

Bogdana Carpenter

Recepcja poezji Czesława Miłosza w Ameryce

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3/4 (68/69), 99-114

2001

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Roztrząsania i rozbiory

Recepcja poezji Czesława Miłosza w Ameryce

Robert Pinsky, laureat nagrody American Poet Laureate, składając hold Czesławowi Miłoszowi, nazwał go „poetą głęboko amerykańskim – być może nawet najważniejszym żyjącym poetą amerykańskim”¹. Wskazał zarazem na ogromną popularność, jaką cieszy się on wśród studentów: „Kiedy proszę, żeby wybrali wiersz, którego muszą nauczyć się na pamięć, jest to często tłumaczenie z Czesława Miłosza”. Ten zaskakujący fakt wskazuje na wyjątkowe miejsce twórczości Miłosza w amerykańskim pejzażu poetyckim. Ujawnia także zdumiewającą zmianę, jaka nastąpiła w porównaniu z wcześniejszym obrazem Miłosza jako poety nieprzekładalnego, który pisze w „mało znanym dialekcie”². Jak zauważa Pinsky, popularność Miłosza w Ameryce jest „jednym z wielu niezwykłych zdarzeń” w tej tak „nieprzewidywalnej, wyjątkowej i wspaniałej karierze”.

Równie zaskakujący jest jednak fakt, że uznanie przyszło po tak długim czasie. Kiedy Miłosz przyjechał do Berkeley w roku 1960, amerykańscy czytelnicy znali go prawie wyłącznie jako autora *Zniewolonego umysłu*, przetłumaczonego na angielski w 1953 roku. Wzbudził on duże zainteresowanie, a autorowi przyniósł rozgłos, stawiając go w rzędzie najważniejszych pisarzy politycznych naszych czasów. W roku 1965 Miłosz opublikował antologię polskiej poezji powojennej (*Postwar Polish Poetry*), która zawierała kilkanaście jego wierszy. Książka przyczyniła się do upowszechnienia polskiej poezji wśród amerykańskiej publiczności, ale nie miała wielkiego wpływu na uznanie autora *Ocalenia* jako poety. To samo można powiedzieć o przekładzie *Wierszy wybranych* Herberta, przygotowanym w 1968 roku wraz z Peterem Dalem Scottem. Tom, będący wielkodusznym gestem istotnym dla pro-

^{1/} R. Pinsky *Czesław Miłosz*, „Partisan Review” 1999 v. 46, no. 1, s. 145.

^{2/} Cz. Miłosz *Collected Poems*, New York 1988, s. 278.

Roztrząsania i rozbiory

mojci kolegi po piórze, utwierdził raczej przekonanie o roli Miłosza jako tłumacza i „przekaznika”, a nie samodzielnego twórcy. W roku 1968 ukazał się angielski przekład *Rodzinnej Europy (The Native Realm)*, a w 1969 *Historia literatury polskiej (The History of Polish Literature)*. Wszystkie te dzieła oraz kariera profesora literatury polskiej na jednym z najpoważniejszych uniwersytetów amerykańskich utrwaliły sławę Miłosza jako uczonego, krytyka, tłumacza, znakomitego eseisty, ale wciąż jeszcze nie poety.

Dla Miłosza sytuacja ta była źródłem niemałego strapienia i goryczy; wiele wierszy napisanych w latach sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych świadczy o jego frustracji i schizofrenicznym poczuciu dwoistości, rozdarcia między własnym wyobrażeniem o sobie jako poecie – potwierdzonym uznaniem w Polsce – a wizerunkiem amerykańskim: „Ciemno Wielmożny Profesor Miłosz”, „Wzmianka w czternastym tomie encyklopedii / w pobliżu setki Millerów i Mickey Mouse”, jak ironicznie pisał o sobie w jednym z wierszy³. Obojętny wobec własnego sukcesu w roli pisarza politycznego, tęsknił za „innym rodzajem sławy”, czuł, że jego amerykański wizerunek jest wypaczony: „Dla amerykańskiego czytelnika istnieję tylko w dziwacznie ograniczonej formie, dla nich jestem kimś innym”⁴. Zupełnie inaczej widzieli go polscy czytelnicy: „Mogę napisać *Zniewolony umysł* i ciągle być postrzeganym jako poeta”⁵.

Wydanie *Wierszy wybranych (Selected Poems)* w 1973 roku formalnie dało początek poetyckiej karierze Miłosza w Ameryce. Tomik zawierał 51 utworów. Wydawca, Kenneth Rexroth przedstawił Miłosza jako czołowego polskiego poetę i określił jego twórczość jako przykład „literackiego humanizmu”, wskazując na „szczególne zrozumienie złożoności ludzkiego umysłu oraz jego mowy i niezwykłą wśród współczesnych pisarzy rozpiętość doświadczenia”⁶. Choć książka nie została zauważona przez szerszą publiczność, z pewnością wywarła wrażenie na tych, którzy ją przeczytali. Edward Hirsch czule wspomina „ów dzień w 1973 roku, kiedy wyłożyłem 5 dolarów i 95 centów na jego *Wiersze wybrane* wydane w twardej oprawie przez Seabury Press”⁷. Pierwszy tomik pociągnął za sobą dwa ważne wydarzenia: w 1978 roku wydano *Dzwony w zimie* w przekładzie Lillian Vallee oraz przyznano Miłoszowi prestiżową nagrodę Neustadt International Prize for Literature (tak zwanego małego Nobla). W ten sposób znaczenie Miłosza jako poety zostało potwierdzone w rosnącym kręgu jego wielbicieli. W laudacji prezentującej laureatów nagrody Neustadt Josif Brodsky przedstawił Miłosza jako „jednego z największych poetów naszych czasów, być może największego”, a choć stwierdze-

^{3/} Cz. Miłosz *Wiersze*, Wrocław 1985, t. 2, s. 261 i 281.

^{4/} E. Czarnecka, A. Fiut *Conversations with Czesław Miłosz*, tr., Harcourt Brace Jovanovich, Richard Lourie, New York 1987, s. 304.

^{5/} Tamże, s. 146.

^{6/} Cz. Miłosz *Selected Poems*, New York 1973, s. 11.

^{7/} E. Hirsch *Miłosz and World Poetry*, „Partisan Review” 1999 v. 46, no. 1 s. 25.

Carpenter Recepcja poezji Czesława Miłosza w...

nie to mogło brzmieć zaskakująco dla większości anglojęzycznych słuchaczy, wkrótce miało okazać się jak najbardziej trafione⁸.

Literacka Nagroda Nobla w roku 1980 radykalnie zmieniła sytuację. Nazwisko Miłosza można było ujrzeć na pierwszych stronach wszystkich gazet i czasopism literackich, a wydawcy zaczęli na wyścigi przygotowywać nowe edycje jego książek. Najpierw ukazywały się jednak przeważnie dzieła prozatorskie: *Zniewolony umysł*, *Rodzinną Europą*, zbiór esejów *Władca ziemi* (*The Emperor of the Earth*), jak również nowo przetłumaczona powieść *Dolina Issy* (1981). Amerykańscy czytelnicy musieli poczekać jeszcze następnych kilka lat, zanim zaferowano im szerszy wybór wierszy Miłosza, wybór, który, mówiąc słowami jednego z krytyków, pozwolił „na rozleglejszy wgląd w dzieło Miłosza jako współczesnego poety”⁹. Punktem przełomowym w poetyckiej karierze Miłosza w Ameryce stało się wydanie *Osobnych zeszytów* (*The Separate Notebooks*) w roku 1984 oraz, co jeszcze istotniejsze, *Wierszy zebranych 1931-1987* (*The Collected Poems 1931-1987*, wyd. 1988), jak również tomu esejów *Swiadectwo poezji* (*Witness of Poetry*, wyd. 1983), który zawierał wykłady wygłoszone rok wcześniej w katedrze Ch. E. Nortona na Harvardzie. Podczas gdy ogłoszenie drukiem wierszy Miłosza przypieczętowało jego sławę jako „jednego z największych poetów naszych czasów”, wykłady nortonowskie wywołały wśród krytyków oraz poetów szeroką i ożywioną dyskusję o istocie poezji, a szczególnie o jej stosunku do historii. Trzy wymienione wyżej książki sprawiły, że ich autor z całą mocą zaistniał w amerykańskim pejzażu poetyckim i stał się głosem, z którym należało się liczyć.

Trzeba zauważyć, że wysoka jakość przekładów – w większości przygotowanych przez samego poetę wraz z jego studentami (Richard Lourie i Lillian Vallee) albo we współpracy z poetami amerykańskimi (Robert Hass, Leonard Nathan i Robert Pinsky) – była ważnym czynnikiem w recepcji poezji Miłosza. Krytycy zgodnie chwalili je za subtelność, sprawność poetycką i płynność, stwierdzając, iż „mogą stać na jednej półce razem z najlepszą poezją współczesną w języku angielskim”¹⁰.

Jaka była reakcja krytyki na poezję Miłosza? Nie istnieje jedna, wspólna formuła, trzeba mówić raczej o wielu wątkach, które często zachodzą na siebie, lecz razem tworzą wyraźny wzór i w ten sposób wiernie odbijają niezwykle bogactwo oraz wielostronność samej poezji. Mimo znacznej różnorodności sądów i punktów widzenia, recepcja poetyckiego dzieła Miłosza obejmuje dwie odrębne fazy. Pierwszą, do połowy lat osiemdziesiątych, charakteryzuje przede wszystkim lektu-

^{8/} Wręczeniu nagrody Neustadt towarzyszyło wydanie specjalnego numeru „World Literature Today”, który zawierał dziewięć szkiców poświęconych Miłoszowi; tylko dwa spośród nich były autorstwa amerykańskich uczonych, pozostałe napisali polscy literaturoznawcy oraz litewski poeta Thomas Venclova.

^{9/} H. Vendler *The Music of What Happens. Poems, Poets, Critics*, Cambridge Mass. 1985, s. 209.

^{10/} C. Bedient *Czesław Miłosz: Examining the Witness*, „Salmagundi” Fall-Winter 1985-1986, no. 68-69, s. 244.

Roztrząsania i rozbiory

ra polityczna. Od końca lat osiemdziesiątych kontekst polityczny usuwa się jednak w cień, a krytycy kierują uwagę zarówno na filozoficzny i metafizyczny, jak i estetyczny oraz formalny wymiar wierszy Miłosza.

Ogólny ton wczesnych wypowiedzi krytycznych najlepiej uchwycił tytuł jednej z recenzji: *Poezja następstw dziejowych* (*The Poetry of Aftermath*). Jej autor widzi Miłosza jako głos „losu zbiorowego”, poetę historycznego, który nie unika „odważnego zaangażowania” i którego dzieło „nabiera wagi dzięki zasobom zmysłu historycznego. [...] Ludzie, miejsca, przedmioty, wszystko jest dla Miłosza przesiąknięte historycznością”¹¹. Zdaniem innego krytyka, we wszystkim, co napisał Miłosz, pojawia się pytanie o „historyczno-polityczne podstawy naszego bytu”: „Nie sposób myśleć o jego poezji, nie myśląc o historii”¹². Miłosz postrzegany jest jako ten, który ocalał – przeżył zarówno Holocaust, jak i komunizm – jako człowiek, który „widział wypalone getto warszawskie, a później patrzył na zrównaną z ziemią Warszawę, rychło zdławioną przez nowy autorytaryzm”¹³. Niektórzy krytycy kładą nacisk na doświadczenie drugiej wojny światowej, dostrzegając w dziele Miłosza „nieustającą odpowiedź na Holocaust”¹⁴, inni podkreślają jego zmaganie się z komunizmem, a ogólniej rzecz biorąc: z dwudziestowiecznym totalitaryzmem. Nawet język poetycki Miłosza – jego „prosta mowa”, podobnie jak frapujące obrazy – jest interpretowany jako „krytyka totalitaryzmu”:

Widać, jak poetyka Miłosza może być „niepolityczną polityką”, jak rygorystyczny porządek języka w medium poetyckim może pełnić rolę instrumentu pojmowania rzeczywistości bardziej złożonej niż rzeczywistość zmysłów, daleko głębszej niż cienka powierzchnia klisz ideologicznych i literackich.¹⁵

Jedna z cech poetyckiej refleksji Miłosza o historii uznana została przez wielu krytyków amerykańskich za szczególnie godną uwagi: jego wiedza o złu i potworności nie prowadzi do rozpacz i cynizmu, lecz do afirmacji życia i celebracji świata, stanowiącej „zdumiewające zwycięstwo w naszym okrutnym stuleciu”¹⁶. W podejściu tym dostrzegano antidotum na „uczucia paraliżujące, takie jak: litowanie się nad samym sobą, anarchiczna furia lub zwykła rozpacz”, które były tak charakterystyczne dla dużej części literatury powojennej¹⁷. Zdaniem krytyków, poezja

^{11/} T. Des Pres *Czesław Miłosz; The Poetry of Aftermath*, „The Nation”, December 1978, v. 227 no. 23, s. 741.

^{12/} M. Rudman *Diverse Voices: Essays on Poets and Poetry*, Brownsville 1993, s. 65.

^{13/} J. C. Thackeray *Czesław Miłosz: The Uses of a Philosophy of Poetry*, „The Hollins Critic”, April 1982, v. 19 no. 2, s. 2.

^{14/} J. Aaron *Without Boundaries*, „Parnassus” 1981 v. 9, no. 1, s. 112.

^{15/} R. Alter *Miłosz: Poetry and Politics*, „Commentary”, April 1983, s. 44-47.

^{16/} T. Des Pres *Czesław Miłosz; The Poetry of Aftermath*, s. 742.

^{17/} R. Alter *Miłosz: Poetry and Politics*, „Commentary”, April 1983, s. 46.

Carpenter Recepcja poezji Czesława Miłosza w...

Miłosza dodawała odwagi i siłę, „ponieważ odrzucała lęk, tak jakby ludzki rozsądek i miłość mogły mimo wszystko zwyciężyć”¹⁸. Mówiąc słowami innego interpretatora, poezja Miłosza „karmi się cierpieniem, ale zna też chwile promiennego i nieoczekiwanego szczęścia”, chwile, które ukazują „czułość poety wobec tego, co ludzkie”¹⁹.

Pewna część krytyków dostrzega jednak problematyczność stosunku Miłosza do historii, a jego „zakorzenienie w historii” wydaje im się raczej wynikiem doświadczenia życiowego niż wyboru: „to ktoś, kto jest poetą historycznym i nic nie może na to poradzić”²⁰. Zdaniem Helen Vendler – a jej stanowisko warto rozważyć – Miłosz nie jest z natury „istotą zanadto społeczną” i mimo obecności historii, jego poezję przenika „niepokojąca samotność”: „czasami wydaje się, że przecierpiał cały dwudziesty wiek zupełnie sam, jasno zdając sobie sprawę z historycznych kataklizmów, [...] a jednak żył pośród katastrofy jak eremita i przemawiał niczym *Mental Traveler* Blake’a”²¹. Lillian Vallee zwięźle opisała ten rys wrażliwości Miłosza, mówiąc, iż „ahistoryczny z upodobania, stał się historyczny ze względu na okoliczności”²². Irving Howe widział w nim „poetę, który nienawidzi historii i szamoce się, chcąc z nią zerwać”, ale jednocześnie „nie może uciec swemu stuleciu... tak jak nie sposób uwolnić się od własnej skóry”²³.

Czytanie poezji Miłosza wyłącznie w kontekście historycznym i politycznym prowadzi z czasem do interpretacyjnego redukcjonizmu. Angielskim i amerykańskim krytykom trudno było wyjść poza stereotypowy obraz wschodnioeuropejskiego pisarza, utożsamianego z poetą opozycji politycznej, oraz poza związaną z tym stereotypem, dotkliwie zawężoną perspektywę interpretacyjną. Wizerunek Miłosza jako postaci łączącej z Zimną Wojną, oparty na lekturze *Zniewolonego umysłu*, przeniesiono na jego wiersze, co w rezultacie spowodowało, że „recenzenci pisali o nich nie tyle jako o poezji, co dziele myśliciela i człowieka polityki” oraz rozważali je „albo w odniesieniu do położenia Polski, albo do represji literatury dysydenckiej pod rządami komunistycznymi, albo też odwołując się do ogólniejszych zagadnień intelektualnej historii Europy”²⁴. Trudno się dziwić, że po opublikowaniu recenzji z *Wierszy zebranych* pióra znanego krytyka A. Alvareza, Miłosz protestował przeciw „zaszufladkowaniu” w kategorii świadka. Artykuł pod znamienym tytułem *Świadek* skupiał

18/ C. Bedient *Czesław Miłosz: Examining the Witness...*, s. 242.

19/ E. Hirsch *Miłosz and World Poetry...*, s. 26.

20/ H. Vendler *The Music of What Happens. Poems, Poets, Critics...*, s. 211.

21/ Tamże, s. 211.

22/ L. Vallee *What is „The World”?*, w: „Ironwood” 1981 no. 18, s. 130.

23/ I. Howe *A Velvet Bridge*, w: „The New Republic”, October 3, 1988 v. 199 no. 14, s. 26.

24/ H. Vendler *The Music of What Happens. Poems, Poets, Critics...*, s. 209.

Roztrząsania i rozbiory

się na politycznym kontekście omawianych utworów, ograniczonym do wojny, komunizmu i wygnania²⁵.

Miłosz miał oczywistą rację, oczekując, że tak wytrawny interpretator, jak Alvarez, dokona wnikliwszej lektury jego wierszy. Etykieta „świadka” (sugerowana przecież przez samego poetę w tak ważnych dla recepcji jego dzieła wykładach nortonowskich) okazała się jednak szczególnie trwała, czego niezbicie dowodzi stwierdzenie innego krytyka: „mimo niezgody na przyjęcie tej roli, Miłosz jest świadkiem, i to jednym z najlepszych, jakich ofiarowało nam nasze ponure stulecie”²⁶. W istocie koncept ten, często zniekształcany nie do poznania, zrobił karierę w amerykańskich kołach literackich i był szeroko wykorzystywany i nadużywany zarówno przez poetów, jak i krytyków. Uważniejsza lektura wykładów Miłosza, nie mówiąc już o jego poezji, powinna uwrażliwić interpretatorów na złożoność kategorii świadka w jego systemie poetyckim oraz przestrzec przed pułapkami, jakie skrywa, jeśli podchodzić do niej prostodusznie.

„Pozaliteracki” kontekst dzieła Miłosza, kiedy rozważa się go w ujęciu szerszym niż wąsko pojmowana perspektywa polityczna, może jednak prowadzić do oglądu zarazem bardziej złożonego i wierniejszego poecie. Tak właśnie dzieje się w komentarzach Seamusa Heaneya, które ze względu na zdumiewająco odkrywczе ujęcie problemu, zasługują, by przytoczyć je w całości:

To, co naprawdę lubię w Miłoszu, to obecność osobistego głosu, w którym ostrość, zabarwienie emocjonalne i koloratura wytryskują z podskórnej treści ja. A jednak zarazem okazuje się, że owo czujące centrum usytuowało się w rozległym i surowym kontekście intelektualnym. Miłosz potrafi rymować swoją osobistą biografię z historią zachodniej cywilizacji. Dzieciństwo upłynęło mu wśród litewskich lasów, w scenerii, która była zasadniczo wciąż średniowieczna – fury z sianem i sady, polowania, jeziora i kościelne dzwony. Wszystko to było autentyczne. Przeszedł przez to, przez lata trzydzieste w Polsce; przeszedł przez Warszawę, przez nazistowskie i sowieckie zniszczenia; przeszedł przez własne doświadczenie, intelektualnie, dostał się w sferę ortodoksyjnego marksizmu, oddzielił się od niego kosztem ogromnej samotności i osobistego bólu, opuścił to środowisko w latach pięćdziesiątych, a obecnie, w sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych latach własnego życia zakończył drogę w Kalifornii, w czymś, co można nazwać wolną, nieważką nowoczesnością. [...] Może być pańszczyźnianym chłopem w drodze na sumę albo astronautą w stanie nieważkości, który stamtąd wychodzi. Ta osobowość jest dla mnie nieodparcie porywająca, ponieważ naznacza ją ciężar osobistego bólu i osobistej straty oraz nieważkość bezosobowej rozpaczy podważającej sens humanistycznej przygody.²⁷

25/ „Może się Pan domyślać mego niepokoju, kiedy patrzę na długą ewolucję mego poetyckiego rzemiosła zamkniętą przez Alvareza w słowie «świadek», które dla niego jest być może pochwałą, dla mnie jednak nie jest”, C. Miłosz *Letter to the Editor*, „The New York Review of Books”, t. 35 no. 12, s. 42.

26/ P. Filkins *The Poetry and Anti-Poetry of Czesław Miłosz*, w: „The Iowa Review”, Spring-Summer 1989 v. 19 no. 2, s. 198.

27/ S. Heaney *An Interview* (wywiad przeprowadzony przez Randy Brandes), w: „Salmagundi” 1988 nr 80, s. 9-10.

Carpenter Recepcja poezji Czesława Miłosza w...

W interpretacji Heaney'a twórcze ja postrzegane jest jako wypadkowa wielu czynników; czasu i miejsca, tradycji i religii, historii i polityki oraz, jakże ważnych, jedynych w swoim rodzaju osobowości i talentu poety. Wedle Heaney'a szczególnym darem Miłosza jest dar „rymowania” doświadczenia indywidualnego z doświadczeniem zbiorowości, dar, dzięki któremu mówi wieloma głosami, aby istnieć pod postacią wielu masek – jednocześnie w różnych czasach i różnych miejscach. W ten sposób Heaney przypisuje Miłoszowi to, co irlandzki poeta nazwał wizją „lornetkową”, „postrzeganiem rzeczy ze szczytu wysokiej góry i z perspektywy dziecięcego oka” oraz łączeniem „w klarownym porządku” tego, co „tu i wszędzie, teraz i zawsze”, mówiąc słowami T. S. Eliota: łączeniem „najpierwotniejszej i najbardziej cywilizowanej umysłowości”²⁸.

W połowie lat osiemdziesiątych zawężona do polityki interpretacja poezji Miłosza zaczęła być niewystarczająca; krytyczne spektrum poszerzyło się, obejmując zagadnienia filozoficzne, moralne i estetyczne. Nowe podejście nie musiało zaprzeczać obrazowi Miłosza jako poety nade wszystko historycznego i politycznego, lecz umieszczało ów wizerunek w szerszym kontekście. Jak dowodzi David Gross w niedawno opublikowanej analizie *Pieska przydrożnego*, prowadzone przez Miłosza filozoficzne poszukiwania prawdy są częścią poszukiwań „zarówno religijnych, jak i politycznych”, niezależnie od tego, czy „polityczne” oznacza sprzeciw wobec stalinizmu, nacjonalizmu czy też zachodniego kapitalizmu²⁹.

Filozoficznym treściom dzieła Miłosza poświęcono najwięcej uwagi w jego pierwszej monografii, zatytułowanej *Dzieło poety* (*The Poet's Work*, wyd. 1991), autorstwa Leonarda Nathana i Michaela Quinna, profesorów Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley i przyjaciół Miłosza. Książka oparta na założeniu, że autor *Ziemi Ulro* jest przede wszystkim poetą filozoficznym, śledzi ewolucję jego myśli, krętą drogę duchową, uporczywe, ale nigdy nie kończące się i nie znajdujące rozwiązania poszukiwanie odpowiedzi na pytania filozoficzne. Bada, w jaki sposób proces ten kształtował się pod wpływem historycznych i osobistych doświadczeń, a także lektur takich autorów, jak: Dostojewski, Simone Weil, William Blake i Swedenborg; książka stara się także wyjaśnić sprawę chrześcijaństwa Miłosza oraz jego manicheizmu. Monografia napisana z naukową obiektywnością, choć wyraźnie inspirowana zachwytem i sympatią dla autora, nie przyjmuje apriorycznej perspektywy opisu dzieła Miłosza i unika oceniających komentarzy³⁰.

Większość amerykańskich czytelników wyraża podziw dla powagi, z jaką Miłosz zmagają się z problemami filozoficznymi i egzystencjalnymi: „Czytanie

28/ S. Heaney *Milosz and World Poetry*, w: „Partisan Review” 1999 v. 46 no. 1, s. 22.

29/ D. S. Gross *Czesław Miłosz's „Road-side Dog” and the Search for Self-Definition*, w: „World Literature Today”, Autumn 1999 v. 73 no. 4, s. 657.

30/ Pisząc dla amerykańskiej publiczności, Nathan i Quinn świadomie starali się wykorzystywać odwołania do literatury amerykańskiej; od czasu do czasu ich interpretacje tworzą dzięki temu interesujące meandry, jak na przykład analiza poematu *Zadanie* w kontekście Henry'ego Millera i Allena Ginsburga.

Roztrząsania i rozbiory

Miłosza... to konfrontacja z poezją, która stawia pytania i kwestionuje nasze rozumienie tego, kim jesteśmy i jak żyjemy. [...] Nawet najmniej kosmopolitycznego czytelnika zmusza do tego, by w ostrzejszym świetle ujrzął fundamentalne ryzyko klęski, nieodłączne od naszej kondycji³¹. Dla niektórych filozoficzne skłonności Miłosza są mile widzianym antidotum na „poezję «ja»” praktykowaną w Stanach Zjednoczonych³².

Mimo amerykańskim krytykom nie zawsze łatwo zgodzić się na przesłanki tego rodzaju poezji. Robert Hass, jeden z tych czytelników polskiego poety, którzy najbardziej osobiście zaangażowali się w lekturę jego dzieła, zauważa, że o tyle, o ile wielbi Miłosza jako „twórcę borykającego się z wielkimi, rozpaczliwymi pytaniami”, „czuje sprzeciw”, kiedy poezja Miłosza „instynktownie skłania się ku dualizmowi albo gnostycyzmowi”³³. Dostrzega pęknięcie między z natury pesymistycznymi zapatrywaniami filozoficznymi Miłosza, a postawą amerykańską silnie zanurzoną w optymistycznej filozofii Oświecenia: „W poezji Miłosza najbardziej niepokojące jest to, że nie jest on wcale przekonany, iż natura i świadomość są dobre, w istocie rzeczy nie uważa także, żeby dobra była sama poezja”³⁴.

Dualizm Miłosza – jego sprzeczności, zmiany frontu, chwile zwątpienia, po których następują momenty ekstazy – wprawia w zakłopotanie wielu krytyków i staje się przyczyną różnorodnych interpretacji. Nathan i Quinn interpretują go jako walkę między dwoma wymiarami natury poety: ziemską i metafizyczną. Parafrazując Simone Weil, opisują sprzeczności jako „dźwignię immanencji, sposób na przebicie się ku transcendencji wewnątrz rzeczy”³⁵. Wiele krytyków umieszcza ów dualizm w ramach religijnej ambiwalencji Miłosza: „Spojrzenie Miłosza na historię, poezję i los rodzaju ludzkiego jest czynnie kształtowane przez walkę między sceptycyzmem a wolą wiary”³⁶. Birkerts mówi o wahadle, bitwie toczącej się w duszy poety: „Jedną część jego natury [...] przyciąga poszukiwanie religijnej transcendencji. Druga wciąż wytrzymuje napięcie narzucone absurdalnym [...] przywilejem przetrwania”³⁷. Zdaniem Birkerts, jedynym „środkiem uleczenia i odkupienia” staje się pamięć, bowiem tylko ona jest w stanie przewyciężyć sprzeczność.

Inny krytyk, podążając podobnym torem, wspomina o udręczonym „ja” pisarza i porównując je z „wrażliwością kalwińską”, nazywa Miłosza „poetą głębokiego niepokoju, poranionym koniecznością odgrywania ról, w które wepchnęły go okolicz-

^{31/} J. Aaron *Without Boundaries*, w: „Parnassus” 1981 v. 9 no. 1, s. 112.

^{32/} M. Rudman *Diverge Voices: Essays on Poets and Poetry...*, s. 70.

^{33/} R. Hass *Reading Milosz...*, s. 169.

^{34/} Tamże, s. 169.

^{35/} L. Nathan, A. Quinn *The Poet's Work. Introduction to Czesław Miłosz*, Cambridge 1991, s. 64.

^{36/} S. Birkerts *The Electric Life. Essays on Modern Poetry*, New York 1989, s. 399.

^{37/} Tamże, s. 401.

Carpenter Recepcja poezji Czesława Miłosza w...

ności, nękanym wstydem za rzeczywiste i wymaginowane błędy, walczącym z próżnością, której nie umie do końca poskromić, pragnącym osiągnąć stałość w wierze, a jednak na tyle uczciwym, żeby dostrzegać swój dystans wobec niej”³⁸ Leopold Labeledz widzi dychotomię w przeciwstawieniu Miłosza-poety i Miłosza-myśliciela: „Miłosz to poeta intelektualny; także poeta metafizyczny, i to żarliwy. Każdy z owych pierwiastków nieuchronnie zderza się z innymi, a proces ten staje się źródłem twórczego napięcia oraz pewnych problemów jego filozofii. Poezja zdaje się pomagać w klarowaniu uczuć, ale sama filozofia ma skłonność do ich zaciemniania”³⁹. Zdaniem Labeledza, ambiwalencja staje się dla Miłosza „programową przesłanką filozoficzną”. Według opinii innego krytyka: nieustanne „balansowanie między przeciwstawnymi siłami poczucia cudowności i daremności”, myśl „skacząca z jednego bieguna na drugi niczym iskra między równoległymi przewodami”, są właśnie tym, co nadaje wierszom Miłosza rys „bolesnej wrażliwości”⁴⁰.

Podczas gdy wielu krytyków przedstawia dualizm Miłosza w kontekście filozoficznym i metafizycznym, wybitna literaturoznawczyni, Helen Vendler opisuje go jako podstawową zasadę jego estetyki. Starając się uchwycić „szczególną wrażliwość Miłosza jako poety”, Vendler wskazuje na połączenie dwóch przeciwstawnych zasad i stylów, które przenikają jego poezję: z jednej strony, pełna zakazów surowość i prostota, z drugiej – przyzwalająca, „ciepła łagodność”. „W tej osobliwej równowadze między jurydyczną, srogą powagą a lirycznym, rzewnym przywiązaniem tkwi owa siła Miłosza, która zakłóca nasz spokój”⁴¹. „Walka między oczyszczającym, choć nieludzkim, światłem a ciemnością poszczególnego losu leży u podstaw wszystkiego, co napisał, i w istocie rzeczy jest niewyczerpanym źródłem inwencji, gdyż szczegóły i światło spierają się ze sobą o miejsce w jego poezji”⁴². Zdaniem Vendler, Miłosz jest z natury „ekstatyczny, predestynowany do intensywnej i promiennej percepcji”, ale „oprócz dzieciństwa całe jego późniejsze życie było ciężką próbą dla tego naturalnego usposobienia”⁴³.

Vendler mówi o „zaangażowaniu Miłosza w antagonizm”: „kultury zostają sobie przeciwstawione; wizje świata ścierają się; byt walczy z unicestwieniem; uczoność zwycięża, to znów ulega ignorancji; śmiech i płacz następują po sobie; pogarda współzawodniczy z żalem”⁴⁴. „Mroczny duch kpiny [...] trwa obok udręczonej tęsknoty religijnej. Drwiny i modlitwy rywalizują ze sobą o miejsce, makabryczne

38/ I. Howe *A Velvet Bridge...*, s. 26.

39/ L. Labeledz *Appreciating Milosz*, w: „Encounter”, December 1986, s. 75.

40/ P. Filkins *The Poetry and Anti-Poetry of Czesław Miłosz*, w: „The Iowa Review”, Spring-Summer 1989 v. 19 no. 2, s. 200.

41/ H. Vendler *The Music of What Happens. Poems, Poets, Critics*, Cambridge Mass. 1985, s. 211.

42/ Tamże, s. 212.

43/ Tamże, s. 212.

44/ Tamże, s. 217.

Roztrząsania i rozbiory

wizualne kaprysy współlistnieją z niewypowiedzianą prostotą wspomnienia⁴⁵. Zdaniem Vendler, owo następstwo myślowych i wizualnych skoków tłumaczy wewnętrzne napięcie wierszy Miłosza; to ono wywołuje także w czytelnikach niepokojące „wzburzenie umysłu”.

Analizując „nienaganną” strukturę wierszy Miłosza, Vendler pokazuje, że są one połączeniem zasadniczo różnych elementów. Typowy wiersz Miłosza „zawiera martwą naturę złożoną z kilku przejmująco naszkicowanych przedmiotów, ustęp z osobistymi wspomnieniami [...], rapsodyczny hymn do bytu, kilka aluzji historycznych bądź socjologicznych oraz epistemologiczny albo metafizyczny morał”. Efekt jest taki, „jakby Miłosz był jednocześnie Chardinem, Rembrandtem, Matissem, Gericoultem i Cezannem, lub – wykorzystując analogie poetyckie – jakby z chwili na chwilę stawał się Clarem, Whitmanem, Lawrencem, Audenem i Marvellem⁴⁶. Zdaniem Helen Vendler: „potężna strukturalna siła” wierszy Miłosza zasadza się właśnie na niezwykłych zestawieniach, jak również na wykorzystaniu różnorodnych „«zniesztalających» obiektywów (teleskopu, mikroskopu, lornetki)”, w których świat „widziany jest z dystansu, do góry nogami⁴⁷. Dodaje ona, że „geniusz Miłosza dotyczy tego, co bardzo małe i tego, co wielkie”, jest mikroskopowy i teleskopowy, zajmują go „skrajnie zmysłowe szczegóły i zimne przestrzenie międzygwiazdne”, „czułość niezwykle dokładnych wspomnień i chłód filozoficznej ironii”, przy całkowitym braku „sfery pośredniej⁴⁸. Koncepcja Helen Vendler mówiąca o „zniesztalających soczewkach” przypomina do pewnego stopnia opis Seamusa Heaneya z jego „wizją lornetkową”.

Vendler dostrzega podobną zasadę „antagonizmu” w „najważniejszym formalnym eksperymencie” Miłosza, a mianowicie, w jego praktyce dodawania do pewnych wierszy drugiego poematu, „komentarza”, który „w sposób dialektyczny demontuje bliźniaczy utwór i zaprzecza mu, stając się dla niego zwierciadłem, ujawniającym nieświadome, lecz fundamentalne wypaczenie prawdy. [...] To, co daje lewa ręka, odbiera prawa⁴⁹. Dzięki takiej procedurze Miłosz „obraca się przeciwko formie, którą stworzył, a następnie przeciwko formie w ogóle”, podważając tym samym historyczną samowystarczalność liryki: „Forma objawia się raczej jako wstęga Mobiusa niż nieruchomy, zamknięty okrąg lub trójkąt równoboczny⁵⁰. Podążając za uwagą Miłosza, iż wiersze z komentarzami są ustępstwem na rzecz emocji często sprzecznych z filozoficzną refleksją poety, Vendler ukuła dla nich określenie „estetyki zmiennych nastrojów”.

45/ Tamże, s. 220.

46/ H. Vendler *Sentences Hammered in Metal*, w: „The New Yorker”, 1988, October 24, s. 122.

47/ Tamże, s. 125.

48/ H. Vendler *Tireless Messenger*, w: „The New York Review of Books”, 1992, August 13 v. 39 no. 14, s. 47.

49/ Tamże, s. 44.

50/ Tamże, s. 45.

Carpenter Recepcja poezji Czesława Miłosza w...

Szkice Helen Vendler reprezentują nowy etap w krytycznej recepcji Miłosza w świecie anglojęzycznym. Wielu naukowców i poetów, podobnie jak Vendler, zdało sobie sprawę, że analiza tematyczna „jest po prostu zbyt słabym narzędziem, aby za jej pomocą oddać sprawiedliwość takiej poezji, jak poezja Miłosza”⁵¹, i skoncentrowało się na wewnętrznych cechach jego liryki. Wśród osób, które wychowały się na angielskiej poetyce modernistycznej, pewne cechy tych wierszy musiały początkowo wywoływać poczucie zakłopotania. Wspominając pierwszą lekturę *Zaśpiewu*, Seamus Heaney przyznaje, że był zaszokowany odkryciem w nim cech stanowiących tabu we współczesnej poezji angielskiej: „nieskrępowany dydaktyzm”, fakt, iż wiersz zawierał przesłanie, „a przecież już dawno temu dowiedziono, że przekazywanie go nie jest sprawą poezji”, to, że głosił prawdy, które „uważaliśmy za obce poezji, [...] pozostające poza murami jej formalnej twierdzy”, że zawierał abstrakcyjne rzeczowniki i „konceptualnie rozdęte przymiotniki”, takie jak: „piękny”, „powszechny” lub „wygnanie”, „rozpacz”, „zniszczenie” – wszystko to, co zgodnie z ABC współczesnej poezji angielskiej, idącej w ślady imagizmu, „w ogóle nie wchodziło w rachubę”⁵². Robert Hass, podobnie jak Heaney, zauważył, że uprawiana przez Miłosza poezja „twierdzeń” szokowała amerykańskiego poetę, dla którego zasada „«pokazuj, nie opowiadaj» była podstawową zasadą wykładaną studentom na zajęciach „creative writing”⁵³.

W książce o znamienym tytule *Czesław Miłosz i niewystarczalność liryki* (*Czesław Miłosz and The Insufficiency of Lyric*) brytyjski poeta zamieszkały w Ameryce, Donald Davie, wyznaje, że dla czytelnika zanurzonego w tradycji angielskiej liryki – takiego jak on sam – poezja Miłosza była czymś, co wprawia w osłupienie. Davie przyznaje, że był zdezorientowany, a nawet zirytowany mieszanym przez Miłosza językiem naukowym i poetyckim, tym, że podmiot jego wierszy, zamiast zająć jakiś „stały punkt”, „był zawsze migotliwy, ruchliwy”, drażniła go także powściągliwość podmiotu lirycznego, który rzadko wypowiadał „bezpośrednio swoje ukryte cierpienia i wzruszenia” (s. 11). Szczególnie problematyczne i drażniące było dla Daviego odbiegające od przyjętych zasad i nieuchwytnie użycie lirycznego „ja”: „czy jest nim konkretna osoba, Miłosz urodzony tego a tego dnia, identyfikujący się z taką czy inną grupą narodową i /lub etniczną? A może to niezindywidualizowane «ja» dytyrambiczne?” (s. 51). Nawet częste u Miłosza użycie pierwszej osoby liczby pojedynczej w wierszach, takich jak *Dytyramb* oraz *Na trąbkach i na cytrynie* nie tworzy „ja” lirycznego, ale dytyrambiczne, które zdaniem Daviego nie jest ani osobowe, ani zindywidualizowane, dlatego też uznać je trzeba za nieliryczne⁵⁴.

51/ Tamże, s. 49.

52/ S. Heaney *The Government of the Tongue*, New York 1988, s. 37.

53/ R. Hass *Reading Miłosz*, w: „Ironwood” 1981 no. 18, s. 168.

54/ Davie przyjmuje za Nietzschem definicję dytyrambicznego sposobu mówienia, który „pozwala współczesnemu poecie brać udział w orgiastycznym wywołaniu i zanurzać się w świadomość tłumu przy jednoczesnym utrzymaniu dystansu” (s. 48).

Roztrząsania i rozbiory

Zaintrygowany zjawiskami, które nazwał „odejściem od liryki” oraz wykorzystaniem „bardziej wszechstronnych i różnorodnych” form, Davie starał się wyjaśnić je, mówiąc o niewystarczalności konwencjonalnej liryki dla poetyckich celów Miłosza oraz o tym, że nie jest ona w stanie zarejestrować „złożoności dwudziestowiecznego doświadczenia” (s. 40). Około dziesięć lat później doszedł do wniosku, że Miłosz „nigdy nie był poetą lirycznym” i że „jego brak zaufania do wywyższającego się i tak wywyższonego «ja» lirycznego nadaje mu rys [...] poety zdecydowanie modernistycznego”⁵⁵.

Nie wszyscy krytycy zgadzali się z Daviem. Irwing Howe sprzeciwia się twierdzeniu, jakoby liryka okazała się „niewystarczająca” dla spekulatywnej myśli Miłosza i zapewnia, że „umysł Miłosza osiąga swój szczyt w liryce”⁵⁶. Don Bogen podziwia olśniewającą różnorodność poezji Miłosza: „od wiersza metrycznego do wiersza wolnego [...] od objaśnień prozą do opowiadania wierszem”⁵⁷, a Peter Filkins uważa „wcielenie prozy w poezję [...] za najbardziej znaczący wkład Miłosza w styl poezji współczesnej”⁵⁸.

Poruszając problem „form otwartych”, Robert Hass poszedł inną drogą niż Davie. Jego zdaniem autor *Dzwonów w zimie* szuka struktur odbiegających od tradycji „nie tylko po to, by stworzyć *collage* różnych postaw wobec doświadczenia, ale dla skądinąd oszałamiających zmian skali i perspektywy”⁵⁹. Hass nazywa technikę Miłosza „zmienianiem kształtów”, porównuje ją do przekształcania perspektywy u Swifta i opisuje jej działanie na czytelnika jako „ontologiczny zawrót głowy”⁶⁰. Widzi jej źródła w zasadniczo dualistycznej naturze zarówno filozofii, jak i temperamentu Miłosza. Zdaniem Hassa, to odkrycie Simone Weil – i jej znanego aforyzmu „sprzeczność dźwignią transcendencji” – stało się punktem przełomowym w ewolucji poetyckiej Miłosza: „to, co dała mu Weil [...] miało zna-

^{55/} D. Davie *From the Marches of Christendom: Mandelstam and Milosz*, w: „Southwest Review”, Autumn 1995 v. 80 no. 4, s. 457.

W książce *Czesław Miłosz i niewystarczalność liryki* Davie czyni interesującą dygresję o obojętności Miłosza wobec obrazów i metafor kamienia, która stawia go poza jednym z ważnych prądów modernizmu: „Gdyby stanął u wybrzeży Morza Śródziemnego albo szedł wśród kamiennych kolumn Florencji czy Rzymu, doświadczenie takie odcisnęłoby zaledwie niewielki ślad na jego poezji lub pozostało w ogóle niezauważone. [...] Gdy Miłosz szuka obrazów trwania, znajduje je w scenarii wiejskiej, nie zaś miejskiej, raczej wśród drzew i w życiu roślin niż w budowlach z kamienia”. Davie określa to zjawisko mianem „wrażliwości północnych puszczy” (s. 38).

^{56/} I. Howe *A Velvet Bridge*, w: „The New Republic”, October 3, 1988 v. 199 no. 14, s. 27.

^{57/} D. Bogen *Art and Disaster*, w: „The Nation”, December 19, 1988, s. 690.

^{58/} P. Filkins *The Poetry and Anti-Poetry of Czesław Miłosz*, w: „The Iowa Review”, Spring-Summer 1989 v. 19 no. 2, s. 203.

^{59/} R. Hass *Reading Miłosz*, w: „Ironwood” 1981 no. 18, s. 165.

^{60/} Tamże, s. 169.

Carpenter Recepcja poezji Czesława Miłosza w...

czenie zasadnicze: było przyzwoleniem, aby zamieszkać wśród sprzeczności⁶¹. Z jednej strony, otwierało poezję Miłosza na „erosa” – sen, pamięć, pejzaże – z drugiej, prowadziło do eksperymentów z nowymi formami poetyckimi, które mogły pomieścić sprzeczności⁶².

Stosunek do Ameryki i poezji amerykańskiej jest tematem, który zajmuje wiele miejsca w krytycznej recepcji Miłosza. Zapatrywania na Amerykę wypowiedziane w *Widzeniach nad zatoką San Francisco* oraz w niektórych wierszach wywołały немало komentarzy, zarówno wrogich, jak i pełnych uznania i entuzjazmu. Zdaniem jednego z krytyków, „najlepsze wiersze o Kalifornii i Zachodnim Wybrzeżu, jakie w ogóle napisano, powstały po polsku”⁶³. Charakter stosunku Miłosza do poetów amerykańskich, szczególnie Whitmana, Jeffersa i Eliota pojawia się w wielu omówieniach, lecz z wyjątkiem Jeffersa nie został, o ile wiem, wystarczająco wnikliwie zbadany⁶⁴. Najwyższe dyskusje wywołuje jednak pozycja Miłosza we współczesnej poezji amerykańskiej.

Kiedy krytycy starają się umiejscowić Miłosza w amerykańskim kontekście, podkreślają jego odrębność i „wyjątkowość”, zauważając, iż jego poezja „nie przypomina niczego, co można było dotąd przeczytać”⁶⁵. Przeważnie interpretuje się tę różnicę jako wynik radykalnie odmiennego doświadczenia historycznego. Niekiedy widzi się ją jako różnicę kulturową i społeczną, różnicę w sposobie postrzegania przez jednostkę swego stosunku do społeczności. Robert Alter zauważa, że choć Miłosz może w swych wierszach mówić o sobie,

nigdy nie jest to zupełnie ten sam rodzaj mówienia o sobie, co w poezji wyznania znanej w powojennej Ameryce, ponieważ w wyobrażeniu Miłosza delikatny system naczyń włoskowatych zawsze łączy człowieka z narodem, wiarą, kulturą oraz wszystkimi sferami,

61/ Tamże, s. 162.

62/ Zdaniem Hassa, Miłosz po raz pierwszy wykorzystał technikę „form otwartych” w roku 1959 w *Albumie snów*. Tamże, s. 163.

63/ Ch. Clausen *Czesław Miłosz: The Exile as Californian*, w: „The Literary Review: An International Journal of Contemporary Writing”, Spring 1983 v. 26 no. 3, s. 347.

64/ Na temat Miłosza i Whitmana, zob.: Ch. Clausen *Czesław Miłosz...*, oraz W. Heyen *Piety and Home in Whitman and Miłosz*, w: *Walt Whitman of Mickle Sreet*, pod red. G. M. Sill, Knoxville 1994. Na temat dyskusji Jeffersa i Miłosza zob.: L. Nathan, A. Quinn *The Poet's Work. Introduction to Czesław Miłosz*, Cambridge 1991, oraz A. Soldofsky *Nature and the Symbolic Order: The Dialogue Between Czesław Miłosz and Robinson Jeffers*, w: *Robinson Jeffers, Dimensions of a Poet*, red. R. Brophy, New York 1995. Na temat Miłosza i Eliota zob. krótkie, lecz interesujące uwagi: P. J. M. Robertson *Czesław Miłosz: The Poetics of Value*, w: „Queen's Quarterly” (Canada), Winter 1983 v. 90 no. 4; tekst J. T. Airaudi *Eliot, Miłosz, and the Enduring Modernist Protest*, w: „Twentieth Century Literature”, Winter 1988 v. 34 no. 4 rozczarowuje, ponieważ sprowadza modernizm do ruchu zasadniczo politycznego i społecznego.

65/ J. Aaron *Without Boundaries*, w: „Parnassus” 1981 v. 9 no. 1, s. 112.

Roztrząsania i rozbiory

gdzie obecna jest pełna mocy przeszłość, przechowywana w tekstach i systemach symbolicznych tworzących ogólne ramy indywidualnej egzystencji.⁶⁶

Dla wielu czytelników dzieło Miłosza stało się okazją do krytycznego spojrzenia na poezję amerykańską i wypominania jej braków, choć także do zadawania dogłębnych (i czasami raniących) pytań: „W jakiej mierze poezja powstająca dziś w Stanach Zjednoczonych jest świadectwem zmagania właściwych naszym czasom?”; „Jeśli [...], jak utrzymuje Miłosz, [...] zadaniem poezji jest «ścigać rzeczywistość», to jak poezja współczesna radzi sobie z tym zadaniem?”; „Jakie miejsce zajmuje nasza poezja wśród tego rodzaju świadectw?”⁶⁷. Te i podobne pytania skłaniają do przyjrzenia się roli, jaką pełni – lub mogłaby pełnić – poezja Miłosza jako model, za którym mogliby podążać poeci amerykańscy.

Niektórzy krytycy sceptycznie wyrażają się o możliwym oddziaływaniu Miłosza na literaturę amerykańską:

Amerkańscy poeci niewiele mogą się od Miłosza nauczyć. Ci, którzy nigdy nie przeżyli nowoczesnej totalnej wojny na własnej ziemi, nie mogą przyjąć jego tonu; dzieci z młodego, prowincjonalnego imperium nie mogły widzieć obrazów, które zraniły jego oczy. Amerykańskie groby nie pamiętają tysiącletniej historii, a kultura, która od swych narodzin pozostaje świecka, nie może odczuwać rozpadu europejskiej syntezy religijnej, nad którą Miłosz zastanawia się w *Świadectwie poezji*.⁶⁸

Jednocześnie Vendler przyznaje, że polski poeta może udzielić innych, mniej „bezpośrednich lekcji”:

dzieło Miłosza przypomina nam o wielkiej mocy poezji, która bierze się stąd, że nosi ona w sobie swobodną, naturalną i dalekosięzną pamięć dawnych zwyczajów; poczucie warstw starożytnej i współczesnej historii; bogate doświadczenie wizualne; oraz wiedzę wielu języków i literatur.⁶⁹

Mimo sceptycyzmu Helen Vendler, przeważająca większość amerykańskich czytelników Miłosza znajduje w jego poezji cenną naukę. Podkreślając wyjątkową pozycję, jaką twórczość ta zajmuje w amerykańskim pejzażu poetyckim, Robert Pinsky stara się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego „amerykańscy poeci przypisują dziełu Miłosza tak zasadniczą rolę” i dlaczego wywiera ono „tak wyjątkowe wrażenie” na poetach jego pokolenia⁷⁰. Wskazuje na filozoficzne medytacje Miłosza, umiejętność zachwyty nad rzeczywistością, a przede wszystkim „dawania

^{66/} R. Alter *Miłosz: Poetry and Politics*, w: „Commentary”, April 1983, s. 47.

^{67/} G. Waller *I and Ideology: Demystifying the Self of Contemporary Poetry*, w: „Denver Quarterly”, Autumn 1983 v. 18 no. 3, s. 123-126.

^{68/} H. Vendler *The Music of What Happens. Poems, Poets, Critics*, Cambridge Mass. 1985, s. 223.

^{69/} Tamże, s. 223.

^{70/} R. Pinsky *Czesław Miłosz*, w: „Partisan Review” 1999 v. 46 no. 1, s. 145.

Carpenter Recepcja poezji Czesława Miłosza w...

intelektualnej i emocjonalnej odpowiedzi na rzeczywistość historyczną”, przy czym historia nie jest rozumiana jako abstrakcyjne pojęcie lub zapis wypadków politycznych, ale jako konkretne ludzkie doświadczenie, „jako rzeczywistość, która tkwi w kształtach roślin, w gestach rodziny popijającej herbatę na wielkiej, infernalnej stacji kolejowej”⁷¹.

Także Hank Lazer jest zdania, że historyczny wymiar pisarstwa Miłosza, jak również jego intelektualizm i myślenie dialektyczne, mogą stanowić „cenne lekcje” dla amerykańskiej poezji, która w wyniku „odrzućcia teorii bezosobowości Eliota” niemal całkowicie wyeliminowała namysł nad historią: „świadomie uczyniliśmy naszą poezję bardziej dostępną, bardziej namacalną, ale po drodze zapomnieliśmy chyba, jak się myśli”⁷². Nauka płynąca z twórczości Miłosza dotyczy także bezkompromisowego zadawania pytań samemu sobie, które „ostro kontrastuje z samochwalczą introspekcją i prowincjonalizmem wielu współczesnych poetów amerykańskich”⁷³.

Inny krytyk wspomina o moralnym i metafizycznym aspekcie dzieła Miłosza:

Zachód – a szczególnie Stany Zjednoczone, być może jedyny kraj, gdzie ostatnia wojna w istocie wzmocniła, a nie zdrugotała pozytywistyczną wiarę w postęp – może wiele zyskać dzięki wysiłkowi Miłosza, który stara się ocalić dualistyczną przejrzystość dawnych wartości wraz z ich „metafizycznymi podstawami”⁷⁴.

Moralny wymiar poezji Miłosza zyskał uznanie także u tych, którzy patrzyli na jego twórczość z chrześcijańskiej perspektywy:

Ze względu na odmowę rozdzielania poezji i historii, pogardę dla romantycznych mitologii i autonomicznej osobowości oraz zrozumienie ograniczeń i nacisków codziennego życia Miłosz może być przykładem dla nas wszystkich. Szczególnie chrześcijańscy poeci zrobiliby dobrze, idąc jego śladem.⁷⁵

Krytycy zgodnie chwalą jasność, przejrzystość, dystans, równowagę i powściągliwość poezji Miłosza, jego umiejętność unikania „romantycznych tęsknot” oraz „demonstrowania własnej wrażliwości”, „jego surową elokwencję” i „szczera małomówność”. Ceni się zarówno umiejętność unikania awangardowych „gier językowych”, jak i zdumiewające bogactwo form lirycznych⁷⁶. Wszystkie te cechy

^{71/} Tamże, s. 146.

^{72/} H. Lazer *Poetry and Thought: the Example of Czesław Miłosz*, w: „The Virginia Quarterly Review”, Summer 1988 v. 64 no. 3, s. 452.

^{73/} Tamże, s. 455.

^{74/} B. F. Murphy *The Exile of Literature: Poetry and the Politics of Other(s)*, w: „Critical Inquiry”, Autumn 1990, s. 171.

^{75/} A. Jacobs *The Social Life of Lyric Poetry*, w: „Christianity and Literature”, Spring 1991 v. 40 no. 3, s. 288.

^{76/} D. Bogen *Art and Disaster*, w: „The Nation”, December 19, 1988, s. 690.

Roztrząsania i rozbiory

przedstawiano jako wzorce dla amerykańskich poetów: „W książce tej nie ma śladów dramatyzowania własnej osoby ani krzykliwości, lecz raczej poczucie spokojnego zrozumienia, do którego dochodzi się pełnym troski kunsztem”⁷⁷.

Międzynarodowy Festiwal Twórczości Czesława Miłosza (*International Czesław Miłosz Festival*) zorganizowany w Claremont McKenna College w Kalifornii w 1998 roku dowiódł, że wpływ Miłosza na poezję amerykańską jest coraz większy i że jest on pisarzem coraz silniej obecnym w amerykańskiej świadomości poetyckiej. W ciągu trzech dni wielu twórców – ich lista obejmowała tak odmiennie osobowości, jak: Seamus Heaney, W. S. Merwin, Robert Pinsky, Edward Hirsch i Jane Hirshfield – wyrażało swój podziw i mówiło o długu wobec polskiego poety. Edward Hirsch najwiężej określił to, co Miłosz „ofiarował” poezji amerykańskiej:

Ameryka to patrzące w przyszłość i szybko kroczące naprzód społeczeństwo bez rzeczywistego poczucia historii, bez jakiegokolwiek autentycznej zbiorowej pamięci o przeszłości. [...] Amerykański poeta staje w obliczu [...] głębokiej nieobecności historii, naszej notorycznej niewinności, niezwyklej wiary w przyszłość, w postęp, w obliczu naszej religii sukcesu, naszego materializmu. [...] Lecz Miłosz ukazuje szereg odmiennych prawd, które oczyszczają i pogłębiają amerykański projekt poetycki. Daje poezję pamiętania. [...] Uczy brać pod uwagę kategorie historyczne, [...] odczuwać, że ludzkość to pamięć, pamięć historyczna. [...] W wieku głębokiego relatywizmu oferuje poszukiwanie wiecznych wartości, wiecznej prawdy. [...] Czesław Miłosz uczy nas miłości do liryki, ale i tego, żeby jej nie ufać. [...] Uczy, jak myśleć w poezji.⁷⁸

Bogdana CARPENTER

Przełożył Tomasz Żukowski

^{77/} Tamże, s. 690.

^{78/} E. Hirsch *Miłosz and World Poetry*, w: „Partisan Review” 1999 v. 46 no. 1, s. 26.