

Marian Kisiel

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: 0000-0002-6752-2407

TEODOR BUJNICKI. PORTRET MIŁOSZA

Do opowieści muszę wprowadzić dużo szczegółów autobiograficznych. Natykam się na wstępie na opór wewnętrzny. [...] Szczegóły autobiograficzne są zawsze częściowe. Otwartość jest niemożliwa, ponieważ wymagałaby sięgnięcia zbyt głęboko we własne życie, w tę sferę, w której sądzi się siebie. I nigdy bezstronnie.

Czesław Miłosz¹

1.

„Portret ukazuje obraz człowieka utworzony przez kogoś innego”². Ta najprostsza definicja Aliny Kowalczykowej kieruje naszą uwagę w stronę tworzenia, czyli kreacji literackiej. „Portret ukazuje obraz”, a „obraz” jest „utworzony”. Tym samym badaczka zasugerowała, że portret ma charakter mimetyczny: prawdziwie naśladuje obraz człowieka lub naśladuje go prawdopodobnie. Każdorazowo jednak – intencjonalnie – ów „ktoś inny” kładzie nacisk na warunkowość „utworzenia”. To, co prawdziwe lub prawdopodobne, zawsze jawi się jako zespół przedstawiń, będących wynikiem zmieszania faktów, fantazji, fikcji i wyobraźni portretującego. „Czas był albo będzie. Nigdy nie jest. Zawsze się rozwija” – pisał Maurycy Mochnacki, przekonując, iż osoba „z duszą i ciałem w grze namiętności” zawsze umknie portreciście³. Czy również dzieje się

¹ C. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006, s. 208, 209 [seria: *Dziela zebrane*]. Dalej powołując się na tę pozycję oznaczam ją literami ZMU, cyfra po skrócie odsyła do strony tomu.

² A. Kowalczykowa, *Świadectwo autoportretu*, Warszawa 2008, s. 7.

³ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, oprac. i przedmowa Z. Skibiński, Łódź 1985, s. 43.

tak, jeśli rozpatrujemy portret nie jako dzieło malarskie, ale jako gatunek krytycznoliteracki?

Rozpatrywać portret jako jeden z gatunków krytyki literackiej, to postulat strukturalistów⁴. Rozmaicie i dzisiaj rozumiany (sylwetka, szkic, wspomnienie, nekrolog), bywa chętnie pisany jako forma eseistyczna, gdzie fakt może ustąpić miejsca zmyśleniu, przesąd zostać zastąpiony przez aksjomat, a osobista animozja ukryta pod formułą *relata refero*. Jako forma eseistyczna portret literacki ma więc w sobie coś z dawnej zabawy salonowej, a także z opisów pseudohistorycznych, gdzie realna postać umieszczona zostaje w czasie historycznym, lecz pseudonimowanym przez portrecistę⁵.

Czesław Miłosz sztukę portretu literackiego po raz pierwszy najpełniej wyraził, jak się zdaje, w *Zniewolonym umyśle*. Wprawdzie i wcześniej pisał, by użyć tytułu Jerzego Kwiatkowskiego, „szkice do portretów”, niemniej dopiero to dziełko czytane najpierw politycznie (w kraju i na emigracji), socjologicznie (za granicą), a dzisiaj traktowane zasadniczo jako parabola⁶, otworzyło najpewniej drogę do portretu rozumianego jako zmieszanie różnych materii: czasu (historii i terażniejszości), przestrzeni (dawnych i obecnych), ludzi (o zmieniających się biografiami), systemów politycznych itd. Owo „zmącenie” ustrukturyzowane zostało w wielowątkową opowieść, w której *g e s t a u t o b i o g r a f i c z n y* portrecisty zastępuje epickie przedstawienie portretowanego na tle uprzednich dziejów jego rodu i współczesnych mu zdarzeń.

Zniewolony umysł widziany jako parabola (portrety realnych postaci ukryte zostały pod greckimi literami) ukazywał możliwości takiego portretowania, gdzie postać jest pozornie w centrum uwagi (w centrum gatunku), w istocie rzeczy jednak staje się także *p r e t e k s t e m* do snucia rozważań innego rodzaju. A skoro już przywołałem kategorię „gestu autobiograficznego” (jak widać przez motto mego szkicu: za podpowiedzią Miłosza), to może warto wzbogacić ją o uwagę Günтера Grassa: „Opowiadać – to znaczy kłamać z jasnym umysłem”⁷. Jak to uczynić? Opisał to Philippe Lejeune w *Wariacjach na temat pewnego paktu*, a rzecz polegała na przyjęciu narracyjnej trzeciej osoby, co sytuowało utwór – jak dowcipnie zauważył Zbigniew Bauer – „w obszarze literatury fikcjonalnej, a na

⁴ js [J. Sławiński], *Portret literacki*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 377.

⁵ L. Łopatyńska, *Portret*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tyniecka-Makowska, Kraków 2006, s. 551–552.

⁶ D. Pawelec, *Zniewolony umysł – fakt polityczny czy literacki?*, [w:] tegoż, *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*, Katowice 1998, s. 19–27.

⁷ Cyt. za: Z. Bauer, *Autobiografizm jako fikcja osoby*, „Annales Academiae Pedagogicae Cracoviensis”, Folia 37, Studia Historicolitteraria VI, 2006, s. 183.

dodatek dawało szansę śledzenia – niekiedy bardzo perwersyjnych – gier między «Ja» i «On»⁸.

Zaraz po *Zniewolonym umyśle* Miłosz napisał dwa portrety, które opublikował w rok po ukazaniu się książki. Były to literackie wizerunki Józefa Czechowicza i Teodora Bujnickiego⁹. Zapewne miały one współtworzyć dziełko podobnego rodzaju (*Portrety poetów polskich*), ostatecznie ukazały się wiele lat później w tomie *Zaczynając od moich ulic*, tytułem już sugerując ścisłą relację między „Ja” i „Oni”, a „Oni” to „kronika ludzi i zdarzeń” (ZMU 247), ujęta w ramy autobiograficznej opowieści bez całkowitej „otwartości” (ZMU 209).

2.

Zanim jednak czytelnik sięgnie po wielowątkowy portret Teodora Bujnickiego, być może wcześniej przeczyta zdanie Miłosza w jego *Historii literatury polskiej*, zdanie-portret, a przy tym zdanie-kategoryzacja: „Teodor Bujnicki (1907–1944) został w czasie wojny zastrzelony z wyroku prawicowej organizacji podziemnej i nie pozostawił po sobie żadnego ważnego dzieła”¹⁰. W tym zdaniu portrecista zawarł dwie informacje o portretowanym: o jego tragicznej śmierci („został w czasie wojny zastrzelony”) i jego tragicznej obecności pośmiertnej („nie pozostawił po sobie żadnego ważnego dzieła”). Po cóż było zatem wspominać Bujnickiego, skoro jego życie zostało nieopisane, a pisarstwo w żaden sposób nietknięte krytycznym piórem?

Portrety (zdania portretowe) z podręcznika pozostają dłużej w pamięci niż obszernie szkice, na które trzeba mieć lekturowy czas, chęć i umiejętność krytycznego osądu. Poza tym zdaniem w *Historii literatury polskiej*, które zostało napisane w kontekście powstania grupy Żagary, Miłosz wielokrotnie i ciepło wspominał Bujnickiego, doceniał jego znaczenie dla młodego środowiska wileńskiego lat 30. XX wieku, choć z rezerwą odnosił się do literackich sympatii poety, jego stosunku do poetów Skamandra czy do twórczości okolicznościowej (satyr, szopek, kabaretu). Głównym portretem przyjaciela pozostaje esej z paryskiej „Kultury”. Jak wiemy od Tadeusza Bujnickiego, Miłosz z nieznanых powodów nie zechciał opatrzyć wstępem jego *Poezji zebranych*¹¹.

⁸ Tamże, s. 188.

⁹ Pierwodruki: C. Miłosz, *Józef Czechowicz (Portrety poetów polskich)*, „Kultura” [Paryż] 1954, nr 7/8, s. 49–82; tegoż, *Teodor Bujnicki. (Portrety poetów polskich)*, „Kultura” [Paryż] 1954, nr 9, s. 25–50.

¹⁰ C. Miłosz, *Historia literatury polskiej*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 2016, s. 648 [seria: *Dzieła zebrane*].

¹¹ O relacji Miłosz – Bujnicki z perspektywy syna Teodora, zob. *Wpisany w Wilno. Z profesorem Tadeuszem Bujnickim rozmawia Tadeusz Skoczek*, „Zdanie” 1996, nr 4/5.

To, co w późniejszej *Historii literatury polskiej* Miłosz stosował do dzieła Bujnickiego („nie pozostawił po sobie”), we wcześniejszym portrecie odnosił do nazwiska poety w przyszłej historii polskiej literatury („nie zostawi śladu”, ZMU 208). Oba aspekty czasownika (dokonany i niedokonany) nie kłócą się tu z sobą. Kilkunastoletnia odległość obu zdań każe nam raczej sądzić o trwałości przekonań i aksjologicznej pewności Miłosza co do reguł, którymi kieruje się Korektorka Wieczna. W obu wypadkach mowa jest o miejscu w literaturze. Miłosz zasadniczo kładzie nacisk na sferę wartości estetycznych, poniekąd tylko odłączając je od sfery życia. Bujnicki jest portretowany w serii obrazów – jako poeta gimnazjalny (u Lelewela), współzałożyciel Żagarów, sekretarz Instytutu Badań Europy Wschodniej, redaktor „Gazety Codziennej”. Seria obrazów jest zarazem serią migawek, żadna kreska portrecisty nie zmierza do oddania pełnego portretu Bujnickiego. Jakby możliwość zrjonalizowania życiorysu poety była gaszona jakąś emocjonalną niemożnością.

Po latach będzie to również widoczne w wywiadzie z Adamem Michnikiem. Mówił w roku 1991: „To jest duża część mojego życia. Kiedy byłem w szkole, słyszałem o wspaniałym poecie, który objawił się w gimnazjum. I wkrótce potem znalazłem się razem z nim w organizacji «Pet». Sesje w domu, u Rudnickiego, oglądanie numerów «Skamandra», dyskusje o poezji – to było przecież moje szczęście, podrostka, początkującego poety – to wszystko się łączy z Bujnickim. Potem na Uniwersytecie, w Klubie Włóczęgów, w Żagarach, wszędzie razem. I wizyty w Instytucie Europy Wschodniej, gdzie on był sekretarzem, niedaleko kawiarni Rudnickiego, przesiadywanie u Rudnickiego. No więc bez ustanku”¹².

Postawmy pytanie: Jak to możliwe, że będąc „bez ustanku” z Bujnickim (zażyłość osłabi się po ślubie przyjaciela, Miłosz kilkakrotnie to akcentuje), tak niewiele czy stosunkowo niewiele przedostało się z życia poety do portretu Miłosza. Jakby Bujnicki człowiek został przykryty przez pamięć o Bujnickim literacie.

3.

Wydaje się, że główna przyczyna takiej kreacji postaci wynikała z przyjętej przez Miłosza strategii (czy metodologii) pisarskiej. Była ona zresztą charakterystyczna dla autora *Szukania ojczyzny* i później. Miłosz nie ufał biografizmowi jako poznawczej formule narracyjnej, choć sięgał do niego dla lepszego uwyrażenia obecności osoby w kulturze. Obcy był mu chyba radykalizm Stanisława Brzozowskiego, który kategoryzował: „Co nie jest biografią – nie jest w ogóle. Co sobie

¹² Wstawać rano, pisać, a potem na jagody... Z Czesławem Miłoszem rozmawia Adam Michnik, „Gazeta Wyborcza”, 8–9 czerwca 1991.

przypisuje ponadbiograficzne, ponadkonkretnie indywidualne znaczenie, jest właściwie mniej rzeczywiste¹³. Nie znaczy to jednak, że Miłosz odrzucał podobny aposterioryzm. Przeciwnie: uznając doświadczenie za warunek prawdziwego poznania, biografię osoby portretowanej konfrontował z własną biografią, choć – jak pamiętamy – twierdził, że całkowita „otwartość jest niemożliwa” (ZMU 209). Dlatego przywołując wcześniej kategorię „gestu autobiograficznego”, chciałbym się teraz na nim zatrzymać.

Może teza ta zabrzmi zbyt radykalnie, niemniej wydaje się, że portretując Teodora Bujnickiego, Miłosz portretuje siebie, czyli czas własnej młodości pisarskiej. Odtwarza klimat prowincjonalnego miasta, tkwiącego „w ślepej kiszce” (ZMU 234), sięga do zdarzeń, które kształtowały intelektualny klimat jego młodości. Częstym zmianom poddany jest narrator eseju. Raz pisze on w 1 os. lp., innym razem w 1 os. lm., to znowuż w 3 os. lp. Narrator pierwszoosobowy pojawia się zawsze wtedy, kiedy Miłosz odwołuje się do swoich związków z Bujnickim (to w 1 os. lp.), albo kiedy wspomina literacką wspólnotę i rekonstruuje jej poglądy, nadzieje i plany (to w 1 os. lm.). Narrator trzecioosobowy pojawia się w tych partiach eseju, kiedy Miłosz, kreśląc wizerunek Bujnickiego, przywołuje społeczną obecność poety, jego oficjalne dane biograficzne. Taka trójnarracyjność sprawia, że esej Miłosza, pozornie trwając przy gatunkowej formie, jaką jest portret, w istocie rzeczy sięga po megagatunek, gdzie zmieszana (zmacona) materia dąży do – przywołajmy pojęcie z obszaru poezji – „formy bardziej pojemnej”, która „pozwoliłaby się porozumieć nie narażając nikogo, / Autora ani czytelnika, na męki wyższego rzędu¹⁴. W eseju o Bujnickim Miłosz tłumaczył to w taki sposób: „Literackie przebrania polegają na odsłanianiu tego, co się da, na wysiłku, żeby znaleźć na to środki. Przez sztuczność formy osiąga się szczerłość, piętząc przeszkody, przewycięża się przeszkody. Tęsknota do bezpośredniej łączności z innymi jest w nas wielka. Ale nie zdobywa się jej niestety, a każdej spowiedzi grozi misterne zafalszowanie” (ZMU 209).

Trojakość narracji w sposób naturalny ją dynamizuje. Miłosz zaczyna od siebie, jakby *ab urbe condita*, wspomina swoją siódmą klasę i „kryzys zainteresowań” (ZMU 209), wciągnięcie do „konspiracyjnej” organizacji „Pet”, która miała wyrwać młode umysły „z bagna sienkiewiczowsko-antysemitcko-nacjonalistycznego” (ZMU 213), i – spotkanie z Teodorem Bujnickim. Pisze o nim: „był sławnym człowiekiem”. „Kipiał entuzjazmem, czego dotknął, stawało się powodem do zachwyty – i do ciągle nowych pomysłów” (ZMU 214). „Uścisnąłem więc dłoń prawdziwego poety” (ZMU 215).

¹³ S. Brzozowski, *Pamiętnik*, wstęp M. Wyka, oprac. tekstu i komentarz M. Urbanowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 2007, s. 164.

¹⁴ C. Miłosz, *Ars poetica?*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003, s. 78 [seria: *Dzieła zebrane*].

Potem Miłosz pisze o Klubie Włóczęgów i STO, tu i ówdzie włączając Bujnickiego kilkoma zdaniami zaledwie w porywającą go (Miłosza) opowieść o młodości, która nie zna przeszkód i którą – jak czytamy – „niezależnie od wszelkich głupot wiekowi właściwych, powinienem się szczycić” (ZMU 223). I tutaj 1 os. lp. wybrzmiewa najmocniej: „Przyczyną do chluby może być i Klub, i STO, i mafie, i przyjaźnie, czyli to wszystko, co mnie, raczej egotycznego i pełnego zadziorów, wrywało samemu sobie. Bez przejścia przez to doświadczenie pewne zjawiska znane z dziejów kultury pozostałyby dla mnie niezrozumiałe [...]” (ZMU 224).

Do połowy eseju portretowana osoba Bujnickiego pojawia się okazjonalnie. Również w kolejnych częściach, kiedy mowa o piśmie „Żagary” i Klubie Intelktualistów (KI), Bujnicki jest ukazany w tle. Jako ktoś ważny, ten, który przyjął propozycję Stanisława Mackiewicza, by wydawać dodatek literacki do „Słowa”. Miłosz napisał: „przyjęliśmy propozycję”. I dodał: „My, to znaczy Bujnicki” (ZMU 226). Ale już osłabiła się, jakby powiedział Mochnacki, „dusza i ciało w grze namiętności”¹⁵, również obecność Bujnickiego w młodzieńczych grach i zabawach żagarystów stała się rzadsza; „żenił się z Anulką [...], tudzież szukał zarobku” (ZMU 232).

4.

Od tego dopiero momentu zaczyna Miłosz kreślić prawdziwy portret Teodora Bujnickiego. Wszystko, co wcześniej zostało napisane, było powidokiem młodzieńczej przygody. „Bujnicki, który, lubiany przez jednych i przez drugich, łagodził tarcia” (ZMU 233), kiedy przestał być towarzyszem literackich gier i zabaw, stał się nagle kimś z zewnątrz. Ten sam, lecz inny. Jest sekretarzem Instytutu Badań Europy Wschodniej, sumienny, troszczący się o studentów, „naturalnie miły i otoczony przyjaźnią” (ZMU 236). Każda sympatia kiedyś się jednak kończy. Pisząc o czasach swojej młodości, o durnym i chmurnym upływie lat, Miłosz bawił się anegdotą, włączał siebie w zdarzenia, których był uczestnikiem. Ostatecznie nic tak nas nie cieszy i zajmuje, jak my sami. Przystępując po tylu różnych wspomnieniach do portretu Bujnickiego, już nie empatycznie, lecz *ex cathedra*, z oddalenia, upływu lat, czyli z innego czasu i innej przestrzeni, uderzając w ton moralisty, który tak dobrze wybrzmiał w *Zniewolonym umyśle*, zapytał o „los”, a więc o tę kategorię, którą należy rozumieć nie tyle jako – powiemy za słownikiem Doroszewskiego – ‘dołę, koleje życia, bieg wydarzeń, ich rozwój zmierzający ku jakiemuś wynikowi’, ile jako ‘przeznaczenie, fatum; traf, przypadek’¹⁶. „Do jego losu – pisze Miłosz – chciałbym się odnieść z całym napięciem uwagi” (ZMU 236).

¹⁵ Zob. przypis 2.

¹⁶ *Słownik języka polskiego*, t. 4, red. W. Doroszewski, Warszawa 1962, s. 198.

Pomińmy ironiczną uwagę o wyglądzie Bujnickiego („rośnie mu coś jak rys pickwickowskiego brzuszka”, ZMU 236), adnotacje o „lokalnej sławie” (ZMU 236) i o „uzdolnionym autorze regionalnym” (ZMU 239). A nawet takie zdania: „Mędrce nie był – co nie dowodzi, że był głupi. Niestety uwewnętrzniał się, a każde uwewnętrznienie kryje w sobie olbrzymie niebezpieczeństwa” (ZMU 237). „Losem” Bujnickiego, zdaniem Miłosza, jest jego „nieprzejrzystość” (ZMU 238). Portrecista nie detalizuje swojego postrzeżenia. Zamiast pogłębionej refleksji na temat losu indywidualnego, daje uogólnienie, które bez dowodu okazuje się epitetowaniem przez kogoś, kto zaszedł dalej.

Miłosz napisał: „Na przykładzie Bujnickiego można śledzić ogrom zaniechania czy paraliżu właściwego dwudziestoleciu. Uzdolniony autor regionalny, mieszkający w mieście i kraju o wielkiej obfitości niezwykłych sytuacji, współistniejących ze sobą kultur, ciekawych postaci i problemów, nie pozostawił po sobie niemal nic, co by świadczyło, że umiał odskoczyć i spojrzeć na żywioł, który go otaczał, z dystansu” (ZMU 239). Trudno nie odnieść tych słów do wcześniejszego stwierdzenia: „Mówiąc o Bujnickim, staram się wyłączać myśl o sobie poza nawias, ale udaje mi się tylko częściowo, abstrahuje od własnej przeszłości, natomiast nie od przyszłości, to znaczy oceniam go, powołując się na to, co, jak uważam, powinienem (żądanie) umieć” (ZMU 238).

To, oczywiście, uproszczenie. Kategoria „losu” jest przez Miłosza odnoszona do czasów wojny, a zwłaszcza do związków Bujnickiego z „Gazetą Codzienną”, którą „zasiłał [...] płodami swego pióra” (ZMU 240). Miłosz nie jest kategoryczny. Nazywając po latach (w rozmowie z Adamem Michnikiem) postawę Bujnickiego „motyłkowatą”, stwierdził, że „nakazy i zakazy kodeksu, zaczynającego się od hasła «Bóg i Ojczyzna», które cementowały wspólnotę „narodowców” (czyli zapewne AK, jeśli przypomnieć „prawicową organizację podziemną” z *Historii literatury polskiej*), „działały na niego słabo” (ZMU 241). Dalej pisze Miłosz: „Sam musiał znajdować sobie drogę, ani głęboki w dodatku, ani dostatecznie oryginalny. I cechowała go równocześnie ugodowość, w tym sensie, że przystosowywał się zawsze do istniejących warunków, nie występował przeciwko porządkowi jakiegokolwiek państwa, swoje spory z publiczną opinią uważając za gatunek żartu. Świat pozostał dla niego zawsze Uniwersytetem Stefana Batorego” (ZMU 241).

Tragiczny los Teodora Bujnickiego łączył Czesław Miłosz z miejscem, z którym związał on swoje życie. „Kaźda wojna stwarza dopiero swój ocean” – pisał Kazimierz Wyka w *Pamiętniku po klęsce*¹⁷. „Ocean” Wilna był, zdaniem Miłosza, oparty na „półzdradzie” (ZMU 240). „Wiadomo każdemu, że Wilno wtedy dygotało jak osina w deszcz i nie bez racji. To drzenie silniejsze było niż cokolwiek, co można

¹⁷ K. Wyka, *Życie na niby. Pamiętnik po klęsce*, Kraków–Wrocław 1984, s. 236.

sobie wyobrazić, i ilości składanych nawzajem na siebie donosów sięgały daleko ponad przepisana normę. Ludzie pełzali, oklaskiwali, zlizywali podłogi, «byle nie wywieźli». I ostatecznie, gryzmołąc donosiki na sąsiada, każdy w głębi serca miał trochę nadziei, że któregoś dnia ocknie się «dobrym patriotą» (ZMU 243).

Czesław Miłosz nie usprawiedliwiał ani Wilna, ani Teodora Bujnickiego. Obecność poety w „Gazecie Codziennej” (i jego w niej aktywność) oceniał z perspektywy moralności prowincji. „Pismo nie było lubiane, irytowało tym, że robiło publicznie to, co wszyscy robili prywatnie, tzn. wylewało żółć na sanację, że «nie oddamy ani guzika» – furia i zgaga kłęski. [...] Także ze względu na godzenie się z pozycją człowieka zawieszono za jedną nogę unosił się dokoła pisma zapaszek półzdrady” (ZMU 240). Kreśląc te słowa, portrecista Bujnickiego miał w pamięci to, że portretowany zbyt się uwewnętrzniał, nie nakładał maski, nie znał uczucia dystansu. Ów bard Wielkiego Księstwa Litewskiego był w swoim postępowaniu jednocześnie zbyt prawdziwy i zbyt staroświecki. Jak miejsce, które go wydało i o którym „mógł pisać tomy”¹⁸. „Nasza śmieszna dolino, nasza staroświecka prowincjo, taki tobie przypadł los, wskoczyć w sam środek kotła, nad którym pochylają się czarownice Makbeta. Do Paryża wkraczały wtedy wojska Hitlera. Ty, prowincjo, z twoją sennością, z twoimi murami, z bim-bam twoich kościołów, zaiste nie byłaś przygotowana na ciśnienia Ery” (ZMU 242).

5.

Wspomniałem wcześniej, że portretując Bujnickiego, Miłosz był już po edycji *Zniewolonego umysłu*. Ten kontekst jest – powtórzę – o tyle ważny, o ile wyznacza sposób portretowania. Dariusz Pawelec może nazbyt spolegliwie wobec Miłosza uznać, że „[t]ło i sensy polityczne *Zniewolonego umysłu* przesłoniły większości czytelników tej książki zawarte w niej sensy etyczne – najistotniejsze być może dla zrozumienia utworu Miłosza, a zapowiadane już w przeciwieństwie w tytule książki¹⁹. Krytyk poszedł tu w ślad za pisarzem. „Polityczność mego pisanie – pisał Miłosz – jest pozorna, chodzi mi zawsze o mechanizm działań ludzkich i tysięcy razy wolałbym opowiadać o intrygach książąt i królów, niż nurzać stopy w lawie ciągle jeszcze gorącej. Narazam się na nieporozumienia, bo pióro służy zwykle do przekonywania, zwalczania, a ja nie mam żadnych użytkowych celów, co może powodować zarzuty, że uzurpuję sobie rolę kronikarza, dla jakiego miejsce znajduje się nie wcześniej niż za sto lat. Tylko że za sto lat nałożą się na siebie różne wersje i prócz nich nie zostanie niczego” (ZMU 243).

¹⁸ T. Bujnicki, *Poemat o panu Bobrze (fragmenty)*, [w:] tegoż, *Liryki w wileńskim pejzażu*, wybór, wstęp, oprac. i kalendarium A. Szawerna-Dyrszka, Katowice 2010, s. 27.

¹⁹ D. Pawelec, *Zniewolony umysł – fakt polityczny czy literacki?...*, s. 16–17.

Rzecz w tym, że – powtórzę raz jeszcze – portretując Bujnickiego, Miłosz portretuje siebie. To znaczy, że przenosi nas w świat, który mógł przemierzać tylko pamięcią, a – jak wiemy – przemierzanie pamięcią jest pisaniem autobiograficznym. „Z samej nieudolności słów rodzi się niesprawiedliwość” (ZMU 246). Kiedy autor *Zaczynając od moich ulic* pisał o współtwórcy Żagarów, że „[p]rzez swoją śmierć stał się osobistością, która żenuje, wzbudza mieszane uczucia” (ZMU 246), to może nie tyle chodziło mu o to, że – jak czytamy w zdaniu dalej – „[z]ginął [Bujnicki – M.K.] w okresie, który dla rządzących w Polsce [PRL – M.K.] podminowany jest wstydem, a dla wielu ich przeciwników zgryzotą daremnie przełanej krwi” (ZMU 246); że może chodziło o coś więcej. Bliskość słów: „żenuje”, „mieszane uczucia”, „wstyd”, „zgryzota” układa się w jakąś wznoszącą się piramidę emocji. W słowie „żenuje” ukryte są wszystkie sensy słów późniejszych, w tym „wstyd” i zgryzota”.

Pisząc portret Teodora Bujnickiego, portret wstydu i zgryzoty, Czesław Miłosz mógł tylko mówić o sobie, portretować siebie. Nie ma tu sensów etycznych, które znaleźć możemy w *Zniewolonym umyśle*. Ale są sensy ludzkie, zwykłe sensy, o które potyka się każdy człowiek w zgryzocie.

Bibliografia

- Bauer Z., *Autobiografizm jako fikcja osoby*, „Annales Academiae Pedagogicae Cracoviensis”, Folia 37, Studia Historicolitteraria VI, 2006, s. 183.
- Bujnicki T., *Poemat o panu Bobrze (fragmenty)*, [w:] tegoż, *Liryki w wileńskim pejzażu*, wybór, wstęp, oprac. i kalendarium A. Szawerna-Dyrzka, Katowice 2010, s. 27.
- Kowalczykowska A., *Świadectwo autoportretu*, Warszawa 2008, s. 7.
- Miłosz C., *Historia literatury polskiej*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 2016, s. 648 [seria: *Dzieła zebrane*].
- Miłosz C., *Józef Czechowicz (Portrety poetów polskich)*, „Kultura” [Paryż] 1954, nr 7/8, s. 49–82.
- Miłosz C., *Teodor Bujnicki. (Portrety poetów polskich)*, „Kultura” [Paryż] 1954, nr 9, s. 25–50.
- Miłosz C., *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006, s. 208, 209 [seria: *Dzieła zebrane*].
- Pawelec D., *Zniewolony umysł – fakt polityczny czy literacki?*, [w:] tegoż, *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*, Katowice 1998, s. 19–27.
- Wstawać rano, pisać, a potem na jagody... Z Czesławem Miłoszem rozmawia Adam Michnik*, „Gazeta Wyborcza”, 8–9 czerwca 1991.
- Wyka K., *Życie na niby. Pamiętnik po kłęsce*, Kraków–Wrocław 1984, s. 236.

Marian Kisiel

University of Silesia in Katowice

TEODOR BUJNICKI. CZESŁAW MIŁOSZ'S PORTRAIT

Summary

Czesław Miłosz was a skilful portraitist. In his essays, which might be called “little” prose works, he referred to biography as an essential component of a literary portrait. At the same time, he anchored biography within the powers of history, society, and milieu. Miłosz cultivated a modern form of a biographical essay, a meta-genre in which both facts unknown to the readers and intimate testimonies melt into one. An essay dedicated to a close friend of his youth, Teodor Bujnicki, is one of few testimonies that manages to both profoundly penetrate the life of the portrayed person and intentionally disclose the perspective of the portraitist.

Key words: Bujnicki, Miłosz, Vilnius, portrait, autobiographical gesture.