

# Marian Stępień

---

## Czesława Miłosza odkrywanie Ameryki

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/4, 143-176

---

1981

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIAN STEPIEŃ

### CZESŁAWA MIŁOSZA ODKRYWANIE AMERYKI

Początków drogi, którą tu się opisze, trzeba szukać znacznie wcześniej, przed bezpośrednimi decyzjami, jakie miały zaprowadzić poetę na wielkie światowe szlaki (również w czysto geograficznym znaczeniu tego słowa), jeżeli tkwiące wówczas w jego wyobraźni, to tylko jako poruszenia emocji i wyobraźni chłopca czytającego na Litwie książki Thomasa Mayne'a Reida, Fenimore'a Coopera i oglądającego w szkolnej sali na ścianie obrazek *Zwierzęta Północnej Ameryki*, z szopem praczem, jeleniem wapiti, dzikimi łabędziami, karibu<sup>1</sup>.

Początki tej drogi sięgają lat okupacji. Tych przemyśleń, które poeta sformułował zaraz po wojnie, gdy w 1945 r. pisał — w Krakowie — o zburzonej Warszawie. Kraj leżał w gruzach, ludzie szukali daremnie i oplakiwali swoich bliskich. Wtedy pojawiły się słowa, którymi poeta wyraził poczucie własnej odrębności, dystans wobec obejmującego wszystkich nastroju, lęk przed przyjęciem na siebie naturalnego, a równocześnie fałszywego, bo niekoniecznego — wbrew potocznym mniemaniom — obowiązku. Nie krytycyzm lub niechęć, lecz obawa przed możliwością utraty własnej siły:

Co czynisz na gruzach katedry  
Świętego Jana, poeto,  
W ten ciepły, wiosenny dzień? [UP 115]

Znak zapytania był tutaj protestem przeciwko tak często i nieubłaganie kładącym się ciężarem na twórczości polskiego artysty zobowiązaniom, które po r. 1945 odzyskały swoją zwykłą siłę, a które tylko przelotnie i bez większych skutków zaatakowane zostały przez młodych skamandrytów. Zwłaszcza przez Jana Lechonia, którego *Herostrates* — pa-

---

<sup>1</sup> O tym obrazku jest mowa w poemacie *Gdzie wchodzi słońce i kędy zapada*. W: Cz. Miłosz, *Utwory poetyckie. Poems*. Ann Arbor, Michigan, 1976, s. 355. Dalej do tego wydania odsyłamy skrótem UP, liczba po skrócie oznacza stronicę. Przy lokalizowaniu utworów Miłosza zastosowano również skróty: ON [= *Ogród nauk*. „Kultura” (Paryż) 1974, s. 3, 6 (cyfra połączona ze skrótem łącznikiem wskazuje zeszyt)], PU [= *Próba ujawnienia*. Jw., 1962, z. 12], WZ [= *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Paryż 1969].

radoksalnie — nieodparcie przychodzi na myśl w tym kontekście. Paradoksalnie, bo tych dwóch twórców dzieliło wszystko: i tradycja poetycka, i sytuacja w Polsce międzywojennej, i biografia twórcza, nawet w okresie gdy obaj już znaleźli się na politycznej emigracji<sup>2</sup>.

Teraz, w r. 1945, ujawniały się najtajniejsze przysięgi artysty składowane w dniach wojny, która nie pozwalała na ich wypełnienie, utrudniała nawet sformułowanie. Uruchamiała zupełnie inne imperatywy. Powstawały więc wiersze: *W malignie*, *Rzeka*, *Książka z ruin*, *Błądząc*, *Campo di Fiori*. A równocześnie dojrzewała determinacja artystycznej samoobrony, powołująca do życia cykl słonecznych, pogodnych, pełnych harmonii, barw i łagodności wierszy zatytułowany *Świat (poema naiwne)*. Ten cykl potwierdza autentyczność przysięgi, o której wprost powiedział poeta dopiero po zakończeniu wojny:

Przysięgałeś, że nigdy nie będziesz  
Płaczką żalobną.  
Przysięgałeś, że nigdy nie dotkniesz  
Ran wielkich swego narodu,  
Aby nie zmienić ich w świętość,  
Przekłętą świętość, co ściga  
Przez dalsze wieki potomnych. [UP 115]

Te słowa były świadectwem pamięci o zobowiązaniach względem własnych, dawanych sobie przyrzeczeń. Wskazywały jednak również na dramat trudnego wyzwania się z obowiązków, tak autentycznych, że prawie niemożliwych do odrzucenia. Zawierały bunt przeciw pamięci o przeżyciach, których doznała wspólnota, do jakiej należał. A równocześnie stwierdzały niemożliwość zerwania z wynikającymi z tej pamięci serwitutatami.

Ale ten płacz Antygony,  
Co szuka swojego brata,  
To jest zaiste nad miarę  
Wytrzymałości. A serce  
To kamień, w którym jak owad  
Zamknięta jest ciemna miłość  
Najnieszcześniejszej ziemi. [UP 115]

Słowa te pochodzą z wiersza *W Warszawie*, powstałego po spełnionej katastrofie zapowiadanej przez przedwrześniowe utwory Miłosa. Zasadą konstrukcyjną tego utworu jest opozycja między ciężarem oczywistych obowiązków artystycznych a świadomością, że mogą one stłumić, nawet zniszczyć wolny głos poety:

Moje pióro jest lżejsze  
Niż pióro kolibra. To brzemię  
Nie jest na moje siły.

<sup>2</sup> Zob. M. Stępień, *Nad „Dziennikiem” Jana Lechonia*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1, s. 162—164, 174—180.

Jakże mam mieszkać w tym kraju,  
 Gdzie noga potrąca o kości  
 Nie pogrzebane najbliższych? [UP 115—116]

O dramatyczności rozterki stanowi to, że podjęty bunt ani nie przychodzi łatwo, ani nie jest skuteczny. Pośrednio potwierdza siłę więzi łączących podmiot liryczny z „nie pogrzebanymi kośćmi najbliższych”. Zdobyć się na zerwanie jest równie trudno, jak podjąć ciężar pamięci. A może zerwanie w ogóle nie jest możliwe i nigdy naprawdę nie nastąpi? Najistotniejsza wewnętrzna antynomia tego buntu polega na tym, że jest on w jednakim stopniu aktem niszczenia, jak i afirmacji tego, przeciwko czemu zostaje podjęty. Tu tkwi źródło wielu dramatycznych wątków w światowej poezji. Bunt Miłosza przeciw pamięci o „nie pogrzebanych” najbliższych jest równocześnie usprawiedliwianiem się przed nimi, tłumaczeniem racji, dla których ów bunt jest koniecznością:

Czyż na to jestem stworzony,  
 By zostać płaczką żalobną?  
 Ja chcę opiewać festyny,  
 Radosne gaje, do których  
 Wprowadzał mnie Szekspir. Zostawcie  
 Poetom chwilę radości,  
 Bo zginie wasz świat. [UP 116]

Jest to gest samoobrony nie tylko artysty, który nie chciał przyjąć roli „płaczki żalobnej”. Ma on również znaczenie dla zbiorowości; broni normalnego życia, swobody myśli i marzenia. Wyrывая się w inne rejony podmiot liryczny utworu mocował się nie tylko z więzami, które nakładały się nań z zewnątrz. Pasował się sam z sobą, zdeterminowany również przez doświadczenia własnej wspólnoty.

Z powojennego punktu wyjścia, dla którego charakterystyczny był przedstawiony wyżej dramatyzm sytuacji, otwierały się perspektywy w kilku kierunkach. Ulegały one szczególnemu skomplikowaniu w warunkach i doświadczeniach, względem których określił się poeta w *Traktacie moralnym* napisanym w r. 1947 w stolicy Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej — „W Waszyngtonie D.C.”

Jedna z dróg, która poprowadziła poetę od wiersza *W Warszawie* do późniejszych — aż po ostatnie — rozdziałów jego twórczości, wiodła przez doświadczenia amerykańskie. Okazały się one nadzwyczaj ważne dla poety i jego dzieła. W szczególności bowiem sposób sprzyjały temu procesowi, który związany jest z istotą sztuki poetyckiej Miłosza, z jego postawą wobec świata: stałemu i nieprzerwanemu wyzwalaniu się z piętnujących poetę różnorodnych ograniczeń.

## 1

Pobyt Miłosza w Ameryce dzieli się na dwa okresy. Pierwszy to lata służby dyplomatycznej w Waszyngtonie: 1946—1949. Drugi, nieporów-

nanie ważniejszy, to okres od r. 1960, a więc od chwili powierzenia mu wykładów literatury polskiej na uniwersytecie kalifornijskim w Berkeley.

W utworach, które powstały w Stanach Zjednoczonych w pierwszym okresie i ukazały się w zbiorze *Światło dzienne* (1953), mało jest jeszcze Ameryki. Myśl poety zwracała się ku przeszłości dawniejszej i bardzo niedawnej, a na plan pierwszy wysuwał się problem mówienia prawdy. To wiersze *Do Jonathana Swifta*, *Dziecię Europy*, *Dwaj w Rzymie*, *O duchu praw*, *Koncert*, *Ocena* i inne utwory tego zbioru, które chociaż datowane w Waszyngtonie lub w Nowym Jorku — mogłyby powstać gdziekolwiek pod piórem polskiego poety. Drażyły one trudne problemy polityczno-moralne, które genezę swoją miały w doświadczeniach powojennej Polski. Dopiero w *Podróży*, napisanej w Waszyngtonie w r. 1948, widać już wyraźne ślady zetknięcia się z amerykańskim pejzażem i wnosi ona zupełnie inną niż poprzednie utwory tonację emocjonalną.

*Podróż*, otwierająca się obrazem wjazdu do miasta, wnosi nastrój radości wywołany widokiem barwnej przyrody, zawiera wyraz upojnego doznania życia:

W różowych palcach magnolii  
w puchu pięknego maja,  
[ . . . . . ]  
Między piersią łagodnych rzek  
Leży to miasto,  
W które wjeżdżam z bukietem sztywnych róż  
Na kolanach, jak walet kier,  
Krzyżąc ze szczęścia wiosny  
I z krótkości życia. [UP 133]

Owe „łagodne rzeki” to Potomac i Anacostia, w których widłach leży stolica Stanów Zjednoczonych, miasto słynące z wielkiej ilości kwiatów i krzewów rozkwitających wiosną. Tulipany, magnolie i „dogwoods” (derenie) — krzewy o delikatnych pastelowych w kolorze kwiatach — oto pierwsze wrażenie wjeżdżającego do tego miasta. W wierszu pojawił się jeszcze jeden charakterystyczny element amerykańskiej przyrody: „Ptak czystej barwy, kardynał”.

Pełniej pojawiła się Ameryka w *Traktacie poetyckim* opublikowanym w 1957 r. w Paryżu. Występuje w tym utworze w bardzo ważnej roli, gdyż wskazuje możliwości wyjścia z różnego rodzaju zniewoleń prześladowanych polskich twórców od końca w. XIX, do którego to okresu zwraca się traktat w partiach retrospektywnych. Niezbędne tu będzie przypomnienie węzłowych fragmentów *Traktatu*, bo na tym tle dopiero zarysuje się właściwie jego część czwarta, *Natura*, wprowadzająca amerykańską przyrodę. Ten bardzo ważny utwór programowy Miłosza jest artystycznym dokumentem zwrócenia się ku innym, nowym sferom doznań, ku pełni, jaka nie stała się udziałem tych twórców, o których w nim się mówi. A formy i przejawy zniewolenia były rozmaite. Jest

też *Traktat poetycki* wyznaniem wiary artysty i niezastąpionym świadectwem umożliwiającym zrozumienie twórczości poety. Jest jego autocharakterystyką:

Nie może jednak mowa być obrazem  
i niczym więcej. Wabi ją od wieków  
Rozkołysanie rymu, sen, melodia.  
[ . . . . . ]  
Służą, nie trwają, romanse, traktaty.  
Bo więcej waży jedna dobra strofa  
Niż ciężar wielu pracowitych stron. [UP 165]

Część pierwsza poematu, *Piękne czasy*, ukazuje „nasz porządek” — powikłany, zaplątany w niemożność własną, rozpięty między trywialnością a wzniosłością, między porywem ducha a uwzględnianiem mentalności filistra. Między realnym życiem, cywilizacją i kulturą a pięknością obowiązującego i zniewalającego pióro pięknego stylu. Wśród ludowych i narodowych złudzeń, folklorystycznych czy też tylko pseudo-folklorystycznych umiłowań. Nawet najwięksi spośród podnoszących bunt nie zdołali zerwać pęt i wyjść z zaczarowanego kręgu narodowych jasełek. Nie zdołał Jan Kasprówic, który

ryczał, rwał jedwabne pęta.  
A zerwać nie mógł, bo są niewidoczne,  
A to nie pęta, raczej nietoperze,  
Wypijające z mowy sok w przelocie. [UP 168]

Nie zdołał również — zdaniem Miłosza — wyzwolić się, wybić się ku sferom wolnym i uniwersalnym Stanisław Wyspiański, który wprowadził na miarę grecką chciał wznieść teatr własnego narodu,

Ale sprzeczności zwyciężyć nie zdołał —  
Ona przełamie mowę i widzenie,  
Ona oddaje nas w niewolę dziejów,  
Aż nie jesteśmy osoby, mniej, ślady,  
Pieczęcie w których odcisnął się styl.  
Nam nie zostawił Wyspiański pomocy. [UP 169]

Pisany przez politycznego emigranta *Traktat poetycki*, zawierający fragmenty ostrych porachunków z sytuacją, która panowała w Polsce lat pięćdziesiątych, jest wyrazem buntu znacznie szerszego; utwór ten nie daje się zredukować do ram protestu przeciw określonym niewłaściwościom polityczno-ustrojowym, aczkolwiek i takich elementów w tekście nie brakuje, szczególnie tam, gdzie autor w poetyckim skrócie próbuje ująć drogę życia i twórczości tych międzywojennych poetów, którzy tworzyli w kraju pierwszej połowy lat pięćdziesiątych.

*Traktat* jest buntem przeciwko ograniczeniom wolnego umysłu, ograniczeniom, które stworzyła tradycja, horyzonty współrodaków, zaściankowy charakter wielu obszarów polskiej kultury. Jest więc protestem, wyrazem niezgody, zwróconym przeciwko różnorodnemu zniewoleniu

twórcy pragnącego wybić się na pełną wolność, wznieść się ku sferom problemów autentycznie wielkich i uniwersalnych.

Cała twórczość Miłosza jest wyrazem buntu przeciw zniewoleniu, wysiłku człowieka wychodzącego na wolność. Utwory jego są albo czynem rozrywającym różnorodne pęta, albo wyrazem przebywania w rozległych przestrzeniach po wydobyciu się z tych pęt. Wiele tekstów to pamflety na tych, którzy nie widzą, że spętaniu ulegli.

Komu przyznaje Miłosz rozerwanie pęt i wyjście ku światu realnemu w całej jego jaskrawości? Nie Wyspiańskiemu ani Kasprówiczowi. Również nie Leopoldowi Staffowi, który „czarownice, gnomy, deszcz wiosenny / Sławił na niby dla świata na niby”, nie Leśmianowi nawet — „ten wyciągnął wnioski: / Jeżeli ma być sen, to sen aż do dna” (*Traktat poetycki*, UP 168).

Tylko jeden twórca polski — w świetle charakterystyki danej przez Miłosza — wszedł autentycznie w wiek XX. Nazwisko tego twórcy nie mogło nie paść w tekście, w którym poeta formułował własną samoświadomość. Nazwisko — symbol istotnych a trudnych spraw polskiego twórcy od czasów, gdy Eliza Orzeszkowa pisała namiętny artykuł przeciwko ogoławaniu Polski z wybitnych talentów.

Olbrzymie morza, niepojęte kraje,  
Wyspy, na których za rafa koralu  
W rogata muszlę dmą nagie plemiona  
Poznał marynarz. Trwa dotychczas chwila  
Kiedy w bezludnym upale Brukseli  
Wstępował wolno na schody z marmuru  
I dzwonek, tam gdzie S akcyjnej spółki,  
Przycisnął, długo wsłuchując się w ciszę.  
Wszedł. Dwie kobiety plotły nić na drutach.  
Jemu zdawało się, że to są Parki.  
Zwijając pasmo w stronę drzwi skinęły.  
Anonimową dłoń podał dyrektor.  
Tak Józef Conrad został kapitanem  
Statku na rzece Kongo, bo sążone.  
Głos ostrzeżenia dla tych, co słyszeli,  
Ukrył w powiatce znad tej rzeki Kongo:  
Cywilizator, oszalały Kurtz,  
Miał kość słoniową ze śladami krwi,  
Na memoriale o światłach kultury  
Pisał „ohyda”, a więc już wstępował  
W dwudziesty wiek.

Tymczasem dziś-dziś,  
Podkówki, wstążki i taniec nad ranem  
Pod wtór basetli w podkrakowskiej wiosce  
I od stuleci grały się jasełka. [UP 168—169]

Część druga poematu, *Stolica*, to dalszy przegląd wchodzący w międzywojenne dwudziestolecie — różnych zaklętych kół, w które uwikłani

byli poeci tego czasu, nie mogąc i nie umiejąc dotrzymać wierności stawianym sobie na początku drogi twórczej zobowiązaniom. Skazani na ironiczne wyroki historii — twórczością własną przeczyli sami sobie. Tak rysował się Miłoszowi los Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego, Jarosława Iwaszkiewicza oraz wszystkich wybitnych poetów polskich okresu międzywojennego, także i tych, którzy wybrali polityczną emigrację, jak Wierzyński i Lechoń. Wobec nich wszystkich usalał Miłosz swój dystans ironii, niechęci, czasem — wobec niektórych — pogardy albo współczucia dla ich tragicznych losów.

Padło już wcześniej nazwisko Lechonia, wywołane dużym podobieństwem myśli łączącym sytuację podmiotu lirycznego w wierszach *W Warszawie* i *Herostrates*. Z wielu znakomitych, zwięzłych sylwetek poetyckich, jakie przynosił *Traktat*, warto przytoczyć strofę o Lechoniu, na którego przykładzie szczególnie dobitnie uwidoczniła się daremność, bezskuteczność buntu przeciwko narodowo-patriotycznym zniewoleniom — daremność zdeterminowana ironią sytuacji historycznej Polaków:

Wiosnę, nie Polskę, chciał widzieć na wiosnę  
 Depczący przeszłość Lechoń-Herostrates.  
 Ale rozmyślać miał przez całe życie  
 O słuckich pasach i o karmazynie  
 Czy o religii, choć nie katolickiej,  
 A tylko polskiej, na mszy narodowej  
 Kapłanem w komży mianując Or-Ota. [UP 173]

*Traktat poetycki* jest widzeniem z góry i z dystansu, utrzymanym w różnych tonacjach. Obraz poezji i poetów jest w pewnych fragmentach groteskowy i żalony, w innych partiach tragiczny. Największe zbliżenie oparte na współczuciu (ale nie pozbawionym dystansu) pojawia się wówczas, gdy mowa o drugiej wojnie światowej, okupowanej Warszawie i młodych poetach-partyzantach, którzy

Nie chcieli wiedzieć, że Coś w tym stuleciu  
 Myślom ulega, nie Dawidom z procą.  
 Byli jak człowiek na szpitalnej sali,  
 Który śmiech dzieci i zabawy ptaków  
 Stara się pojąć raz tylko, ostatni,  
 Zanim nie zamkną się kamienne wrota,  
 I na przymierza z jutrem obojętny,  
 Dba tylko o to, jak być wierny chwili. [UP 184]

Część trzecia poematu, *Duch dziejów* — to wizja spełnionej katastrofy, obraz Apokalipsy, która dokonała się na polskiej ziemi okupowanej przez Niemców: „Przechadza się Duch Dziejów, poświstuje. / Lubi te kraje obmyte potopem” (UP 182).

To szczególnie tragiczna formuła zniewolenia, spętania: najwyższa ofiara musi się dopełnić, jest bowiem nieodwracalnym skutkiem działa-



nia mechanizmu historii. Młodzi poeci lat okupacji należeli do odmiennej niż Miłosz formacji intelektualnej, psychicznej. Było to już po prostu inne pokolenie, które odrzucało rady udzielane przez „starszych braci”. O takich jak Miłosz, intelektualistach, pisał ironicznie Andrzej Trzebiński w artykule *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej*. Zerwane zostało w pewnym stopniu międzygeneracyjne porozumienie. Świadom spełniającej się konieczności katastrofy, z głębokim zrozumieniem i uznaniem, ale nie bez krytycznego dystansu wobec szczególnego rodzaju zniewolenia, pisał Miłosz o sposobach umierania Wacława Bojarskiego, Andrzeja Trzebińskiego, Tadeusza Gajcego, Zdzisława Stroińskiego:

I żaden grecki antyczny bohater  
Do bitwy nie szedł tak zbyty nadziei,  
Z wyobrażeniem swojej białej czaszki  
Kopniętej butem obcego przechodnia. [UP 185]

Wyjście z „ziemi zagłady, ziemi nienawiści”, której nie oczyści nigdy żadne słowo, gdyż na tej ziemi jałowej nie zrodzi się poeta mogący posiadać prawdziwą moc słowa, prowadzi przez naturę. Ona może być ratunkiem, przynieść prawdziwe wyzwolenie z różnych zniewoleń. Właściwość oczyszczającą mają żywioły: ogień, powietrze, woda, ziemia. „Ogród natury” jest nadzieją i daje możliwość wyjścia ze zniewalających uwarunkowań. Wrażliwość na naturę decyduje o możliwości tworzenia poezji, ujęcie przeżycia wywołanego kontaktem z naturą w formę — decyduje o sztuce.

Tutaj jest słońce. A kto dzieckiem wierzył,  
Ze akt i czynność wystarczy zrozumieć,  
Zeby rozerwać powtarzalność rzeczy,  
Jest poniżony, gnije w skórze innych  
I dla kolorów motyla ma podziw  
Niemy, bez formy, nieprzyjazny sztuce. [UP 194]

Ostatnia część *Traktatu poetyckiego* nosi tytuł *Natura*. Jest wejściem w królestwo przyrody — w świat zupełnie inny niż ten, który panował w częściach poprzednich, pełen konfliktów, uwikłań, zniewoleń, szczęku oręża i odgłosów wojny. Spokojnym, harmonijnym, wydłużonym rytmem rozpoczyna się opowieść o przyrodzie i człowieku w niej. Rysują się krajobrazy, pojawiają się nazwy geograficzne, których obce, egzotyczne dla ucha polskiego brzmienie pełni ważną funkcję estetyczną, odsłania się wielka, nie ograniczona przestrzeń, wstępują na scenę drzewa, zwierzęta i ptaki. Przemieszcza się punkt obserwacyjny podmiotu lirycznego. Albo sytuuje się on wewnątrz świata natury czy w zbliżeniu do niego, z łodzi płynącej po rzece widząc „loty czapli, drzewa, torfowiska, / Susz czarny, siny”, żeremie bobrowe —

Pluśnięcie bobra w noc amerykańską  
I pamięć większa niż jest moje życie. [UP 195]

Albo też miejscem obserwacyjnym jest samochód jadący po amerykańskiej autostradzie („Wąż wczoraj drogę przebiegał o zmroku. / Starty oponą, wił się na asfalcie”, UP 196).

Niekiedy jest to widzenie z góry, z wielkiego dystansu, z kosmosu, z którego obejmuje się wyobraźnią cały kontynent. Obraca się on dookoła osi i w miarę obrotu przesuwa się cień nocy na jego powierzchni, od strony wschodniej ku Pacyfikowi: „Ciemność podchodziła / Od Gór Skalistych, Nebraski, Nevady, / Zgarniając w siebie lasy kontynentu” (UP 194).

Przyroda, natura, ma w utworach Miłosza określone imiona. Jej realia pochodzą z określonego miejsca na ziemi. Jest to przyroda kontynentu amerykańskiego, który mógł pobudzić wyobraźnię poetycką przybysza, z Europy zwłaszcza, swoją wielkością, egzotyką, osobliwymi, niepowtarzalnymi gdzie indziej formami.

Ów „ogród natury”, ku któremu otwiera się wyjście z kręgów różnorodnego zniewolenia do sfery pełnego i czystego oddechu, ma barwy, rozmiary, kształty przyrody amerykańskiej (Miłosz nie jest jedynym polskim poetą, który uległ jej urokom. Podobnie było — w odmiennych wprawdzie warunkach — z Kazimierzem Wierzyńskim<sup>3</sup>):

Ameryka ma dla mnie sierść racoona  
I oczy jego w czarnym okularze,  
Miga chipmunkiem w złożach suchej kory,  
Gdzie bluszcz i powój nad czerwoną glebą  
Splata arkadą pnie tulipanowca.  
Jej skrzydło jest koloru kardynała.  
Dziób półotwarty, kiedy *mocking-bird*  
Syczy pod krzakiem w łaźniach wodnej pary.  
Jej linia jest falista jak *moccasin*  
Przepływający rzekę ruchem trawy.  
Grzechotnik, rumowisko płam i cętek,  
Zwija ją w kłębek pod kwiatami yukki. [UP 198—199]

I w tym miejscu rozpina się łuk pamięci i wyobraźni, łączący amerykańską przyrodę z przyrodą Litwy, co stanie się charakterystycznym elementem twórczości Miłosza. To jest zarówno pamięć o pejzażu lat dziecińczych, jak i wspomnienie wyobrażeń o Ameryce poznawanej z chłopięcej lektury. Przygody pionierów zdobywających Dzikie Zachód, ich przeprawy konnymi zaprzęgami przez puszcze i rozlane rzeki, konkretyzowały się w oparciu o realia przyrody litewskiej. Spotkanie z przyrodą amerykańską wywoływało więc wspomnienia z paru powodów. I myśl pobudzona spotkaniem z amerykańskim kontynentem biegła w różne strony.

<sup>3</sup> Zob. M. Stępień, *Jak Kazimierz Wierzyński pisał książkę o Fryderyku Chopinie*. „Miesięcznik Literacki” 1977, nr 5.

Ameryka jest dla mnie dopełnieniem  
 Podań dzieciństwa o jądrze gęstwiny  
 Opowiadanych w stuku kołowrotka. [UP 199]

Przyroda nowego kontynentu ma jeszcze jeden walor, bardzo ważny w procesie wyzwania się z różnych ograniczeń, jakim podlega artysta wychodzący z Polski. Elementy tej przyrody, ich nazwy znaczą, co znaczą, znaczą same siebie, wolne są od tych skojarzeń, które w przypadku przyrody ojczyznej ograniczają wyobraźnię poety. Wisła, Warta, Niemien, Wilia — to nie tylko nazwy rzek jako części przyrody w określonym regionie geograficznym. To znaki narodowe, w które wpisana jest tradycja, które brzmią nie tylko szumem wody, ale i szczykiem oręza. To symbole powinności narodowych, przypominające o obowiązkach, woda tych rzek jest zabarwiona krwią.

Na kontynencie amerykańskim spotkał Miłosz wielkie rzeki, najczęściej o indiańskich nazwach, które wywoływały wspomnienie romanetyki przygody przeżywanej wśród bujnej i tajemniczej natury. Wolne od wszystkiego, co ograniczało swobodę wyobraźni, ukazywały one inne perspektywy. Odmienny porządek rzeczy, inną kulturę, zgodną z niespiesznym rytmem przyrody; jej część stanowi człowiek, który winien wrócić do niej i odnaleźć własny ład:

Czemu w naturze, jak neon gorącej,  
 Na zawsze sobie nie założyć domu?  
 Czy mało robót przynosi nam jesień?  
 Zima i wiosna, i trujące lato?  
 O dworze króla Zygmunta Augusta  
 Nic nam nie mówi rzeka Delaware.  
 Odprawy posłów greckich nie potrzeba.  
 Herodot będzie leżał nie rozcięty. [UP 199]

Drogami, które ukazuje przytoczone pytanie retoryczne, zwrócone nie tyle ku światu zewnętrznemu, ile — przez podmiot liryczny — ku samemu sobie, dochodziła twórczość Miłosza do nowego programu. *Traktat poetycki* jest krytycznym rozrachunkiem z różnymi, żywymi ciągle, tzn. oddziałującymi na twórczość współczesnych poetów, nurtami polskiej tradycji literackiej, dokonany przez wskazanie na różne metody i przejawy zniewolenia. W ostatniej swej części, zatytułowanej *Natura*, staje się nową formułą poezji Miłosza, programem przenoszącym jego twórczość w rejony, w których dotychczas nie przebywał. W poetyckim skrócie zawarła się tutaj formuła twórczości zrealizowana już — na innym, prozatorskim terenie — w *Dolinie Issy*. Towarzyszy jej świadomość poniesionych strat, a więc winy:

Wiele nam będzie, wiele wypomniane,  
 Ześmy, tak mogąc, spokój odrzucili  
 Milczenia, marzeń o strukturze świata  
 Godnych szacunku. I że temat wieczny  
 Nas nie przyciągał jak trzeba, ni czystość. [UP 201]

Poczucie poniesionych strat, świadomość, że płaci się wysoką cenę niezależnie od tego, z której stoi się strony w dyskursie i sporze, chcąc „pył zdarzeń i nazwisk / [...] co dzień poruszać słowami” (*Traktat poetycki*, UP 201), prowadziło poezję Miłosza ku nowym horyzontom, ku poszukiwaniom „dykcji nowej”, która miała go wynieść na inne, dalsze, rozleglejsze orbity niż te, po których krążyły wiersze innych poetów emigracyjnych. Nowy, wielki kontynent amerykański, jego fascynująca przyroda, odmienna kultura i obyczajowość, rodowód śmiałych zdobywców tego kontynentu — wszystko to działało jak katalizator powodujący wyraźniejsze widzenia rzeczy w innej niż dotąd hierarchii, przyspieszający decyzje twórcze.

Na jakże długo starczy mi nonsensu  
 Polski, gdzie pisze się poezję wzruszeń  
 Z ograniczoną odpowiedzialnością?  
 Chcę nie poezji, ale dykcji nowej.  
 Bo tylko ona pozwoli wyrazić  
 Tę nową czułość, a w niej ocalenie  
 Od prawa, które nie jest naszym prawem,  
 Od konieczności, która nie jest nasza,  
 Choćbyśmy nasze jej nadali imię. [UP 196]

Byłoby nieuprawnionym zawężeniem odczytywanie takich i podobnych formuł jako protestu artysty przeciw stosunkom panującym w Polsce lat pięćdziesiątych, a więc wówczas gdy powstawał *Traktat poetycki*. Owszem, są one nim także. Ale perspektywa, z której Miłosz obejmuje doświadczenia literatury polskiej, ma znacznie szerszy zasięg. Sprawy, którym kilka lat wcześniej poświęcił książkę *Zniewolony umysł*, są tylko fragmentem problemu. Cała twórczość poety jest wychodzeniem z polskich opłotków, wydobywaniem się z partykularza, zrywaniem pęt i ograniczeń zarzucanych na siebie wzajemnie przez Polaków, pokonywaniem tych czynników hamujących pęd ku wolności, wielkości, czystości tonu, tych barier, które jeszcze pogłosem odezwały się w odpowiedzi Miłosza na fragmenty pośmiertnie opublikowanego *Dziennika Lechonia*<sup>4</sup>. Nie jest przypadkiem, że w *Traktacie poetyckim* pojawia się Joseph Conrad jako jedyny z twórców swego pokolenia, który wszedł w wiek XX. Istnieje związek między decyzją Conrada a decyzją Miłosza. Czyżby to miało być jeszcze jednym potwierdzeniem, że Polak musi wyzwolić się z rodzinnych uwarunkowań, aby mógł wybić się ku wielkości?

## 2

Do Stanów Zjednoczonych przybył Miłosz ponownie, tym razem na stałe, w r. 1960, po kilku latach spędzonych we Francji, z którą łączyło

<sup>4</sup> Zob. Stępień, *Nad „Dziennikiem” Jana Lechonia*, s. 164, 174—180.

go wiele, ale nie znalazł w niej warunków takich, jakie by go w tym kraju mogły zatrzymać na dłużej:

Najpierw osiedliłem się we Francji, [...] gdzie w szczegółach krajobrazu, w starych uliczkach, w leśnych zakątkach (jak na przykład brzegi rzek l'Isle i Wezery w Dordogne) nie raz odnajdowałem przypomnienie moich stron rodzinnych. Niestety Francja nie mogła być moim domem z powodów, które nie były tylko moje, ściśle osobiste, ale wskazują na ogólną prawidłowość nowej emigracji, „emigracji talentów”. Moje sądy o Ameryce są więc zabarwione nie tylko przez pamięć o wschodniej części Europy, także przez dziesięcioletni pobyt w Europie Zachodniej. [WZ 153]

Za chwilę staną się bardziej zrozumiałe powody wyjazdu do Stanów Zjednoczonych. Teraz wszakże warto zwrócić uwagę na to, co i jak pisze tu Miłosz o przyrodzie francuskiej, o „szczegółach krajobrazu”, „leśnych zakątkach”, które przypomniały strony rodzinne. Jest to przyroda oswojona — łagodna („leśne zakątki”), znana, rozpoznana — bo zbliżona do świata, jaki poetę otaczał w dzieciństwie. Jest w niej nastrój sentymentalny, klimat bezpieczeństwa, sielskości. Sposób oddania jej urody — tradycyjny. Warto pamiętać o tym, gdy nastąpią autorskie relacje ze spotkań z przyrodą amerykańską. Przyczyny wyjazdu z Francji Miłosz dopowiada następująco:

W ciągu tych wszystkich lat, jakie przeżyłem w zachodniej Europie, nie dostałem ani jednej oferty od instytucji zajmujących się krzewieniem wiedzy. [WZ 154]

Zresztą wyjazd do Ameryki oznaczał dla mnie uwolnienie się od literackich honorariów jako jedyne go możliwego zarobku. Cuda zdarzają się, nie należy jednak ich nadużywać. [WZ 155]

Przybycie do Stanów Zjednoczonych łączyło się ze świadomością dalszego osłabienia, jeśli nie wprost zerwania więzi z krajem rodzinnym. W ciągu znacznej części pobytu we Francji twórczość poety nacechowana była perspektywą zwróconą w przeszłość, ciągle — mimo niektórych świadectw zmierzania w kierunku przeciwnym — dominująca w utworach Miłosza z lat pięćdziesiątych. Dopełnieniem tego, co w związku z *Traktatem poetyckim* powiedziało się o nieustannym procesie wydobycia się poety z różnych ograniczeń, a co równocześnie przenosi ku stanom świadomości towarzyszącym decyzji wyjazdu na zachodnią półkulę, mogą być słowa z *Notatnika*:

Jeżeli już sens życia, to jest nim kolejno postępujące, choć zawsze niedoskonałe, wyzwalanie się ze wszystkiego, z niewzruszonych przekonań, z przyzwyczajęń, z mody literackiej [...], dla kogoś, kto wyemigrował, wyzwalanie się z myśli, że kiedykolwiek powróci<sup>5</sup>.

Ten proces psychologiczny, rozpoczęty u progu lat pięćdziesiątych we Francji, trwał u Miłosza po przeniesieniu się do Stanów Zjednoczonych, gdzie świadomość, że „nigdy się nie powróci”, stała się jeszcze

<sup>5</sup> Cz. Miłosz, *Notatnik*. „Kultura” (Paryż) 1966, z. 5, s. 41.

ostrzejsza i zmuszała do formułowania własnego stanowiska w tym względzie. W poezji Miłosz często operuje maską, liryką roli — i nawet jeżeli wydaje się nam, że możemy jemu samemu przypisać pewne postawy, to jednak zawsze mamy świadomość, że trzeba być nader ostrożnym, by nie dopuścić się błędu lub rażącego uproszczenia w objaśnianiu wierszy, ich sensów. Jest Miłosz jednak równocześnie autorem esejów, gdzie językiem dyskursywnym wyraża swoje poglądy, i wówczas jesteśmy upoważnieni do rekonstruowania w oparciu o te teksty fragmentów biografii duchowej poety. Także w tej partii, w której dojrzewiała świadomość pozostania na zawsze poza krajem; pogłębiona, utrwala ją się po przybyciu do Stanów Zjednoczonych:

Jakakolwiek jest siła przywiązań do krajów rodzinnych, człowiek tylko chyba przez czas ograniczony może mieszkać z dala od nich odnosząc się z niechęcią do tego, co widzi co dzień, skarżąc się na obcość języka, obyczajów, instytucji, wyrażając wzrok i słuch ku utraconej ojczyźnie. [...] roślina ludzka, raz z gruntu wyrwana, stara się zapuścić korzenie w ten grunt, na jaki ją rzucono. [WZ 155]

To prowadziło do uznania nowej sytuacji, nowego środowiska za własne:

Skoro moje zachwyty, zżymania się, gniewy tutaj, nie gdzie indziej, mają siedzibę, skoro tutaj sędzę i jestem sądzony przez wrogów i przyjaciół, nic bardziej oczywistego niż uznanie tej ludzkości, jaka mnie otacza, za ognisko nacisków i wpływów, za jedyny możliwy dla mnie przedmiot refleksji i ulegającego, i broniącego się podmiotu. [WZ 50]

Interesująca jest pierwsza konfrontacja przybysza z Amerykanami:

Ja — oni. Podstawowe przeciwstawienie, samo sedno naszego ludzkiego losu, niekiedy przyćmione, często ostre. Ja, Europejczyk, oni, Amerykanie? [WZ 114]

Ta opozycja jest znamienna i wymaga nieco uwagi. Miłoszowi, który przybył z Europy do Stanów Zjednoczonych, świat nie układa się w opozycji do Polski, w której się wychował, wzrósł i do której swą kulturą i językiem należał, ani w opozycji do Francji, którą obrał — przynajmniej na parę lat, na 10 prawie — za drugą ojczyznę, lecz w opozycji do Europy. Z perspektywy kontynentu amerykańskiego inaczej układają się relacje kulturowe i poczucie własnej tożsamości. Ojczyznę wówczas staje się cała Europa. Zmniejszeniu ulegają różnice dzielące poszczególne kraje, wśród których zdarzają się znacznie mniejsze niż jeden stan amerykański przeciętnej wielkości. Zapowiedzią takiego, zrozumiałego w wymiarze całego świata, stylu myślenia był już tytuł zbioru esejów, stanowiących intelektualną autobiografię, wydanych w Paryżu w r. 1958 — *Rodzinna Europa*.

Obok elementów różniących go od Amerykanów Miłosz widział również istotne cechy wspólne: „Jednak jestem tutaj z tego samego powodu co oni, dlatego że w Europie było źle, i nie myślę o tym zapominać”

(WZ 114). To ważne wyznanie uzupełnia motywację wyjazdu za ocean i — w konsekwencji — aprobaty dla sposobu życia na amerykańskim kontynencie. Co nie oznaczało niedostrzegania własnej istotnej odmienności od Amerykanów.

Wiele mnie od nich różni, z pewnością. Nie udziela się dość uwagi tej prostej prawdzie, że przeciętni ludzie mają za mało czasu, żeby przyswajać sobie poglądy i obyczaje inne niż te, jakie są właściwe ich najwęższemu środowisku. Ich horyzont jest taki, jaki zakreśla go krzywizna ziemskiej powierzchni, kiedy stoją na progu swego domu. Jeżeli podróżują, noszą go wszędzie ze sobą. [WZ 114]

W pierwszych reakcjach na spotkanie z Ameryką i jej mieszkańcami było też miejsce na obserwowanie Polonii amerykańskiej. Wrażenia i opinie Miłosza nie odbiegają od tych, które formułowali inni Polacy przybywający na tamten kontynent podczas drugiej wojny światowej lub w parę lat po jej zakończeniu. Są zasadniczo zbieżne z obserwacjami Lechonia w tym zakresie, zanotowanymi w *Dzienniku*<sup>6</sup>.

Nietrudno było zorientować się w realnym położeniu Polonii, w jej statusie społecznym wśród innych grup etnicznych składających się na naród amerykański. Czasem sentymenty narodowe pozwalają na złagodzenie wrażenia, Miłosz im nie ulegał. Pisał o wstydzie wspólnoty doznawanym w zetknięciu się z Polonią, przy bliższym poznaniu jej stylu myślenia, aspiracji, możliwości. Przyznawał się do uczucia zażenowania na widok podrzędnej roli, jaką odgrywają Polacy zarówno we Francji, jak i w Stanach Zjednoczonych. Widział, że występują oni w roli przedmiotu, a nie podmiotu historii. Z niechęcią i zawstydzeniem wspominał „rudery polskich dzielnic w Chicago”<sup>7</sup>.

Uwagi i obserwacje wyżej przytoczone odnosiły się do tzw. starej emigracji. Nowa emigracja, wywołana przez drugą wojnę światową i późniejsze jej konsekwencje różniła się od poprzedniej przeciętną wykształcenia, była to emigracja głównie inteligencka. Ale z nią Miłosz również nie mógł znaleźć wspólnego języka:

znalazłszy się za granicą napotkałem starą niewygodę, bo emigracja była inteligencją przedwojenną zamrożoną, czyli istotniejsze porozumienie — poza wyjątkami, ale te zdarzały się i przed wojną — było niemal niemożliwe<sup>8</sup>.

W sformułowaniu tym odzywały się echa samopoczucia poety z wileńskiej prowincji w przedwojennej Polsce, w której hegemonię posiadało warszawskie środowisko literackie, w nim zaś głównie skamandryci, umiejętnie strzegący swojej przewagi, także za cenę hamowania wybitnych talentów, jakie pojawiały się poza układami koteryjnymi. Analizie tego społeczno-kulturalnego zjawiska, dokonywanej z pozycji polskiej przedwojennej prowincji, poświęcił Miłosz długie fragmenty

<sup>6</sup> Zob. Stępień, *Nad „Dziennikiem” Jana Lechonia*, s. 148 n.

<sup>7</sup> Cz. Miłosz, *Dwustronne porachunki*. „Kultura” (Paryż) 1964, z. 6, s. 57.

<sup>8</sup> Cz. Miłosz, *O wstydzie i agresji*. Jw., 1962, z. 7/8, s. 39.

eseju wywołanego lekturą *Dziennika Lechonia*. W porównaniu z tamtą sytuacją poczucie wyobcowania w Stanach Zjednoczonych nie było zaskakujące ani nieznane:

Nie przysiągłbym, że teraz, tu, w Kalifornii, jestem bardziej wyobcowany niż wtedy w Polsce przed r. 1939. Chyba mniej<sup>9</sup>.

Bardzo duże znaczenie miała wówczas w jego życiu praca pedagogiczna na uniwersytecie kalifornijskim w Berkeley. Nie tylko łagodziła poczucie wyobcowania, ale również dawała świadomość społecznego pożytku własnej działalności, co szczególnie potrzebne jest twórcy pozabawionemu naturalnego środowiska literackiego i czytelniczego, z którym byłby w nieustannym obustronnym kontakcie.

To prawda, że moja poezja, bynajmniej dla czytelnika w Polsce nie zawiła, jest zrozumiała dla pięciu albo dziesięciu osób za granicą, bo zagraniczni Polacy reprezentują formację dawną, która mnie kiedyś wyobcowwała, o wiele niższą umysłowo niż ta, jaką reprezentują ich krajowi kuzyni. To samo stosuje się do trochę trudniejszej prozy<sup>10</sup>.

W takim położeniu pisarza jego praca pedagogiczna okazała się dla niego szczególnie zbawienna. Niezbędne jest tu przytoczenie fragmentu, w którym Miłosz o tym pisze, gdyż słowa te pośrednio odkrywają niezwykle trudną sytuację psychiczną poety. Reakcje i stany, o jakich wspomina, mogą być znane również innym twórcom, także tym, którzy przebywają w naturalnym środowisku społecznym; z jakim wszakże natężeniem muszą występować w okolicznościach, jakie wybrał (czy — jakie mu los zgotował) Miłosz? Ile siły duchowej potrzeba, by stawić skutecznie czoła podobnym stanom i znaleźć moc tworzenia? Niechętnie odkrywający przyłbicę poeta powiedział tu o sobie dosyć dużo:

Od czasu do czasu potrzeba uznania, jakiegoś powszechnego złożonego nam hołdu, dotkliwie daje się we znaki i wyładowuje się w wybuchach gniewu poskramanego z trudem przez rozum. To znowu następuje bunt przeciwko temu, co nauczyliśmy się uważać za swoje przeznaczenie: czy to możliwe, żeby być tylko tym, który napisał tyle i tyle książek, i niczym więcej? Czy zawsze ideał prawdziwego człowieka, po cichu pielęgnowany, musi zostać poza naszym zasięgiem i nieznana siła zapędzić nas musi do okupującej pracy? Moje zrywy prawdziwego człowieczeństwa nie były długotrwałe. Jedyne kariery pedagogiczne, zaczęta późno, koło pięćdziesiątki, dostarczała trwalszej pociechy. W sali wykładowej wobec młodych ludzi, którym mogłem coś dać, zapomniałem o moich nędzach i czułem się w swoim prawie. [ON-3 13]

Zakotwiczenie w Kalifornii dało nie tylko stabilizację uniwersyteckiego profesora, ale również silne podniety wskutek odkryć socjologicznych, psychologicznych, i przyrodniczych, jakie tylko tu były możliwe:

Tutaj, nad Zatoką San Francisco, zbierają się przynajmniej raz w tygodniu i chwalą Boga w kościołach episkopalnych, baptystycznych, kongregacjonistycznych, katolickich, w synagogach, i religia dla całej Ameryki jest tym,

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Miłosz, *Dwustronne porachunki*, s. 31.



czym zapewne musi być religia w kraju samotności człowieka: Ja, natura i Bóg. I zaiste lekkomyślnością byłoby uchylić się od pytań, które są pytaniami wszystkich, choć większość wstydzi się je sobie zadawać. Doznali rozpadu hierarchicznej przestrzeni, a kiedy składają ręce i podnoszą oczy ku górze, nie ma już góry. [WZ 29]

Toteż Miłosz wysoko sobie cenił sposobność poznania Ameryki, wejścia w nią, zrozumienia jej. W tym kraju bowiem odnajdywał zjawiska i problemy szczególnie znaczące dla XX wieku. Tamtejszy styl myślenia, sposób pojmowania świata i człowieka mógł czasem odbiegać od tradycji, w jakiej wyrósł poeta (co także zresztą dawało rezultaty interesujące). Ale równocześnie jego twórczość znajdowała w kalifornijskim kręgu kulturowym podniety trafiające w jej cechy istotne. Poezja bowiem Miłosza, bogata w pokłady metafizyczne i moralne, wizyjne i apokaliptyczne jest równocześnie niezwykle konkretna, żywi się realnym szczegółem, czerpie siłę z bezpośredniego kontaktu z rzeczą, spełnienie znajduje w jej uchwyceniu, opisie, nadaniu nazwy. Nie stroni od retoryki, ale jest to retoryka szczególna, dochowująca wierności przyrzeczeniu:

Mowa rodzinna niechaj będzie prosta.  
Ażeby każdy, kto usłyszy słowo,  
Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi,  
Tak jak się widzi w letniej błyskawicy. [UP 165]

Miłosz sam dał ważny autokomentarz do swej twórczości, aktualny jednak dla jego całej poezji: tej, która rozwijała się jeszcze w Polsce, później we Francji, a także dla amerykańskiego okresu, w którym cechy, o jakich sam poeta mówił, uległy nawet spotęgowaniu, pogłębieniu, rozwinięciu.

W moich wierszach i prozie oparciem był dla mnie zapamiętany szczegół. Nie wrażenie i nie przeżycie — te są tak wielowarstwowe i tak trudne do przetłumaczenia na język, że wynaleziono różne sposoby próbując je uchwycić — mowę naśladowującą strumień świadomości, aż po pozbycie się znaków przestankowych, magmę słowną i bełkot. Zapamiętamy szczegół, np. słów drzewnych w wytartej dotykem wielu rąk kłamce, zasługiwał według mnie na to, żeby go wydzielić z chaosu wrażeń i przeżyć, niejako oczyścić, tak żeby zostało tylko bezinteresowne kontemplujące dany przedmiot oko. [ON-3 13]

W tym miejscu obowiązkiem jest przypomnieć, że tę właściwość poezji Miłosza pierwszy uchwycił i trafnie wskazał Kazimierz Wyka w *Ogrodach lunatycznych i ogrodach pasterskich* (1946):

Miłosz jest niewątpliwie poetą widzenia plastyczno-objektywnego. Jest w istocie swego talentu plastycznym realistą, dostrzegającym barwy, proporcje i kształty w ich układzie możliwie objektywnym<sup>11</sup>.

Owa konkretność widzenia, niechęć do retoryki od realiów odległej obejmowała nie tylko „świat rzeczy” — również problemy człowieka,

<sup>11</sup> K. Wyka, *Recz wyobraźni*. Wyd. 2, rozszerzone. Warszawa 1977, s. 281.

jego sytuacje, które jedynie wówczas mogą być ujawnione w sposób właściwy sztuce poetyckiej Miłosza, jeśli poznało się je z autopsji, w realnym, historycznym, społecznym, ludzkim przebiegu. Wówczas bowiem wyobrażenia podlega niezbędnemu zakotwiczeniu w ludzkiej prawdzie. A są takie problemy współczesnego świata i człowieka, które lepiej rozumie się i widzi z perspektywy amerykańskiej. Toteż Miłosz pisał:

To, że przypadło mi w nim [tj. w XX w.] uczestniczyć tutaj, w Ameryce, uważam za swój przywilej, podobnie jak kiedyś, w miastach pustoszonych przez totalitarną dżumę, często zdawało mi się, że jeżeli przeżyję, będę bogatszy o wiedzę, bez której edukacja moich współczesnych jest zawsze zepsuta przez zaufanie do retoryki. [WZ 32]

### 3

W pierwszych wrażeniach Miłosza odbieranych w spotkaniu z Ameryką górę brało zdziwienie Europejczyka, który zanim sam zobaczy ten kraj, ma już zazwyczaj jego wyobrażenie określone przez literaturę, fotografie, filmy, reportaże. I Miłosz ulegał tym sugestiom, które jednak musiały ustąpić przed rzeczywistym wyglądem tego kraju:

Jak wszyscy Europejczycy, fałszywie wyobrażałem sobie dotychczas władztwo techniki, sądząc, że z przyrody w Ameryce nic nie przetrwało. Naprawdę pleńiła się ona o wiele bujniej nawet niż w leśnych okolicach mego dzieciństwa [...] <sup>12</sup>.

Tereny, które Miłosz najpierw poznawał, w czasie pierwszego pobytu w Ameryce, zbliżone były — krajobrazem, roślinnością — do okolic znanych z Polski, z Litwy.

Nawiązywałem kontakty z jeżozwierzami i bobrami w lasach stanu Pensylwania, najczęściej zresztą nęciły mnie stany północne <sup>13</sup>.

Przyroda tych krain, lesistych, zielonych, pagórkowatych lub górzystych, z łagodnymi, długimi grzbietami Apalachów, obfitująca w jeziora, z nizinnymi, płynącymi wśród lasów i pól rzekami mogła przypominać poecie strony jego dzieciństwa i młodości:

Swierki nad białą mgłą zmierzchów i świtów [...], trawy do pasa z osypującymi się kroplami rosy, wykroty, płatanina korzeni, ukryta obecność łośia i niedźwiedzia. Ameryka drzewna i roślinna, pachnąca sianem koszonym na leśnych łąkach <sup>14</sup>.

Pierwszy kontakt Miłosza z Ameryką był więc odnajdywaniem tego, co swojskie, bliskie, podobne do zjawisk już znanych. I zdziwienie, odebranie jako niespodzianki, że o wyglądzie tego kraju bynajmniej nie stanowią wielkie metropolie, parumilionowe skupiska ludzkie, gmachy-olbrzymy unoszące się do wysokości chmur.

<sup>12</sup> Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą*. Paryż 1959, s. 215—216.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

Zupełnie inne przeżycie, to, które będzie miało decydujący wpływ na rozwój poezji Miłosza tworzonej w Stanach Zjednoczonych, nastąpi później, po przekroczeniu Missisipi i Missouri, Gór Skalistych i łańcucha Sierra Nevada, po zetknięciu się z autentycznym „Far West”. Zapowiedź tego pojawiła się już podczas pierwszego pobytu w Ameryce, o którym poeta wspomni po latach:

Kiedy pierwszy raz byłem kilka dni w Kalifornii z Wandą, wiele, wiele lat temu, nie przypuszczałem, że ten kraj jest mi sądzony, ale już wtedy uchwyciłem, nie przywiązując do tego wagi, bo po co, wymykającą się słowom energiczną apatię, ruchliwe zniaczenie, nudę przykrytą złudzeniami kultury, i miałem się przekonać, że jeżeli słowo alienacja ma w ogóle sens jakiś, to tutaj<sup>15</sup>.

Nie byłoby późniejszej (tzn. od progu lat sześćdziesiątych) poezji Miłosza w takim kształcie, w jakim ją znamy, gdyby nie zetknięcie się poety z Ameryką, jej kulturą, przyrodą — z wszystkimi osobliwościami tego kraju, który z korzeni europejskich wyprowadza w istocie swój kulturowy rodowód, a tak bardzo od Europy się różni. Nie było bez znaczenia, że oto przybywał do tego kraju mieszkaniowiec Europy środkowej, o szczególnie wyczulonym wzroku i słuchu. Odmienność, przy elementach niby-swojskości, tak go porażała, że nawet odbierała zdolność pisania, wymagała okresu niełatwej adaptacji. Już sama struktura przestrzeni przedstawiała się inaczej, co utrudniało zapanowanie nad nią. W pejzażu litewskim i polskim tak ważną rolę odgrywa wieś, której właściwie — w naszym pojmowaniu — nie ma w Ameryce. Są tylko wielkie, odległe od siebie nieraz o kilkadziesiąt mil farmy otoczone wielkimi przestrzeniami pól uprawnych, stepu, lasu.

Zasadniczą niemożność pisarza w Ameryce starałem się tłumaczyć po swoim braku miasta i braku wsi, podczas kiedy podział na miasto i wieś nawet dotychczas jest w Europie tym piecem, od którego zaczyna się tańczyć<sup>16</sup>.

Nie owe ogromne miasta amerykańskie, których obrazy bywają przede wszystkim przekazywane w różnych doniesieniach ze Stanów Zjednoczonych i tworzą stereotypowe wyobrażenia o tym kraju, lecz rozległe puste przestrzenie i wielkie obiekty przyrody są prawdziwym i poruszającym odkryciem dla Europejczyka. Wielkie metropolie — to tylko kilka czy kilkanaście punktów, nie przesądzających o obliczu kontynentu, którego pejzaż nazwał Miłosz „krajobrazem ze snu”. Wrażliwy na barwy — pisał o ziemi koloru kawy, o drodze wśród gór pokrytych zielenią się trawą, o wąwozach i pustce skalistych przestrzeni głazów, o wysuszonej w spiekocie szarozółtej roślinności, o wypalonych słońcem piarżyskach wyschłych rzek, bezlistnych dębach, o pustych wzgórzach

<sup>15</sup> Miłosz, *Notatnik*. „Kultura” (Paryż) 1966, z. 6, s. 21.

<sup>16</sup> *Ibidem*; też później w: *Prywatne obowiązki*. Paryż 1972, s. 178.

koloru róż, fioletu i popiołu, pozbawionych ludzkich siedzib, o niezwykłych, majestatycznych, porastających od kilku tysięcy lat skalne wysokie góry ogromnych rdzawych redwoodach i sekwojach.

Amerykański krajobraz, charakteryzująca go odmienna niż w Europie struktura przestrzeni, jej bezmiar i brak w niej punktów, które by — swojskie dla Europejczyka — ułatwiły mu znalezienie siebie w nowej rzeczywistości, wszystko to wywierało duży wpływ na sposób porządkowania świata przez poetę, także na jego osobowość.

Gdybym chciał określić, jak pobyt w tym kraju mnie zmienia, powiedziałbym, że wskutek pustych przestrzeni większych niż europejskie kraje i obecności ludzi mówiących różnymi językami, następuje jakiś gorzki upadek partykularyzmów i że podstawowa diaboliczność kontynentu stępia na własne i cudze przypadki<sup>17</sup>.

Teksty Miłosza zawsze były świadectwem wrażliwości na dziwność istnienia; wrażliwości aż do granic cierpienia wywołanego przez doznawanie takiego stanu i poczucie niemożności jego właściwego wyrażenia. Świadomość istnienia, bycia, gdy próbuje się wyrazić ją w słowach, wywołuje ogólnik, banał. Rodzi poczucie przygnębiającej bezradności. Pozostają — ewentualnie — metafory, porównania, przybliżenia:

Na to mi przyszło, że, po tylu próbach nazywania świata, umiem już tylko powtarzać w kółko najwyższe, jedyne wyznanie, poza które żadna moc nie może sięgać: ja jestem — ona jest! Krzyczcie, dmijcie w trąby, utwórzcie tysięczne pochody, skaczcicie, rozdzierajcie sobie ubrania, powtarzając to jedno: jest! I po co zapisano stronice, tomy, katedry stronic, jeżeli bełkoce, jakbym był pierwszym, który wyłonił się z ładu na brzegach oceanu? Na co zdały się cywilizacja Słońca, czerwony pył rozpadających się miast, zbroje i motory w pyłe pustyń, jeżeli nie dodały nic do tego dźwięku: jest?

Wysiadła na Raspail. Zostałem z ogromem rzeczy istniejących. Gąbka, która cierpi, bo nie może napęlić się wodą, rzeka, która cierpi, bo odbicia obłoków i drzew nie są obłokami i drzewami. [UP 207]

To tekst pisany w r. 1954, w Paryżu. W tle tego monologu jest paryska ulica. Jego treść istotną odnaleźć można w wierszu napisanym 10 lat później, w Kalifornii. Słowa są już w nim prostsze, naturalniejsze, nacechowane rezygnacją. Próbują określić owo „jestem”, „jestem tu”:

Na prawo zatoka jak odlana z cyny  
za tą zatoką miasto, za miastem ocean,  
za oceanem ocean, aż do Japonii.  
Na lewo suche pagórki z białą trawą,  
za pagórkami nawodniona dolina gdzie uprawia się ryż,  
za doliną góry i sosny ponderosa,  
za górami pustynia i owce.  
[. . . . .]  
Panie doktorze, boli mnie.  
Nie tu. Nie, nie tu. Sam już nie wiem.  
Może to nadmiar wysp i kontynentów, [UP 269]

<sup>17</sup> Miłosz, *Notatnik*. „Kultura” (Paryż) 1966, z. 5, s. 36.

Geograficzne, topograficzne określenie miejsca, w którym znajduje się podmiot liryczny przytoczonego fragmentu z wiersza *Dużo śpię*, jest bardzo dokładne, można owo miejsce odnaleźć na mapie Kalifornii. To Berkeley, Grizzly Peak, skąd zwróconym jest się twarzą na południe, mając po prawej ręce zatokę San Francisco, za nią miasto o tej samej nazwie, za miastem bezbrzeżny Pacyfik.

Niezwykłość tego miejsca, niezwykle — dla Polaka z Litwy — sam fakt znalezienia się w nim, świadomość własnej skomplikowanej biografii powodowały, że poczucie „bycia tu i teraz” stawało się silniejsze jeszcze niż dawniej:

Jestem tu. Dwa te słowa zawierają wszystko, co można powiedzieć, od nich się zaczyna, do nich się wraca. Tu — to znaczy na tej ziemi, na tym, a nie innym kontynencie, w tym, a nie innym mieście, w tej epoce, którą nazywam moją, w tym stuleciu, w tym roku. [WZ 7]

Nade wszystko jest ważne, że się jest i że jest się tu. Ważne jest istnienie człowieka i jego miejsce na świecie:

Jestem tu — i każdy jest w jakimś „tu” — a jedyne, co możemy zrobić, to starać się to sobie zakomunikować. [WZ 8]

W tych słowach zawiera się ważny klucz do poezji Miłosza począwszy od lat sześćdziesiątych. Można ją w całości określić jako trwający ciągle komunikat, o jakim mówią przytoczone przed chwilą zdania.

Owe „tu” jest dokładnie określone; pod względem geograficznym, krajobrazowym, kulturowym. W jego lokalizacji ważna rola przypada nazwom. Ich obce, egzotyczne brzmienie, wprowadzone do polszczyzny wzbogaca ją, nadaje jej większą ekspresję, porusza wyobraźnię: „Na południu jałowość płaskiej przestrzeni zamieszkałej przez milion ludzi i nazwanej miastem Oakland” (WZ 10). Po polsku byłoby: Dąbrowa. Na wschód jest Sierra Nevada — nazwa przypominająca, że dawniej (i stosunkowo długo) panowali tu Hiszpanie, nie Anglosasi. Na zachód zatoka San Francisco, zamknięta słynnym Golden Gate Bridge.

Kalifornijski krajobraz niepokoił i fascynował. Zniewalał, wciągał, obejmował w swoje władanie:

Niepokojąca wolność pierwszych spotkań z płaskowyżem, kanionem rzeki, kraterem, gdzie przed nami nie było nikogo, a choćby był, nie przekazał o tym żadnej dołącznej wieści. Arbitralność niemożliwego do uniknięcia wyboru, nie poddanego żadnym sprawdzeniom. [WZ 11]

Ostatnie zdanie mówi jakby o spełnianiu się losu. Nie własny, suwerenny wybór podyktował nowy ciąg zdarzeń życia, ale nieuchronna wypadkowa różnych czynników, która przywiodła wychodzącą aż do skał kalifornijskich.

Rozmiar obszaru, rozległość płaskowyżu, ogromne tereny pustynne i niezmierny ocean pobudzały wyobraźnię, świadomą, jak bardzo daleko ciągnie się ku zachodowi przestrzeń wodna bijąca falami o skaliste nabrzeże Kalifornii. Zwłaszcza wyobraźnia człowieka, który przybył tu

z Europy poprzecinanej gęsto granicami państwowymi, zagospodarowanej, zabudowanej, zatłoczonej na każdym kawałku ziemi. Jeden z rozdziałów eseju Miłosza ma tytuł: *Co czuje się wobec zbyt dużego obszaru?*

Takiego pytania nie postawiłby sobie ani Indianin, ani inny Amerykanin urodzony w swoim kraju. Nasunąć się ono musiało natomiast przybyszowi z Europy, który stanął tam przed rozmiarami i proporcjami zupełnie innymi od tych, jakie uformowały jego wyobraźnię:

Obcość, obojętność, wiecznotrwałość kamienna czy kamieniopodobna i ja, w porównaniu z nią błysk ułamka sekundy, tkanki, nerwy, pompa serca, podane, co najgorsza, tej samej niepojętej zasadzie, która rządzi tym, co przede mną i co jest dla mnie tylko samowystarczalnym przeciwsensem. [WZ 13]

Eseistyka Miłosza z tego czasu, kiedy po raz pierwszy — ze świadomością, że w takiej okolicy zamieszkał na stałe — spotkał się z niezwykłą dla siebie przestrzenią południowo-zachodniej części Stanów Zjednoczonych, jest poruszającym dokumentem mocowania się wrażliwego człowieka z nowym, obcym mu, obojętnym, a przecież w jakiś sposób wybranym przez niego żywiołem. Zabraniał sobie poeta kontaktu z chaosem nie poddanym porządkowaniu i wartościowaniu. Narzucał sobie dyscyplinę, wynajdywał inne prace, które pochłonęłyby uwagę i wyobraźnię, angażował się w absorbujące czynności, jakich w zwykłych warunkach pewno by się nie podjął. Odsuwał decydującą konfrontację własnej myśli z nowym światem, który oczekiwał na zagospodarowanie wyobraźnią, a nawet na opanowanie rytmem poezji.

majestatyczna przestrzeń wybrzeży Pacyfiku niepostrzeżenie wnikała w moje sny, przerabiała mnie, pozbawiając i przez to może wyzwalając. [WZ 13]

Eseje były stopniowym krokiem ku tej konfrontacji. Dopełniały poezję o zapis tego, co do niej wejść nie mogło bądź jeszcze do tego nie dojrzało, nie znalazło poetyckiej formuły.

Teraz usiłuję chronić się w te stronice, ale moja humanistyczna gorliwość jest osłabiona przez góry i ocean, przez te liczne momenty, kiedy patrzyłem na bezmierność z uczuciem podobnym do mdłości, a wiatr pustoszył moje małe gospodarstwo nadziei i zamiarów. [WZ 13]

Spotkania z naturą, wyraźniejsze widzenie wielokierunkowych powiązań z nią człowieka będącego jej częścią:

Natura... gdyby to można ustawić ją poza nami, jak dekorację, na tle której grałyby się nasze tragikomedie. Niestety dosięga nas ona w tym, co najbardziej intymne, i skoro ktoś otwarcie przyznaje się do zadawnionych z nią porachunków, zasługuje przynajmniej na pobłażliwość. [WZ 27]

— wywoływało zdziwienie:

Jak to jest, że obrazy Natury zdają się zawierać w sobie barwy naszych wzruszeń i namiętności, że bywa ona pogodna, groźna, uśmiechnięta, ponura, dobrotliwa, łaskawa, żalobna? [WZ 14]

Opanowanie chaosu, poddanie emocji i myśli rygorom formy, ułatwiła lektura utworów amerykańskiego poety związanego z Kalifornią, Robin-

sona Jeffersa. Stosunek Miłosza do jego sztuki poetyckiej nie jest jednolity (sprawę tę jeszcze poruszymy). Od niego wszakże m. in. mógł przejąć przekonanie o przydatności dostojnej rytmiki rodem z biblijnych wersetów. Praktyka poetycka Jeffersa potwierdzała jakby to, co znacznie wcześniej Czesław Miłosz czytał w pismach swego stryja Oskara, znajdując tam myśl, że „formą nowej poezji będzie zapewne forma *Biblii*: swobodnie płynąca proza wykuta w wersetach”<sup>18</sup>.

Miłosz zastosował ją w *Dytyrambie*:

Tak wiele widzieliśmy na ziemi a malachitowe góry o zachodzie słońca spotykane są jak zawsze pieśnią i pokłonem.

Ten sam wiosenny taniec przyzywa kiedy pod rumowiskiem bazaltowych skał stada ptaków nurkują w przezroczystych wodach zatoki.

I wydra morska błyska pletwiastą ręką tarzając się w pianach koło Point Lobos.

A we mgle żarzy się czerwień azalii z dna parnych wąwozów.

Nic nie zostało dodane i nic nie zostało odjęte, niewzruszony, doskonały, nie-tykalny świecie. [UP 271]

Opanowanie świata — myślą i wyobraźnią — wnoszenie ładu do niego i porządkowanie odbywa się w poezji Miłosza także przez nadawanie rzeczom nazwy. Nazwanie rzeczy oznacza dla poety, już od lat dzieciństwa, jej oswojenie, przyswojenie, zapanowanie nad nią.

szczerze cierpiałem z powodu nadmiaru, którego nie można osiąść, byłem nienasyconym romantycznym kochankiem, aż znalazłem środek zażegnania inwazji pragnień, zdobycia pożądanego obiektu na własność: nazwę. [WZ 18]

Pożytek z tego doświadczenia ujawniał się w obcowaniu z przyrodą amerykańską:

Jako praktyczny skutek tych pasji pozostało mi obszerne słownictwo w odniesieniu do roślin, zwierząt i ptaków mego rodzinnego północnego kraju. [WZ 19]

Przypominała się czytana w dzieciństwie lektura przyrodnicza *Nasz las i jego mieszkańcy*, nauczyciel — „pan od przyrody”, książka Erazma Majewskiego *Doktor Muchołapski, fantastyczna przygoda w świecie owadów*. Śladem zainteresowania nazewnictwem przyrodniczym jest piękny fragment z poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*:

*Alpejska gwiazda spadająca, Alpine Shootingstar*  
(*Dedecatheon alpinum*).

Rośnie w górskich lasach nad Rogue River.

Która to rzeka, w południowym Oregonie,

Ze względu na jej skaliste, trudno dostępne brzegi

Jest rzeką rybaków i myśliwych. Czarny niedźwiedź i kugar

Dotychczas dość obfity na tamtejszych stokach.

<sup>18</sup> Cyt. za: Miłosz, *Prywatne obowiązki*, s. 45.

Roślinę tak nazwano bo różowo-liliowe kwiaty  
 Zwracają ostrze ku ziemi, ukośnie, pod wiązką płatków,  
 Co razem przypomina gwiazdę z ilustracji  
 Dziewiętnastego wieku, wlokącą cienki snop linii.  
 Rzece nazwę nadali francuscy traperzy,  
 Kiedy któryś z nich trafił w indiańskie zasadzki.  
 Odtąd była to dla nich La Rivière des Coquins,  
 Rzeka Hultajska, skąd Rogue w tłumaczeniu.

Siedziałem nad jej nurtem głośnym i pienistym  
 Ciskając kamyki i myśląc, że, jakie miał imię  
 Ten kwiat w języku Indian, nie będzie wiadome,  
 Jak nie będzie wiadome imię, rodzinne, ich rzeki.  
 W każdej rzeczy powinno być zawarte słowo.  
 Ale nie jest. I cóż tu moje powołanie. [UP 357]

Nazwa, proces nazwania jako wydobycie istoty rzeczy otrzymuje w tekstach Miłosza wymiar metafizyczny, przypominający filozoficzny spór o powszechniki. Punkt wyjścia stanowiła w tym procesie przyroda, skomplikowana, bogatsza niż poprzednio opanowana, pomnożona o odmiany gatunkowe występujące na kontynencie amerykańskim; u źródeł tkwił egzystencjalny niepokój poety dotyczący własnego istnienia i swego statusu w świecie.

Dąb, który, jak wierzyłem, jest wszędzie i zawsze dębem po prostu, wieczną i jedyną dębowością samą w sobie, rozmnoczył się na gatunków szesnastu, poczynając od tych, których dębowość jest niewątpliwa, aż do innych, gdzie jest zamglona, tak że trudno jest od razu odgadnąć: laur to czy dąb? Podobne a niepodobne, tożsame a nie tożsame — to prowadzi tylko do niedorzecznych myśli, dlaczego jednak do nich się nie przyznać? A więc: skąd, na mocy czego, powszechna zasada czy esencja drzewa? I w niej, jako jej część i zawartość, zasada, esencja sosny, dębu? O klasyfikacje! Czy tylko w umyśle, czy, pomimo wszystko, też poza nim? Sójki skrzeczą za oknem, żebyż to sójki, ale albo *Blue Jays*, albo *California Jays*, czarne w górnej połowie, niebieskie u dołu, z czarnym czubem, tyle że głos jednych i drugich, złodziejskość, bezczelność te same co u ich pobratymców w odległym o tysiące mil moim rodzinnym kraju. Czym jest sójkowość? W krótkim cyklu ich życia, w powtarzalności jego przez millenia, bez wiedzy, że istnieje coś takiego jak „bycie sójką”, czy „bycie *California Jay*”, jest coś zdumiewającego. [WZ 19—20]

Ten fragment eseistyczno-filozoficznej prozy ma swój poetycki odpowiednik w wierszu *Sroczość*, który wyraźniej jeszcze odkrywa, jak na tle amerykańskiej przyrody przebiegał u Miłosza proces odkrywania i jej, i samego siebie:

Czymże jest sroczość? Do sroczego serca,  
 Do włochatego nozdrza nad dziobem i lotu,  
 Który odnawia się, kiedy obniża  
 Nigdy nie sięgnę, a więc jej nie poznam.  
 Jeżeli jednak sroczość nie istnieje,  
 To nie istnieje i moja natura.  
 Kto by pomyślał, że tak, po stuleciach,  
 Wynajdę spór o uniwersalia. [UP 209]



Nie jest przypadkiem zbieżność zainteresowań i daleko idące podobieństwo obserwacji łączące wiersze Miłosa z poezją Kazimierza Wierzyńskiego, pisaną 20 z górą lat wcześniej, również w Stanach Zjednoczonych. Chodzi tu o utwory, które weszły do wydanego w 1951 r. zbioru *Korzec maku*, a były artystycznym skutkiem spotkania poety z amerykańską przyrodą, Wierzyńskiemu nie znaną zupełnie, gdyż przez kilka wojennych lat przebywał tylko w Nowym Jorku. Znalazłszy się dzięki namowom i pomocy przyjaciół na pustkowiu amerykańskim, gdzie była tylko śnieżna zima, las, zwierzęta, ptaki, w warunkach tych odzykiwał energią twórczą, wychodził z depresji psychicznej spowodowanej przebiegiem i sposobem zakończenia wojny w Europie, mógł pracować nad książką o Chopinie. W jego wierszach również zagnieździły się wówczas czaple, „ptaki koloru indygo”, dzikie gęsi, sójki.

Jeszcze w Paryżu, nie doznawszy samemu podobnego doświadczenia, Miłosz — mając na myśli utwory z *Korca maku* — pisał w *Traktacie poetyckim* o Wierzyńskim z dystansem i ze szczyptą współczującej, ale i gorzkawej ironii:

Nie lepsza wcale, tylko bardziej dumna  
Samotność w bieli zim amerykańskich,  
Ślad nóżek ptaka ten sam co od wieków.  
Czas już nie rani i nie daje siły.  
Niebieska sójka, podkarpackiej krewna,  
Będzie zaglądać w okno Wierzyńskiego.  
Och, cena, cena, jaką się zapłaci  
Za radość chłopca, za wiosnę i wino! [UP 174]

Wierzyński napisał wiersz *Ptak*. Po 20 z górą latami Miłosz — *Ode do ptaka*. Są między tymi utworami godne uwagi różnice. Nie tak wielkie jednak, jak można by sądzić wnioskując z innych tekstów Miłosa, w których tak stanowczo dystansuje się on od skamandrytów i samego Wierzyńskiego. Wspólna jest — i to ważne — inspiracja amerykańskiej przyrody, leżąca u genezy obydwóch utworów. Łączy je też uważna obserwacja ptaka i jego zachowania się, odnotowanie pewnych szczegółów anatomicznych. Ale — co najważniejsze — zachodzi między tymi utworami podobieństwo point nadających im sens, a będących dochodzeniem własnej tożsamości autorów.

Wierzyński:

Co damę wam za to?  
Ruch mój wysoki,  
Podróż za gwiazdę skrzydlatą  
I los wasz w mojej zapisany podróży.  
Nie podchodźcie do mnie za blisko,  
Jestem ptakiem.  
Z mego lotu się wróży<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> K. Wierzyński, *Poezje*. Wyboru dokonał M. Sprusiński. Kraków 1975, s. 346.

Miłosz:

O niczemu niepodobny, obojętny  
 Na dźwięk pta, pteron, fvgls, brd.  
 Poza nazwą, bez nazwy,  
 Ruch nienaganny w ogromnym bursztynie.  
 Abym pojął w biciu skrzydeł, co mnie dzieli  
 Od rzeczy, którym co dzień nadają imiona. [UP 212]

Podmiot liryczny tego wiersza i narrator cytowanych wcześniej fragmentów prozy eseistycznej przypomina bohatera utworu *Gucio zaczarowany*, który „Z patrzenia chciał wyprowadzić nazwę samej rzeczy” (UP 255). Odsyła również do wiersza *Przed krajobrazem*, w którym dochodzi do głosu bezradność człowieka w tym zakresie. Przyroda, świat realny oglądany w nim jest z odległej perspektywy, z której obejmuje się morza, kontynenty, całe łańcuchy gór („Opierałem rękę o spiętrzenia gór”, UP 322), utożsamia się siebie z całym globem („W moich oczach ziemia była jednością mojego ciała”, UP 332). Punkt obserwacyjny, z którego podmiot liryczny patrzy na kontynent, znajduje się nad kanadyjską rzeką o indiańskiej nazwie Athabasca. Wypływa ona spod szczytu Columbia w Górach Skalistych, przybiera kierunek południkowy, przez co podkreśla biegnący w tym miejscu dział wodny między zlewiskiem Oceanu Spokojnego i Atlantyckiego. Dopływa do leżącego na północy stanu Alberta jeziora, któremu nadaje swoją nazwę — jezioro Athabasca.

I czekałem, nie mając w języku wyrazów,  
 Żeby nazwać to wszystko, co moje i ziemi,  
 Aż duch jakiś, z wulkanicznych mutacji poczęty,  
 Krzyknie i odczaruje nasze prawdziwe imię. [UP 332]

#### 4

Wiele jest fragmentów prozy i poezji Miłosza, które stanowią dokument artystyczny jego przeżyć wywołanych spotkaniem z wielkimi obiektami amerykańskiej przyrody. Wewnętrzną dialektykę takiego przeżycia, jego znaczenie zarówno dla twórczości, jak i dla autora, sposób reagowania wpisany w formę literacką można m. in. ukazać na przykładzie spotkania z Doliną Śmierci.

Jest to rozległa, pustynna, skalista dolina w południowej części Kalifornii, na pograniczu stanu Nevada. Niewielkim fragmentem sięga terenów tego stanu. Zupełnie niedaleko — jak na amerykańskie proporcje — znajduje się Las Vegas. 2—3 godziny jazdy samochodem z tego miasta w kierunku na zachód — i przekracza się granicę dwóch zupełnie odmiennych światów. Z miejsca pełnego zgiełku, blichtru, krzykliwości, złego smaku i materialnego luksusu zagłuszającego pustkę życia wjeżdża się do wymarłej otchłani, w której panuje niewyobrażalna cisza.

Skalista dolina, której wyschłe, rozpalone dno leży na poziomie około 90 metrów poniżej morza. Najbardziej suche miejsce na całym kontynencie północnoamerykańskim. Jedno z najbardziej gorących miejsc na świecie, nie do zwiedzania w pełni tamtejszego lata. Prawie zupełnie pozbawione opadów. Z niezmiennie rozpiętym w górze bezchmurnym, błękitnym niebem; niebem bez ptaków, które tutaj nie oczekują zera. Na skalnych różnokolorowych ścianach doliny można odnaleźć ślady wielu epok geologicznych. To miejsce wpisało się do historii Zachodu. Urosło do rangi mitu w przekazach indiańskich, sięgających tysiący lat wstecz. Wypełniło się również obrazami nie ludzko ciężkiej pracy w w. XIX, kiedy to, przy użyciu mułów, wydobywano stąd boraks. Nazwa tej doliny — Death Valley, która dzisiaj stanowi narodowy pomnik przyrody, dobrze przylega do jej złowrogiego, milczącego wyglądu. Podobnie nazwy jej części: Devil Golf-course (Diabelskie Pole Golfowe), Dante's View-point (Punkt Widokowy Dantego), Bad Water (Zła Woda) — niewielka kałuża na dnie doliny z wodą o niezwykłym stężeniu soli.

Czesław Miłosz stanął w tej dolinie. Było to jedno z wielu ważnych jego spotkań z zupełnie innym niż Europa kontynentem. Pobudzało wyobraźnię, pogłębiało świadomość dziwności istnienia, zwracało uwagę ku prastarym mitom biblijnym, domagało się jakiegoś porównania z obrazami wyniesionymi z kręgu kultury europejskiej. Rozpalona w słońcu, pusta i martwa dolina jawiła się pocie jako biblijne miejsce Sądu Ostatecznego, do którego wszyscy dojść muszą:

Albo znowu, na południu, Dolina Śmierci. Wiadomo, czym jest: wyschniętym dnem wielkiego słonego jeziora, pustynią o temperaturze niemal garnarskiego pieca, depresją, znacznie poniżej poziomu morza. Tak, ale nazwa jej nadana jest odpowiedzią na jej treść odsyłającą do wyobrażeń każdego o Dolinie Jozafata. Cisza tak mocna, że rozlega się w niej sypanie się piasku na dụnach albo chrzęst zastygłej soli pod stopą, niebo bez chmur i bez krążących ptaków, horyzont zamknięty ze wszystkich stron pasmami gór, których kolor jest kolorem składających się na nie minerałów: grynszpan, agresywna żółć, ponura czerwień o odcieniu „byczej krwi”. Wtedy wydaje się, że przez wszystkie lata życia dążyliśmy tutaj, gdzie wspomnienia wyrazistsze bledną, a bledsze tracą konsystencję, rozsypują się, i z trudem usiłujemy przywrócić im znaczenie, rwie się ciągłość, pojawiają się nie złączone z niczym sceny, na przykład tanga tańczonego przez tłum na studenckim balu w odległej epoce, jakby fantomatyczność tancerzy była najwłaściwsza na tej pustyni zmieniającej żywych w fantomy. [WZ 16]

Jak fantomy pojawiają się w wyobraźni podmiotu postaci, miejsca, budynki i ulice, przyjaciele, dziewczęta i książki, obrazy z lektur i obrazy z życia, ptaki i zwierzęta z wileńskiej młodości — w tym osobliwym, jakby ostatecznym miejscu na ziemi. W tło wymarłej doliny wyobraźnia wpisuje miasto, jak ze snu: „miasto bez imienia”. Wpisuje sylwetki znanych ludzi:

Może Anna i Dorcia Drużyno wezwały mnie z trzechsetnej mili Arizony, bo nikt prócz mnie nie wie, że raz kiedyś żyły? [UP 287]

Poemat *Miasto bez imienia*, nadający tytuł całemu zbiorowi wierszy wydanemu w r. 1969, okazuje się grą fantomów, zgromadzonych jak w Dolinie Jozafata. W spotkaniu z wymarłą, niezwykłą doliną, w obcym, innym regionie świata, na odległym skraju kontynentu znajdującego się na drugiej — zachodniej — półkuli wyraziściej niż gdzie indziej rysowała się świadomość jedyności istnienia, unikatowości pamięci własnej. Przypominała sceny z dzieciństwa i wczesnej młodości — na zasadzie podobieństwa albo opozycji:

Nie sąd ostateczny, a kiermasz nad rzeką.  
 Świstawki, kogutki, serca lukrowane.  
 No to chodziliśmy po tającym śniegu,  
 Smorgońskie obwarzanki kupowaliśmy. [UP 286]

Wieloczęściowy poemat *Miasto bez imienia*, w którym zmienia się i rytmika, i zasada rymowania, pobrzmiewa melodia pieśni ludowej i poezji Mickiewicza, a także, o długim oddechu, fraza poezji filozoficznej, zbudowanej na wzór wersetów biblijnych — to nie sentymentalny powrót do kraju dzieciństwa i młodości. To wyzwolenie obrazów, postaci, miejsc i sytuacji; uwolnienie wyobraźni, w której one tkwiły:

W Dolinie Śmierci myślałem o sposobach upinania włosów.  
 O ręce, która przesuwała reflektory na studenckim balu  
 w mieście, skąd żaden głos już nie dosięga.  
 Minerale na sąd nie trąbiły.  
 Osypywało się z szelestem ziarnko lawy.

W Dolinie Śmierci błyszczą sól na dnie suchego jeziora.  
 Broń się, broń się, mówi tykot krwi.  
 Z litej skały nadaremnej żadna mądrość.

W Dolinie Śmierci na niebie ni orła ani jastrzębia.  
 Wróżby cyganki zostały spełnione.  
 W zaułku pod arkadami czytałem wtedy poemat  
 o kimś kto mieszkał tuż obok, pod tytułem *Godzina myśli*.

Długo patrzyłem w lusterko, tam jeden na trzysta mil  
 szedł człowiek: Indianin prowadzący rower pod górę. [UP 277]

*Miasto bez imienia* jest sekwencją obrazów z Wilna oglądanych w rozpalonym powietrzu Doliny Śmierci — Doliny Jozafata, gdzie duchy umarłych schodzą się na Sąd Ostateczny. Bliski związek obrazów amerykańskiej przyrody z fantomami istot, zdarzeń i pejzaży wyniesionych z Litwy jest jednym z kluczy umożliwiających wyjaśnienie obrazowania w poezji Miłosza okresu amerykańskiego. Współzależność obrazów z różnymi, jakże odległymi od siebie miejscami, także z różnych lat — wywołuje zdziwienie, którego wyrazem i skutkiem jest poezja. Przynosi ona ciągi barwnych, plastycznych kompozycji o konsekwentnej logice nadrealistycznego filmu. Obrazów, które chwytają się w istotnych elementach, ale bez poczucia, że utrwaliło się wszystko, co ważne:

Maleje baszta zamku nad kopcem listowia i jeszcze  
 ledwo słyszalna, może to Requiem Mozarta, muzyka.

W nieruchomym świetle poruszam ustami, rad może nawet  
że nie składa się żądane słowo. [UP 288]

## 5

Ważne miejsce w tym Miłoszowym odkrywaniu Ameryki miała lektura książek czytanych w dzieciństwie, w wieku chłopięcym, zatrzymanych w pamięci, odżyłych w spotkaniu z kontynentem amerykańskim. Przez nowe doświadczenia Dalekiego Zachodu, zwłaszcza Kalifornii, prowadziła droga ku wspomnieniom z dzieciństwa, ku ulubionym lekturom.

Opisy przyrody z tych książek konkretyzowały się w wyobraźni młodego czytelnika kojarzone z widokami znanymi mu z najbliższego otoczenia. Zacierają się w wyobraźni granice między puszczą amerykańską a lasami litewskimi, opisy dramatycznych przepraw pionierów przez amerykańskie rzeki kojarzyły się z widokiem chłopskich fur pokonujących rzeki na Litwie. Jednemu z wymienionych pisarzy poświęcił później więcej uwagi:

Pozwoliłem sobie na opowieść o Mayne Reidzie z bardzo osobistego powodu. Urzekął on nie tylko czytelników rosyjskich, również polskich, i pamiętam siebie pnącego się z czytelnicy w górę ulicą Mała Pohulanka w Wilnie z książką Reida pod pachą: rękaw kozucha, kozuch ściśnięty paskiem, szara zimowa pogoda, środkiem zjeżdżają chłopcy na saneczkach, leżąc na brzuchu, pluąc w tyle nogą-sterem. Takie szczegóły utrwalają się w nas zwykle, jeżeli w chwili ich chwytania były zabarwione przez jakąś silną emocję. To, co trzymałem pod pachą, mnie wtedy podniecało: obietnica rozkoszy<sup>20</sup>.

Przyczyny dużego wpływu, jaki na niego wywarły książki Mayne'a Reida, widział Miłosz zarówno w romantyce samej Ameryki i jej dziejów działających na wyobraźnię, jak i w realistycznych, dokładnych opisach przyrody, których wierność po wielu latach miał możliwość sam zweryfikować.

Fenimore Cooper był słabym pisarzem i nie sposób go dzisiaj czytać, a przecież nic dla mnie nigdy nie miało takiej wyrazistości poetyckiego obrazu jak ten dom na łodzi, na środku jeziora, w którym mieszkały ze swoim ojcem, emerytowanym piratem, Kora i Judyta, stąd pewnie, później, moja wrażliwość na Świtez i śródjeziorną Wieżę Króla Popiela<sup>21</sup>.

Zainteresowania Miłosza poezją angielską, także amerykańską (mocno podkreślał związki łączące te dwie literatury), wystąpiły znacznie wcześniej, przed osiedleniem się poety na stałe w Stanach Zjednoczonych. Pozostawały jednak w związku z przebywaniem w tym kraju w latach czterdziestych. W okresie gdy mieszkał we Francji, pisał m. in.:

Jako miłośnik Francji mogę ubolewać, obserwując, jak wyższa cywilizacja techniczna na przykład Ameryki dostarcza ostrzejszych bodźców poecie, jak

<sup>20</sup> Cz. Miłosz, *O Tomaszu Mayne Reid*. „Kultura” (Paryż) 1963, z. 5, s. 49.

<sup>21</sup> Miłosz, *Notatnik*. „Kultura” (Paryż) 1966, z. 6, s. 22.

go prowokuje, choć równocześnie, wskutek swojej antyintelektualnej struktury, izoluje i nie uznaje. Nieraz wyrzucam sobie, że nie zajmuję się dostatecznie poezją francuską, w dziedzinie której jest mnóstwo do zrobienia, bo w najlepszych swoich osiągnięciach XX wieku jest czytelnikowi prawie nie znana. Teraz jednak szukam przede wszystkim starć poety ze współczesnością, jego wysiłków, żeby odnaleźć nowy wehikuł, a więc żeby połączyć się z odbiorcą we wspólnej samowiedzy, we wspólnym badaniu zmienionej sytuacji człowieka. Taka jest obrona moich zainteresowań w języku angielskim<sup>22</sup>.

Wyznanie to jest interesujące z kilku względów. Wyjaśnia tkwiące głęboko przyczyny, które powodowały zwrócenie uwagi poety na literaturę anglojęzyczną, w szczególności amerykańską; miał nadzieję odnaleźć w niej składniki nowego „wehikułu”, a więc nowych środków literackich, bardziej przydatnych w porozumiewaniu się ze współczesnym odbiorcą literatury. Badacza zaś polskiej poezji współczesnej, a to znaczy również tej, która rozwija się poza granicami kraju, zaciekawia decyzje odmiennych talentów poetyckich. Paradoksalne zjawisko: Miłosz mieszkający we Francji (w czasie gdy powstawał wyżej przytoczony fragment) zwracał się ku kulturze amerykańskiej, łącząc z nią rozwój poezji zwróconej ku teraźniejszości i przyszłości, ku człowiekowi epoki cywilizacji technicznej. W tym samym okresie Jan Lechoń, mieszkający na Manhattanie, był zupełnie zamknięty na literaturę anglosaską, włącznie z amerykańską. W wyobraźni, w myślach ciągle przebywał w kręgu kultury i literatury francuskiej.

Podobnie Kazimierz Wierzyński — zjawisko jeszcze ciekawsze, jeśli się pamięta, że przewyciężenie twórczego i psychicznego kryzysu prowadziło przez wyjście ku przyrodzie amerykańskiej, wyjazd z Nowego Jorku na prowincjonalne ustronie, co przyniosło uciszenie wewnętrzne i wyzwoliło nowe tony jego poezji. Uproszczenie języka poetyckiego, tak korzystne dla twórczości Wierzyńskiego i tak wyraźne w utworach z *Korca maku*, nastąpiło nie bez wpływu francuskiej poezji. Bo chyba trzeba tu przyjąć świadectwo Lechonia:

Moim zdaniem — inspiracją ostatniego okresu Wierzyńskiego jest Prevert. Myślałem sobie jednak: Może mi się tylko zdaje, on tak siedzi w amerykańskich nowościach, że nie raczy patrzeć na Francuzów. Cóż, kiedy był ostatni raz w Sag Harbor, znalazłem tam, nie szukając, tom Preverta i na okładce jak wół napis, ręką Kazia: Boston 1950 — mniej więcej data nowego okresu wierszy Wierzyńskiego. To odkrycie przekazuję potomności, aby przyszłe Kalenbachy i Klejnery nie błąkały się, dochodząc, kogo Wierzyński czytał<sup>23</sup>.

I nieco później:

Czytałem, Queneau i Prevert zrobili syntezę poezji kolokwialnej i literackiej. Uważam, że to samo zrobił Wierzyński u nas, i podejrzewam, że pod wpływem Preverta<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Cz. Miłosz, *Próba porozumienia*. „Kultura” (Paryż) 1956, z. 11, s. 43.

<sup>23</sup> J. Lechoń, *Dziennik*. T. 3. Londyn 1976, s. 352—353.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 604.

Gdy Miłosz zwracał się ku poezji amerykańskiej, widział i doceniał jej europejskie korzenie:

Jest nasza, bliska nam, europejska — nie tylko przez to, co zawdzięcza Johnowi Donne, Aleksandrowi Pope, Arturowi Rimbaud, Valeremu Larbaud — także przez zakotwiczenie w myślowej tradycji najżywiej przechowywanej dotychczas w Europie. Kto wie, czy nie ona właśnie utrzymuje najlepiej więź pomiędzy starym a nowym lądem<sup>25</sup>.

Drogi, jakimi wędrowała wyobraźnia Miłosza, na jakich napotykał bliskie sobie tony w tekstach innych twórców, w tym zwłaszcza anglosaskich, odsłania *Ogród nauk*, owa „prywatna księga różności” (ON-3 3) zawierająca wypisy z rozmaitych autorów, przekłady wierszy, które wzbudziły zainteresowanie, krótkie noty.

Nie jest to zgrabnie oprawiony tom, ale cała półka cieńszych i grubszych zeszytów, z różnych lat, które służyły do celów roboczych. [ON-3 3]

Zwrócił uwagę na odkrytego dopiero w XX w. Thomasa Traherne, a z XVII stulecia — na zmarłego w wieku 37 lat autora m. in. dzieła *Centuries of Meditations*. Stamtąd to przytoczył Miłosz fragment, który jest hymnem głoszącym pochwałę szczęśliwości człowieka na ziemi, szczęśliwości w okresie bezgrzesznego dzieciństwa.

Ja też byłem w raj — dopisywał Miłosz — odgłosy, zapachy, dźwięki, światło letnich poranków na wsi, kiedy miałem lat siedem, nic nie straciły ze swojej dech zapierającej urody, choć działo się to tak dawno, przed wiekami. [ON-6 6]

Dalsze słowa wskazywały na lekturę Williama Blake'a:

Niemало odwagi wymagałoby dzisiaj pisanie o ziemi jako o raj. Niestety, nazywając ją piekłem ma się tyleż racji, co nazywając ją rajem, i z tym, jak wiadomo, największy kłopot. [ON-6 6]

Blake jest autorem *The Marriage of Heaven and Hell* (Miłosz ten tytuł tłumaczył: *Zaślubiny niebios i piekieł*). Komentarz Miłosza do *Jerusalem* Blake'a wskazywał, czego poeta polski szukał w jego twórczości, co znajdował dla siebie. Przede wszystkim — idei suwerenności jednostki wobec historii, zaprzeczenia historycznego fatalizmu.

Blake wyzwala nas z koszmarów, jakimi obdarzyła nas Historia, ustanawiając niejako nowy początek i zarazem uprawomocniając dążenie wszystkich duchów czynnych działających po nim. [ON-3 6]

Miłosz wynotował aforyzmy, które zwróciły jego uwagę. Wszystkie one są pochwałą energii, wielkości, autentyzmu, nieprzeciętności. Jest to pochwała formułowana w taki sposób, że wskazuje na przeciwieństwa, względem których podnoszona wartość musi się określić. Opozycję stanowi wartość pozorna. Np.:

<sup>25</sup> Cz. Miłosz, *Nad polską prasą*. „Kultura” (Paryż) 1957, z. 6, s. 8.

Przezorność, brzydka stara panna, której schlebia nieudolność.  
 Zaden ptak nie lata za wysoko, jeżeli wzbija się o własnych siłach.  
 Gniew lwów jest mądrością Boga.  
 Bądź zawsze gotów mówić, co myślisz, a podły człowiek będzie stronić od ciebie.  
 Nigdy orzeł nie stracił tyle czasu, jak kiedy chciał się uczyć od wrony.  
 Człowiek słabej odwagi jest mocny w chytrości.  
 Kto jest wdzięczny za dary, wyda bujne plony. [ON-3 10]

Z dystansem odnosił się poeta do Walta Whitmana. Także z pomocą jego twórczości uczył się Miłosz Ameryki, ale — ponieważ bardziej był czujny na sygnały płynące od strony młodego pokolenia amerykańskiego — była to nauka pośrednia, nie wolna od krytycyzmu, od konfrontowania ideologii tego pisarza z naszą współczesnością:

Niechże wymówione będzie nieuchronnie powracające imię: Walt Whitman. Nie dlatego, że Walt Whitman to Ameryka. Poza nim, niezależnie od niego, jest prawda ekstazyjnego bełkotu: „być żywym wśród żywych” i zawsze, wtedy także, kiedy nie czytałem jeszcze Whitmana, to właśnie zmuszało mnie do szukania słów, było zarodkiem wszelkiej ciekawości i pasji. W Ameryce elektryczny prąd whitmanowskiego *en masse* działa silniej zapewne niż gdzie indziej i ten bard, bardziej skomplikowany i chytrze-okreśny niż się to powszechnie sądzi, zamykał w sobie przewody zbyt prywatne i odporne, otwierał te, które sprzyjały prądowi. Kiedy w Europie poeci przeklinali *cit  infernale*, zaludnione jak Hades przez ruchliwe upiory, on opiewał, wynosił, błogosławił ludzki żywioł i jego pęd niepowstrzymany. Dzieło jego poniosło porażkę, ponieważ, choć doznanie naszego udziału w zbiorowości jest nadal potężne, zaprawiła je gorycz, której sobie zabraniał. I do niego, rodziciela, ojca rodu, zwracają się młodzi amerykańscy poeci wołając: Walcie Whitmanie, przyjdź i zobacz, co się stało z twoją hymniczną przepowiednią! [WZ 51]

Obcowanie Miłosza z twórczością poetów amerykańskich wyostrzało jego refleksję zwróconą ku własnej twórczości. Prowadziło do ujawnienia wewnętrznych antynomi poezji. Szczególnie był wrażliwy na sprzeczność między chęcią poprzestania na transponowaniu danych zmysłowych na autonomiczne przedmioty, z uwzględnianiem idei żywo obchodzących człowieka, a obawą, że idee te nadać mogą poezji obcy jej kształt myśli spekulatywnej.

Do lektury poetów amerykańskich skłaniała Miłosza problematyka egzystencjalna i metafizyczna ich twórczości. Miał przy tym świadomość istotnych różnic dzielących go od nich, różnic spowodowanych przez odmienne warunki historyczne. Na marginesie komentarza do utworów Robinsona Jeffersa zanotował:

Nigdy nie uważałem się za ucznia poetów amerykańskich, przeciwnie, obcowanie z nimi nauczyło mnie mierzyć nieprzekraczalny dystans, jaki nas dzielił wskutek zupełnie różnych przypadków historii, przy czym inne i rozłożone równomiernie są słabości i przewagi. [PU 51]

Robinson Jeffers, urodzony w Pensylwanii, osiadł później w Kaliornii i założył swój dom nad Oceanem Spokojnym, w ustronnym dzikim miej-



scu. Ocean, granitowe skały — to stała sceneria jego utworów. U Jeffersa znajdował Miłosz odbicie tych elementów amerykańskiej przyrody, które i jego fascynowały, jak np. drzewa-giganty sekwoje i redwoody rosnące w Kalifornii na grzbiecie Sierra Nevada od kilku tysięcy lat. U tego też pisarza znaleźć mógł rytm służący „nowej dykcji” — wolny wiersz rozwijający się na wzór wersetów biblijnych. W związku z poezją Jeffersa Miłosz pisał:

Tylko tam, gdzie poezja uczestniczy w borykaniu się człowieka z sensem słowa „być” (a nigdy to się nie skończy, dopóki będzie żył na ziemi człowiek), jest potrzebna i szkic z zakresu literatury, czy ściślej, poezji, porównawczej o tyle tylko spełnia zadanie, o ile wykracza poza literaturę! [PU 58]

Jeffers zdaniem Miłosza może być wzorem „w uporze, z jakim dążył do nadania wierszowi możliwie największej myślowej objętości, do wyładowania go swoim światopoglądem, opartym na kulcie Istniejącej Rzeczy” (PU 52). Charakterystyka ta jest interesująca i dlatego, że ukazuje problemy i trudności własnej sztuki poetyckiej Miłosza rozpiętej pomiędzy biegunami podstawowej opozycji: ukazać realną rzecz — wpisać w to treści światopoglądowe, zawsze w zwięzłym skrócie poetyckiej wypowiedzi. Zgodnie z programem sformułowanym na początku *Traktatu poetyckiego*:

I nie wyznany dotychczas jest żal.  
Służą, nie trwają, romanse, traktaty.  
Bo więcej waży jedna dobra strofa  
Niż ciężar wielu pracowitych stronic. [UP 165]

Właśnie podobne przekonania estetyczne znajdował Miłosz u Jeffersa, który żądał, by poezja powróciła „do treści i sensu, do fizycznej i psychicznej rzeczywistości” (PU 52), by przestała być „nieznacząca i kapryśna, abstrakcyjna, nierzeczywista, ekscentryczna” (PU 52). Jeffers uprawiał poezję narracyjną, sięgał do tematów współczesnego życia, przedstawiał takie sprawy i problemy, których zwykle unika poezja nowoczesna, zostawiając je prozie. Wyrażał filozoficzne i naukowe idee. Miłosz stwierdził:

Nie leżał w moim zamiarze podbój nowych dziedzin dla poezji. Oznaczało to dla mnie, że staram się tylko przywrócić poezji jej dawną świetność. [PU 52]

W programie Jeffersa odnajdywał Miłosz istotne podobieństwo do własnych, dawnych, bo sięgających w czasy międzywojenne, przemyśleń:

Jeffers stawiał dokładnie takie same żądania jak niegdyś ja w rozmowach z Józefem Czechowiczem, o czym jako żywo nie wiedziałem, nie znając jego nazwiska. Wypadło mi się przekonać, że skok poza kredowe koło tzw. czystej liryki jest bardzo trudny, że istnieją przeszkody całkiem obiektywne, tkwiące w układzie ręki i w smaku odbiorców, nawet tych doskonałych, do jakich tęsknimy. Toteż, niestety, myśli nie mogące się wyładować w wierszu popychały mnie ku prozie i nieraz mogłem ze smutkiem stwierdzić, jak bardzo czytelnik mojego stulecia odzwyczaił się od uwagi, bez czego poezja jest

niedostępna. Jakże często wiersz zapadał w pustkę, a to samo, co było w nim stężone, zgęszczone, zyskiwało rozgłos, jeżeli autor odpowiednio rozwodnił to w szkicu czy artykule. [PU 53—54]

Ten komentarz Miłosza do własnej twórczości potwierdza się w świetle jego praktyki artystycznej, która polega właśnie m. in. na tym, że bardzo często autor podobne, jeśli nie te same, myśli rozwijał zarówno w poezji jak i w prozie eseistycznej, a także literackiej (np. *Dolina Issy*). Czyni to jego eseje niezbędnymi dla pełnego zrozumienia jego poezji. Są tej poezji dopełnieniem, często jedynie one pozwalają właściwie odczytać wiersz. Niektóre istotnie w porównaniu do tekstu poetyckiego wydają się rozwodnione, rozgadane.

Muszę tutaj wyznać, że jeżeli zdarzało mi się niekiedy napisać coś rozsądnego prozą, było to tylko procentem od wypraw najpierw przedsięwziętych w poezji, co znowu wynikało z kluczowego przeżycia sprzeczności w latach wojny. [PU 47]

Do poezji Jeffersa miał Miłosz stosunek ambiwalentny. Ujmowało go w niej to, że nie była zabawą, lecz podejmowała zasadnicze problemy człowieka. „Dlatego przystępuję do niej z należytą powagą” (PU 59).

Powrócił do tej twórczości jeszcze raz nieco później, w kontekście swych kalifornijskich doświadczeń. Wtedy to uzupełnił charakterystykę swego stosunku do amerykańskiego poety — rozumiał go jakby lepiej, pojmował głębiej od chwili, gdy sam zetknął się z krajem, w którym Jeffers żył i tworzył:

Mnie Jeffers zawsze odpychał i nie zająłbym się nim, gdyby nie Kalifornia. Tutaj sprawdza się ta prawda, że chcąc zrozumieć poetę, trzeba poznać jego kraj. Jeffers wyraził monstrualność, „*enormity*” dzikich gór i oceanu, to tło, na którym człowiek jest jakby zaprzeczony, przekreślony. [...] I Jeffers, cokolwiek się powie, jest jedynym wielkim pisarzem tego kraju<sup>26</sup>.

Niekiedy irytowały Miłosza długie poematy Jeffersa, jego powieści wierszem, które można uznać za rozgadane. Niemniej przyznawał mu autentyczną siłę:

Ponury, mizantropiczny i w zachwycie nad Uniwersum, Jeffers wyzywa, zmusza, żeby przeciwstawić mu własne rezerwy, jeżeli ma się co przeciwstawić. Na nim można wypróbować własną muskulaturę. I do tego sprowadza się sens pisania o nim<sup>27</sup>.

## 6

Trudne, wielkie i różnorodne było wyzwanie, przed jakim stanęła sztuka poetycka Czesława Miłosza, gdy przybył on — na stałe — do Stanów Zjednoczonych. Jeżeli temu wyzwaniu nie tylko sprostała, lecz —

<sup>26</sup> Cz. Miłosz, *Robinson Jeffers. Fragment rozmowy*. „Kultura” (Paryż) 1963, z. 10, s. 22—23.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 23.

co więcej — dzięki niemu wzniosła się ku wysokim rejonom, to dlatego, że zarówno zmuszało ono do „wypróbowania własnej muskulatury”, jak i odpowiadało na wcześniej już w tej poezji tkwiące oczekiwania.

Jeśli trafna jest formuła, iż twórczość poetycka Miłosza stanowi dramat wyzwania się z różnego rodzaju zniewoleń i wybijania się ku wielkości, to uznać trzeba, że doświadczenie amerykańskie poety dynamikę tego dramatu spotęgowało: przyspieszyło i skomplikowało. Jakby dodało tej twórczości energii, pchnęło ją w górę, przydając jej rozległość wielkiej perspektywy, głębię nadpisanych nad realiami treści metafizycznych, szeroki, swobodny rytm poetyckiej frazy.

Ale to tylko jedno oblicze owego wyzwania, które nie dałoby podobnych skutków, gdyby nie podmiotowa siła twórcza. Nie ustąpiła ona przed goryczą samotności, przed poczuciem przegranej, przed izolacją, gdy odbiorcą były tylko „mewy i mgły od morza”<sup>28</sup>. W szczególnie twardych warunkach, dalekich od tych, w jakich słowiańscy poeci „żyli w dzieciństwie przedłużanym z wieku na wiek”, a „słońce było dla nich rumianą twarzą rolnika”<sup>29</sup> — znajdował Miłosz źródło mocy i hartu.

---

<sup>28</sup> Cz. Miłosz, *Słowo od autora*. W: „*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*”. I inne wiersze. Kraków 1980, s. 6.

<sup>29</sup> Cz. Miłosz, *Przedmowa*. W: *Zapisać wczesnym rankiem*. „Kultura” (Paryż) 1968, z. 3, s. 42.