

■ JEAN WARD

JĘZYK, CIERPIENIE, MILCZENIE. CZESŁAW MIŁOSZ A POEZJA GEOFFREYA HILLA

Abstract

Language, Suffering, Silence. Czesław Miłosz and the Poetry of Geoffrey Hill

Geoffrey Hill's prose writings contain one or two references to Czesław Miłosz, in which the Polish poet is heavily and unfairly criticized. Hill bases his criticism on a short fragment, taken out of context, from Jane Zielonko's translation of *The Captive Mind*. No reference is made to any other of Miłosz's writings, although a considerable number of them are available in English. This article considers how some significant departures from the original in Zielonko's translation combine with a most surprising disregard on Hill's part not only for the "contexture" of Miłosz's huge oeuvre, but also even for *The Captive Mind* as a whole, to lead to an unjust and distorted understanding of Miłosz's moral and poetic outlook. The misunderstanding is all the more remarkable given the very many similarities between the two poets, especially in regard to the question of the "immorality of art" and to what Donald Davie describes as "the insufficiency of lyric". The article compares Hill's attitude to the translated text and to Miłosz's oeuvre unfavourably with that of Davie, who is much more cautious in his judgments.

Key words: Geoffrey Hill, Czesław Miłosz, *The Captive Mind*, Donald Davie, problems of judgments based on translated texts, contexture, language, suffering, silence, immorality of art, insufficiency of lyric.

Słowa kluczowe: Geoffrey Hill, Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*, Donald Davie, pułapki osądów opartych na przekładzie, *contexture*, język, cierpienie, milczenie, niemoralność sztuki, niewystarczalność liryki.

W przejmującej korespondencji z Thomasem Mertonem, prowadzonej od roku 1958 przez całe dziesięciolecie, Czesław Miłosz wyraził wątpliwości dotyczące swojej niedawno wydanej książki *Zniewolony umysł* (Paryż 1953), która w tym samym roku wyszła także w angielskim przekładzie Jane Zielonko jako *The Captive Mind*. Lektura tej właśnie książki tak zaintrygowała Mertona, że zdecydował się od razu nawiązać pisemny kontakt z autorem. W wymianie długich i zaskakująco szczerych listów Miłosz zastanawiał się jednak, czy w ogóle powinien być pozwolić na wydanie książki po angielsku (Miłosz, Merton 1991: 92). Obawiał się, że zostanie ona źle zrozumiana, błędnie wpisana w uproszczone schematy myślowe zimnej wojny. Jak wynika z tej korespondencji, Miłosz uzmysławiał sobie swoją sytuację poety funkcjonującego pomiędzy kulturami; cierpiał z tego powodu, świadomy odpowiedzialności za oddziaływanie jego pism zarówno na Zachodzie, jak i w Polsce.

Wydaje się, że obawy autora *Zniewolonego umysłu* ziściły się – choć nie w takiej formie, jakiej się spodziewał – w piśmarstwie wybitnego angielskiego poety Geoffreya Hilla. Otóż we wczesnym eseju *The Conscious Mind's Intelligible Structure* („Czytelna struktura umysłu świadomego”; 1971–1972), Hill wystąpił z zarzutem wobec Miłosza sformułowanym na podstawie cytatu z tej samej książki, której lektura tak mocno wpłynęła na Mertona. Blisko czterdzieści lat później w eseju *Language, Suffering and Silence* („Język, cierpienie i milczenie”; 2008) Hill powtórzył krytyczne uwagi w jeszcze ostrzejszym tonie, zarzucając autorowi *Zniewolonego umysłu* myślenie w kategoriach elitarnych, arogancję w sposobie wyrażania się oraz sugerowanie, że tylko człowiek, który cierpiał tak, jak cierpieli Polacy w Warszawie podczas II wojny światowej, ma prawo osądu w sprawach estetycznych (2008: 402–403). Dla kogoś, kto styka się z myślą Miłosza jedynie w fragmencie przytoczonym przez Hilla w jego esejach, zastrzeżenia angielskiego poety mogą brzmieć przekonująco. Dają się one jednak obronić tylko wtedy, gdy cytowany fragment czyta się nie w oryginale, lecz w angielskim przekładzie, na dodatek wyrwany z kontekstu i pozbawiony odniesienia do piśmarstwa Miłosza jako całości – tak jak ma to miejsce w wymienionych esejach Hilla.

Interpretowanie dzieła bez odniesienia do warunków, w jakich ono powstało, jest zaskakujące w wypadku kogoś, kto jak Hill jest świadomy „kontekstu i innych okoliczności języka”¹. O ile można by winić poetę za

¹ Odwołuję się tu do sformułowania Thomasa Hobbesa w *Humane Nature, or the Fundamental Elements of Policies* (London 1650: 51). Cytat: *words, contextures and other circumstances of language*, wybrał Hill jako podtytuł zbioru esejów *The Enemy's*

niewystarczające uwzględnienie owego *contexture*, o tyle nie można się dziwić, że angielski poeta nie orientuje się całościowo w twórczości Miłosza, ponieważ tylko część prozy i poezji polskiego noblisty jest dostępna w przekładzie angielskim. Gdyby Hill miał dostęp do całości, po pierwsze wiedziałby, że to, co wzbudziło jego wątpliwości w lekturze *Zniewolonego umysłu*, nie jest wcale ani jedynym, ani ostatnim słowem Miłosza na temat sztuki wobec ludzkiego cierpienia. A po drugie dostrzegłby, że problematyka i poetyka jego własnej twórczości łączą go mocno z polskim poetą. Być może Hill jest najbardziej podobny do Miłosza właśnie w tym, w czym – we własnej opinii – najbardziej się od niego różni. Nie sądzę, by uwadze czytelnika obeznanego z dziełem polskiego poety umknęło to, jak bardzo „miłoszowsko” brzmi tytuł eseju, w którym Hill krytykuje autora *Zniewolonego umysłu*. Dlatego te ważne słowa: *język, cierpienie, milczenie*, są uwydatnione także w tytule moich rozważań.

Ponieważ Geoffrey Hill, obecnie profesor poezji na Uniwersytecie Oxfordzkim, cieszy się ogromnym autorytetem jako poeta i jako eseista, jego osądy są szczególnie wpływowe. O wydanych w roku 2008 *Collected Critical Writings* recenzent „The Times Higher Education” stwierdził: „Być może Hill napisał najważniejszy zbiór prozy poetyckiej (*poet's prose*), jaki za jego życia dotąd wydano” (Williams 2008). Na Hillu spoczywa zatem szczególny ciężar odpowiedzialności za słowa. Powtarzam, nie można obwiniać go za to, że nie zna całej twórczości Miłosza, skoro nie wszystko zostało przełożone na angielski. Nie można też mieć pretensji, że Hill nie zna cytowanego przez siebie fragmentu *Zniewolonego umysłu* w oryginale. Wydaje się jednak, że mógłby brać przykład z innego, podobnie jak on odczytanego poety i znawcy poezji, który, choć znacznie lepiej zorientowany w literaturze polskiej niż Hill, był dużo ostrożniejszy w ferowaniu wyroków opartych jedynie na lekturze przekładu. Donald Davie, twórca wolnego przekładu *Pana Tadeusza* na angielski, był na tyle obeznany z tradycjami poetyckimi na ogół niedostrzeganymi w kręgu literaturoznawstwa anglojęzycznego, że w swoich esejach wymienił nawet Kazimierza Świrskiego (1978: 28). W roku 1986 Davie opublikował starannie opraco-

Country, wyjaśniając przez to określenie, że rozumie „relację słowa do słowa oraz korpus słów do tych przypadkowości [*contingencies*] i przystosowań podanych na marginesie jako glosy do «Praw Natury» w *Leviatanie*: «umowy o wzajemnym zaufaniu», «ugody wymuszone strachem», «sprawiedliwość w postępowaniu oraz sprawiedliwość działań», «podporządkowanie orzeczeniu rozjemcy» itd.” (Hill 2008: 173–174). Cytaty z *Leviatana* podane za przekładem Znamierowskiego 1954: 120, 122, 131, 138.

waną i inspirującą książkę *Czesław Miłosz and the Insufficiency of Lyric*, o której będzie jeszcze mowa. Ponieważ jednak nie znał języka polskiego, uprzedził czytelnika, że jego obserwacje ograniczają się do tego, co można wywnioskować z twórczości Miłosza w przekładzie angielskim. W dodatku podkreślił zarówno we wstępie, jak i w postscriptum, że skoro istniejące wówczas przekłady, miejscami bardzo nieudolne (xi–xii), nie obejmują całej twórczości Miłosza, sądy angielskiego poety na jego temat mogą być tylko prowizoryczne (8–9, 55).

Można więc sądzić, że Hill powinien był lepiej zdawać sobie sprawę z ograniczeń związanych z niezajomością zarówno całej twórczości Miłosza, jak i oryginału komentowanego tekstu. Jak pisze Hans-Georg Gadamer w słynnym eseju *Człowiek i język*, przekładowi zawsze brakuje „prze-strzeni” (2000: 61), przez co filozof zapewne ma na myśli to samo, co Hill określa jako *contexture*. Właśnie z powodu tego braku „prze-strzeni”, twierdzi Gadamer, tekst tłumaczony nigdy nie będzie tak zrozumiały jak oryginał. Hill, nawet nie znając języka polskiego, miał zatem podstawy, by dostrzec to ogólne ograniczenie przekładu. Sam bowiem często zastanawiał się, jak rozumieć sens angielskich słów będących nadal w użyciu, kiedy pojawiają się w tekstach dawnych, których *contexture* utraciliśmy. Przykładem wrażliwości poety na tę problematykę może być wyraz *silence* („milczenie”) w ustach Thomasa More’a podczas słynnej rozprawy sądowej wspomnianej w eseju *Language, Suffering and Silence*, w którym mowa też o Miłoszu. Oskarżony o zdradę stanu był kanclerz Henryka VIII przedstawia – jak to ujmuje jego biograf R.W. Chambers – „wielkie wołanie o prawo do milczenia” (*great plea for the liberty of silence*). Hill pisze, że Chambers pozwolił sobie tutaj na „konwencjonalną elokwencję”, w niczym nieoddającą strasznych okoliczności, w których More o to prawo się ubiegał (2008: 395)². A jednak w stosunku do Miłosza Hill wydaje się zupełnie niewrażliwy na „prze-strzeń”, o której mówi Gadamer.

Wyjęta z kontekstu wypowiedź Miłosza w *Zniewolonym umyśle* najwyraźniej drażniła Hilla przez wiele lat. Cytat w eseju pochodzącym z lat 1971–1972 pojawia się w podobnej argumentacji w *Language, Suffering and Silence*, eseju należącym do cyklu wykładów, które włączono pod

² Późniejszy biograf Peter Ackroyd wydaje się bardziej świadomy tych okoliczności: przypomina, że More’owi groził jeden z najbardziej okrutnych rodzajów śmierci i że dopiero podczas sześciu dni, które upłynęły między wydaniem wyroku a jego wykonaniem, król łaskawie zarządził, by byłemu kanclerzowi zadano śmierć nie przez powieszenie, poćwiartowanie i wyciągnięcie żywcem wewnętrzności, lecz przez ścięcie głowy (1999: 398–403).

ogólnym tytułem *Inventions of Value* do *Collected Critical Writings* z roku 2008. Do tej samej wypowiedzi w książce Miłosza odwołuje się Hill, w podobnie krytycznym duchu, także w eseju *Poetry and Value*, kończącym zbiór, w którym umieszczono *Language, Suffering and Silence*. Powtarzając w *Poetry and Value* komentarz do „Miłosza przypowieści o człowieku zagrożonym natychmiastową śmiercią”, Hill idzie jeszcze parę kroków dalej w krytyce, twierdząc: „obserwacja Miłosza, tak jak poezja z końca XX wieku, na której odcisnął swoje piętno, jest zawieszona między witalizmem a nihilizmem, w zasadzie tak jak w swych *Etykach* przewidział Bonhoeffer, kreśląc kondycję świata pochrześcijańskiego” (2008: 479–480).

Czas najwyższy, by rozważyć fragment dzieła Miłosza, który wywołał tak ostrą reakcję angielskiego poety. Oto on w pierwotnej wersji, nieznaney Hillowi:

Gdyż dzieło ludzkiej myśli powinno wytrzymać próbę brutalnej, nagiej rzeczywistości. Jeżeli nie zdoła wytrzymać, nie jest nic warte. Prawdopodobnie to tylko jest naprawdę coś warte, co zdolne jest istnieć dla człowieka w chwili, kiedy jest zagrożony natychmiastową śmiercią.

Ktoś leży pod ogniem karabinów maszynowych na ulicy miasta, w którym toczą się zacięte walki. Przygląda się brukowi i obserwuje zabawne widowisko: kostki bruku zjeżdżają się jak kolce jeża – to kule uderzając o ich krawędzie poruszają je z miejsca i nadają im pozycję ukośną. Taki moment **osądza** w świadomości człowieka poetów i filozofów (Miłosz 1999: 62–63).

Po angielsku, w przekładzie Jane Zielonko cytowanym przez Hilla, brzmi to następująco:

The work of human thought should withstand the test of brutal, naked reality. If it cannot, it is worthless. Probably only those things are worth while which can preserve their validity in the eyes of a man threatened with instant death.

A man is lying under machine-gun fire on a street in an embattled city. He looks at the pavement and sees a very amusing sight: the cobblestones are standing upright like the quills of a porcupine. The bullets hitting against their edges displace and tilt them. Such moments in the consciousness of a man *judge* all poets and philosophers (Miłosz 1953: 41).

Fragment cytowany we wczesnym eseju *The Conscious Mind's Intelligible Structure* został wiele lat później przytoczony w *Language, Suffering and Silence*, a sedno oskarżenia Hilla jest w obu wypadkach to samo: uprzywilejowanie „człowieka chwili” (*the man-of-the-moment*) jest przejawem myślenia elitarnego. Miłosz, mówi Hill, „wyklucza z estetycz-

nego odrodzenia (*excludes from aesthetic regeneration*) te dzieła, które nie doznały chrztu w skrajnym doświadczeniu «brutalnej, nagiej rzeczywistości» (2008: 403). Hill podejrzewa, że Miłosz pogardliwie nawiązuje do twórczości „typowego intelektualisty lat trzydziestych z warszawskich kawiarni”. Jest gotowy przyjąć, że pod presją Miłosz przyznałby, że „sonety Szekspira lub wiersze Emily Dickinson mogły być przywołane, odmawiane *sotto voce*, przez kogoś w sytuacji skrajnego niebezpieczeństwa, nie tracąc przy tym na ważności”, lecz natychmiast dodaje: *He doesn't actually say that* („tak naprawdę tego definitywnie nie mówi”). Gdyby Miłosz powiedział wprost słowa, które sam Hill – dość szyderczo – wkłada mu w usta, to zdaniem autora *Language, Suffering and Silence*, „jego własne kryterium lepiej broniłoby się przed zarzutami”. Miłosz według Hilla mówi w sposób napastliwy i pełen samozadowolenia (*hectoring and self-congratulatory*); przyjmuje postawę kogoś, kto się wywyższa, gardzi innymi i trzyma się od nich na dystans (*aloof, superior, condescending*; 2008: 403). Najpoważniejszy zarzut angielskiego poety zawiera się w tezie, że Miłosz przyjął kryterium Matthew Arnolda, według którego poezja powinna sprawiać przyjemność. Hill dodaje przy tym, że polski poeta znajduje najwyższą przyjemność w doświadczeniu skrajnym (*the experience of the extreme*; 2008: 404).

Jak angielski poeta mógł wyciągnąć z cytowanego fragmentu tak wiele krzywdzących dla Miłosza wniosków? Częściowo na pewno jest to „wina” przekładu, który w kilku drobnych, lecz istotnych kwestiach wypacza sens oryginału, pokazując – czego świadom był Donald Davie – jak zębna bywa argumentacja oparta wyłącznie na przekładzie. Oto najważniejsze z tych odstępstw:

1. W przekładzie opuszczono słowo *Gdyż*, które rozpoczyna pierwsze cytowane zdanie i wyraźnie wskazuje na związek ze zdaniem poprzedzającym.
2. Koncepcja powinności zyskuje dodatkową w stosunku do oryginału emfazę przez użycie wyróżnienia (kursywy), nieobecnego w oryginale, w wyrazie *should*.
3. Fraza *co zdolne jest istnieć* została zamieniona na wyrażenie mniej zasadne, bardziej abstrakcyjne: *can preserve their validity*.
4. Ekwiwalentem frazy *miasto, w którym toczą się zacięte walki* jest mniej konkretne, bardziej literackie, choć dość utarte wyrażenie *an embattled city*. Przez to przekład sugeruje, że język Miłosza jest bardziej pompatyczny, niż jest.

5. Fraza *zjeżdżają się jak kolce jeża*, w której źródłosłów czasownika *zjeżdżać się* bardzo dobrze współgra z poetyckim obrazem, odnosi się do znanej rzeczywistości przyrodniczej, podczas gdy *like the quills of a porcupine* jest porównaniem konwencjonalnym, nie tak silnie przemawiającym do wyobraźni (prawdopodobieństwo, że czytelnik anglojęzyczny widział egzotycznego jeżozwierza, jest zdecydowanie mniejsze niż prawdopodobieństwo, że polskojęzyczny czytelnik widział jeża!).
6. Do zwrotu *poetów i filozofów* dodano słowo *all*, co wzmacnia wrażenie zamierzonej uniwersalności zdania, w którym zwrot ten występuje.
7. Przetawienie kolejności fraz w ostatnim z cytowanych zdań ma poważne konsekwencje, bo w oryginale osąd, o którym mowa, dokonuje się jedynie w świadomości człowieka, ma zatem zasięg i wagę mniejsze niż w przekładzie. Oryginał opisuje konsekwencje pewnych doświadczeń w świadomości człowieka, przekład natomiast sugeruje, że „momenty w świadomości człowieka” mają znaczenie uniwersalne, usprawiedliwiają jednostkowy osąd wobec (wszystkich) poetów i filozofów.

Kumulatywnym efektem tych drobnych odstępstw od oryginału jest wrażenie, że autor wypowiada się dużo bardziej kategorycznie, niż to sugeruje pierwotna wersja. Wszystko to mogło prowadzić Hilla, w kierunku takiej właśnie interpretacji, jaką przedstawia w eseju *Language, Suffering and Silence*. Na przykład, dodane w tłumaczeniu słowo *all* Hill uwydatnia w swoim wywodzie przez użycie cudzysłowu (2008: 403), wzmacniając w ten sposób zarzut przez położenie nacisku na coś, czego – o czym oczywiście nie wie – w oryginale w ogóle nie ma! Przekład cytowanego fragmentu nie jest jednak wyłącznym powodem proponowanej przez Hilla interpretacji. Wynika ona także – powiem dosadnie – z ignorowania dobrych zasad cytowania cudzych słów: w żadnym wypadku nie powinno się wyjmować dowolnego fragmentu z kontekstu, by potem na podstawie tak spreparowanego cytatu wyciągać wnioski niezgodne z całością. Najbardziej zaskakujące w Hillowskiej wykładni przytoczonego fragmentu z pisarstwa Miłosza jest to, że cytujący nie zwraca uwagi na kontekst stworzony przez sam tekst. Wyjąwszy kilka zdań z książki Miłosza, interpretuje je tak, jakby nie przeczytał reszty rozdziału, a nawet akapitów, w których zdania te występują – już nie wspominając o książce jako całości! Należy podkreślić, że cytowany fragment zaczyna się od połowy akapitu i koń-

czy się po paru zdaniach akapitu kolejnego. Taka strategia może, choć nie musi, prowadzić do wypaczenia wymowy tekstu – i wydaje się, że tu właśnie do tego doprowadza.

Wprawdzie stworzona przez autora teorii „lęku przez wpływem” kategoria *mispriison* na ogół nie opisuje dobrze charakteru intertekstualnych nawiązań w twórczości Hilla, wydaje się jednak, że w tym konkretnym przypadku angielski poeta sięgnął po chwyt nieomalże Bloomowski. Trudno nie podejrzewać go o pewnego rodzaju umyślne niezrozumienie w przedstawionej wyżej argumentacji. Miłosz zinterpretowany tak, jak Hill go interpretuje w *Language, Suffering and Silence*, po prostu pasuje do tego eseju. Hill bowiem dąży do udowodnienia, że istnieje pseudodogmat, zgodnie z którym stopień cierpienia doznawanego przez osobę o skłonnościach artystycznych lub literackich decyduje o walorach twórczości tej osoby (2008: 401).

Gdy czytamy cytowany fragment w jego pierwotnym kontekście, krytyka angielskiego poety wydaje się mocno przesadzona, jeśli nie zgoła niesprawiedliwa. Otóż w *Zniewolonym umyśle* Miłosz próbuje przedstawić skomplikowane („nie dające się zamknąć w formułkach sympatii i antypatii”, 1999: 75) nastawienie intelektualisty wschodniego, który przeszedł katastrofę II wojny światowej, wobec tego, co do niego przenika z Zachodu. Jest to opis doświadczenia, a nie pochwała lub rekomendacja opisanej postawy; opis ów dotyczy także konsekwencji doświadczenia dla artystycznych upodobań polskich intelektualistów. Można to zjawisko widzieć inaczej niż Miłosz, nie można jednak odmówić Miłoszowi prawa do własnego oglądu sytuacji (tym bardziej, że sam w tej rzeczywistości żył) ani zarzucać mu, że wypowiadając ów osąd, kieruje się arogancją. Chodzi Miłoszowi o to, że komuś takiemu jak powojenny polski intelektualista, który znalazł się kiedyś *in extremis*, twórczość wielu pisarzy (łącznie z warszawskimi literatami z lat trzydziestych) nie wydaje się warta uwagi. Nie jest wcale powiedziane, że Miłosz podziela postawę estetyczną, którą przypisuje takiemu człowiekowi. Hill w jednym ma rację, Miłosz bowiem nie twierdzi wprost, że sonety Szekspira lub wiersze Dickinson wytrzymują próbę – że nie tracą ważności w oczach człowieka ciężko doświadczanego przez wojnę. Niesłusznie jednak uwaga ta staje się zarzutem. W świetle zasług Miłosza dla przybliżenia poezji angloamerykańskiej polskiemu odbiorcy, w świetle jego podziwu dla twórczości Blake’a i Eliota oraz wielu innych autorów i myślicieli Zachodu, do których odwołuje się w swej twórczości zarówno poetyckiej, jak i prozatorskiej, absurdem jest

narzekać, że akurat w tym miejscu „tego wprost nie mówi”. To oczywiście, że w mniemaniu samego Miłosza bardzo wiele z literatury, filozofii i sztuki Zachodu wytrzymuje próbę cierpienia (nie tylko polskiego cierpienia wojennego).

Należy też podkreślić, że w cytowanym fragmencie Miłosz najprawdopodobniej **nie mówi** własnym głosem. Ironia, która przenika cały tekst, nakazuje najwyższą ostrożność w przypisywaniu autorowi opinii wyrażanych w tekście. Gdy prezentując kulturową propagandę sowiecką, Miłosz stwierdza: „Niestety malarstwo ma to do siebie, że przy jego ocenie oko widza też ma coś do powiedzenia i najbardziej uczone argumenty nie potrafią zmienić brzydkiego płótna w dzieło wielkiej sztuki” (1999: 71), trudno podejrzewać, że Hill poważnie potraktowałby zastrzeżenie zakodowane w rozpoczynającym to zdanie słowie *niestety*. Raczej zgodziłby się, że Miłosz cieszy się tym twardym, upartym rozsądkiem człowieka, którego nie można całkowicie ogłupić w kwestiach estetycznych. A gdy Miłosz dodaje: „Co jest godne ubolewania”, nie mówi oczywiście za siebie, tylko przyjmuje optykę twórców programu propagandowego. Jest więc nie tylko możliwe, ale wręcz wysoce prawdopodobne, że również w cytowanym przez Hilla urywku mamy do czynienia nie tyle z bezpośrednią wypowiedzią „narratora” eseju, ile z mową pozornie zależną. „Narrator” przyjmuje optykę i sposób wyrażania się „intelektualisty wschodniego”, człowieka poddanego konkretnym warunkom historycznym, i w ten sposób przedstawia mechanizmy kierujące osądami, jakie ów człowiek wydaje. Takie subtelności wyrazu zauważa się jednak nie na podstawie cytatu wyrwanego z kontekstu, ale jedynie gdy kontekst całości uświadamia nam, że autor jest mistrzem ironii, który doskonale wykorzystuje wyrafinowane chwyt narracyjne, by przedstawić przeróżne postawy myślowe.

Co prawda, w przypisie do wcześniejszego eseju, *The Conscious Mind's Intelligible Structure*, Hill próbuje oddać sprawiedliwość Miłoszowi, zwracając uwagę na skrupulatnie omówioną przez autora metodę przyjętą w *Zniewolonym umyśle*. Jak przyznaje, omówienie to pozwala wywnioskować, że niektóre przedstawione w książce poglądy, choć są dla Miłosza zrozumiałe, nie są jego poglądami. Dodaje jednak, że w cytowanym fragmencie autor mówi raczej „od siebie”, niż przytacza opinię kogoś innego (1971–1972: 22). Jest to więc dość skromny gest na rzecz rozumienia Miłoszowskiej metody pisarskiej, w dodatku zawarty tylko w przypisie (w późniejszych rozważaniach brak nawet tego skromnego gestu). W *Language, Suffering and Silence* Hill twierdzi, że trudno udowodnić, iż

cytowany fragment z eseju Miłosza jest sądem estetycznym (2008: 402). Rzeczywiście, dowód może okazać się niezwykle trudny do przeprowadzenia, bo w gruncie rzeczy Miłosz wcale nie wypowiada sądu estetycznego! Autorowi *Zniewolonego umysłu* nie chodzi bowiem o to, by przedstawić własne kryterium takiego osądu. Nie to jest przedmiotem jego zainteresowania w tym rozdziale książki. Cały rozdział – zatytułowany przecież „Zachód” – próbuje wyjaśnić postawę myślową człowieka ze Wschodu, któremu dane było poznać zarówno świat przedwojenny, jak i wojenny (1999: 50), i który teraz żyje w warunkach zdominowanych przez propagandę antyamerykańską, tym bardziej myślącą, że zawiera w sobie ziarno prawdy. Nie znaczy to, że sam Miłosz uznaje postawę owego człowieka i wynikające z niej osądy za słuszne. Znaczy to tylko tyle, że poeta rozumie, skąd one się biorą (ponieważ zwraca należytą uwagę na to, co Hill po Hobbesie nazywa *contexture*). Pisząc na przykład o popularności, jaką cieszą się dzieła Koestlera lub Orwella w Europie wschodniej, Miłosz raczej nie traktuje tych dzieł jako szczytowych osiągnięć sztuki Zachodu. Zresztą, sam tytuł książki wyraźnie sugeruje dystans autora wobec postaw myślowych w niej opisanych.

Załóżmy jednak, że Hill się nie myli i Miłosz w cytowanym fragmencie, wyrażając własną opinię, rzeczywiście twierdzi, że jako wschodni intelektualista ma z racji swoich doświadczeń większe prawo do wypowiedzi w kwestiach estetycznych i że tylko człowiekowi, który cierpiał, należy się tutaj prawo sądenia³. Nawet jeśli zgodzimy się na to założenie, to w cytowanym fragmencie czytamy, że moment cierpienia, a nie człowiek cierpiący, osądza sztukę. Ponadto fragment ten napisano w trybie przypuszczającym: prawdopodobnie tylko to jest naprawdę warte, „co zdolne jest istnieć dla człowieka w chwili, kiedy jest on zagrożony natchmiastową śmiercią” (1999: 62–63). Łagodzące słowo *naprawdę* nie pojawia się w przekładzie angielskim, ale Hill nie zwrócił uwagi także na te subtelności wyrazu, do których miał dostęp. Jedyne w wymienionym wyżej przypisie do *The Conscious Mind's Intelligible Structure* przyznał, że jego interpretacja może być niezupełnie sprawiedliwa w świetle ogólnej wymowy „wartościowej książki Miłosza”. W późniejszym eseju, jak wspomniałam, przypisu już nie ma, a krytyka poglądów Miłosza nabiera znacznie ostrzejszej wymowy. Należało natomiast (jeśli Hillowi chodziło

³ Jak pisze Davie, Miłosz zgodziłby się z poglądem, że doświadczenia, jakie przeszedł w Warszawie w latach czterdziestych, wymuszają na człowieku radykalne i bolesne przewartościowanie sztuki zarówno od strony twórcy, jak i odbiorcy (1986: 21).

naprawdę o zrozumienie Miłosza, a nie o znalezienie chłopca do bicia) rozwinąć myśl zawartą w przypisie, włączając do dyskusji wielorako rozumiane *contexture*, kategorię tak dla Hilla ważną. Powinno się uwzględnić, po pierwsze, bezpośredni literacki kontekst tekstu jako całości, po drugie, kontekst historyczny, w którym tekst został napisany, oraz po trzecie, rozwój prezentowanych myśli w twórczości autora.

Myślę, że wskazówek do wypełnienia pierwszego zadania powyższy wywód przynosi wiele. W związku z drugim zauważmy tylko, że Miłosz w omawianym rozdziale sam podaje wszystkie elementy sytuacji historycznej, które wystarczyłyby uważnemu czytelnikowi, by nie wypaczyć sensu rozpatrywanego fragmentu. Autor zaczyna bowiem swoje rozważania od „winietek” codziennego życia w Polsce w trakcie wojny, pokazując za ich pomocą, jak dotychczasowy obraz świata i wcześniej obowiązujące wartości zostały wtedy zniszczone. Bez zrozumienia tego kontekstu historycznego nie da się zrozumieć opisanych (co nie znaczy, że chwalonych przez narratora) postaw myślowych. Miłosz sam dostarczył więc potrzebne narzędzia do właściwego odczytania tekstu. W drugiej części tego artykułu skupimy się zatem na ostatnim ważnym elemencie składającym się na *contexture* cytatu podanego przez Hilla, czyli na rozwoju myśli polskiego autora związanych z tematyką eseju *Language, Suffering and Silence*. Tutaj bowiem Hill dobrze trafił: właśnie u Miłosza należało szukać pomocy w rozważaniach nad tą problematyką – tylko że w zupełnie inny sposób, niż to uczynił angielski poeta, błędnie odczytując cytowany przez siebie fragment jako „literackie stwierdzenie na temat sztuki wobec cierpienia”, porównywalne z twierdzeniami Arnolda, Yeatsa i Audena (2008: 402).

Gdyby podjąć studium wątków polskich w poezji Hilla, rozważania dotyczące Miłosza musiałyby zająć sporo miejsca. Najwyraźniej jednak sam Hill nie wie, jak w swojej wrażliwości i poetyce bliski jest polskiemu poecie. Każdy z nich jest w równym stopniu przejęty problemem analizowanym w eseju Hilla, czyli relacją „sztuka wobec cierpienia”. Aleksander Fiut przypomina słowa Miłosza o potrzebie dystansu, którym jedynie można ogarnąć rzeczywistość, a który jest rodzajem zdrady w obliczu cierpienia. Ową „pułapkę *mimesis*” uważa Fiut za ośrodek twórczości poety (2011: 14). Wymóg, by artysta zachował – jak miał się wyrazić Graham Greene – „drzazgę lodu” w sercu (1999: 134), autor *Ogrodu nauk* nazywa bardzo dosadnie (i teologicznie) „grzechem pierworodnym” sztuki. Znajdujący się w tym zbiorze esej *Niemoralność sztuki*, w którym Miłosz tę myśl rozwija, wyraźnie ma dla niego wyjątkowe znaczenie. Wskazuje na

to choćby tytuł francuskiego przekładu całego tomu: *L'immoralité de l'art*. Ponieważ jednak nie wszystkie dzieła Miłosza istnieją w wersji angielskiej, Hill mógł nie zetknąć się z tym aspektem myśli Miłosza, jak i z wieloma innymi cechami poetyki, które zbliżają tych twórców do siebie. O ile mi wiadomo, *Ogród nauk* nie doczekał się jeszcze przekładu na język angielski, w obszarze anglojęzycznym nie jest też znane jedno z ostatnich dzieł poetyckich Miłosza, poemat *Orfeusz i Eurydyka*, w którym opis myśli Orfeusza przed wejściem do Hadesu zawiera następującą uwagę:

Liryczni poeci
 Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca.
 To niemal warunek. Doskonałość sztuki
 Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo
 (Miłosz 2009: 271)

Słowo *warunek* powtarza się: „jest jednak warunek” – mówi Persefona; „przyjął warunek” – myśli Orfeusz, chociaż tak bardzo chce wymówić imię ukochanej. W wykładni Miłosza mit wyraża nieustannie niepokojące poetę pytanie, czy poeta nie opłaca „doskonałości sztuki” okaleczeniem swojego człowieczeństwa, emocjonalnym chłodem, którego symbolem jest „zimne serce”.

Wymienione wyżej teksty Miłosza oraz samo wyrażenie *grzech pierworodny sztuki* świadczą o tym, że poeta rozpatruje tę problematykę w szerokim kontekście, sięgając do źródeł kultury europejskiej. Kwestia odbioru sztuki przez człowieka ciężko doświadczonego przez II wojnę światową, rozważana w *Zniewolonym umyśle*, jest zaledwie częścią tego obszernego tematu. Miłosz powraca do niej w wielu innych książkach, zajmując różne wobec niej postawy. Z perspektywy końca lat pięćdziesiątych w *Rodzinnej Europie* (dostępnej w angielskim przekładzie *Native Realm*) wspomina swoje wojenne przekonanie, że w ogromie ogólnoludzkiej tragedii, jaka nastąpiła, zginęło także słowo poetyckie. Przedstawia to jednak jako rodzaj myślenia, któremu nie należy się poddać: „co wydaje się końcem, nie jest końcem ani tradycji, ani literatury i sztuki” (1990a: 253, 263). Jeśli weźmie się pod uwagę pochodzenie Miłosza z kraju, w którym – jak sam ocenia – poezja musiała spotkać się „nie z pierwszym, ale bardzo głębokim kręgiem piekła” wieku XX (1990b: 76), wydaje się, że w takich kwestiach warto poety słuchać. Tym bardziej, że Miłosz nigdy nie traktował tej dyskusji w sposób uproszczony ani nie uważał jej za zamkniętą, lecz nieustannie zadreżał się pytaniami z niej wynikającymi. „Wielki temat nie wystarcza

do tego, żeby powstała wielka poezja” – powiada w *Świadectwie poezji* (1990b: 80), jakby sam sprzeciwiając się poglądom przypisanym mu przez Hilla. Kontynuuje:

I nawet im większy temat, tym bardziej razi słabe wykonanie. Jest też tutaj element, który wszelką sztukę stawia w świetle moralnie dwuznacznym. Szlachetne intencje powinny być wynagrodzone przez to, że utwór w nich poczęty zyskuje byt trwały, dzieje się jednak najczęściej wręcz odwrotnie i nawet można przypuścić, że pewne oderwanie, pewien chłód są potrzebne, żeby wypracować formę (Miłosz 1990b: 80-81).

Zajmuje go więc „niemoralność sztuki”: kwestia, do której ciągle powraca również Hill w rozważaniach nad winą poety jako „oglądacza”, biernego widza i beznamiętnego sprawozdawcy. Wielu badaczy podkreśla zainteresowanie Hilla tym, w jakim stopniu poezja może „zawrzeć i osądzać to, co [przez swoje okropieństwo] jest niewyraźalne” (*contain and judge the unspeakable*) (Schmidt 1998: 842; por. także szczególnie Ricks, 1987: 285–318). Podobnie jak Miłosz – i jak Auden – Hill nieustannie roztrząsa kwestię moralnie wątpliwego charakteru sztuki poetyckiej. O tym, jak bardzo kwestia ta go porusza, może świadczyć, paradoksalnie, jego niezadowolenie z odpowiedzi proponowanych przez innych poetów. Zarzuty w *Inventions of Value* padają pod adresem nie tylko Miłosza, ale także innych, którzy zmagają się z „niemoralnością sztuki” (2008: 402ff). Szczególnie może dziwić krytyka Audena, wydaje się bowiem, że wiele łączy np. *Musée des Beaux Arts* tego poety⁴ z *Two Formal Elegies* Hilla (1985; z debiutanckiego tomu *For the Unfallen*, 1959). Obaj poeci wskazują w tych wierszach nie tylko, co dość oczywiste, że świat jest obojętny na ból, ale także że poeta, czyniąc cierpienie tematem swojej sztuki, podejmuje działanie moralnie dwuznaczne.

Donald Davie w wymienionym już studium *Czesław Miłosz and the Insufficiency of Lyric* znajduje dowód podobnego myślenia u polskiego

⁴ Utwór ten, jeden z najbardziej znanych wierszy Audena, przedstawia rozmyślenia nad obrazem Breughla *Ikar*. Jak wiadomo, w obrazie tym upadek Ikara w żaden sposób nie porusza świata, wręcz pozostaje niezauważony. Breughel zdaje się ukazywać szokującą obojętność człowieka na cierpienie drugiego: „W sprawach cierpienia nigdy się nie pomylili/ Starzy Mistrzowie” – komentuje poeta (w przekładzie Barańczaka; 1994). Wydobywając wymowę obrazu, poeta dodaje jednak coś jeszcze: szokującą niestosowność tego, że cierpienie dostarcza artyście (także poecie) materiału, który można przekształcić w piękną sztukę. W ujęciu Audena obraz Breughla, jak również sam wiersz poety, staje się więc emblematem tego, co Miłosz nazywa „grzechem pierworodnym” sztuki.

poety, powołując się na wybór i układ angielskich przekładów poezji Miłosza opublikowanych w tomie z roku 1980. W *Selected Poems* wiersz *O aniołach* traktujący, jak twierdzi Davie, o „radykalnej niewinności artysty”, występuje obok wiersza *Mistrz*, sugerującego, że „mowa aniołów” poety jest okupiona paktem ze złem (1986: 42–43). W *Wierszach ostatnich* Miłosza „dziewięćdziesięcioletni poeta” wypowiadający się o swojej sztuce oznajmia wprost: „jestem świadomy/ Jak niebezpieczna to sprawa dla duszy” (Miłosz 2009: 288–289). Kolejny utwór w tym tomiku adresowany jest do „dajmoniona”, bez którego pomocy poeta nie byłby poetą. O dwuznacznym „dajmonionie” wspominał Miłosz już wiele lat wcześniej w słynnym wierszu *Ars poetica?* z cyklu *Zapisane wczesnym rankiem mową niezwiązaną* (1969). Mówiący w tym utworze wyznaje, że nie wie, czy daimonion, który „dyktuje poezję”, to anioł czy demon. Poeci mogą tylko mieć nadzieję, że „dobre, nie złe duchy, mają w nas instrument”. Sądząc jednak po pytaniu: „Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów?”, oraz po aluzji do ewangelicznej przypowieści o człowieku, do którego domu, otwartego i wysprzątanego, weszło wiele demonów gorszych niż ten pierwotnie zeń wyrzucony (Łk 11,24–26), Miłosz skłania się ku stwierdzeniu, że „daimonion” odpowiedzialny za poezję to nie duch dobry, lecz zły (Miłosz 1981: 337).

Polski poeta nawiązuje w tym kontekście do prozy Tomasza Manna. Refleksje w eseju *Niemoralność sztuki* rozpoczyna odwołanie się do noweli *Tonio Kröger*, mówiącej, że artysta musi być „niehumaniczny”, musi „pozostać dziwnie na uboczu”; warunek jego sztuki to „chłodna i wybredna postawa wobec człowieczeństwa” (1986: 188–189). W tym ujęciu sztuka, a wraz z nią postać twórcy, jawią się jako głęboko dwuznaczne⁵. *Scenes from Comus* Hilla (2005) podobnie wskazują na wątpliwe pochodzenie sztuki poetyckiej oraz na niebezpieczeństwo duchowe, na jakie naraża się poeta. Długa lista twórców przywołanych w tym dziele⁶ nie obejmuje, co prawda, autora *Tonio Krögera*, lecz kwestie poruszane przez Hilla są w istocie bardzo podobne do pytań, które stawia Mann. Hill odwołuje się przede wszystkim do maski Milтона z roku 1634, w której tytułowy, mitologiczny

⁵ Miłosz ujednoznacznia wymowę opowieści Manna, która jest bardziej skomplikowana. Zakończenie sugeruje, że myśląc w ten sposób, młody pisarz pozostaje częściowo w błędzie. Artysta jest skazany na samotność, ale najlepsza sztuka pochodzi nie z chłodnej postawy wobec człowieczeństwa, lecz z głębokiej, choć bolesnej i kosztownej miłości (Mann 1903).

⁶ M.in. Milton, Marvell, Hardy, Lawrence, Donne, Shakespeare, Chaucer, Boecjusz, Seneka, Surrey, Wyatt, Jonson, Dryden, Rilke, Middleton, Marlowe, Pound.

ny Comus pełni funkcję kusiciela usiłującego uwieść bohaterkę, a więc staje się postacią demoniczną. W *Scenes from Comus* owa „uzdolniona”, „dziwaczna” i zawistna postać, która zazdrości ludziom ich „zwyčajnego, rzadkiego szczęścia” (*ordinary uncommon happiness*), w jakiś sposób utożsamiana jest z poetą. Twórca staje się więc, jak w wymienionych powyżej dziełach Miłosza, kimś bardzo niejednoznacznym.

Wiersz *Ars poetica?* Miłosza, podający w wątpliwość status moralno-duchowy poety, otwiera słynne zdanie: „Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej”. Na ten kierunek w poezji polskiego twórcy wskazuje Davie, wspominając w tytule swojego studium o „niewystarczalności liryki”. Obserwacje autora, choć oparte na angielskich przekładach wierszy Miłosza, są w zasadzie zgodne z tym, co twierdzą tacy polscy znawcy dzieła poety jak Stanisław Barańczak (na którego zresztą Davie się powołuje, 1986: 49), Jerzy Kwiatkowski i Aleksander Fiut, który zwraca uwagę na to, jak trudno w poezji Miłosza odróżnić lirykę osobistą od liryki maski i liryki roli. Takie rozróżnienia zakładają „stabilność i koherencję zarówno podmiotu, jak i autora”, a Miłosz konsekwentnie kwestionuje „konceptj[ę] jednolitej i wewnętrznie spójnej osobowości” (2011: 268). Davie również zauważa, że Miłosz odrzuca jednostajność lirycznego punktu widzenia. „Ja” tych wierszy przemawia tonem chłodnym, a zamiast wypowiadać – jak to bywa u poetów lirycznych – swoje prywatne udręki i uniesienia, lubuje się w filozofowaniu. W tej intelektualnie niezależnej poezji, nie poddającej się modom, zniesiono rozróżnienie między *langage scientifique* a *langage lyrique* (1986: 27). Tak jak Whitman, Miłosz stosuje formę dytyrambu, która pomimo swojego liryzmu pozwala na uniknięcie osobistego tonu charakterystycznego dla „ja” lirycznego (1986: 42–54).

Książka Davie’a jest ogólnie dostępna w anglojęzycznym obiegu i – co tutaj istotne – wiele z zawartych w niej uwag, choć dotyczących języka poetyckiego Miłosza, można by z pożytkiem odnieść także do twórczości Hilla. Dążenie obydwu poetów do „formy bardziej pojemnej”, o którym mowa w wierszu *Ars poetica?*, wynika, jak można sądzić, ze zbliżonego odbioru rzeczywistości. To właśnie refleksje nad „niemoralnością sztuki” zdają się wywoływać u Hilla podobny jak u Miłosza dyskomfort, przeświadczenie o „niewystarczalności” formy lirycznej. Przynajmniej pośrednio, w wyżej wymienionych *Two Formal Elegies*, poeta zastanawia się nad ograniczeniami liryki. Podtytuł tych wierszy: „Dla Żydów w Europie” wskazuje na tematykę, do której udźwignięcia żadna poezja, a już na pewno poezja liryczna, nie wydaje się zdolna. W eseju *Niemoralność sztuki*

Miłosz pisze o ujawnieniu przez okrucieństwo II wojny światowej nowego wymiaru człowieczeństwa i społeczeństwa – nowego nie tyle z powodu rozmiaru popełnionych zbrodni, ile z powodu ich „bezosobowości”. Jak twierdzi autor, „zdolność albo niezdolność uchwycenia” tego przez język „nie może nie obchodzić poety” (1986: 192). O to samo chodzi Hillowi w *Two Formal Elegies*, tak dziwnie ułożonych w klasycznej lirycznej formie sonetów, najczęściej związanej z wyrazem intymnych uczuć jednej osoby wobec drugiej, a przecież w centrum uwagi tych nietypowych „elegii” jest bezosobowa zbrodnia i bezosobowa zbiorowa o niej (nie)pamięć. Omawiając książkę Michała Borwicza *Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation allemande*, Miłosz konstatuje, że język nie nadąza za skrajnymi doświadczeniami, wycofuje się „w gotowe toposy i formuły” (1986: 192–193). Owo nienadążanie dobrze ilustruje Hill, wykorzystując gotową formę – która ma nie tylko określone reguły formalne, ale także tradycyjny zakres tematyczny – by przez łamanie jej reguł wykazać jej niewystarczalność lub może lepiej: niestosowność.

Pod wieloma względami dążenia Miłosza i Hilla są porównywalne. Wynika to choćby z samego tytułu *A Treatise of Civil Power* (Hill 2007), odwołującego się do gatunku wybranego przez Miłosza w różnych *Traktatach*, oraz z tomików poetyckich, w których, jak w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974, w: *Poezje*, 1981), wiersze składają się na długie poematy: *The Triumph of Love* (1998), *Speech! Speech!* (2000), *The Orchards of Syon* (2002) Hilla. Widać to także w dokonywanych przez obydwo poetów eksperymentach polegających na łączeniu poezji z prozą (por. Barańczak 1985: 443), np. w wymienionym powyżej dziele Miłosza i w jego *Hymnie o Perle* (1977), a u Hilla w *Mercian Hymns* (1971, w: *Collected Poems*, 1985; przeł. Jacek Gutorow 2001). W wypadku tego ostatniego tomu tylko dobrze obeznany z angielską tradycją poetycką czytelnik odkryje, że ma do czynienia nie ze zwykłą prozą, lecz z subtelnym odtworzeniem wzorców poetyckich wczesnego średniowiecza (por. Howe 1998).

W poezji Miłosza Seamus Heaney zauważył coś, co zaskakuje czytelnika wychowanego w tradycji dwudziestowiecznej poezji angielskiej: „bezwstydną dydaktyzm” i nieskrępowane użycie rzeczowników abstrakcyjnych. O wierszu *Zakłęcie*, poprzedzającym *Ars Poetica?* w cyklu *Zapisane wczesnym rankiem mową niezwiązaną* (Miłosz 1981), Heaney pisze ze zdumieniem: „miał na celu przekazanie czegoś, czego według zasad dawno wpojonych [jego] pokoleniu poezja przekazywać nie powinna: a mianowicie przesłanie” (1996: 106–107). Wiąże się to, jak sądzę, z najważniej-

szą w ocenie Daviego cechą poezji Miłosza: z dążeniem do przekształcenia liryki, otwierania jej na bardziej pojemne i mniej osobiste formy, w których można prowadzić refleksję o ogólnym charakterze. Temu dążeniu, widocznemu także w twórczości Hilla, służy między innymi unikanie tonu osobistego poprzez stosowanie techniki „inkrustowania [własnego dzieła] cytatami i kryptocytatami” (Nieurkerken 1998: 105). Tę praktykę w poezji polskiego poety Nieurkerken słusznie łączy z nazwiskiem Eliota, u którego dostrzega to samo, co w naszych rozważaniach łączy Miłosza z Hillem, a ich obu z autorem *Czterech kwartetów*, czyli dążenie do form umożliwiających omawianie problemów natury filozoficznej i religijnej (1998: 119, przyp.12).

Fiut sądzi, że w *Ziemi jałowej* Eliota cudze słowa są zawsze w jakiś sposób wyodrębnione, u Miłosza natomiast „podobnie jak cudze słowo niepostrzegalnie przenika w mowę autora, równie niepostrzegalnie inna osobowość staje się częścią jego własnej” (2011: 296). Jest rzeczą dyskusyjną, czy w tym względzie poetyka Miłosza tak wyraźnie różni się od poetyki *Ziemi jałowej*, z całą pewnością jednak nie różni się od poetyki późniejszego dzieła Eliota, *Czterech kwartetów*, dla którego Miłosz żywił wielki podziw⁷, ani – i to w kontekście obecnych rozważań istotne – od stylu Hilla, szczególnie w późniejszych tomach: *The Triumph of Love* i *The Orchards of Syon*, gdzie zresztą dowodów na uwewnętrznienie przez poetę lektury *Czterech kwartetów* Eliota nie brakuje (Ward 2010). Technika Eliota, dzięki której aluzje i cytaty są tak wtopione w tok mowy poetyckiej, że trudno je oddzielić od głównego głosu, jest w twórczości Hilla doprowadzona do perfekcji: jego metoda aluzyjna jest tak subtelna, że cudze słowa są zaledwie słyszalne jako cudze – a jednak dają się odróżnić. Barańczak, pisząc o wielogłosowości poezji Miłosza, o skłonności poety do „zacierania śladów” cytatów i aluzji oraz o niewyraźnej granicy między cytatem a stylizacją (1985: 433–435), mógłby równie dobrze opisywać poetykę Hilla. U obu poetów takie techniki mają zapewne prowadzić do zaniknięcia głosu osobistego na rzecz szerszej, bardziej filozoficznej refleksji.

Pisząc w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku o poezji Miłosza, Davie dostrzegł w niej podobną jak u Eliota niechęć do rozumienia poezji jako sposobu na „wyrażanie siebie” (1986: 53–54). Zarówno Davie, jak

⁷ Miłosz uważał *Cztery kwartety* za wyjątkowo rzadki i ciężko wywalczony owoc pogodzenia własnej wiary poety z jego sztuką (2004: 25). Wyważony głos *Traktatu poetyckiego* Miłosza oraz zawarte w nim refleksje na temat czasu często przywodzą na myśl to dzieło angielskiego poety.

i Fiut rozpatrują zatem trudne pytanie: kto „mówi” w wierszach Miłosza? Jako odpowiedź Fiut proponuje powstały w anglojęzycznym dyskursie literackim termin *persona*. Davie nie był jednak do końca przekonany, że to rozwiązuje sprawę. Wprawdzie stosował ten termin w książce o Miłoszu z roku 1986, lecz w nieco późniejszych tekstach zakwestionował jego przydatność w stosunku do autora *Bells in Winter*, pytając: dlaczego musimy mówić o *persona*, gdy oczywiste jest, że chodzi o samego Miłosza (1990: 291)? Gdyby Davie miał do dyspozycji tom *Second Space*, wydany w roku 2004 wybór późniejszych wierszy poety (w tłumaczeniu samego autora i Roberta Hassa), byłyby jeszcze bardziej zakłopotany, ponieważ zdaje się, że w twórczości Miłosza z tamtych lat, trochę jak u Hilla, wybrzmiewa coraz wyraźniej osobista nuta. *Traktat teologiczny (Druga przestrzeń*, w: Miłosz 2009: 218–245), choć oczywiście porusza kwestie teologiczne, jest wbrew swemu tytułowi także narracją bardzo osobistą, można by go wręcz nazwać wierszowaną *Apologia pro vita sua*.

Barańczak, opisując poetykę Miłosza w czasie, gdy jeszcze tej apologii nie było, zauważył u poety nieustanne „kontrolowanie patosu ironią, wzniosłości – trywialnością, stylu wysokiego – stylem niskim” (1985: 441). A pomimo tego wielkiego upodobania do ironii Miłosz w końcu uznał, zdaniem Leona Wieseltiera, że nie można na niej oprzeć sensu życia (*not adequate as a meaning for life*) (2004). W *Komentarzu do wiersza Niebo z Wierszy ostatnich* poeta wyobraża sobie ewentualną recenzję swego utworu i zdaje się kpić zarówno z siebie, jak i z krytyków literackich. W pamięć czytelnika zapada jednak nie tyle ironiczny komentarz, ile przejmująca prostota tęsknego wyznania: „Jak daleko sięgam pamięcią, zawsze chciałem być w niebie” (*Niebo*, w: Miłosz 2009). W poezji Hilla widać nieco podobny odwrót od ironii ku temu, co bardziej osobiste. Rozważając poetykę tomiku *The Triumph of Love*, można nawet wyobrazić sobie, że Barańczak pisał nie o Miłoszu, lecz o Hillu! Ciągłe w tym dziele zaskakują ironiczne przewroty stylistyczne. A przecież Ironia jest tutaj ukazana w odrażającej personifikacji jako pusta, zaspokajająca tylko siebie (skojarzenie z onanizmem jest wyraźne w *self-pleasured*), skoncentrowana wyłącznie na sobie sędzia sztuki poetyckiej (CIII, CIV).

Być może też, trochę tak jak u Miłosza, ironia wymierzona w innych przetwarza się u Hilla w autoironię. Końcowe refleksje w *The Triumph of Love*, w których zaimek „ja” pojawia się nader często, zestawiają m.in. sądy poety o samym sobie z wyimaginowanymi sądami innych o nim („uparty starzec”?), ale już bez ostrego sprzeciwu. Zresztą, wyznanie, że

w „dumnej, podatnej na zranienia złości” może tkwić duch zawiści (CXLVIII), zdaje się dotykać głębokiej refleksji nad samym sobą, która odwodzi człowieka od klótlivej ironii. Wiąże się to jednak ze stonowanym, lecz nie pozbawionym stanowczości opisem sztuki poetyckiej: poezja to „smutna i zagniewana pociecha” (*a sad and angry consolation*, CXLVIII). Być może nie jest to odległe od ufności wobec poezji w zakończeniu *Nieba*, w którym Miłosz wspomina, że „hymny” układane przez poetę miały być na cześć

Wszystkiego, w czym wyraża się nasze podobieństwo
Do Niewypowiedzianego, naszego Ojca w niebie.

Wiersz tytułowy przedostatniego zbioru Miłosza, wydanego w języku angielskim jako *Second Space*, zapowiada nasilającą się w tej poezji tęsknotę do świata, w którym „druga przestrzeń” byłaby nadal dostępna dla człowieka. *Miejsce zrozumienia w Traktacie teologicznym* wyraża zrozumienie dla ludzi, wśród których poeta zapewne odnajduje samego siebie – ludzi wątpiących, a mimo to spragnionych przynależności do wspólnoty wierzących (2009: 243). Wiersz *Piękna Pani*, zamykający cykl, świadczy o przywiązaniu do kultu maryjnego połączonym z bolesną świadomością jego wykorzystywania do niezbyt zacnych celów. Nieco podobnie, *Virginia bella* z *The Triumph of Love* Hilla jest niemal bohaterką zbioru, lecz poeta ubolewa nad nadużywaniem Jej imienia: *Endless the dragging/ in of your name* („bez końca Twoje imię na gwałt wyciągane”; LV⁸). Nawiasem mówiąc, podjęty przez Hilla wątek maryjny jest we współczesnej poezji brytyjskiej bardzo nietypowy.

W eseju *Poetry and Value* Hill sugeruje, że dzieło Miłosza zmierza w kierunku pochrześcijańskiego nihilizmu (Hill 2008: 480). Wbrew temu oskarżeniu Miłosz, tak jak Hill, odrzuca „głos Nicości” (*Niebo*, w: Miłosz 2009: 321). Z nihilizmem walczy, ponieważ jest świadomy, o jaką stawkę w tej walce chodzi. Późny esej *O erozji* w zbiorze *O podrózach w czasie* (Miłosz 2004) zawiera bardzo czytelny, przejrzysty opis sytuacji, w której znajduje się nie tylko autor, ale także między innymi Geoffrey Hill. Co ciekawe, Miłosz wydał ten tekst pierwotnie po angielsku, dopiero potem przetłumaczył go na polski (2004: 19). Pisany z perspektywy kogoś, kto „uważa się za chrześcijanina” (2004: 28), tekst ów rozjaśnia trudności

⁸ W przekładzie nie widać efektu osiągniętego w oryginale przez poetycki środek przelutni, niestosownie użyty, by pokazać niestosowność opisanego posunięcia – wykorzystania imienia Matki Bożej dla usprawiedliwienia wojny.

związane zarówno z tworzeniem, jak i odbieraniem tego, co z braku lepszego terminu nazywam „poezją chrześcijańską”: trudności wywołane według Miłosza przez utratę wymiaru nadnaturalnego w obecnie znanych wydaniach chrześcijaństwa. Jak mawia autor, od czasów Oświecenia religia próbuje godzić światopogląd religijny ze światopoglądem „narzuconym przez zwycięską naukę i technologię”, stosując „wyprzedaż [swe]j posiadłości”, która prowadzi do zastąpienia religii wertykalnej religią horyzontalną. W rezultacie nawet wewnątrz Kościoła „wyobraźnia przestaje być otwarta na transcendencję” (2004: 24–25). Niejeden wiersz Hilla wskazuje na dokładnie taką sytuację: szaty i oprawa liturgiczna pozostają w kościele, ale już nic nie znaczą, nie wskazują na nic poza sobą. Tak więc Hill zamyka tomik *Tenebrae* wierszem o tym samym tytule, który sugeruje, że do dzisiaj „przetrwała” jedynie muzyka: „tworząca własną sferę”, zamknięta sama w sobie, przekazuje tylko samą siebie, ponieważ nie jesteśmy zdolni przez nią otworzyć się na transcendencję (1985; pierwotnie w tomiku *Tenebrae* 1978).

W *Ogrodzie nauk*, w eseju *Saligia*, Miłosz pisze zupełnie tak, jak mógłby pisać Hill. Dowodzi, że „słowa nasze”, w tym literackie, po grzechu pierwotnym „nie potrafią zamieszkać w ogrodzie Eden” (1986: 92). Pojęcie grzechu pierwotnego jest u Hilla podstawą światopoglądu, zwykle interpretowane jako wyraz tęsknoty za nieosiągalnym, utraconym rajem. Należałoby jednak odczytywać dzieło poety w szerszej perspektywie chrześcijańskiej nadziei, która nie obiecuje powrotu do utraconego złotego wieku, ale tęskni do odnowienia oblicza ziemi przez Ducha Świętego (por. Ward 2010). Miłosz dotyka tej tematyki, gdy pisząc o „miecie powrotu” w literaturze, krytykuje Eliota i Pounda za to, że rzekomo umieszczają normę w przeszłości, nie odnajdując w przyszłości żadnej obietnicy dobra (Miłosz 1990b: 38). Sprzeciwia się temu regresywnemu sposobowi myślenia, przypominając pod koniec tego samego rozdziału, że wymiar eschatologiczny jest wpisany w samą istotę chrześcijaństwa. Nie może ono tylko wpatrywać się z nostalgią w przeszłość; musi zwrócić się w stronę przyszłości, uwzględniając obietnicę odnowy ziemi, stworzenia „nowego nieba i nowej ziemi”. Trudno się zgodzić z sądem Miłosza w odniesieniu do Eliota (*Cztery kwartety* kończą się właśnie wizją eschatologiczną, nadzieją pojednania i odnowy), wypada jednak zauważyć, że perspektywa, o której Miłosz mówi, jest na pewno obecna – choćby w sposób stonowany jak pod koniec poematu *The Orchards of Syon* – zarówno w poezji Hilla, jak i jego własnej. W późnej twórczości oczy poety są zwrócone coraz

częściej w stronę Nieba, gdzie – jak nieco zaskakująco głosi *Sanctificetur*, przedostatni z *Wierszy ostatnich* –

Wysoko nad ziemią obojętności i bólu
jaśniej Twoje imię
(Miłosz 2009: 332)

Trzeba przyznać, o czym pisałam w innym miejscu, że Miłosz nie jest autorem, do którego Hill nawiązuje w sposób jawny. Jedyne nazwisko polskiego poety pojawiające się wśród wielu wzmianek o historii i kulturze Polski należy nie do Miłosza, lecz do Aleksandra Wata. A przecież nawet w nawiązaniu Hilla do poezji i osoby Wata pośredniczy po cichu Miłosz, bo gdyby nie ten niestrudzony kronikarz wspomnień swego przyjaciela i tłumacz jego *Mediterranean Poems* (1977), nazwisko Wata na Zachodzie nie zyskałoby nawet miana *obscure*, jakie nadaje mu Hill! (por. Ward 2011) Nie byłoby „mało znane”, lecz musiałyby pozostać całkiem nieznanne. Tak więc z myślą o tej cichej zasłudze, o tytule naszych rozważań oraz tytule eseju, w którym Miłosz został ukazany przez Hilla w tak niesprawiedliwie negatywnym świetle, słusznie będzie zakończyć cytatem z innego spośród późnych utworów polskiego poety. W nim bowiem w przedziwny sposób splatają się wszystkie tematy *Language, Suffering and Silence* Hilla: język, cierpienie, milczenie. Stary poeta, który w twórczości całego życia z tym spłotem się zmagał, wyznaje w końcu:

(...) nauczyłem się, że najbardziej wskazane jest
Zamilczeć.
(Miłosz 2009: 287)

Bibliografia

- Ackroyd P. 1999. *The Life of Thomas More*, New York: Random House.
- Auden W.H. 1994. *44 wiersze*, przeł. St. Barańczak, Kraków: Znak.
- Barańczak S. 1985. *Język poetycki Czesława Miłosza*, w: J. Kwiatkowski (red.), *Poznanie Miłosza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Davie D. 1978. *A Gathered Church. The Literature of the English Dissenting Interest, 1700–1930*, London: Routledge and Kegan Paul.
- 1986. *Czesław Miłosz and the Insufficiency of Lyric*, Knoxville: University of Tennessee Press.
- 1990. *Slavic Excursions*, Manchester: Carcanet.

- Fiut A. 2011. *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gadamer H.G. 2000. *Człowiek i język, w: Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. K. Michalski, Warszawa: PIW.
- Greene G. 1999. *A Sort of Life*. London: Vintage.
- Heaney S. 1996 (1988). *Znaczenie przekładu*, przeł. M. Heydel, w: S. Heaney, *Zawieść poezji*, oprac. S. Barańczak, Kraków: Znak.
- Hill G. 1971–1972. „*The Conscious Mind’s Intelligible Structure*”. *A Debate*, „Agenda”, tom 9, nr 4 – tom 10, nr. 1, s. 14–23.
- 1985. *Collected Poems*, London: Penguin.
- 1999. *The Triumph of Love*, London: Penguin.
- 2001 (1971). *Hymny mercjańskie*, przeł. J. Gutorow, „Literatura na Świecie” 5–6, s. 173–191.
- 2001. *Speech! Speech!*, London: Penguin.
- 2002. *The Orchards of Syon*, London: Penguin.
- 2005. *Scenes from Comus*, London: Penguin.
- 2007. *A Treatise of Civil Power*, London: Penguin.
- 2008. *Collected Critical Writings*, red. K. Haynes, Oxford: Oxford UP.
- Hobbes T. 1954. *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa: PWN.
- Howe N. 1998. *Praise and Lament. The Afterlife of Old English Poetry in Auden, Hill, and Gunn*, w: P.S. Baker, N. Howe (red.), *Words and Works. Studies in Medieval English Language and Literature in Honour of Fred C. Robinson*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, s. 293–310.
- Mann Th. 1987 (1903). *Tonio Kröger*, przeł. L. Staff, Warszawa: Czytelnik.
- Miłosz Cz., Merton Th. 1991. *Listy*, przeł. M. Tarnowska, Kraków: Znak.
- Miłosz Cz. 1953. *The Captive Mind*, przeł. J. Zielonko, New York: Vintage.
- 1977. *Hymn o Perle*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 1981. *Poezje*, Warszawa: Czytelnik.
- 1983. *The Witness of Poetry. Charles Eliot Norton Lectures*, Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- 1986. *Ogród nauk*, Kraków: Znak.
- 1990a. *Rodzinna Europa*, Warszawa: Czytelnik.
- 1990b. *Świadectwo poezji*, Warszawa: Czytelnik.
- 1999 (1953). *Zniewolony umysł*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 2004. *O podróżach w czasie*, Kraków: Znak.
- 2004. *Second Space. New Poems*, przeł. Cz. Miłosz, R. Hass, New York: Ecco.
- 2009. *Wiersze*, tom 5, Kraków: Znak.
- Nieuwerkerken A. van. 1998. *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków: Universitas.
- Ricks Ch. 1987. *Geoffrey Hill I. “The Tongue’s Atrocities”*, w: Ch. Ricks, *The Force of Poetry*, Oxford: Oxford UP.
- Schmidt M. 1998. *Lives of the Poets*, London: Wiedenfeld and Nicolson.

- Ward J. 2010. *Geoffrey Hill, Little Gidding and the "Christian Poetics" of Michael Edwards*, „Literature and Theology”, tom 24, nr 3, s. 256–270.
- 2011. *Angielski poeta o „wielkim polskim luminarzu”. Geoffrey Hill i Ciemne świedidło Aleksandra Wata*, „Ruch Literacki” 1, s. 53–67.
- Wieseltier L. 2004. *Czesław Miłosz, 1911–2004*, „The New York Times”, 12 września, archiwum internetowe.
- Williams D.-A. 2008. *The Book of the Week. Geoffrey Hill, Collected Critical Writings*, „The Times Higher Education”, 20 marca, archiwum internetowe.

