

ANDRZEJ FRANASZEK ■

## ***NIE MIAŁEM PRAWA TAK MÓWIĆ O TOBIE, ROBERCIE. CZESŁAW MIŁOSZ I POECI AMERYKAŃSCY***

---

### **1.**

Pod koniec stycznia 1946 roku mały statek towarowy, na którego pokładzie znajdował się świeżo upieczony pracownik polskiego konsulatu, Czesław Miłosz, z trudem dotarł do doków Nowego Jorku. Co właściwie poeta wiedział o kraju, w którym miał spędzić najbliższe lata życia? Niezbyt wiele. W pamięci została gimnazjalna wizja dziewiczej puszczy, której wokół Nowego Jorku i Waszyngtonu nie będzie w stanie odnaleźć. Charlie Chaplin. Walt Whitman. Może opowieści teścia, który tu właśnie zapracowywał się w metalurgicznych kombinatach. Gdyby Miłosz został wysłany do ambasady w Paryżu czy Rzymie, jego życie potoczyłoby się zupełnie inaczej, być może od razu zerwałby z Warszawą, znajdując dla siebie miejsce w komunizującej, ale duchowo bliskiej Europie. Za oceanem zderzył się z rzeczywistością, która była mu całkowicie obca.

### **2.**

Jeśli szukać jakiegoś obrazu, który opisywałby jego sytuację, mógłby on wyglądać tak: człowiek, który jeszcze niedawno brnął przez wypalone ruiny milionowego miasta, gdzie pogrzebani byli jego przyjaciele, w którego oczach migają twarze zamordowanych, zakatowanych, zmarłych z wyćnięcia, który pożegnał własną matkę i najbliższą domową ojczyznę, ładuje oto w kamiennym, nietkniętym pociskiem wąwozie. Na ścianach

wąwozu widzi czteropiętrową reklamę papierosów – twarz młodzieńca, z którego ust wydobywa się prawdziwy dym. Krążący na bezchmurnym niebie samolot nie zrzuca bomb, ale wypisuje słowo zaczynające się na „p”, nie będzie to jednak nawet *peace*, a tylko *pepsi*, niżej przejeżdżają radiowozy i ambulanse, których syreny do złudzenia przypominają dźwięk, jakim w Warszawie obwoływano alarm przeciwlotniczy. Tu jednak na zawodzenie nikt nie reaguje, nawet nie kuli głowy w ramionach. Uśmiechnięty tłum wypija poranne mleko, pośpiesznie zjada przysmażonego hamburgera w drugistorze i zaraz gna metrem do pracy. Jest życzliwy, ale obojętny, a opowieści przybysza w ogóle go nie interesują. *Te nieszczęsne amerykańskie kukły poruszają się jak chochoły, jest w nich przygnębiające otępienie wewnętrzne* (ZPW: 383)<sup>1</sup> – irytuje się przybysz w jednym z listów: *Wy, intelektualiści, przegraliście. Wasze zamiary zmienienia ludzi nic nie są warte. My wygraliśmy, bo my dajemy im to, czego chcą, nas czytają w milionowych nakładach, a was nie chcą i nie będą chcieli* – mówi mu redaktor „Reader’s Digest”.

Wtedy to chyba uświadomiłem sobie, że jestem prometejskim romantykiem (...) i gruby rechot jegomościa z cygarem obrażał mnie dotkliwie, ponieważ on zagarniał dla siebie i zdrowy rozsądek, i trzeźwość sądu. Uświadomiłem też sobie, że, niestety, romantyczny rodowód sprzęgał intelektualistów z komunistami i że jego Ameryka jest nie dla mnie (RM, 158).

Pozostawały niewielkie uniwersyteckie enklawy, nowojorska Greenwich Village, międzynarodówka intelektualistów, której amerykańską dywizję zaczyna wtedy Miłosz poznawać. Ma wreszcie okazję zobaczyć Tomasza Manna, zaprzyjaźnia się z powieściopisarzem i dramaturgiem Thorntonem Wilderem, poznaje pracującego w Bibliotece Kongresu Saint-Johna Perse’a, Dwighta Macdonalda, redagującego lewicowe, lecz anty-stalinowskie pismo „Politics”, oraz pisarkę Mary McCarthy, współtwórczynię „Partisan Review”, przelotnie styka się z jej mężem, krytykiem Edmundem Wilsonem, bliżej – z młodymi wówczas poetami Randallem Jarrellem i Robertem Lowelllem.

Rozczytuje się w amerykańskich pisarzach, przyznając, że Ameryka ma prozę *najlepszą na świecie*, *przy poezji = 3 – i teatrze = 1* (ZPW: 46),

<sup>1</sup> Utwory Czesława Miłosza cytowane według: AB – *Abecadło*, Kraków 2002; K – *Kontynenty*, Kraków 1999; ON – *Ogród nauk*, Kraków 1998; PO – *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990; RM – *Rok myślowy*, Kraków 2001; RP – *Rozmowy polskie 1979–1998*, Kraków 2006; W – *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011; ZMU – *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006; ZPW – *Zaraz po wojnie*, Kraków 1998; ŻNW – *Życie na wyspach*, Kraków 1997.

chodzi często do kina, nie odmawiając sobie *Oślawionej* Hitchcocka z Carym Grantem i Ingrid Bergman. Próbuje też poznawać amerykański teatr, ale przynosi mu on rozczarowania, jak ta inscenizacja *Tramwaju zwanego pożądaniem*, którą ogląda w styczniu 1950 roku w Baltimore, zarzucając później autorowi urzeczenie i epatowanie widza czystą brutalnością. Jako krytyk i dziennikarz publikuje na łamach polskich pism szereg obszernych szkiców, które można by opatrzyć hasłem zapożyczonym z tytułu jednego z nich: *Wprowadzenie w Amerykanów*. Wyjaśnia czytelnikom znaczenie Eliota w literaturze europejskiej, omawia twórczość Wystana Hugh Audena, informuje o istnieniu cummingsa, Johna Ciardi, Roberta Lowella oraz Karla Shapiro, którego *Essay on Rime* stanie się – obok *Listu noworocznego* Audena – inspiracją dla *Traktatu moralnego*. Z podziwem pisze o twórczości Faulknera, entuzjazmuje się *Moby Dickiem*, poświęca artykuły książkom Hemingwaya, Normana Mailera i Henry'ego Millera. Dużo także tłumaczy – z wyraźnym zamiarem, by rosnącej szarzyźnie polskiej poezji przeciwstawiać zastrzyki koloru. Przekłada więc *Otella*, wiersze Whitmana, e. e. cummingsa i Carla Sandburga.

W sierpniu 1947 roku bierze udział w konferencji pisarzy w Bread Loaf w stanie Vermont, gdzie spotyka m.in. Roberta Frosta. Literacki festiwal organizowany przez Middlebury College staje się punktem wyjścia obszernego artykułu, w którym Miłosz zresztą cytuje napomnienie, jakiego miał udzielić pewnemu młodemu twórcy: *poeta musi mieć gorące serce. Ty się gubisz w niepewności uczuć* (K: 142). A także punktem wyjścia nieukończzonego satyrycznego wiersza, w którym autor wskazuje skłonność do *self-pity* u amerykańskich poetów i antykulturowość tego kraju:

Sztuka to bardzo rzecz nabożna:  
Pacjenci smażą się na rożnach  
A kto najgłośniej z bólu skwierczy  
Ten oczywiście w sztuce pierwszy.

Temu, co w wasz się kraj zanurza  
Wypada z rąk mistyczna róża  
Traci odrębność, tłum pogański  
Kocha i jest amerykański.  
Bo ta cywilizacja mleka  
jest pewnie celem dla człowieka<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Czesław Miłosz Papers, GEN MSS 661, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library.

Fragment wprowadza nas w sedno ówczesnego sporu Miłosza z Ameryką, czy może raczej: z pewnym modelem kultury. Świat, który Miłosz właśnie poznaje, wydaje mu się pozbawiony intelektualnej drapieżności, ideowych napięć, jego poeci natomiast – skupieni na swym życiu wewnętrznym, sprawach prywatnych, nieraz najbardziej intymnych. To zaś jest dla Miłosza nie do przyjęcia i z powodu struktury jego osobowości, niechętniej odsłanianiu się, i z powodu zadań, jakie w tym okresie stawiał przed poezją. Po artystycznym przełomie, jaki przyniósł mu rok 1943, po odcięciu się od tradycji własnego surrealistycznego i bardzo osobistego tomu *Trzy zimy*, Miłosz domaga się teraz od literatury zaangażowania, pasji społecznej, zdolności do uczestnictwa w życiu myślowym, religijnym, filozoficznym. Dlatego w sprawozdaniu z Vermontu chwali Johna Ciardi, który *jeden mówi o poezji z sensem i ma rzadki dar w Ameryce – pasję. Jest wrogiem poezji romantycznej, czemu gorąco przyklaskuję* (K: 139).

Szeroko rozumiany „romantyzm” to wówczas dla Miłosza słowo klucz, oznaczające artystyczny egocentryzm, brak intelektualnej precyzji, myślowy i obrazowy impresjonizm. Walcząc z tradycją liryczną, z linią „poezji czystej” upostaciowioną m.in. przez Mallarmégo, Miłosz chce uratować poezję od zbytnej „poetyckości”, a w konsekwencji – całkowitej zbędności, obojętności, jaką budzi w potencjalnych czytelnikach. Poeta musi ryzykować, jeśli chce znaleźć dla siebie miejsce w centrum współczesnego mu świata. Odpierając zarzut „publicystyczności”, w obszernym eseju *List pół-prywatny o poezji* Miłosz pisze wówczas, że *głównym utrapieniem współczesnej poezji jest to, co ktoś nazwał peu de realite, czyli przebywanie w kredowym kole ściśle określonych sposobów reagowania na świat* (K: 77). Powołuje się przy tym na Eliota i Audena, a także na – dziś zapewne zupełnie zapomnianego – Karla Shapiro:

Czym jest tak pogardzana publicystyka? Publicysta jest to człowiek, który piórem walczy przeciwko czemuś czy przeciwko komuś. Znamy przynajmniej kilka tysięcy dobrych dzieł literackich, które były pisane przeciwko komuś i może nawet to jest przyczyną ich dobroci i trwałości. Nawet Dante czerpał wielką przyjemność z umieszczania swoich wrogów w Piekło. Element publicystyczny jest w każdym niemal dziele literackim w mniejszym albo większym stopniu i usunąć go może tylko pisarz, który zanik serca i wątroby u siebie doprowadził do doskonałości (K: 80).

Z tej perspektywy nie do przyjęcia staje się dlań poezja osobistych wątpliwości, niepewności, eksplorująca życie prywatne swego twórcy. Poezja „konfesyjna”, jak choćby ta Roberta Lowella, otwarcie piszące-

go o problemach małżeńskich czy pobytach w zakładach psychiatrycznych, wyznającego: *Ach, to spieszne znikanie mojej postarzałej/ generacji – te śmierci, samobójstwo, szaleństwo/ Roethkego, Berrymana, Jarrella i Lowella...*<sup>3</sup>. Po spotkaniu z Lowellem – który w latach czterdziestych nie obawiał się odwiedzić polskiego dyplomaty, a więc „komunisty”, w jego mieszkaniu w Waszyngtonie – Miłosz zanotował: *atakowałem jego poezję, dlatego że tak podobna do moich Trzech zim* (K: 63). Abstrahując od tego, czy rzeczywiście wiersze z tomu *Lord Weary's Castle* przypominają *Trzy zimy*, warto zwrócić uwagę na ten element walki z własną przeszłością, zamknięcia wcześniejszego rozdziału. Znacznie już później, gdy zamieszka w Kalifornii, zmagając się z losem osamotnionego emigranta i z frustracją poety nieczytanego, odnajdzie też Miłosz gwałtowniejsze odczucia: *Kiedy Robert Lowell co pewien czas lądował w klinice, nie mogłem oprzeć się myśli, że gdyby wrzepić mu piętnaście razy bizunem na goło, zaraz by mu przeszło* (RM: 28).

Mniej więcej w tym samym czasie, a więc w latach sześćdziesiątych, zarówno śledząc losy poezji w Polsce, jak i przyglądając się zachodniemu życiu literackiemu, Miłosz ma poczucie coraz większego jałownienia sztuki: jej wsobności, podrzędności, nudnej egocentryczności, tego, że *legiony pisarzy zajmują się Wielkim Nijaczeniem* (PO: 14). Partnera w tym przekonaniu znajduje w Zbigniewie Herbertcie. Obaj są pewni, że tematem poezji nie może być tylko – jak ujął to Herbert – *mała rozbita dusza/ z wielkim żalem nad sobą*<sup>4</sup>; wierzą, że sztuka musi *pocieszać albo być przynajmniej solidarna z ludźmi, a nie wymyślać nowe rozpacz i makabry*<sup>5</sup>. Gdy braknie tej solidarności, poezja staje się zabawą angażującą jedynie samego twórcę, co zresztą w połowie lat sześćdziesiątych obaj pisarze próbują skarykaturować, wymyślając międzynarodową grupę literacką „respondystów”, zakładających, że *wszelka sztuka jest idiotyzmem*<sup>6</sup>. Tymczasem i dla Miłosa, i dla Herberta wiersz walczy o najwyższą stawkę, czego świadectwem są te słowa Herberta, opowiadające o lekturze poematu *Na trąbach i na*

<sup>3</sup> Robert Lowell, *Wczoraj wieczorem*, przeł. Piotr Sommer, w tegoż: *Poezje*, Kraków 1986, s. 201.

<sup>4</sup> Zbigniew Herbert, *Dlaczego klasycy*, w tegoż: *Wiersze zebrane*, Kraków 2008, s. 359.

<sup>5</sup> List Zbigniewa Herberta do Czesława Miłosa z 10 grudnia 1965 roku Czesław Miłosz Papers, GEN MSS 661, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library.

<sup>6</sup> Por. Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, *Korespondencja*, Warszawa 2008, s. 259.

cytrze: czytam na głos z gulą w gardle. Moja gospodyni (...) pytała, czy się modłę. Ano modłę się w pewien sposób...<sup>7</sup>.

W sierpniu 1967 roku Herbert relacjonował z Londynu: *był tu spęd poetów. (...) Krótko mówiąc ogródek narcyzów. Nie spodziewałem się, że Amerykanie to takie galarety. Pijani i zagubieni. Mówię to z perspektywy własnych tarapatów, ale oni są dobrowolnie i permanentnie chorzy, dopisując u dołu strony szczegóły: John Berryman, Charles Olson, nie mówiąc już o Allen Ginsbergu, którego nie uważam za poetę. Zresztą miły chłopiec z zupełną kapustą w głowie. Namawiał mnie na haszysze i orgie, ale jestem barbarzyńca i wystarczy mi D.W.P (dziwka, wódka i papierosy)*<sup>8</sup>. Miesiąc później Miłosz, wróciwszy z Rencontre Mondiale de Poésie w Montrealu, pisał w jeszcze ostrzejszym tonie:

zrobiłem karczemną awanturę (...) Robertowi Lowellowi i poecie Creeley (...), wrzeszcząc publicznie, że ich pierdolę i że są prowincjonalni, że nie po to uciekałem od polskiej prowincji, żeby w ich zasrane sądy dać się wciągnąć. (...) Coraz bardziej staję się czcicielem Rozumu, dlatego że nie-rozum i absurd tego świata oraz mojej sytuacji przekracza przyzwoitą miarę. I jestem człowiek, który swoją gwałtowność tak długo musiał hamować, aż milczący uśmiech przyrósł mu do twarzy<sup>9</sup>.

Przyrośnięty do twarzy *milczący uśmiech* to maska, jaką musiał nosić w Kalifornii. Amerykańscy poeci mogli bowiem – tak przynajmniej uważał Miłosz – pozwolić sobie na depresję, psychiatryczne kuracje, ich beznadzieja znajdowała bezpieczne granice: dzięki dostatniemu miejscu w społeczeństwie groziła im jedynie, by sparafrazować tytuł książki Henry’ego Millera, „klimatyzowana rozpacz”.

### 3.

Dlatego też pośród współczesnych mu poetów amerykańskich Miłosz właściwie nie znajduje twórców, którzy staliby się dlań inspiracją czy

<sup>7</sup> List Zbigniewa Herberta do Czesława Miłosza z 25 marca 1966 roku Czesław Miłosz Papers, GEN MSS 661, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library.

<sup>8</sup> List Zbigniewa Herberta do Czesława Miłosza z 4 sierpnia 1967 roku, w: Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, *Korespondencja*, Warszawa 2008, s. 85.

<sup>9</sup> List Zbigniewa Herberta do Czesława Miłosza z 14 września 1967 roku, w: Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, *Korespondencja*, Warszawa 2008, s. 87.

choćby poważnym przeciwnikiem. Szukając relacji istotnych, choćby miały być one sporem, odwołuje się do postaci zupełnie innej niż młodszy od niego o sześć lat Lowell czy Creeley, a więc do Robinsona Jeffersa. Przez całe lata sześćdziesiąte rozmyśla właśnie o Jeffersie i tłumaczy jego utwory, przyznając mu wysoką rangę artystyczną, dostrzegając w nim tyleż sojusznika w walce o znaczenie poezji, co z gruntu obcego mu piewę ahumanistycznego świata. W jednym ze szkiców, przypominając, że poezja musi się mierzyć z ludzkim losem, oddawać go w pełni, odkrywa powinowactwa myśli, wypowiedź amerykańskiego twórcy, która jako żywo mogłaby wyjść także spod jego pióra: *nikt nie potrafi dziś zawrzeć w poemacie swego świata, jak robił to Dante. Może zawrzeć go w serii powieści jak Balzac, ale poezja w zbyt złożonym świecie może tylko wyciągać same esencje. Wycofała się w wieżę z kości słoniowej* (cyt. za: ZMU: 345).

Równie intensywnie odczuwana, choć inaczej nacechowana relacja wiąże Miłosza z Waltem Whitmanem. Znakomity cytat przynosi nam tu rozmowa polskiego poety z Josifem Brodskim:

Miłosz: Dla mnie Whitman jest poetą podobnym do tych malarzy z przeszłości, którzy mogą wziąć kawałek wielkiego płótna...

Brodski: Tak i żyć w nim...

Miłosz: ...wziąć, wyodrębnić, nieco zmodyfikować, i na tym małym kawałku można zobaczyć świat.

Brodski: Właśnie tak.

Miłosz: I to dla mnie jest Whitman. To mi się w nim podoba. I odpowiada dokładnie tej żarłocznej postawie, wszystkożerstwu wobec rzeczywistości (RP: 390).

Wszystkożerstwo wobec rzeczywistości... W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, chcąc, by jego wiersze zagarniały coraz większe połacie widzialnego świata, Miłosz stwarza formułę „formy bardziej pojemnej”, łączącej różne style, punkty widzenia, bohaterów. W obrębie jednego tomu – jak w przypadku *Ogrodu nauk* – własne wiersze Miłosza spotykają się teraz z przekładami, cytatami, fragmentami prozatorskimi. Forma bardziej pojemna to wzniesienie się ponad gatunkowe podziały, ale także poemat o rozciągniętym wersie – tak długim, że rozbija granice strony, jest bowiem siecią, w którą chce się złowić jak najwięcej z Rzeczywistości. To długa linia czerpiąca właśnie z Whitmanowskich wyliczeń i z biblijnego wersetu. Powie o tym Miłosz: *jakże silnie czułem „whitmanowską pokusę”, kiedy jeszcze nie umiałem po angielsku i mogłem go czytać tylko w przekładach! Żeby wszystko objąć, wszystko pomieścić w wierszu* (ON: 250).

Godna swego miana sztuka sławi zatem istnienie, stara się odejść od przeżyć podmiotu, by w pełni dostrzec przedmiot, a prawdziwy opis wymaga tak wielkiej uważności, że niczym w doświadczeniu mistycznym następuje epifania: liść, źdźbło trawy czy może dziecięce wiaderko odsłania swą esencjonalną cudowność. *Przeciwko potokom kunsztownych metafor i przeciwko wyzwolonej z potocznych znaczeń tkance językowej* (ZNW: 101) – określa swoje stanowisko Miłosz, gdy układa antologię *Wypisy z ksiąg użytecznych*, w poezji wielu języków szukając wierszy opisujących świat przyrody i rzeczy, pochwytyjących chwilę, dotykających kobiecej skóry, przyglądających się z czułością ludziom i ich rozterkom. I sam też może powtórzyć za Waltem Whitmanem te wspaniałe słowa: *Jestem poetą rzeczywistości./ Twierdzę, że ziemia nie jest echem/ Ani człowiek widmem./ Ale że wszystkie rzeczy widziane są prawdziwe* (cyt. za: ZNW: 101).

#### 4.

A przecież tak zarysowany obraz jest zbyt prosty. Po jednej stronie wielkie postaci Whitmana, Jeffersa i Miłosza, po drugiej, wyraźnie oddzieleni, Lowell i młodszy od niego poeci *żału nad własną duszyczką*? Sam Miłosz pod koniec życia skomplikuje swój autoportret w poruszającym wierszu *To*:

Żeby wreszcie powiedzieć mógł, co siedzi we mnie.

Wykrzyknąć: ludzie, okłamywałem was  
Mówiąc, że tego we mnie nie ma,  
Kiedy TO jest tam ciągle, we dnie i w nocy.  
(...)

Pisanie było dla mnie ochronną strategią  
Zacierania śladów. Bo nie może podobać się ludziom  
Ten, kto sięga po zabronione.

Przywołuję na pomoc rzeki, w których pływałem, jeziora  
Z kładką między sitowiem, dolinę,  
W której echu pieśni wtórzy wieczorne światło,  
I wyznaję, że moje ekstatyczne pochwały istnienia  
Mogły być tylko ćwiczeniami wysokiego stylu,  
A pod spodem było TO, czego nie podejmuję się nazwać.

(...)

Ponieważ TO oznacza natknięcie się na kamienny mur,  
i zrozumienie, że ten mur nie ustąpi żadnym naszym błaganiom  
(W: 1139).

Dopiero w starości pisarz wielokrotnie sytuować się będzie na granicy odsłonięcia – choć ciągle daleki od eksploracji swego głębokiego pesymizmu, to przynajmniej sugerujący, że on właśnie, a nie krzepiąca siła wielu wierszy, jest sednem jego osoby. Nie przypadkiem w *Alfabecie* powróci do postaci spotkanego jeszcze w latach czterdziestych Roberta Frosta:

rozmyślać równocześnie o tej poezji i o kryjącej się za nią biografii to zapuszczać się w studnię bez dna. O własnych ranach i tragediach Frosta nikt nie dowie się z jego wierszy, nie puszczał farby. Okropne pasmo nieszczęść, licznych śmierci w rodzinie, obłądu, samobójstw i milczenie o tym, jakby potwierdzające purytańskie dziedzictwo, które nakazuje ukrywać to, co prywatne, za stoicką fasadą (AB: 123).

Sam nie zacierał śladów aż tak konsekwentnie, ale dopiero w latach dziewięćdziesiątych i później – może dlatego, że nie czuł się już w żaden sposób zagrożony – pozwalał sobie na całkowitą szczerość. Wcześniej co najwyżej zastanawiał się, co by było, gdyby szczerość tę zaryzykował. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zarówno jako niepewny swej pozycji emigrant, jak i jako człowiek w najgłębszej swojej części zagrożony obłądem, musiał nie rzucać się w oczy, zachowywać wszelkie pozory normalności. Pisał wtedy w jednym z listów:

paląc cygara i pijąc bourbon rozmyślam o rozpaczach amerykańskich poetów. Roethke. To chyba jeden z najbardziej autentycznych. Krzyk i skarga poety + profesora z tenure, dla którego jedyną domeną kontaktu z ludźmi były jego wykłady w kraju, gdzie, jak powiada, łatwiej wydać tom eseju o poezji niż tom poezji. Pytanie moje tak brzmi: a jeżeli ja bym sobie pozwolił na to, co oni sobie pozwalają – w sensie nagiej rozpacz – dobrze by to było czy źle<sup>10</sup>?

<sup>10</sup> List Czesława Miłosza do Artura Międzyrzeckiego z 26 stycznia 1973 roku, „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 3.

## 5.

*Jest to duch potężny i mroczny, który z zadziwiającym uporem przerabia siebie na jasność*<sup>11</sup> – napisał o Miłoszu pewien polski pisarz. Walcząc – a czynił to konsekwentnie przez dekady – z Samuelem Beckettem i Philipem Larkinem, Miłosz po części walczył z samym sobą, z ukrytymi pokładami rozpacz i zwątpienia. I może jeszcze z niemożnością wyzwolenia, wszak – jak zapisał w *Roku myśliwego* –

w istocie nigdy nie zaznałem wyzwolenia. (...) zdobywałem się najwyżej na bunt, ale bunt to jeszcze nie to samo co wolność. Grzeczny chłopiec we mnie był pobożny, pilny, przesądny, konserwatywny, zawsze też po stronie autorytetów i przeciw anarchii. (...) Wstydzilem się mojej niecnoty, zamiast powiedzieć: tak, ona jest mną, taki jestem i basta. Ta niecnota brała się z zakłóceń moich stosunków ze zbiorowością (...) i nosiłaby nazwę skrajnego indywidualizmu (RM: 258).

Takie było tło jego kontaktów z autorem słynnego *Skowytu*, czyli z tak zlekceważonym przez Herberta Allenem Ginsbergiem. Współtwórca kultury beatników, nie tyle recytujący swe poematy, ile wykrzykujący i wyśpiewujący je przy akompaniamencie małej harmonijki, ikona rewolty lat sześćdziesiątych, był Ginsberg wcieleniem takiej wolności, na jaką autor *Zniewolonego umysłu* nigdy nie chciał sobie pozwolić, jakkolwiek Ameryka „wyzwolenia”, narkotyków, seksualnych przyzwoleń przyciągała go i intrygowała. Zachowywał przecież dystans, w garniturze i pod krawatem, z krótkimi włosami, zwykle nie ze skrętem marihuany, ale z ciężką szklanką bourbona w dłoni. Na wyznania i pojednanie odważył się dopiero pod koniec życia:

Allen, dobry człowieku, wielki poeto morderczego stulecia,  
ty, który upierając się w szaleństwie doszedłeś do mądrości.

Tobie wyznaję, moje życie nie było takie, jak bym chciał.

(...)

Było takie jak życie milionów, przeciwko któremu  
buntowałeś się w imię poezji i wszechobecnego Boga.

---

<sup>11</sup> Stefan Chwin, wypowiedź w ankiecie o Czesławie Miłoszu, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 26.

Poddane obyczajom, z wiedzą, że są absurdalne,  
i konieczności, która zrywa co ranka i każe jechać do pracy.

Z nie spełnionymi pragnieniami, nawet z nie spełnioną chęcią  
krzyku i bicia głową w ścianę, z powtarzanym sobie zakazem  
„Nie wolno”.

Nie wolno pobłażać sobie, pozwalać na nic-nierobienie,  
rozmyślać o swoim bólu, nie wolno szukać pomocy w szpitalu  
i u psychiatry.

(...)

Trwoga skradała się tuż tuż, musiałem udawać, że nigdy jej nie  
ma i że z innymi mnie łączy błogosławiona normalność  
(W: 1072).

Do Roberta Lowella, przypominając ich rozmowy sprzed ponad pół  
wieku, bardzo już stary Czesław Miłosz zwróci się zaś ze słowami prze-  
prosin:

Nie miałem prawa tak mówić o tobie,  
Robercie. Zazdrość chyba emigranta  
Podyktowała takie wyszydzanie  
Twoich depresji, stanów przerażenia,  
Niby-wakacji w bezpieczeństwie klinik.  
Nie, to nie duma z mojej normalności.  
Oblęd, wiedziałem, podkradał się we mnie,  
Szedł cienką nitką do samego środka,  
Na moje tylko czekał przyzwolenie,  
Żeby mnie porwać w swoje mroczne kraje.  
I byłem czujny. Niby człowiek chromy,  
Który maskuje ułomność, chodziłem  
Wyprostowany, żeby nikt nie odgadł,  
Co tam naprawdę dzieje się we środku.

(W: 1191).

**Słowa kluczowe:** Ameryka, Allen Ginsberg, Zbigniew Herbert, Robert Lowell, Czesław  
Miłosz, nihilizm, poezja amerykańska, Walt Whitman

## ***I HAD NO RIGHT TO TALK OF YOU THAT WAY, ROBERT.*** **CZESŁAW MIŁOSZ AND AMERICAN POETS**

In 1946 Czesław Miłosz started his diplomatic service in the USA, which allowed him a more serious encounter with American culture, particularly with American poetry. He would observe it closely and participate in it till the end of his life. This article discusses the cultural shock experienced by Miłosz, who arrived in safe and affluent America from a Europe devastated by the war. It also talks about the poet's distance towards American culture and about his interest, sometimes bordering on ambiguous fascination, in such authors as Walt Whitman or Robinson Jeffers. In the 1960s and 70s, as a resident of California, Miłosz argued with contemporary American poetry, Robert Lowell and Allen Ginsberg among others. His argument focused on two fundamental issues: poets' concentration on their own experiences or their need to capture the greatest possible part of the world external to them and different understandings of nihilism. Frequently accusing confessional poets of feeling sorry for themselves, of dazzling readers with their own "I", only towards the end of his life did Miłosz start to reveal, in such poems as *This* or *To Allen Ginsberg*, his own doubts and despairs that he had kept secret for private reasons and as part of his artistic strategy

**Key words:** America, Allen Ginsberg, Zbigniew Herbert, Robert Lowell, Czesław Miłosz, nihilism, American poetry, Walt Whitman