

Andrzej Karcz

Powojenna poezja polska w refleksji Czesława Miłosza : perspektywa pierwszych lat emigracji

Świat Tekstów. Rocznik Słupski 10, 179-192

2012

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.

Andrzej Karcz

IBL PAN

Warszawa

POWOJENNA POEZJA POLSKA W REFLEKSJI CZESŁAWA MIŁOSZA. PERSPEKTYWA PIERWSZYCH LAT EMIGRACJI*

Mylnie byłoby sądzić, że początek emigracji był dla Czesława Miłosza – wówczas autora m.in. tak głośnych „wystąpień” politycznych, jak *Nie* (1951), *La grande tentation* (1951) czy *Zniewolony umysł* (1953) – okresem wypowiedania się na jeden temat sprowadzony do problemów sytuacji pisarza w systemie stalinowskim i literatury podporządkowanej totalitarnej ideologii. Już w tym samym czasie Miłosz, przeciwstawiając się przypisywanej mu roli autora wyłącznie politycznego, pisał bowiem o innych, ściśle „wewnętrznych” problemach literatury. Świadczyły o tym prawie wszystkie jego wypowiedzi, łącznie z tymi, które wydawały się dalekie od literaturoznawczych czy krytycznoliterackich spostrzeżeń, szczególnie zaś jego uwagi o poezji polskiej okresu powojennego, tym bardziej że poeta formułował je ze stanowiska nie tylko jej wnikliwego obserwatora, ale i jak najbardziej żarliwego „współuczestnika”.

Spośród wypowiedzi Miłosza na temat poezji często przywoływany jest jego głośny dialog z Witoldem Gombrowiczem¹. Rzadko się pamięta, że pochodzi on z okresu pierwszych miesięcy emigracji poety, kiedy to, przechodząc kryzys światopoglądowy, twórca był przekonany o końcu własnej kariery pisarskiej² i kiedy wszystkie swoje komentarze o literaturze wygłaszał z tej właśnie perspektywy. Fakt ten szczególnie rzutował na krytyczne spojrzenie Miłosza na sztukę poetycką. Kiedy więc usłyszał prowokującą opinię Gombrowicza o tym, że „nikt prawie nie lubi wierszy i że świat poezji wierszowanej jest światem fikcyjnym oraz sfalszowanym”³, zgodził się z nią raczej bez wahania. Tego typu kontrowersyjna teza zainspirowała go też do sformułowania ważnych uwag na temat poezji. Odśloniły one kilka jego zasadniczych upodobań w zakresie sztuki poetyckiej.

* Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2008-2010 jako projekt badawczy.

¹ C. Miłosz, *List do Gombrowicza*. „Kultura” (Paryż) 1951, nr 11, s. 119-124.

² Por.: C. Miłosz, *Odpowiedź*. „Kultura” (Paryż) 1951, nr 7/8, s. 103-104. Tu m.in. wyznawał: „miejsce pisarza jest z narodem, a pisarz, który oderwie się od swoich czytelników, niszczy”. Gdzie indziej dopowiadał: „jako poeta tylko w moim kraju miałem swoją publiczność i tylko tam mogłem publikować swoje utwory”. Por.: C. Miłosz, *Przedmowa*. W: idem, *Zniewolony umysł*. Kraków 2009, s. 21.

³ W. Gombrowicz, *Przeciw poetom*. „Kultura” (Paryż) 1951, nr 10, s. 3 (podkr. autora).

W odpowiedzi Gombrowiczowi Miłosz oświadczył, iż podobnie do autora *Ferdydurke* nie aprobuje „poezji czystej”. Miał na myśli utwory poetyckie, w których środki ekspresji są celem same w sobie i na sobie skupiają uwagę. Dla Miłosza wartość ma natomiast poezja, która nie jest zanadto poetycka i przy lekturze której „czytelnik czuje, że autor używa rytmu i obrazów jako środka, żeby coś powiedzieć”⁴. Wyjaśniając tę jakość przyszedł autor *Gucia zaczarowanego* przywołał również cenną przez siebie, choć bliżej nieokreśloną, kategorię „siły magicznej” w poezji, dopowiadał tylko, że „prawdziwa »magia« jest tylko wtedy, kiedy jest niedostrzegalna”⁵. W późniejszej recenzji *Ślubu* Gombrowicza Miłosz nawiązał do swojej odpowiedzi, gdy pisał o problemie wiersza w utworach dramatycznych. „Mimo wielu usiłowań – stwierdzał – w ciągu ostatnich dziesiątków lat, nikomu nie udało się do tychczas napisać po polsku wartościowej sztuki wierszem, bo wiersz w sztuce musi być naturalny, a nie »poetyczny«”⁶. Niemniej jednak ową wartościową sztukę Miłosz dostrzegł właśnie w *Ślubie*, uznając utwór za rezultat „rozczytywania się” autora w Szekspirze. „Jeżeli taki ma być skutek ataków Gombrowicza na poezję – konkludował Miłosz – to każdy z jego atakami się zgodzi”⁷.

W dialogu z autorem *Ferdydurke* Czesław Miłosz wyraził ponadto opinię o innym zjawisku dotyczącym poezji. Potwierdzała ona jego preferencje poetyckie, a odnosiła się do pozytywnych zmian, jakie dostrzegł on w języku i stylu poezji polskiej pierwszych lat po wojnie⁸. W ogóle był zdania, że – jak to ujął później w liście prywatnym – poezja ta „dokonała olbrzymiego skoku od czasów Skamandra” oraz że „rozwinęła się i rytmicznie, i w kierunku intelektualnym”⁹. Między innymi na temat tych zmian pisał również w eseju *O wierszach Jastruna*¹⁰, w którym lata 1945-1949 nazwał (co prawda nie bez zastrzeżeń) okresem rozkwitu poezji w Polsce. Zaobserwował, że wypadki polityczne tych lat – „względny liberalizm”, przejściowość okresu, ataki na nihilistyczną twórczość poetycką – sprzyjały pojawieniu

⁴ C. Miłosz, *List do Gombrowicza...*, s. 120. Akceptowane przez Miłosza cechy poezji były odnotowane przez wielu krytyków. Włodzimierz Bolecki uczynił to na tle preferencji poety w zakresie prozy: „[...] Miłosz odrzuca zdecydowanie zarówno postulat »poezji czystej«, awangardową koncepcję poezji jako tworzenia metafor, jak i analizy języka w poezji lingwistycznej”. Krytyk dodawał: „Poezja jest więc dla Miłosza atrakcyjna tylko wtedy, gdy niejako wyrzeka się samej siebie, gdy pozbywa się własnej językowej swoistości i gdy to miejsce wypełnia mowa wyraźnie niepoetycka”. W. Bolecki, *Proza Miłosza*. W: *Poznawanie Miłosza 2: 1980-1998. Część druga*, red. A. Fiut. Kraków 2001, s. 35, 36.

⁵ C. Miłosz, *List do Gombrowicza...*, s. 120.

⁶ Idem, *Notatki z lektury*. „Kultura” (Paryż) 1953, nr 4, s. 56.

⁷ Ibidem.

⁸ W przywoływanym dialogu – warto dodać na marginesie – swoją uwagę Miłosz rozszerzył tak, by dotyczyła również prozy oraz działań podejmowanych na jej gruncie przez Gombrowicza. Wskazał tym samym własne preferencje w zakresie literatury pisanej prozą, jej gatunków i stylów. „[...] Gombrowicz – komentował poeta – przebywając w Argentynie, dokonał w *Transatlantyku* prawdziwego tour de force w języku polskiej prozy, odnawiając z powodzeniem styl diariuszy i pamiętników tak dobrze wpadający w ucho nawykłe do polszczyzny”. Idem, *List do Gombrowicza...*, s. 123.

⁹ Zob.: J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1952-1963*, red. M. Komat, Warszawa 2008, s. 328-329. List ze stycznia 1959.

¹⁰ C. Miłosz, *O wierszach Jastruna*. „Kultura” (Paryż) 1953, nr 9, s. 32-44.

się wielu zjawisk godnych uwagi. Miłosz zaliczył do nich „pragnienie prostoty i komunikatywności”, „wskrzeszenie wartości pozytywnych” czy „powrót do klasycznej, jasnej formy wiersza”¹¹. Takie nawiązania do „zrozumiałej poezji przeszłości” dostrzegł także w aktywności poetów i tłumaczy trudnych lat 1949-1953. Jego uznanie znalazło coś, co nazwał przywróceniem „nadwątlonej konstrukcji zdania” oraz tępieniem „przerostu metafor”, „asonansu zbyt dowolnych »podobieństw«”, „»poetyczności« obrazów” i „niezrozumialstwa” wynikającego głównie z niedomiaru treści. Zdaniem poety te pozytywne zmiany przyczyniły się do powstania nowego języka poezji, języka, który stał się zarazem efektywnym narzędziem w wysiłkach, które sam cenił i podejmował, tj. w pracy tłumacza. Nietrudno się domyślić, że pisząc o pozytywnych zmianach w rozwoju poezji polskiej pierwszych lat po wojnie Miłosz, wówczas nie tylko tłumacz z języka angielskiego i hiszpańskiego, ale i autor *Traktatu moralnego*, również miał na myśli własną działalność poetycką i swój wkład w zaistnienie oraz przebieg tych zmian.

W zachodzącym procesie powojenne tłumaczenia poezji miały, zdaniem Czesława Miłosza, wyjątkowo duże znaczenie. Gdy oceniał literaturę polską lat 1945-1955, stwierdził wprost, że dziesięciolecie to „powinno być nazwane dziesięcioleciem przekładów, bo w tej dziedzinie zrobiono najwięcej”¹². Zainteresowały go szczególnie powojenne tłumaczenia sztuk Szekspira. Sam jako autor polskiego przekładu *As You Like It* czuł się w szczególnym obowiązku skomentować zasługujące na uwagę udane tłumaczenia dwóch dramatów Szekspira autorstwa Gałczyńskiego¹³. Ale obok pozytywnych cech, takich jak czytelność, wierność trzymanie się oryginału, odświeżenie tekstu wyrażeniami rodzimymi, Miłosz dostrzegł w tłumaczeniach również pewne niedoskonałości, zwłaszcza gdy analizował zasadniczy w sztuce przekładu poetyckiego związek pomiędzy rytmem a obrazem. Cel swojej krytyki uzasadniał:

Byłoby mi przykro gdyby rozumiano moje uwagi jako czepianie się nieżyjącego Gałczyńskiego. Dyskusja o Szekspirze po polsku musi się jednak zaczynać nie od krytyki prac przekładowych wyraźnie wadliwych, ale tych które zasługują na szczerzy szacunek. Tylko w ten sposób można uświadomić sobie granice polszczyzny i próbować te granice rozszerzyć¹⁴.

W podobny sposób, posługując się tą samą metaforą, dopowiadał i sugerował przy innej okazji, że nowe przekłady Szekspira dokonywane w powojennej Polsce stanowią – w przeciwieństwie do produkcji poetyckiej młodych poetów – rozszerzenie granic¹⁵.

Podczas gdy Miłosz przypisywał pozytywną rolę przekładom, to zjawisko nowego języka poetyckiego i nawiązań do „zrozumiałej poezji przeszłości” aprobował

¹¹ Ibidem, s. 35-36.

¹² C. Miłosz, *Notatki z lektury. (Przekłady i Gałczyński)*. „Kultura” (Paryż) 1954, nr 12, s. 41.

¹³ W. Szekspir, *Sen nocy letniej. Henryk IV, część 1. Fragmenty*, tłum. K.I. Gałczyński. Warszawa 1954.

¹⁴ C. Miłosz, *Notatki z lektury. (Przekłady...)*, s. 48-49.

¹⁵ Por.: idem, *Młodzi poeci*. „Kultura” (Paryż) 1954, nr 1-2, s. 193.

z dużymi zastrzeżeniami. Przypomniiał, że wprawdzie już przed 1939 rokiem sam mówił o „klasycznym wierszu” Mickiewiczowskim, a po wojnie miał za sobą własne „przypuszczenia i próby” oraz lekturę komentarzy T.S. Eliota o języku zwykłym, potocznym i literackich dialektach, to jednak wyrażał obawę, widząc w poezji polskiej po 1945 roku tendencje poszukiwania tego języka i kontynuacji „zdrowych pierwiastków” twórczości Mickiewicza, Trembeckiego czy Krasickiego. Opisał sytuację w Polsce, gdzie „po wypowiedzi lingwistycznej Stalina” zezwolano na powrót do tradycji, miał Miłosz poważne wątpliwości, czy ów proces nie stanowi zubożenia wysiłków artysty i nie jest w twórczości artystycznej popadaniem w fałsz. Przywołując cenioną przez siebie jakość, pisał: „[...] największa wątpliwość powstaje w imię szacunku dla realizmu, dla tej pełni przedstawienia, bez której nie warto w ogóle sztuką się zajmować”¹⁶. Nie zapominając o uwarunkowaniach politycznych, wyraził też sceptycyzm co do możliwości rzeczywistego przywrócenia w powojennej Polsce języka „narodowego” czy jego głównego nurtu. „Wbrew twierdzeniom – wnioskował – że restytuuje się »główny nurt« języka narodowego, mamy tu do czynienia z jeszcze jednym literackim dialektem, wszechwładnym, by odstępstwo od niego zostało utożsamione z opozycją polityczną”¹⁷.

Opisując zmiany czy wręcz – jak to określił – „przewrót” w poezji polskiej pierwszych lat po wojnie, Miłosz sięgał po przykłady konkretnych utworów, wskazywał poszczególne zjawiska i jakości. W uwagach o wierszach Mieczysława Jastruna i Tadeusza Różewicza wymieniał cenione przez siebie cechy poezji i mówił o swoich wymaganiach wobec niej. Odrzucając retorykę (pojawia się ona – pisał – „kiedy się wiersza jest użyta »na niby«” po to, „aby wdzięcznie uformować to co jest już znane”) widoczną u pierwszego z poetów, zasugerował, że wiersza używa się po to, „żeby schwycić nienazwane dotąd rzeczy i sytuację”. W poezji ważne też jest osiągnięcie „wysokiego stopnia pierwotności spojrzenia”¹⁸. Jakość tę dostrzegł Miłosz w wierszu Jastruna noszącym tytuł *W domu*. Podobnie podkreślił wagę nawiązania do poetów z przeszłości i związku utworu z tradycją. Z kolei we fragmencie wiersza Różewicza Miłosz pokazał złożoność treści i zwięzłe ujęcie obrazu sytuacji historycznej, stwierdzając, że skomplikowane doznania zawarte w tego typu poezji sprawiają, że „pozostaje [ona – A.K.] i świadectwem i czymś więcej niż świadectwem”. Podpowiadał, że ceni poza tym szczegół i realność opisu, zwięzłość i skrót myślowy, a w innej części swojego eseju zadeklarował: „Opowiadam się oczywiście za poezją prostą, komunikatywną; [...]”¹⁹.

Stawiając naprzeciw siebie twórczość dwóch poetów, ponad „pełnię” wypowiedzi Jastruna, którego sztukę poetycką chwalił, ale i poddawał surowej krytyce, Miłosz wybrał ostatecznie „urwane zdania” Różewicza. Tego, jak gdzie indziej napisał, „wybitnego poetę” cenił, choć zarazem wypominał mu, że pisze niemal wyłącznie i obsesyjnie o „okropnościach wojny, przy czym ta stanowi dla niego po prostu rodzaj symbolicznego worka obejmującego wszystko co poetę, jako instrument wraz-

¹⁶ Idem, *O wierszach Jastruna...*, s. 38.

¹⁷ Ibidem, s. 44.

¹⁸ Ibidem, s. 39.

¹⁹ Ibidem.

liwy na otoczenie, dzisiaj przytłacza”²⁰. Różewiczowi postawił też poważny zarzut, gdy wymieniał w innym kontekście dwa bieguny jego poezji: „nihilizmu i jego fałszywego przezwyciężenia”. Ten drugi biegun – stwierdził Miłosz – „prowadzi często do zatarcia granic pomiędzy celem utylitarnym i estetycznym”²¹. Przywołując ideologiczne realia Polski powojennej, wskazał, jak nawet wybitny poeta, który początkowo potrafił oprzeć się oficjalnym wymogom i oczekiwaniom, może ulec pokusom poklasku i stać się instrumentem w szerzeniu ideologii systemu. Dostrzegając fałsz w poezji Różewicza i krytykując „sentymentalną fazę [jego – A.K.] twórczości” – gdzie indziej nazwaną „okropną słodką manierą”²² – Miłosz, autor wiersza-dedykacji *Do Tadeusza Różewicza, poety* (1948/1953), jednak nie podważał miejsca i znaczenia „nowego” poety w literaturze Polski powojennej. Był przede wszystkim pełen podziwu dla bogactwa semantycznego jego twórczości. Wyrażała ona coś, czego dotychczas w poezji polskiej nie było: „rozpacz w stanie czystym”. I nie oznaczało to – Miłosz wyjaśniał – pokrewieństwa z obecnym w literaturze zachodniej „poczuciem obrzydliwości życia”. Według niego poezja Różewicza kryła w sobie „sytuację klęski przebraną w strój rozmyślań o okrucieństwie człowieka i przyrody”²³. Obok wagi przekazywanych treści Miłosz podkreślał także ogromny wpływ, wcale nielekceważonej, formy Różewicza na innych poetów, zarówno rówieśników, jak i twórców młodszych. Zaobserwował to na przykładzie niezwyklej poezji Mirona Białoszewskiego, gdy komentował jego debiutancki tom wierszy²⁴.

Przyglądając się utworom z *Obrotów rzeczy* Miłosz podkreślił zaskakujący fakt, że w Polsce połowy lat pięćdziesiątych za „nieprzyzwoitość” w oczach opinii uważa się poruszanie przez poetów „tak zwanych zagadnień społecznych”. Ten odwrotny skutek propagandy systemu odnotował z dużą satysfakcją i to chyba był pierwszy powód jego zainteresowania twórczością kolejnego „nowego poety polskiego”. Zamiast wierszy poświęconych zagadnieniom, „za które dostawano niedawno nagrody”, w tomie Białoszewskiego Miłosz znalazł utwory mające za przedmiot opisu wyłącznie rzeczy, dotykalne i konkretne. Zwrócił uwagę, że dla wyrażenia ich „życia” poeta stworzył nowy język i posłużył się „szczególną metodą wstrzemięźliwości”. Miłosza zastanowiło źródło pochodzenia tej zaskakującej poezji, której bez wahania przypisał epitet „metafizyczna”. Wywodzi się ona – stwierdzał – z przywracającego świat dotykalny nowoczesnego malarstwa i z tęsknoty do bytu, pozostaje także w pokrewieństwie z twórczością innych poetów współczesnych. Cytując *Trzy pieśni o materii* Pabla Nerudy we własnym tłumaczeniu, Miłosz wskazał na rodowód filozoficzny tego typu poezji. W podobnych próbach Białoszewskiego zainteresował go funkcjonalny związek z obserwowaną rzeczywistością i to, że „autor jest wyczulony na wszystko gorsze, pogardzane i podrzędne” oraz że potrafi zobaczyć i uchwycić na nowo rzeczy najzwyczajniejsze, „odpadki cywilizacji”. Białoszewski w opinii Miło-

²⁰ C. Miłosz, *O teatrze*. „Kultura” (Paryż) 1955, nr 7-8, s. 189.

²¹ Idem, *Dar nieprzyzwyczajenia. Nowy poeta polski*. „Kultura” (Paryż) 1956, nr 10, s. 39, 40.

²² Idem, *Poezja amerykańska*. „Kultura” (Paryż) 1956, nr 7/8. Cyt. za: idem, *Kontynenty*. Kraków 1999, s. 419.

²³ Idem, *Opóźnione procesy*. „Kultura” (Paryż) 1959, nr 10, s. 4.

²⁴ Idem, *Dar nieprzyzwyczajenia...*

sza „mówi rzeczami” oraz ma szczególny, gwałtowny i tragiczny stosunek do materii. Nie zajmuje się wyrażaniem tego, co wewnętrzne w człowieku, lecz przenosi się w przedmioty. Jest tym samym poetą nowoczesnym – stwierdzał Miłosz i dodawał: „Powitajmy poetę. Jest on autentyczny. Ciągły wysiłek stanięcia na granicy wyrażalnego, uczciwość artysty to cechy nowe w Polsce i w pełni rewolucyjne”²⁵.

Pomimo pozytywnych uwag na temat nowego języka oraz twórczości pisarzy takich, jak Białoszewski i Różewicz, w ogóle o jakości poezji polskiej pierwszych lat po wojnie Miłosz nie miał najlepszego zdania. Aprobując – nie bez zastrzeżeń – zmiany, które przyczyniły się do odnowienia jej języka, jednocześnie ubolewał nad tym, co czyniono w Polsce z poezją okresu powojennego, kiedy zaprzegano ją w służbę państwa. W tym kontekście narzekał też na jakość twórczości młodych i debiutujących poetów. Białoszewski i Różewicz należeli do wyjątków. Natomiast w omówieniu pięciu tomów wierszy, które opublikowano w Warszawie w latach 1952-1953 i których autorami byli Arnold Słucki, Franciszek Fenikowski, Tadeusz Nowak, Andrzej Mandalian i Henryk Gaworski, wyznał wprost, że odczuwa je jako osobistą porażkę²⁶. Rozczarowany jakością ich poezji Miłosz widział niepowodzenie własnego – jak to określił – „państwa polskiej literatury”, któremu sam jako poeta starał się służyć. W omawianych wierszach dostrzegł ubóstwo środków poetyckich, fałsz i... „pośmiertny triumf Konopnickiej”. Jest to „poezja świetlicowych sloganów”, która – sugerował – nie jest w stanie sprostać wielkim zadaniom, jakie stoją przed poetami. Świat bowiem wciąż stanowi dla nich niezwykle trudne wyzwanie. Miłosz wyjaśniał to chcąc przemówić do młodych poetów:

[...] zyjemy ciągle w świecie [,] który nie został przez nas opanowany i nazwany, który domaga się, krzyczy, ukazuje się nam jako ogrom niezmierny nowych problemów, przebywamy przecież na ruinie pojęć i obrazów, której nikt za nas nie uporządkuje²⁷.

Przyczyn niskiej jakości sztuki poetyckiej, zwłaszcza młodych poetów polskich, dopatrywał się oczywiście w czynnikach zewnętrznych, politycznych, ale widział je także wewnątrz niej samej.

Swoją oceną Miłosz objął nie tylko poezję krajową, niejednokrotnie uległą presji totalitarnej władzy. Powody do niezadowolenia znajdował także w twórczości poetyckiej autorów piszących na emigracji. Młodych poetów londyńskich krytykował i ganił za błędne, jego zdaniem, nawiązywanie do danej tradycji literackiej i – co więcej – w ogóle za brak zrozumienia poezji:

Ze zgrozą odkryłem – pisał – że [...] ci poeci Mickiewicza uważają za niższego od Norwida. Nie myślę Norwidowi odmawiać rangi – ale to dowód, że zupełnie nie rozumieją [,] o co w poezji chodzi i że padają ofiarą pomieszania pojęć. Nie rozumieją [,] jakie znaczenie ma obiektywizacja, której szczytem w wierszu polskim jest *Pan Tadeusz*²⁸.

²⁵ Ibidem, s. 46.

²⁶ C. Miłosz, *Młodzi poeci...*, s. 191-194.

²⁷ Ibidem, s. 192.

²⁸ Idem, *Literatura po dziesięciu latach*. „Kultura” (Paryż) 1955, nr 10. s. 108. Młodych poetów londyńskich, czyli m.in. B. Czaykowskiego, A. Czerniawskiego, J.S. Siteę, F. Śmieję, skrytyko-

Kiedy Miłosz zestawiał poezję pisaną w kraju z poezją emigracyjną, diagnoza nasuwała mu się więc równie negatywna: „Dotknięta śmiertelną chorobą, sztuka ta zamiera w kraju, dotknięta inną chorobą, zamiera na emigracji”²⁹. Podobną opinię wyraził w liście do Jerzego Giedroycia w kwietniu 1953 roku: „Zważywszy na okropny poziom literacki poezji emigracyjnej, a niewiele lepszy poezji w kraju, i na to, że »Kultura« zastępuje czytelnikom beletrystykę, publicystykę, poezję itp., warto wygrzebywać, co dobre”³⁰. Tymi słowami poeta składał redaktorowi „Kultury” propozycję prowadzenia w jego miesięczniku „rubryki antologicznej” z przedrukami wybranych przez siebie wierszy poetów polskich oraz własnym komentarzem. Rubryka taka – wyraz troski Miłosza o stan i poziom poezji współczesnej – nigdy nie powstała, a z pewnością służyłaby szlachetnemu celowi przypomnienia i wskazania poetyckich wzorców, według autora *Zniewolonego umysłu*, godnych naśladowania³¹. Jako przykład poetów, których utwory mogłyby się znaleźć we wspomnianej rubryce, Miłosz wymienił nazwiska Józefa Czechowicza i Brunona Jasieńskiego, autorów, których szczególnie cenił m.in. za wykorzystanie w poezji języka potocznego.

Mając na uwadze „okropny poziom literacki” poezji polskiej, Czesław Miłosz śmiało i otwarcie, z przywołaniem nazwisk, wyrażał sądy o twórczości konkretnych poetów współczesnych, krajowych i emigracyjnych. Wychodził też poza jeden temat czy problem w kierunku oszacowania ogólnego stanu literatury polskiej. Na sądy te składały się opinie skrajne, zarówno negatywne, jak i pozytywne, czasem niejednoznaczne. Był zdania, że „w Polsce stale pączkują talenty wyłaniające się z masy grafomanów”³². Do owych talentów zaliczył Zbigniewa Herberta, Stanisława Grochowiaka i „częściowo” Jerzego Harasymowicza. W podobny sposób, z wyostrożonym podziałem na twórców utalentowanych i grafomanów, ocenił poetów emigracyjnych. Bardzo surowo ocenił na przykład Jerzego Pietrkiewicza, stwierdzając, że opublikowany w „Kulturze” jego wiersz nie zasługuje na wydrukowanie, bo jest „grafomanią czystej próby”, „najczystsza, jaką sobie można wyobrazić”³³. Po kilku latach pisarzowi temu, występującemu w roli tłumacza liryki angielskiej, zarzucił też „szkolarskość” i pedanterię, określając język jego przekładów jako bezbarwny

wał także za przebywanie „we mgle zastanawiającego językowego niewyklarowania”. Tę cechę Miłosz dostrzegł przy lekturze ich przekładów z poezji brytyjskiej i amerykańskiej, zamieszczonych w antologii *Czas niepokoju* pod redakcją P. Mayewskiego (Nowy Jork 1958). Zob.: C. Miłosz, *Wycieczka w poezję kilku epok*. „Kultura” (Paryż) 1958, nr 11, s. 35.

²⁹ Idem, *Józef Czechowicz (Portrety poetów polskich)*. „Kultura” (Paryż) 1954, nr 7/8. Cyt. za: idem, *Kontynenty...*, s. 343.

³⁰ J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1952-1963...*, s. 120 (podkr. autora).

³¹ Jak można sądzić, właśnie w ramach planów przygotowywania rubryki Miłosz wystosował apel do czytelników „Kultury” z prośbą o przesłanie mu kopii utworów wybranych poetów polskich Dwudziestolecia i okresu wojny – zob.: „Kultura” (Paryż) 1954, nr 9, s. 2. Za częściową realizację planów Miłosza można uznać jego dwa obszernie eseje z cyklu „Portrety poetów polskich” – zob. *Józef Czechowicz...*; *Teodor Bujnicki (Portrety polskich poetów)*. „Kultura” (Paryż) 1954, nr 9, s. 25-49. Planowany kolejny szkic o poecie Tadeuszu Hollendrze nie był drukowany.

³² J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1952-1963...*, s. 299. List z lipca 1958.

³³ Ibidem, s. 97. List z września 1952. Chodzi o wiersz *Sielanka stołeczna*. „Kultura” (Paryż) 1952, nr 9, s. 57-62.

i „nie wypalony ani w tygłu klasycyzmu [,] ani w tygłu awangardy”³⁴. Niemal równie surowo ocenił Miłosz sztukę poetycką Wacława Iwaniuka, gdy stwierdził, że autor ten „po prostu nie ma o czym pisać”, oraz Józefa Łobodowskiego, gdy wyznał, że już w 1939 roku jego wiersze go raziły³⁵. O Mieczysławie Jastrunie potrafił powiedzieć wprost, że „jest wybitnym poetą”, ale i „autorem nie-buntowniczym, realizującym się w konwencji”³⁶. Bardzo pozytywnie pisał natomiast o wczesnej francuskojęzycznej poezji Mariana Pankowskiego, w którym widział utalentowanego twórcę³⁷, ale i będącego w błędzie krytyka – gdy ten negatywnie ocenił twórczość Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Miłosz w liście do Giedroycia bronił bardzo cenionej przez siebie poetki: „jednej z największych najczystszych poetek, jakie wydał język polski, i w dodatku tak intelektualnej, że się Pankowskiemu o tym nie śniło”³⁸.

W wyrażaniu sądów autor Czesław Miłosz kierował się subiektywnym odczuciem i gustem, czego jednak nie uważał za wystarczającą podstawę oceny. Ale usprawiedliwiał się „brakiem aparatu polskiej krytyki”, niejasnością kryteriów, nieustaloną hierarchią wartości i nazwisk poetów. Narzekał, że nawet „nie wyznaczono miejsca poetom Młodej Polski”, że grupę Skamandra ocenia się na podstawie zasług politycznych jej przedstawicieli, a spory o poetykę okresu międzywojennego przebiegają według przestarzałych wzorców wyznaczonych przez krytyków epoki: Irzykowskiego, Zawodzińskiego czy Peipera³⁹. Równie krytycznie mówił o stanie hierarchii poezji polskiej lat 1939-1945, wskazując, że krytyka nigdy nie przeprowadziła „bezstronnego procesu” tej poezji „w sensie ustalenia hierarchii i analizy postaw”. Za ten stan zaniedbania obwiniał powojenną sytuację polityczną. Aby w ocenie czy sądach pójść dalej niż to, że określonych poetów „cicho wielbiono albo omijano z zażenowaniem”, krytyk – zdaniem Miłosza – „musiałby wnikać w ówczesny kościół polityczny, bardzo niebezpieczny”⁴⁰.

³⁴ C. Miłosz, *Wycieczka w poezję...*, s. 39, 45. Swój zarzut Miłosz rozwinął, mówiąc wyraźnie, na czym polega doniosłość sztuki tłumaczenia poezji i dlaczego tłumaczom należy stawiać wymagania najwyższe: „Przekłady poezji zawsze muszą być z o r i e n t o w a n e, to znaczy poeta-tłumacz musi być za czymś albo przeciwko czemuś, za jakimś nurtem w dziejach literatury, za jakąś techniką a przeciwko innej. Jest on współtwórcą stylu swoich czasów (np. rola Byrona niegdyś w Polsce) albo nie jest niczym”. Ibidem (podkr. autora).

³⁵ J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1952-1963...*, s. 360-362 i 194. List z przełomu sierpnia i września 1959 oraz z listopada 1954.

³⁶ C. Miłosz, *O wierszach Jastruna...*, s. 32, 37.

³⁷ Idem, *Notatki z lektury. (Przekłady...)*, s. 53-56.

³⁸ J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1952-1963...*, s. 221. List z lipca 1955. Por. też opinię Miłosza sformułowaną w artykule *Literatura po dziesięciu latach...*, s. 108: „[...] wielka poetka Maria Pawlikowska, uważana za najbardziej subiektywnie kobiecą, która sama jedna przeważałaby szalę – czy na pewno była takim filigranem z zamkniętego pokoju? Czy raczej nie kierowała się chytrością, nie wysuwała złośliwie języka układając swoje »liryki«, które dla jednych są dzisiaj tylko echem indywidualnych przeżyć, a dla innych okrutną myślą ukrytą w kwiatach? Safo słowńska była mądra. Obiektywizowała pod pozorem wyznań, jej »ja« jest i jej głosem, i głosem ponad-osobowym”.

³⁹ C. Miłosz, *O wierszach Jastruna...*, s. 37.

⁴⁰ Idem, *Na zasadzie martwej dozy*. „Kultura” (Paryż) 1957, nr 12, s. 134.

Chyba właśnie z tych powodów, dotyczących niejasności kryteriów, hierarchii i ocen, poeta sam podjął się oszacowania polskiej poezji współczesnej. Najważniej przyglądał się nie tylko twórczości powojennej młodych poetów, ale także poezji bliskiego sobie Dwudziestolecia międzywojennego⁴¹. Na tle tej epoki, z której sam wyrósł, mógł bowiem – dokonując porównania – lepiej ocenić twórczość poetycką powstałą po 1945 roku. Okres międzywojnia określił jako niezwykle płodny dla poezji polskiej. Pisząc o różnych grupach i kierunkach literackich epoki zastanawiał się nad powracającym w dyskusjach podziałem „Skamander – awangarda” i proponował jego zarzucenie. Awangard było bowiem wiele i twierdząc to Miłosz wskazał całe zróżnicowanie poezji lat 1918-1939. Ale ze względu na bliską sobie tematykę i wybranych przez siebie dwóch poetów, Józefa Czechowicza i Teodora Bujnickiego, omówił zjawiska współtworzące tzw. drugą awangardę, a szczególnie nurt, którego ci poeci (jak i sam Miłosz) byli reprezentantami. Skupił więc uwagę na okolicznościach powstania wileńskiej grupy Żagary i szkoły poetyckiej Czechowicza, opisał początki ich działalności, następnie przeszedł do omówienia samych postaci Bujnickiego i Czechowicza. Uznał tego ostatniego za jednego z najwybitniejszych poetów epoki. O Bujnickim zaś napisał, że jest „prawdziwym poetą”, ale od przedstawienia go jako wybitnego pisarza był daleki. Pokazał za to ewolucję jego losu: od świetnie zapowiadającego się, podziwianego i popularnego w swoim środowisku młodego poety do pełnego tragizmu pisarza próbującego bezskutecznie przystosować się do zmiennych okoliczności i warunków, zwłaszcza okresu wojny.

Uwagi składające się na dwa „portrety poetów polskich” okresu Dwudziestolecia były także wspomnieniami osobistymi autora. Miłosz wspominał bowiem swoich przyjaciół z młodości i przywoływał wydarzenia, w których sam uczestniczył. Pisał głównie o atmosferze i środowiskach literackich epoki, faktach z różnych sfer życia kulturalnego i społeczno-politycznego. O samej poezji, czy to Bujnickiego, czy Czechowicza, napisał więc niewiele. Twórczość tego ostatniego wprawdzie charakteryzował, wymieniając niektóre jej cechy, takie jak ludowość, nowatorstwo, „dawność” wyrazów, „bezbronne piękno”, religijność, a w wierszach Bujnickiego wskazywał „świeżość obrazów”, „wdzięk młodości” czy „rymowany żart”, ale górę wzięły rozważania na temat samego tła epoki. W końcowej części eseju o Czechowiczu próbował się Miłosz z tego tłumaczyć, czym zarazem ujawnił, że najbardziej mu zależało na oddaniu sprawiedliwości opisywanej postaci poety. O poezji wyraził jednak dwie ogólne, lecz zasadnicze uwagi: po stwierdzeniu, że po wojnie stała się ona sztuką, która zarówno w kraju, jak i na emigracji zamiera, przytoczył dwa warunki „potrzebne jej do życia”. Pierwszy dotyczył konieczności, co oznaczało, że „żeby to, co się wyraża w wierszu, nie dało się wyrazić żadną inną drogą, i żeby wiersz, w poczuciu jego autora, był aktem przenoszącym z miejsca góry”⁴². Warunek drugi odnosił się do wolności, do panowania nad światem zewnętrznym, do żądania prawdy. Warunków tych – dopowiadał Miłosz – polska poezja powojenna nie spełniała ani w kraju, ani na emigracji. W poprzedniej epoce – sugerował – pomimo tak nieszczęśliwych przypadków, jak artystyczna porażka Bujnickiego, stan poezji

⁴¹ Idem, *Józef Czechowicz...*; idem, *Teodor Bujnicki...*

⁴² Idem, *Józef Czechowicz...* Cyt. wg: idem, *Kontynenty...*, s. 343.

przedstawiał się zgoła inaczej. Wprawdzie pisarze musieli stawić czoła wielu przeciwnościom⁴³ i nawet bogaty dorobek największych ugrupowań, Awangardy Krakowskiej i Skamandra, pozostawiał wiele do życzenia⁴⁴, to jednak poezja Dwudziestolecia rozwijała się pomyślnie, wskazując wzorce godne naśladowania. Dowodem tego była pełna dynamiki i napięcie twórczość Czechowicza. Jako wynik trudnych relacji autora ze światem była to, zdaniem Miłosza, twórczość udana:

Dla Czechowicza poezja była konieczna i przez nią przewycięzał nacisk świata, świadomie rezygnując z wielu danych pisarstwa, byle utrzymać to, co leżało w jego mocy: przez to wygrywał, przegrywając, co jest zapewne klasyczną formułą sztuki pióra⁴⁵.

Pozytywną opinię Miłosz wyrażał również o „zasługującej na obszerne studium” poezji okresu wojny i okupacji. Z uznaniem wypowiadał się o Andrzeju Trzebińskim, Tadeuszu Gajcym czy Krzysztofie Kamiliu Baczyńskim⁴⁶. Istotne przemiany poetyckiego stylu widoczne w poezji powojennej miały swój początek – twierdził – nie w 1945 roku, ale właśnie w okresie okupacji, okresie niezwykłym, „naładowanym treścią” i pełnym „znaczących” dla poezji nazwisk. Miłosz, znawca tematu i redaktor wydanej w czasie wojny antologii poetyckiej *Pieśń Niepodległa*, w swoim krytycznym omówieniu nowej, podobnej książki *Antologia polskiej poezji podziemnej (1939-1945)*, zwrócił uwagę na zaferowane w niej różne motywy tematyczne. Według niego odzwierciedlały one bogactwo i niezwykły charakter twórczości poetyckiej okresu okupacji⁴⁷.

Powojenna poezja polska na tle literatury dwóch poprzednich epok nie wypadła dobrze. Ale w swojej ocenie Miłosz przywoływał jeszcze inny punkt odniesienia – była nim poezja światowa oraz szeroko rozumiana sztuka nowoczesna. Na ich tle polska twórczość poetycka odślaniała swoją mocną stronę. W roku 1959 nie bez podziwu Miłosz oświadczał:

Poezja polska jest nieraz zdumiewająca i do poezji światowej wnosi ton własny, niepowtarzalny – o czym przekonują się tłumacząc cudzoziemcom utwory współczesnych poetów polskich na francuski albo na angielski. Utwory te czerpię na przykład z następujących książek: *Wiersze Aleksandra Wata*, *Hermes, pies i gwiazda* Zbigniewa Herberta, *Obroty rzeczy* Mirona Białoszewskiego. Na przykład, bo są i inne pozy-

⁴³ O warunkach pracy poety w okresie międzywojennym Miłosz pisał bardzo wnikliwie: „Na przykładzie Bujnickiego można śledzić ogrom zaniechania czy paraliżu właściwego Dwudziestolecu. Uzdolniony autor regionalny, mieszkający w mieście i kraju o wielkiej obfitości niezwykłych sytuacji, współistniejących ze sobą kultur, ciekawych postaci i problemów, nie zostawił po sobie niemal nic co by świadczyło, że umiał odskoczyć i spojrzeć na żywioł który go otaczał z dystansu. Wszystko było dziwnie zawężone i swobodę miał mniejszą niż np. Syrokomla”. C. Miłosz, *Teodor Bujnicki...*, s. 44.

⁴⁴ W latach pięćdziesiątych Miłosz demonstrował swoje bardzo krytyczne stanowisko wobec obydwu ugrupowań, zarzucając Awangardzie m.in. koncentrowanie się na „samej czynności poetyckiej”, a Skamandrytom niemożność rozwoju spowodowaną impasem tkwiącym w ich „technice” – zob. np. *Diariusz paryski...*, s. 14-15, *Kontynenty...*, s. 78-79; J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1952-1963...*, s. 328.

⁴⁵ C. Miłosz, *Józef Czechowicz...* Cyt. za: idem, *Kontynenty...*, s. 344.

⁴⁶ Zob.: idem, *Andrzej Trzebiński. „Kultura”* (Paryż) 1960, nr 5, s. 21-26.

⁴⁷ Idem, *Na zasadzie martwej dozy...*

cje. Choćby *Myśli nieuczesane* Stanisława Jerzego Leca, [...]. Jedyne kraj o bardzo dużym dorobku poetyckim mógł zdobyć się na taką mutację świadomości – nie o tzw. walory formalne mi chodzi, ale właśnie o świadomość, bo dzięki niej polski wiersz należy do tej samej rodziny w nowoczesnej sztuce co filmy Ingmara Bergmana⁴⁸.

Wraz z podkreśleniem oryginalności i wyjątkowości współczesnej poezji polskiej Miłosz wskazywał jej najważniejsze pozytywne cechy. Szczególnie mocnym atrybutem była wyrażona w niej swoista „mutacja świadomości“. Kategoria ta każe zwrócić uwagę na bardziej konkretny element przywoływanego przez Miłosza punktu odniesienia – na poezję amerykańską. W pierwszych latach emigracji poeta kontynuował bowiem swoje żywe zainteresowanie twórczością współczesnych poetów amerykańskich i wiele podziwianych przez niego zjawisk tkwiących w ich sztuce wywierało – trzeba to mocno podkreślić – duży wpływ na jego ogląd i ocenę poezji polskiej okresu powojennego⁴⁹. Jednym z tych zjawisk, które przykuły jego uwagę, było właśnie wyrażenie świadomości współczesnego człowieka.

Miłosza szczególnie interesował nurt poezji amerykańskiej reprezentowany przez nowe pokolenie twórców. W nim dostrzegał bowiem kontynuację najlepszych tradycji sztuki poetyckiej języka angielskiego: od poetów wieku XVII po T.S. Eliota czy W.H. Audena. Ten nurt uosabiał „intelektualną »trudną« sztukę związków słownych”⁵⁰ oraz „poezję rygorów, trudną i niezrozumiałą dla przeciętnych czytelników”⁵¹. Z wykluczeniem cechy dotyczącej niezrozumiałości poezji, Miłosz, co istotne, dostrzegał w nowym nurcie poezji amerykańskiej ślady podobieństwa z własną twórczością poetycką i własnym pojmowaniem poezji.

Za wzorcowego przedstawiciela wskazywanego nurtu autor *Zniewolonego umysłu* uznał swego rówieśnika, Karla Shapiro (1913-2000). Tego, jak już wcześniej napisał, „chyba najlepszego z młodych poetów” szczególnie cenił za sięganie poza wiek XIX w poszukiwaniu form wypowiedzi poetyckich mogących dostarczyć współczesnemu poecie świeżości i zmusić go do czujności⁵². Z pewnością właśnie z tych zjawisk Miłosz sam skorzystał, gdy w połowie lat pięćdziesiątych przygotowywał jeden z bardziej przełomowych tomów swoich wierszy – po latach wyznawał bowiem: „Niewątpliwie pomysł *Traktatu poetyckiego* zapożyczyłem z młodzieńcze-

⁴⁸ Idem, *Opóźnione procesy*. „Kultura“ (Paryż) 1959, nr 10, s. 3.

⁴⁹ Przywołana pewna jakość poezji amerykańskiej kazała Miłoszowi porównać ją z analogiczną cechą poezji polskiej, co można zaobserwować na przykładzie jego polemiki z francuskim krytykiem i redaktorem tomu *Anthologie de la poésie américaine*: „Bosquet myli się, zarzucając poezji amerykańskiej brak troski o formę [...]. W istocie dążenie do n a g o ś c i języka u niektórych amerykańskich poetów nie jest bynajmniej lekceważeniem formy – tak jak nie jest w Polsce u Tadeusza Różewicza [...] i u nowych poetów emigracyjnych. Czyżby wiersz Czajkowskiego, jednego z najmłodszych dzisiaj polskich poetów, drukowany w „Kulturze” (marzec 1956) był mniej piękny przez to, że nowoczesne rygory (metaforyczność) nie są zachowane?”.

C. Miłosz, *Poezja amerykańska...* Cyt. za: idem, *Kontynenty...*, s. 419 (podkr. autora).

⁵⁰ L. [Cz. Miłosz], *Przewodnik amerykański*. „Kultura” (Paryż) 1955, nr 1/2, s. 197.

⁵¹ C. Miłosz, *Wprowadzenie w Amerykanów (rzecz o poezji amerykańskiej)*. „Twórczość” 1948, nr 5. Cyt. za: idem, *Kontynenty...*, s. 96.

⁵² Idem, *Notatnik amerykański*. „Nowiny Literackie” 1948, nr 40 (zob.: idem, *Kontynenty...*, s. 72); idem, *List półprywatny o poezji...* (zob.: idem, *Kontynenty...*, s. 80).

go poematu Karla Shapiro *Essay on Rhyme*⁵³. Twórczość tego poety zainteresowała go również ze względu na swoistą wstrzemięźliwość i stronięcie od „wielkich”, zwłaszcza patriotycznych, tematów. To niezwykle – stwierdzał Miłosz – że będąc żołnierzem w 1944 roku Shapiro zamiast o wojnie pisał „wierszem traktat nowoczesnej poetyki, wychodząc z założenia, że powinna wyzwalać się z miejsca i czasu”⁵⁴. *Essay on Rime* stanowił dla Czesława Miłosza „źródło wiedzy o kuchni literackiej nowoczesnego poety”⁵⁵. Przytaczając we własnym tłumaczeniu obszernie fragmenty traktatu i opatrując je komentarzem, zwrócił uwagę na rodzaj użytego wiersza, budowę utworu, a przede wszystkim na jego treść. Spośród tematów poruszonych przez autora interesujące wydały mu się sprawy stosunku sztuki do aktualnych wydarzeń oraz problemy pisarzy współczesnych (np. wpływ Eliota na metrykę czy Audena na słownictwo). Według uwag Miłosza, zawarta w *Essay on Rime* „wiedza o kuchni literackiej nowoczesnego poety” dotyczyła nie tyle – jak mógł sugerować to tytuł – zasad rymotwórstwa, tajników warsztatu pisarza czy strony technicznej twórczości literackiej, ile zapisu „stanu współczesnych umysłów”. Będąc w ten sposób swoistym „kodeksem intelektualnym”, zapis ten wyrażał zarazem konkretną cywilizację, jej pewien moment dziejowy oraz jej cechy. To jest właśnie to, co Miłosz znajdował cennego w nowej poezji amerykańskiej. Intelektualne wiersze Karla Shapiro, odznaczające się symetrycznością form i wstrzemięźliwością uczuć nawet wobec tematu wojny, reprezentowały w wyobrażeniu autora *Traktatu poetyckiego* najbardziej charakterystyczny przykład tej poezji.

Służąc Miłoszowi za szczególne tło i punkt odniesienia, zjawiska nowego nurtu poezji amerykańskiej, razem z wzorcami rodzimej twórczości lat 1918-1939 i 1939-1945, wyznaczały jego oczekiwania. Czy zatem powojenna poezja polska w jego opinii wychodziła im naprzeciw i czy je spełniała? Odpowiedź na to pytanie jest już znana, przynajmniej częściowo. Miłosz, jak pamiętamy, narzekał na niską jakość sztuki poetyckiej i „okropny poziom literacki” poezji polskiej okresu powojennego. Mówił wręcz o jej chorobie, a nawet zamieraniu. A zatem nie spełniała ona jego oczekiwań, daleka była od jego standardów. Jednak poeta wyrażał o niej także opinie pozytywne, zwłaszcza gdy mówił o rozkwicie i powstaniu nowego języka poezji, gdy w wierszach Różewicza i Białoszewskiego odkrywał cenione przez siebie poetyckie wzorce, gdy w przekładach Gałczyńskiego widział odświeżenie poezji wyrażeniami rodzimymi. W istocie ogląd i ocena dokonywane przez autora *Traktatu poetyckiego* – utworu będącego także wymownym komentarzem na temat polskiej poezji współczesnej – nie zawsze brzmiały jednoznacznie, były wolne od niekonsekwencji czy nawet sprzeczności. Brak jednoznaczności i niekonsekwencję widać szczególnie w odniesieniu do zjawiska, które dotyczyło opinii Miłosza o tendencjach w poezji polskiej po 1945 roku i które uobecniło się w jego własnej twórczości poetyckiej okresu powojennego i początku emigracji. W pozytywnym świetle poeta

⁵³ Idem, *Abecadło*. Kraków 2010, s. 39. Można się domyślić, sądząc po datach powstania i charakterze utworów, że również *Traktat moralny* (1947-1948) w jakimś stopniu zainspirowany był opublikowanym w 1945 r. dziełem K. Shapiro.

⁵⁴ Idem, *Wprowadzenie w Amerykanów...* Cyt. za: idem, *Kontynenty...*, s. 121.

⁵⁵ Ibidem.

omawiał związki z tradycją i nawiązania do „zrozumiałej poezji przeszłości”. Przejawiły się one w takich cechach ówczesnej poezji polskiej, jak już wcześniej tu wymienione „pragnienie prostoty i komunikatywności”, „wskrzeszenie wartości pozytywnych” czy „powrót do klasycznej, jasnej formy wiersza”. Miłosz przypisywał tym cechom ogromne znaczenie i je akceptował, o czym świadczy fakt, iż uobecniły się one w jego własnej twórczości poetyckiej po 1945 roku. Wymownie ilustrują to sięgające poza wiek XIX, nawiązujące do tradycji oświeceniowej, „klasyczne” i jasne w formie poematy *Traktat moralny* i *Traktat poetycki* czy też wiersze *Do Johnathana Swifta* i *Toast*. Po latach poeta wyjaśniał swoją praktykę: „Teoretycznie, szukałem sposobu rozszerzenia zasięgu tak zwanych środków przez ciągle odnoszenie się do innych epok historycznych”⁵⁶.

Jednak owe nawiązania do tradycji i danego typu poezji przeszłości, które Miłosz tak cenił i sam jako twórca w poetyckiej praktyce bogato wykorzystał, były zarazem zjawiskiem, co do którego miał poważne wątpliwości i które poddawał krytyce. Jego wątpliwości i zastrzeżenia podyktowane były, co zrozumiałe, ogólną sytuacją literatury w Polsce powojennej. W związku z jej zaprzęgnięciem w służbę totalitarnego państwa wszelkie tendencje poszukiwania nowych form wypowiedzi i nowego języka poetyckiego, w tym wszelkie nawiązania do „zrozumiałej poezji przeszłości”, traciły więc w oczach poety wiarygodność i autentyczność. Budziły jego uzasadnione obawy m.in. o to, czy – powtórzmy – powrót do tradycji nie stanowi zubożenia wysiłków artysty i czy nie jest w twórczości artystycznej popadaniem w fałsz.

Wskazana niekonsekwencja – czy może zawilość wynikająca z tajemnic twórczości poetyckiej, a przede wszystkim rezultat niezmiernie trudnej sytuacji literatury polskiej po 1945 roku – nie podważa wagi dokonanych przez Miłosza obserwacji i ocen. Trzeba też pamiętać, że przywoływane tu opinie pisarz formułował w ciągu całego dziesięciolecia i ewoluowały one wraz z ogromnymi zmianami, którym poddana była i które przechodziła rozwijająca się poezja okresu powojennego. Wystarczy, przykładowo, porównać lata 1949-1953 z czasem politycznej odwilży po 1956 roku, by uświadomić sobie odmiennosć warunków rozwoju literatury w kraju. Jeszcze innym procesom poddana była literatura na emigracji.

Ogląd poezji polskiej okresu powojennego, przeprowadzony przez poetę ze szczególnej perspektywy pierwszych lat jego emigracji, odsłonił wiele cennych zjawisk i jakości tej poezji, ale przede wszystkim ujawnił jego preferencje literackie i sposoby rozumienia literatury, zwłaszcza poezji. Przywołując raz jeszcze najważniejsze kategorie, można zatem wskazać wzorce czy modele poezji spełniające wymagania poety. Jego aprobatę uzyskała: (1) poezja nawiązująca do tradycji oraz dzieł poetów z przeszłości; (2) poezja prosta, komunikatywna, czytelna i zrozumiała, nienadużywająca metafor i niezbyt poetycka; (3) poezja intelektualna i filozoficzna, posługująca się zwięzłością i skrótem myślowym, w sposób wstrzemięzliwy wyrażająca odczucia i myśli współczesnego człowieka, będąca zapisem jego świadomości i zarazem konkretnej cywilizacji; (4)

⁵⁶ R. Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992, s. 75. Wyjaśnienie to odnosiło się do *Traktatu moralnego*, ale można je śmiało zastosować i do pozostałych wymienionych utworów.

poezja w funkcjonalnym związku z obserwowaną rzeczywistością, zawierająca pełnię przedstawienia, szczegół i realność opisu; wreszcie (5) poezja pierwotności spojrzenia, tzn. umiejąca na nowo schwytać nienazwane dotąd najzwyczajniejsze rzeczy i sytuacje, potrafiąca wyrazić to, co nie może być wyrażone inaczej, a wobec świata wciąż stanowiącego dla poetów trudne wyzwanie – zrodzona z wysiłku stanięcia na granicy wyrażalnego i będąca aktem przenoszącym z miejsca góry.

Wskazane wzorce poezji i preferencje literackie poety są dziś w przeważającej mierze znane⁵⁷, ale nie zawsze zwraca się uwagę na okoliczności ich wyłonienia się i trudny proces kształtowania. Stwierdzenia zaś, że wszystkie Miłoszowskie założenia literatury skrytykowały się u początku kariery poety, w latach trzydziestych, nie satysfakcjonują – z góry zakładają, że w późniejszych okresach już nic ważnego w jego poglądach estetycznych nie mogło się wydarzyć albo że bogaty rozwój polskiej poezji powojennej i dramatyczne okoliczności początku emigracji poety nie oddziaływały na jego myślenie o literaturze.

Summary

Postwar Polish poetry in the critical reflection of Czesław Miłosz. A perspective of the first years of his emigration

During his first years in exile Czesław Miłosz, the author best known for his book *The Captive Mind* at the time, did not only play the role of a political writer, the role he repudiated, and did not only comment on the sole subject of communism or literature subjugated to it – he also wrote on many other, strictly internal, problems of literature. Most notable were included in his expert opinions on postwar Polish poetry, as he expressed them from both the standpoint of a keen observer and an important contributor. The present article is an analysis of Miłosz's views on postwar Polish poetry, which he put forward in his numerous essays, articles, and book reviews published in the 1950s, the first years of his emigration.

⁵⁷ Miłosz wielokrotnie formułował je w późniejszych wypowiedziach dyskursywnych i esejach. Jest to także zasługą ogromnej rzeszy specjalistów od poezji Miłosza, ale także badaczy i krytyków poddających analizie estetykę i poglądy literaturoznawcze poety, jak np.: R. Rosa, *Czesław Miłosz koncepcja literatury i krytyki*. „Ruch Literacki” 1985, z. 2, s. 83-95; A. Sobolewska, *Przeciw krytyce niezrozumiałej. Miłosz jako krytyk*. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. A. Brodzka-Wald, T. Żukowski. Warszawa 2003, s. 25-64; A. Szawerna-Dyrszka, *Na marginesach poezji. O teoretycznoliterackich uwagach Czesława Miłosza*. W: *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?... (szkice)*, red. J. Olejniczak, M. Bogdanowska. Katowice 2007, s. 17-32.