było ciemno, a z góry sączyło się zielonkawe światło. Młodzieniec wspiął się po granitowych schodach. Światło było coraz wyraźniejsze. Dźwięki klawesynu również. Na półpiętrze połączane statuy trzymały wzniesione pochodnie, to one płonęły zielonkawym ogniem. Kręta ścieżka czerwonego dywanu prowadziła do sali. [...] Chłopak wszedł do sali. Palilo się tam wiele świec w malachitowych świecznikach, pyzate aniołki dmuchały w długie trąbki, w plecionych koszach białe winogrona, jabłka i jajka, płomyki świec wystrzelały w górę nie poruszając się, choć młodzieniec na plecach czuł podmuchy wiatru. [...] W sali stali nieruchomo ludzie, ciemno ubrani, ze szpiczastymi bródkami, białymi laskami, bladymi twarzami, jakby pozbawieni oczu, bo powieki krył cień. Myślę, że to były rzeźbione szlacheckie głowy osadzone na korpusach w aksamitnych ubraniach. Stali w pozie wyrażającej szacunek, z pochylonymi głowami. [...] W sali przy ścianie — zielonkawy klawesyn, dziwne, prawda, bo przecież płomienie świec są żywo żółte? I biała suknia, której fałdy spływały na parkiet lśniący niczym lustro. Kobieta w białej sukni grała. Ręce z wosku poruszały się. Palce wędrowały po klawiszach. Dwóch służących w czerwieni podtrzymywało ślepca, który, zdaje się, słuchał z przyjemnością, bo uśmiechał się. Chcesz wiedzieć, jak wyglądała twarz grającej kobiety? Nie wiem. Raz wyobraziłam sobie, że to moja twarz. Nie śmieję się — upudrowałam się i patrzyłam na siebie w lustrze. Wtedy postanowiłam: to ja. Ale ostatecznie nieważne, jak wyglądała twarz tej kobiety. Kiedy dostrzegła jasnówłosego młodzieńca, odsunęła ręce od klawiatury. A on, rzecz jasna podszedł, przykląkł i pocałował wyciągniętą dłoń. [...] Jasnówłosy młodzieniec poprosił do tańca kobietę w białej sukni. Dwaj służący w czerwieni ostrożnie posadzili ślepca na krzeselku i ten zaczął grać menueta. Ślepiec kołysał głową, może czuł radość. I szlacheckie głowy kiwały tańczącym w takt muzyki. I wszystko to odbijało się w lśniącym parkiecie. [...] Połączane statuy zeszły z piedestałów — pamiętasz, te statuy z półpiętra. Weszły do sali, zielonkawe światło pochodni zalało wszystko, na ich szyjach wisiały zerwane łańcuchy, łańcuchy lwów. [...] I wtedy jasnówłosy młodzieniec spostrzegł, że obejmował pień drzewa. A wokół, w półkolu stały drewniane bezgłowe pnie. Stały wokół zbutwiałego klawesynu. A pulchne aniołki, ich długie trąbki, kosze owoców pokrywała pleśń. Zgasły świece. Płonęły tylko pochodnie. Gdzie zniknął ślepiec i jego dwaj służący? Nie wiem. W potrzaskanych resztkach parkietu chrobotwały myszy. Jasnówłosy chłopak wypuścił z ramion czarny pień. A ten upadł, odgłos upadku kilkakrotnie powtórzyło echo. Chłopak rzucił się w dół do ucieczki, biegnąc słyszał, jak ktoś

wali pięściami w klawesyn. Klawesyn wrzeszczał — jakby płonął. Kiedy chłopak znalazł się na ulicy, drzwi zamknęły się. Świecił księżyc. Szlacheckie głowy wisiały u gzymsu. ...Teraz wszystko ci wyjaśnię. Nie wszystko zmyśliłam. W Wilnie mieszkała taka staruszka, Polka, na wpół pomyłona, usychająca przy świecach nad książkami. Jak jakaś czarownica. Odrobina słoniny, masła i język polski nastawiały ją przyjaźnie. Zgadałyśmy się kiedyś. O klawesynie.

[...]

— Wiesz, co się stało z tym dzielnym młodzieńcem?

— Tak?

— Następnego ranka poszedł do tego domu. Znalazł stróża, a ten go wpuścił. Dom był od wielu lat zamknięty. Chłopak zastał wszystko tak, jak to widział, wybiegając. Drewniane pnie to były niedokończone prace jakiegoś świątkarza. Nikt nie wiedział, dlaczego ich nie skończył. I...

— I?

— Kłamię. Tę historię opowiedziała mi ta stara Polka. To ja odwiedziłam tamten dom. I próbowałam grać na przegniłym klawesynie. Dysonanse. Kurz. Chłód. Pozłacane statuy przetrwały w jakim takim stanie. Podoba ci się ta historia?

„Ona podnieca się takimi historiami. Hoffmann zmartwychwstał, żeby oddać cześć Erosowi” — pomyślał Garšva i powiedział:

— Przypomniała mi się moja matka.

— Kochaj mnie — powiedziała Elena (BC 139–142).

Antanas Garšva dorastał w międzywojennym Kownie, a gdy zaczął bywać w Wilnie — gubił się tam, nie znał i nie rozumiał tego miasta. Spotkanie i związek z Eleną są więc dla niego jak otwarcie na odzyskiwaną lub raczej pozyskiwaną własną tożsamość — i tym razem chodzi o tożsamość Litwina, dla którego Wilno jest już nie tylko celem dążeń politycznych i społecznym projektem, ale rzeczywistym miastem stołecznym. Staje się niejako prawdziwym powrotem tego Litwina do Wilna. Jak się okazuje, jest to jednak możliwe już tylko w wymiarze indywidualnym — bez realnych związków z miejscami i ludźmi — oraz symbolicznym, gdyż dawny świat minął bezpowrotnie, zaś Litwini, którzy wyemigrowali na Zachód, nie zdążyli uwewnętrznić tego miasta, opierającego się ideom nacjonalistycznym i monokulturowym. Jasnowłosy chłopak w opowieści Eleny oczywiście powtarza gest młodego powstańca, o którym przypomina data, wyryta na rodzimym sygnecie przodków Garšvy ze strony matki. Grottgerowskie obrazy szlacheckich (albo szlacheckich i chłopskich) powstańców są cieniem cienia, podobnie jak złuda, snem lub wymyśloną (!) historią okazuje się przywołany wraz z postacią starej Polki-wilnianki obraz dawnego miasta Wilna, nakreślony jako scenka z życia miejskiego wyższych sfer. Nie ma już szlacheckiego Wilna, ta „warstwa” miasta jest truchłem jak przegniłe kłody drewna w salonie wileńskiej kamienicy i „odcięte głowy szlacheiców”, zdobiące gzyms budynku. Świadomość odchodzenia w przeszłość szlacheckiej i polskiej czy też „starolitewskiej” kultury Wilna (oczywiście obok żydowskiej), relituanizacja miasta, jego zasiedlenie „młodolitwinami” (i oczywiście Rosjanami) była dla Czesława Miłosza pobudką do refleksji wychylonej w przyszłość — dość przywołać słynny dialog o Wilnie Miłosza i Tomasa Venclovy z 1979 roku<sup>16</sup>. Szkoda, że kreacja Antanasa Garšvy i Eleny jest ostatnim głosem Škėmy na temat wileński; być może ten pisarz miałby do powiedzenia coś więcej ciekawego na temat „niedokończonego projektu”, to znaczy (nie)przyswajania sobie Wilna przez litewskich emigrantów.

---

<sup>16</sup> Pierwodruk: C. Miłosz, T. Venclova, *Dialog o Wilnie*, Kultura (Paryż) 1979 nr 1–2 (376–377), s. 3–35.

Jak sędzę, Czesław Miłosz, jako autor *Doliny Issy*, *Rodzinnej Europy* i wielu późniejszych utworów o tej tematyce, pragnął zrozumieć istotę polsko-litewskości i polsko-litewskiego konfliktu, zaś Antanas Škëma, ironista, nienachalnie występował przeciwko stereotypom narodowym (zły, przebiegły Polak, dobry, ciemieżony przez sąsiadów Litwin; Wilno — litewskie miasto okupowane przez Polaków; obca kultura szlachecka, swojska kultura chłopska), które wówczas były jeszcze bardzo silne, zresztą u obu stron, do tego i w kraju, i na emigracji<sup>17</sup>. Poza tym Škëma niewątpliwie pytał o to, czym jest, to znaczy jakie sensy niesie Wilno dla Litwinów — emigrantów, którzy byli wychowani na międzywojennym micie miasta Vilnius — litewskiej stolicy, ale nigdy naprawdę tam nie zamieszkali, nie zdążyli się tam odnaleźć.

Co ciekawe, literaturoznawcy, którzy próbują uchwycić i opisać motywy autobiograficzne w *Białym calunie*, najwięcej problemów mają z kreacją matki Garšvy i z relacją tej postaci wobec matki pisarza: jak wspomniałam, matka Škëmy była Polką, natomiast nie wiadomo nic o jej pochodzeniu społecznym. Wiadomo, że około 1921 roku zapadła na chorobę psychiczną<sup>18</sup>. Matka Antanasa Škëmy jest więc postacią zagadkową, podobnie jak matka Antanasa Garšvy. Może to są właśnie te wewnętrzne „piwnice”, osobiste tabu, o których pisał Miłosz na początku *Rodzinnej Europy* (w warstwie fabularnej u Škëmy odpowiadałaby temu częściowa amnezja na skutek tortur z rąk funkcjonariusza NKWD)? Inaczej kształtują młodego człowieka członkowie najbliższej rodziny w powieści Škëmy, inaczej — u Miłosza, gdzie, na przykład, już sam widok twarzy babki, twarzy o litewskich rysach (taki obraz babci jest przywoływany i w *Dolinie Issy*, i w *Rodzinnej Europie*) daje młodemu człowiekowi siłę, formuje samoświadomość, buduje więź. Natomiast dla Antanasa z *Białego calunu* ostatnie spojrzenie matki — która oszalała (być może) za sprawą wieloletniego konfliktu z mężem, konfliktu o podłożu nie tylko erotycznym, ale chyba nawet w większym stopniu — narodowościowym i kulturowym (tutaj widać, jak rzutują na losy jednostek dwa odmienne systemy wartości odrębnych już wtedy narodów, polskiego i litewskiego), i którą syn, jedyny człowiek, któremu ufała, na polecenie ojca podstępnie odwiózł do szpitala psychiatrycznego — jest najważniejszym źródłem pewności, że świat jest dysharmonijny i że u fundamentów rzeczywistości leży ontologiczne zło:

Kierowca, sanitariusze i ja ledwo wywekliśmy moją matkę z samochodu. Nie krzyczała. Patrzyła. Może tak właśnie patrzy dusza umierającego człowieka kiedy widzi, że na tamtym świecie faktycznie istnieje piekło.

I to spojrzenie matki miałem przed oczami, gdy moi nauczyciele objaśniali, że wszechświat został stworzony pod znakiem Dobra, Piękna i Harmonii, i że człowiek sam jest winien swoim nieszczęściom (BC 154–155).

W czym wobec tego litewski, powojenny emigrant może szukać ocalenia? Przynajmniej w jednym punkcie Škëma zdaje się budować projekt zbieżny z Miłoszowskim: Antanas Garšva od młodości poszukuje nowego języka dla swojej twórczości poetyckiej.

<sup>17</sup> Na Litwie pisała na ten temat Loreta Mačianskaitė w przywołanym w pierwszym przypisie artykule *Nawiązania do polskości w twórczości Antanasa Škëmy* (oryg. *Kitoks požiūris į lenkus Antano Škëmos romane „Balta drobulė”*, Acta Historica Universitatis Klaipedensis, 2008 t. 16 s. 231–237; <http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2008~1367165022574/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content>).

<sup>18</sup> Zob.: L. Mačianskaitė, *Nawiązania do polskości w twórczości Antanasa Škëmy*, s. 128; L. Mačianskaitė, *Antanas Škëma, Gimęs du kartus*, [http://www.saltiniai.info/files/literatura/LH00/Loreta\\_Ma%C4%8Dianskait%C4%97\\_Antanas\\_%C5%A0k%C4%97ma.LHP200B.pdf](http://www.saltiniai.info/files/literatura/LH00/Loreta_Ma%C4%8Dianskait%C4%97_Antanas_%C5%A0k%C4%97ma.LHP200B.pdf), s. 1.

## V.

Mówiąc o języku literatury, trzeba wrócić do tematu prowincjonalizmu i fascynacji kulturą rodzimą, ludową u obu pisarzy, przy czym od razu warto wspomnieć, iż folklor, zwłaszcza pieśni ludowe, były dla Miłosza odkryciem, umożliwiającym dotarcie do kolejnych „warstw” swojej złożonej tożsamości kulturowej i narodowej, natomiast dla pisarzy litewskich nawiązania do mitologii bałtyjskiej i do ludowej kultury oralnej zdawały się czymś najzupełniej naturalnym, swojskim przynajmniej od pierwszej połowy XIX wieku. Więcej, folklor w kulturze litewskiej długo pełnił funkcję strażnika i katalizatora narodowej tożsamości. Diabły z doliny Issy, echa „pogańskiej mowy”, ślady ludowych obyczajów są u Miłosza materia do budowania, kształtowania własnej tożsamości poprzez — hermeneutyczne z ducha — powroty „nad Issę”, dokonywane na przykład po to, by usłyszeć kresową polszczyznę lub litewskie, dawno zapomniane słowa (jak w wierszu *Filologija*, poświęconym Konstantemu Szyrwidowi, w którym uczony wileński filolog dopóty nie wyzbywa się najgłębszych warstw swojej tożsamości, dopóki jest w stanie pamiętać litewskie słowa, słyszane w dzieciństwie w rodzinnej wsi). W *Białym calunie* również pojawiają się postaci zaludniające folklor litewski, przybyłe z przestrzeni pradawnych wierzeń bałtyjskich — kauki (czyli dosownie „maski”; warto zwrócić uwagę, że Garšva kilkakrotnie nazywa siebie „litewską maską” w Nowym Jorku), zemepatisy, lauksargi, ajtwarasy, lajmy... wszystkie te postaci, pogańskie bóstwa i duchy, wraz z przywoływanymi strzępami wyobraźni ludowej, Garšva próbuje wprowadzić do swojej twórczości, do nowego języka poetyckiego, który ma powstać po pierwszym epizodzie choroby psychicznej (a więc po torturach na bolszewickim „dołku”), uświadamiającym poecie, że jego dotychczasowa poezja wyczerpała się. Co ciekawe, u Škėmy pojawia się znana też z twórczości Miłosza nieufność do „literatury wysokiej”, zwłaszcza tej, która została uznana za klasykę, a więc jest instrumentalizowana przez reprezentantów władzy. W *Białym calunie* taką funkcję pełni postać autora pierwszej litewskiej książki, XVI-wiecznego pastora Mažvydasa, który zdaniem Garšvy poprzez ewangelizację Litwinów i zapoczątkowanie piśmiennictwa litewskiego dziełem chrześcijańskim „unieszkodliwił” pradawne bóstwa i uniemożliwił w ten sposób swobodny, naturalny rozwój literatury litewskiej. Tu jednak podobieństwa kończą się definitywnie. Dla Czesława Miłosza „telluryczne moce” kraju lat dziecińczych i „mowa rodzinna” mają zdolność ocalania, natomiast bohater Škėmy walczy z postępującą dezintegracją wyobraźni i języka:

W wieczornej ciszy słyhać było trele słowika. [...] Garšva myślał, że poeci często niemilosiernie przesładzają ten żywiołowy, synkopowany, rwany śpiew. Przypomniały mu się nucone przez ojca stare litewskie sutartiny<sup>19</sup>, tak prawdziwe w swej lirycznej atonalności:

*Lole palo eglelo*  
*Lepo leputeli,*  
*Lo eglelo,*  
*Lepo leputeli.*

-----  
*Skambinoj kankleliai*  
*Lioj ridij augo.*  
[...]

---

<sup>19</sup> Sutartiny (sutartinės) — bardzo stare wielogłosowe pieśni litewskie, których charakterystycznymi cechami są: atonalność, dysonansowe współbrzmienia i synkopowany rytm.

Na niedostępnych rojstach — trójkątne świerki, wieże świątyń Litwinów, wznosiły się ku gwiazdom. Ciągnęły się pasma mgieł; laumy z rozplecionymi kosami; mażutelisy i niechlujne kauki; ze świstem przelatują ajtwarasy; wypełzłe spod ziemi lauksargi i żemepatisy. [...]

*Lole palo eglelo*  
*Lepo leputeli, —*

trelował słowik. Trzeba było nadal stać w leśnej gęstwinie i patrzeć, jak całym ciałem przywierają do ziemi węże; jak wyłupiastymi oczami obserwują wszechświat ropuchy. Trzeba było nadal medytować, nie rozważając nic. Słowa wciąż były magicznymi formułami. Tak niezrozumiałymi i tak znaczącymi jak tworzące się w powietrzu opary. Trzeba było nadal wpatrywać się w ostre języki wiecznego ognia, które oświetlały świerki — wieże, a świątynią była duża, niezmierną ziemia. Rodzić się, żyć, umierać. [...]

*Skambinoj kankleliai*  
*Lioj ridij augo, —*

trelował słowik.

Kora drzew, kłosa zbóż, ruta, tulipany i lilie. Leniwe i łase na miód niedźwiedzie. Żywica sosen — złoty bursztyn, powolne wsiąkanie bałtyckiej piany w bursztynowy piach (BC 94–95).

Po próbie przeciągnięcia poety na swoją stronę przez NKWD, torturach i pobycie w szpitalu psychiatrycznym, Garšvie coraz trudniej układać wiersze z ułomków słów i śladów kulturowej pamięci:

Dokola trawa. Cezar kłęczał i pisał na tabliczce. *Gallia omnis est divisa in partes tres*. Barbarzyńcy założyli na głowy wieńce. Zielone. Było święto. Gdzie? Nad morzem. Lole? Lepo. Eglelo? Lalo. Masz rację, starcze z rodu Ajstów. Patrz godzinami w fale Bałtyku. Na liść wiśni. I jak najmniej uczuć. „Tocząc szeroko od zachodu fale...” — to nie dla mnie. Nad morzem powyginane sosenki. Po pniu sphywa żywica, sphywa po piasku, chwytają ją fale. Drogi kamień w weneckich koronkach. Rzymski senator trzyma w dłoni kawałek bursztynu. „Jest piękniejszy niż złoto” — mówi senator, wszak skrzynie pełne sesterceji, a bursztyn jest tylko jeden. Rósł? Ridij. Dźwięczał? Palo. Starcze z Ajstów, muzykalny starcze z Ajstów, wskaż mi swoje drzewo, do którego modliłeś się. Czy ono nakazuje? Nie. Czy przynosi ukojenie? Tak. Popatrz na dym, który unosi się w niebo, na wysokie trawy, na lecącego ptaka. Na liść wiśni. Można.

Garšva często dostawał rozwolnienia. Biegał do drewnianego wychodka, w którego drzwiach ojciec wyciął dziurę — koślawe serce. Garšva siedział i przez to serce widział kawałeczek nieba.

„Zatop mi piersi swoją zimną falą”<sup>20</sup> — deklamował. I myślał, że trzeba by napisać wiersz, którego strzępy wyrzucił do Niemna. Ale nie był w stanie. To wciąż były tylko słowa. Lalo, Ajst, nos Rzymianina, dźwięczałeś, niebo, bursztyn. Po miesiącu lekarz powstrzymał biegunkę (BC 158).

Już w Ameryce, na krótko przed obłąkaniem, Garšva mówi Elenie, że jest emigrantem, więc potrzebuje niedokończonych wierszy, podobnie jak jej — emigrantce — potrzeba legend o Wilnie (BC 174). Powieść zamyka scena obłądu, podczas której litewski poeta

---

<sup>20</sup> „Tocząc szeroko od zachodu fale” i „Zatop mi piersi swoją zimną falą” to cytaty z popularnego wiersza *Z Góry Biruty (Nuo Birutės kalno)* pióra Maironisa, najwybitniejszego poety litewskiego przełomu XIX i XX w., który dla twórców modernistycznych był symbolem literatury przebrzmiałej.

poddaje się brzmieniu jednego jedyne go słowa — *zoori*, próbując odczytać jego sens i w ten sposób ocalić samego siebie przed szaleństwem — milczeniem<sup>21</sup>.

## VI.

Jak pisała Marta Wyka, Czesław Miłosz, jeden z wydziedziczonych, uniknął samozniszczenia, dokonał się u niego „akt samoodnalezienia”<sup>22</sup>. Stało się to między innymi dzięki mocnemu fundamentowi tożsamościowemu, jakim był język polski (może raczej — język polski jako język ekspresji literackiej), oraz za sprawą ponawianych, wielokrotnych wypraw do kraju dzieciństwa — do historycznej Litwy, w dolinę Niewiaży i na Wileńszczyznę. Można powiedzieć, że w swoich utworach, poświęconych Litwie, wzrastał on (także w swym humanizmie), zaś to wzrastanie rozpoczęło się w latach 50. *Doliną Issy* (gdzie przecież rodzą się „albo opętani, albo durnowaci”), pojmowaną jako autoterapia. Pod koniec powieści *Biały całun* również ujawnia się potrzeba autoterapii poprzez zapośredniczony w twórczości powrót do młodości i kraju rodzinnego:

Czy moja młodość może być wybawieniem? Gdybym pisał o niej wiersz, może powiedziałbym to samo, co mówi większość. To byłaby krucha, delikatna nostalgia. Błota. Świerki i brzozy. Przewrócony słup telegraficzny. Szkapa, co ledwie powłóczy nogami krocząc gliniastą drogą. Wzniosłe kłamstwo. Prawda jest nieuchwytna. Choć, nie... zaraz dotrę do prawdy. *I up i down, i up i down*. Oto dziewiąte piętro (BC 158).

Ów powrót jest jednak niemożliwy. U Škëmy destrukcja osobowości i tożsamości okazuje się bowiem nieodwracalna.

Pisarstwo Miłosza to wędrówka i przygoda intelektualna; we wszystkich przywoływanych tu jego utworach z lat 50. (podobnie zresztą jak w późniejszym *Szukaniu ojczyzny*) dużą rolę odgrywa ratio, dążenie do (z)rozumienia. Zakończenie *Doliny Issy* w warstwie fabularnej jest dla Tomasza otwarciem na nowy etap życia; podobnie — jak mi się wydaje — kolejne utwory Miłosza były następnymi głosami: stanowiły zarazem soliloquium i dialog z czytelnikami, dialog o przemocy historii, utraconej ojczyźnie i tożsamości migranta. Inaczej u Antanasa Škëmy. Jak wspomniałam, *Biały całun* kończy się sceną ataku choroby psychicznej — stuporem i milczeniem „szczęśliwego idioty” (BC 224). Twarz głównego bohatera zaczyna przy tym przypominać pysk szynszylki. Zwierzęta te pojawiają się w powieści kilkakrotnie: w jednym z epizodów Garšva przytrząskuje drzwiami windy klatkę z szynszylkami. Gryzienie w drewnianej klatce są oczywiście figurą windziarzy, zamkniętych w czterech ścianach osobowej windy, odczłowieczonych wykonywaną pracą oraz — zapewne — inspirowaną egzystencjalizmem figurą człowieka „wrzuconego w świat”, być może także emigranta wrzuconego w obcy, nowy świat — więzienie-panoptikon. Antanas Garšva dehumanizuje się wraz z każdym kolejnym atakiem choroby psychicznej. Można powiedzieć, że kreacja osuwającego się w szaleństwo Garšvy to także ostatnia „maska” Antansa Škëmy: *Biały całun* jest uważany za *opus magnum* dramaturga i aktora, który trzy lata po publikacji powieści, w wieku 51 lat, zginął. Bohater bądź narrator utworów Miłosza łączy wyobraźnię i pamięć z rozumnością, natomiast bohatera *Białego całunu* (poraniona) wyobraźnia i (szczątkowa) pamięć pchają do obłądu.

---

<sup>21</sup> Problem dezintegracji języka otwiera jeszcze jedno pole badawcze: warto byłoby zestawić twórczość Antanasa Škëmy na przykład z utworami Witolda Gombrowicza lub dorobkiem teatru absurdu.

<sup>22</sup> M. Wyka, *Miłosz i rówieśnicy. Domknięcie formacji*, Kraków 2013, s. 34.

Co wobec tego łączy tych dwóch niemal rówieśnych pisarzy — polskiego, urodzonego na ziemiach litewskich i litewskiego — urodzonego na ziemiach polskich? Niewątpliwie pewne podobieństwo życiowych doświadczeń, a przede wszystkim rodzaj stawianych przez nich pytań: o niejednorodną tożsamość narodową wobec polsko-litewskiego konfliktu i stereotypów, o relację prowincja (małe języki i literatury narodowe) — centrum (literatury zachodnioeuropejskie), o to, jakie świadectwo może dać poeta — emigrant z Europy Wschodniej i jaki może być język jego twórczości, wreszcie o to, czy doświadczenia pierwszej połowy XX wieku mogą człowieka budować, czy raczej wyłącznie niszczyć. Okazuje się wobec tego, że być może o wspólnocie pokoleniowej, o wspólnych cechach danej formacji literackiej i kulturowej świadczą nie tyle dawane przez pisarzy odpowiedzi, a zwłaszcza (gotowe) formuły ideologiczne, co raczej — pytania, jakie zdają swojej współczesności.

#### LITERATURA

- Antanas Škėma ir slinkty lietuvių literatūroje*, red. L. Mačianskaitė, Vilnius 2012;
- V. Daujotytė, V. Kvietkauskas, *Litewskie konteksty Czesława Miłosza. Monografia*, tłum. J. Tabor, Sejny 2014;
- A. Fiut, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1981;
- Formacja 1910. Biografie równoległe*, red. K. Biedrzycki, J. Fazan, Kraków 2013;
- Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011;
- B. Kalęba, *Czesław Miłosz i litewscy Kolumbowie. Przyczynek do jeszcze jednej biografii równoległej*, *Wielogłos* 2014 nr 2, s. 65–80;
- P. Lossowski, *Litwa*, Warszawa 2001;
- Mačianskaitė L., *Antanas Škėma, Gimęs du kartus*, [http://www.šaltiniai.info/files/literatura/LH00/Loreta\\_Ma%C4%8Dianskait%C4%97.\\_Antanas\\_%C5%A0k%C4%97ma.LHP200B.pdf](http://www.šaltiniai.info/files/literatura/LH00/Loreta_Ma%C4%8Dianskait%C4%97._Antanas_%C5%A0k%C4%97ma.LHP200B.pdf);
- , *Antano Škėmos „Balta drobulė”. Pasaulis ir diskursas*, Vilnius 1998;
- , *Nawiązania do polskości w twórczości Antanasa Škėmy. Kompleksy, stereotypy, utopie, projekty*, [w:] *Zranieni przez czas. Współczesna literatura litewska*, oprac. i wstęp D. Mitaitė, J. Sprindytė, tłum. I. Korybut-Daszkiewicz, J. Tabor, Warszawa 2011;
- , *Škėma Antanas*, w: *Lietuvių literatūros enciklopedija*, red. V. Kubilius i in., Vilnius 2001;
- Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, Paryż 1955;
- , Przedmowa [do *Europos sąmoningumo poezija*], do druku podała i notą opatrzyła B. Kalęba, *Kwartalnik Artystyczny* 2014 nr 2, s. 13–26;
- , *Rodzinna Europa*, Paryż 1959;
- , T. Venclova, *Dialog o Wilnie*, *Kultura* (Paryż) 1979 nr 1–2 (376–377), s. 3–35;
- A. Nyka-Niliūnas, *Dienoraščio fragmentai 1938–1975*, red. D. Kalinauskaitė, Vilnius 2002;
- A. Škėma, *Balta drobulė*, Vilnius 2009, London 1958;
- M. Wyka, *Miłosz i rówieśnicy. Domknięcie formacji*, Kraków 2013.



**FACING DISINHERITANCE. THE HETEROGENIC IDENTITY IN THE PROSE BY  
ANTANAS ŠKĖMA AND CZESŁAW MIŁOSZ**

The article is an attempt to correlate and analyse side by side the work of Antanas Škėma and Czesław Miłosz. The starting points for the analysis are the shared elements in the writers' biographies: Polish-Lithuanian roots, multiple migrations, and being torn away from the country of their childhood. Yet, most importantly, it is concentrated in the ontological identity of the issues the authors tackle. The ambiguity of the issues leads—in both cases—to a feeling of alienation, and that translates into the form of the message in their writing. Other elements both characteristic and common for their work include autobiographism, the attitude towards the past including pluperfect, topography—*islands of memory*—a fascination with folklore, folk imagination, and most importantly: asking uncomfortable questions.

**KEYWORDS:** autobiographism; the past; folklore; Polish-Lithuanian roots; identity; alienation.