

Marzena Woźniak-Łabieniec

Strategie literackie wobec zapisu cenzury. Czesław Miłosz w krajowej prasie i poezji w latach pięćdziesiątych

Znacząca pozycja Czesława Miłosza w kształtującym się po wojnie polskim środowisku literackim sprawiła, że jego głos uznawano za jeden z ważniejszych w dyskusjach o kondycji poezji i jej roli wobec doświadczeń okupacyjnych¹. Nie zmieniło się to po wybraniu przez niego emigracji. Choć oficjalnie decyzja Miłosza została pojęta jako autorytet, wielu krytyków i poetów nadal traktowało autora *Ocalenia* i *Traktatu moralnego* jako autorytet. Celem niniejszego szkicu będzie prezentacja różnych sposobów pisania o Miłoszu i odwoływania się do jego twórczości w latach pięćdziesiątych, gdy cenzura nie dopuszczała do druku jego utworów i poświęconych mu tekstów. Przypieczętoowaniem zabiegów cenzorskich była decyzja Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Centralnego Zarządu Bibliotek o wydaniu dokumentu (*Wykaz nr 000305 z 1 X 1951 r.*) przeznaczanego „tylko do użytku służbowego”, a będącego spisem książek podlegających niezwłocznemu wycofaniu z obiegu literackiego. Na *Liście nr 1* znajdują się m.in. wszystkie pozycje autorstwa poety². Jednak mimo cenzury Miłosz pojawiał się w latach pięćdziesiątych na łamach prasy krajowej³, niekiedy był przywoływany wprost, czę-

¹ Por. m. in.: A. Fiut, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003; J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998; J. Kwiatkowski, *Miejsce Miłosza w poezji polskiej*, w: *Poznawanie Miłosza*, red. idem, Kraków 1985.

² Por. *Cenzura PRL. Wykaz książek podlegających niezwłocznemu wycofaniu 1 X 1951 r.*, posł. Z. Żmigrodzki, Wrocław 2002, s. 28.

³ Głównie obecność ta związana była z tzw. „sprawą Miłosza” (por. m. in. J. Pyszny, „Sprawa Miłosza”, czyli poeta w czyścju, w: *Wiary i słowa*, red. A. Poprawa, A. Zawada, Wrocław 1994; M. Zawodniak, *A ty jesteś dezertier, a ty jesteś zdajca. Jak odprawiono Miłosza*, w: idem, *Literatura w stanie oskarżenia. Rola krytyki w życiu literackim socrealizmu*. „Rozprawy — Wydział Nauk Społecznych PAN. Literatura”, z. 1, Warszawa 1998.

ściej poprzez aluzje czy kryptocytaty. Twórcy, odwołując się do gier intertekstualnych z czytelnikiem oraz konstruując przekaz literacki skierowany do odbiorcy świadomego kontekstów politycznych i kulturowych, zaświadcza, jak — pomimo „zapisu na nazwisko”⁴ — Wielki Nieobecny polskiej literatury nadal wpływał na kształtowanie się stanowisk w zasadniczych sporach dotyczących poezji i na rozwój świadomości literackiej w kraju.

Lektura tekstów krytycznoliterackich i poetyckich z lat pięćdziesiątych pozwala wyróżnić dwa typy strategii pisania o Miłoszu. Nazwijmy je umownie: strategią przemilczenia i strategią identyfikacji. Pierwsza dominowała w pierwszej połowie dziesięciolecia, druga w następnej, choć obie były obecne i wykorzystywane przez całe lata pięćdziesiąte. Strategia przemilczenia opiera się na prostej zasadzie: Miłosz i jego dzieło nie są wspomniane, nie pojawia się ani jego nazwisko, ani jakiegokolwiek odniesienie, także w tych kontekstach, w których byłoby to oczywiste, a nawet pożądane ze względu na problematykę. Istotą strategii identyfikacji jest natomiast przywoływanie Miłosza w taki sposób, by zaprezentowane w tekście okoliczności wskazywały na jego osobę. Warto wyróżnić kilka jej rodzajów:

- a) Zastępowanie nazwiska pseudonimem lub peryfrazą. Najprostszą z nich są określenia „autor *Ocalenia*”, „autor *Traktatu poetyckiego*”. Bardziej rozbudowane pojawiają się najczęściej w tekstach zawierających inwektywy pod adresem Miłosza (Leon Pasternak, *Farbowany lisek*⁵);
- b) Przywoływanie faktów biograficznych, pozwalających go zidentyfikować (*Nim będzie zapomniany* Kazimierza Brandysa⁶);
- c) Zamieszczanie tytułów jego utworów i (bądź) cytatów lub kryptocytatów (Jarosław Marek Rymkiewicz, szkic *Trzy wiersze*⁷);
- d) Przywoływanie kategorii konstruujących wczesną lirykę Miłosza, takich jak „ocalenie”, „ironia”, „prawda”, „radość tworzenia” (Jarosław Marek Rymkiewicz, *Poeta*⁸);

⁴ Oznaczał on całkowity zakaz druku oraz zakaz przywoływania nazwiska autora. Przypadki wymienienia nazwiska, jeśli miały się zdarzyć, musiały być specjalnie konsultowane z kierownictwem urzędu.

⁵ L. Pasternak, *Farbowany lisek*, „Szpilki” 1951, nr 8.

⁶ K. Brandys, *Nim będzie zapomniany*, „Nowa Kultura” 1955, nr 38.

⁷ J. M. Rymkiewicz, *Trzy wiersze*, w: *idem*, *Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967.

⁸ J. M. Rymkiewicz, *Poeta*, w: *idem*, *Konwencje*, Łódź 1957.

e) Wykorzystywanie typowych dla Miłosza zabiegów poetyckich, naśladowanie sposobu budowania metafor, np. obrazowanie katastroficzne, itp. (Jarosław Marek Rymkiewicz, *Szczelina*⁹);

f) Dialogiczność na poziomie światopoglądu wpisanego w utwór nawiązujący do Miłosza (Zbigniew Herbert, *Tren Fortynbrasa, O Troi*¹⁰).

Wybór strategii zależał nie tylko od decyzji piszącego autora, ale i od ograniczeń cenzuralnych, ich nasilania się i słabnięcia. Przy czym interpretacje zabiegów wykorzystujących niektóre rodzaje strategii identyfikacji mogą napotykać trudności. Dotyczy to przede wszystkim liryki, gdzie stosowane środki mogą być konsekwencją przyjętej poetyki wiersza (co oznacza, że gdyby cenzura nie obowiązywała, utwór wyglądałby tak samo) oraz — w przypadku recenzji krytycznych — ze stylistyki tekstu (np. użycie określenia „autor *Ocalenia*” może wynikać z konieczności uniknięcia powtórzeń). W każdym przypadku rozstrzygający jest kontekst, w jakim pojawia się utwór i okoliczności jego publikacji.

Obecny nieobecny. Strategia przemilczenia

„Zapis na nazwisko” Miłosza stał się kłopotliwy szczególnie dla literaturoznawców. Nie tyle jednak dla tych, którzy śledzili i recenzowali bieżącą produkcję literacką, ile dla piszących syntezy okresu międzywojennego lub dla usiłujących dokonać podsumowań tego, co działo się w literaturze ostatnich lat. Choćby wybiórczy przegląd ich tekstów pokazuje, że posługiwali się oni z konieczności strategią przemilczenia. Przykładem może być referat Henryka Markiewicza *Krytyka literacka w latach 1945–1951*, wygłoszony na plenum Związku Literatów Polskich poświęconym zagadnieniom krytyki¹¹, gdzie nie pada nazwisko Miłosza, choć jego rola w powojennych sporach literackich jest niewątpliwa. Jak radzili sobie krytycy z problemem cenzury, pokazuje również podręcznik Ryszarda Matuszewskiego w zamykającym ogólną charakterystykę okresu międzywojennego podrozdziale *Grupy i kierunki artystyczne w latach 1918–1939*. Znamienny jest fakt, że autor, wymieniając nazwy niektórych grup: „Kwadryga”, „Skamander”, podaje nazwiska zaliczanych do nich poetów, natomiast pomija nazwiska żagarystów, choć biorąc pod uwagę konstrukcję zdania i jego zawartość myślową, podanie ich byłoby uzasadnione:

⁹ *Idem, Szczelina, op. cit.*

¹⁰ Z. Herbert, *O Troi*, w: *idem, Struna światła*, Warszawa 1956, *idem, Tren Fortynbrasa*, w: *idem, Studium przedmiotu*, Warszawa 1961.

¹¹ H. Markiewicz, *Krytyka literacka w latach 1945–1951*, „Twórczość” 1952, nr 3.

Niejednolite oblicze ideowe miała większość występujących w dwudziestoleciu grup poetyckich, łączących zazwyczaj przejściowo młodych poetów jednego pokolenia i jednego środowiska. Taki charakter miała na przykład około r. 1927 grupa poetów „Kwadryga” (wystąpili tu m. in. tacy lirycy, jak Konstanty Gałczyński, Lucjan Szenwald, Stanisław Ryszard Dobrowolski, Włodzimierz Słobodnik), później — około roku 1932 — grupa młodych poetów wileńskich skupionych wokół pisma „Żagary”¹².

Pominięcie zakazanego nazwiska Miłosza w pewnym sensie wymusiło przemilczenie również innych nazwisk żagarystów, gdyż ich wymienienie bez autora *Trzech zim* byłoby samo w sobie aż nadto znaczące. Przywołany powyżej fragment jest jedynym dotyczącym „Żagarów” w całym podręczniku.

Faszysta z litewskim paszportem — strategii identyfikacji

1 lutego 1951 roku Miłosz zrywa z rządem krajowym, ale jeszcze w lutowym numerze „Twórczości” ukazuje się jego recenzja dotycząca powieści Ernesta Hemingwaya *Przez rzekę i między drzewa*¹³. Artykuł został opublikowany, choć autor był już przez władze państwowe uznany za zdrajcę, a środowisko literackie żywo komentowało jego decyzję¹⁴. Recenzja ukazała się pod pseudonimem „Żagarysta”, jako ostatni tekst numeru¹⁵. Prawdopodobnie redakcja zamieniła w ostatniej chwili nazwisko na pseudonim, ocalając w ten sposób artykuł Miłosza przed usunięciem z numeru. Być może jednak poeta wcześniej zdecydował, że użyje pseudonimu, gdyż posługiwał się nim już we wcześniejszych publikacjach. Sam tekst, z punktu widzenia cenzury, nie stanowił zagrożenia. Kryteria, jakimi posłużył się Miłosz w ocenie amerykańskiego pisarza, są zgodne z obowiązującą wówczas linią interpretacyjną: książka uznana jest za ciekawą, ale nie zalicza się do „literatury społecznego protestu”, „wątpliwa” jest również jej „wartość artystyczna”. Miłosz w ocenie powieści zachowuje życzliwy dystans. Zgodnie z duchem krytyki socrealistycznej, podkreślającej faszystowskie tendencje Ameryki, zwraca uwagę na podobieństwo Hemingwaya do niemieckiego pisarza Ern-

¹² R. Matuszewski, *Historia literatury polskiej 1918–1955*, Warszawa 1956, s. 45.

¹³ Tytuł powieści Hemingwaya *Across the river and into the trees* (która w polskim przekładzie funkcjonuje jako *Za rzekę, w cień drzew*) została prawdopodobnie przetłumaczona przez samego Miłosza. We wszystkich cytatach z recenzji zachowano pisownię oryginału.

¹⁴ O okolicznościach decyzji Miłosza i reakcji środowisk literackich w kraju i na emigracji piszą Anna Bikont i Joanna Szczęśna w książce *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006, s. 179–198.

¹⁵ Żagarysta [Cz. Miłosz], *Powieść Hemingway’a*, „Twórczość” 1951, nr 2.

sta Jüngera, czytanego masowo przez młodzież hitlerowską¹⁶. Posługując się niekiedy neutralnym opisem, a niekiedy złośliwą ironią, odczytuje kreację postaci jako dowód „rozkładu kapitalizmu”¹⁷. Recenzja *Przez rzekę...* jest jedynym tekstem Miłosza, jaki ukazał się w prasie krajowej po jego decyzji udania się na emigrację do końca pierwszej połowy lat pięćdziesiątych. Pojawiają się natomiast poświęcone mu teksty, wykorzystujące strategię identyfikacji. Bogactwa przykładów dostarczają wiersze z wczesnych lat pięćdziesiątych, będące reakcją literatów na decyzję Miłosza. Pierwszy ukazał się już w lutym 1951 roku, tuż po opuszczeniu przez poetę placówki dyplomatycznej, drugi w kwietniu, oba zatem jeszcze przed opublikowaniem w majowym wydaniu „Kultury” paryskiej artykułu *Nie*¹⁸ oraz przed oficjalną, spóźnioną o kilka miesięcy, odpowiedzią krajowego środowiska literackiego na tę decyzję. Fakt, że pierwsze reakcje zostały wyrażone w wierszach, jest charakterystyczny dla epoki. Jak pisze Michał Głowiński:

Utworki poetyckie [...] [były — dop. M. W.-Ł.] jakby lekką kawalerią socrealistycznego piśmiennictwa, mogły bezpośrednio reagować na wydarzenia, opiewać je lub — zależnie od potrzeby — dawać odpór wrogim siłom; dystans czasowy, nieodzowny z powodów ściśle technicznych, nie był poezji znany. [...] Poezja była więc usługowa w sposób bardziej doraźny, mogła włączać się w akcję natychmiast, w sensie całkiem dosłownym — na zawołanie, istniała bowiem wówczas praktyka, którą można określić jako zawołanie telefoniczne: dzwoniło do poetów nie tylko z redakcji, ale także z partyjnych urzędów i zamawiano wiersz w danej sprawie lub na daną okoliczność¹⁹.

Prawdopodobne jest, że oba teksty powstały właśnie z takiej inspiracji. Jednym z nich jest wiersz Leona Pasternaka *Farbowany lisek*²⁰. W utworze nazwisko poety nie pada, zostaje zastąpione peryfrazami „farbowany lisek”, „farbowany wieszcz”. Ważne jest też wskazanie na kontekst biograficzny. W określeniach: „folksdojcz”, „zdrajca”, „agent” zamknięta została negatywna biografia emigracyjnego poety. Pierwsze odnosi się do okresu okupacji hitlerowskiej (jest aluzją do rzekomego przyjęcia przez Miłosza w 1940 roku litewskiego paszportu), drugie do właśnie podjętej decyzji wyemigrowania, natomiast

¹⁶ *Ibidem*, s. 188. Miłosz dostrzega w powieści Hemingwaya apologię ducha rycerskiego w rzymskim rozumieniu, wskazując na sprzeczność między ahistoryzmem Amerykanów a ich odwoływaniem się do europejskiej tradycji.

¹⁷ Miłosz pisał: „Hemingway przedstawił rozkład człowieka pod wpływem bogactwa i wejścia w obce środowisko [...]. Sądząc z ostatniej powieści, coś takiego zdarzyło się z samym Hemingway'em” — *ibidem*, s. 186.

¹⁸ Cz. Miłosz, *Nie*, „Kultura” 1951, nr 5.

¹⁹ M. Głowiński, *Rytuał i demagogia. Trzydzieścio szkiców o literaturze zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 104.

²⁰ L. Pasternak, *op. cit.*

trzecie miało być zapowiedzią przyszłej postawy uciekiniera. Podobny charakter ma wiersz Arnolda Słuckiego *Dezserter*. Tym razem autor odwołuje się do strategii identyfikacji opartej na czytelnych odniesieniach biograficznych, natomiast nazwisko zastępuje zaimkami „on” i „mu”, co ma wywołać efekt lekceważenia i obniżyć rangę postaci:

Nie smakował mu polski chleb
 I nasza pieśń powszednia.
 I Wisła była mu obca,
 Syrena o twarzy robotnicy,
 młotów łomot i kielni
 błyskawica [...]
 lecz marnieć od naszej wzgardy
 tym, którzy pióro i łom
 rzucili, z wrogiem w zмовie —
 aby podpalić nasz dom²¹.

Na spotęgowanie negatywnego obrazu Miłosza wpływa wpisana w wiersz sugestia, że decyzja „dezsertera” podyktowana była wrogością do ludu pracującego, do polskiej codzienności. Nie do systemu politycznego, który jest abstrakcją, ale do konkretnych znaków polskości, których kwestionowanie jest moralnie naganne, takich jak: „polski chleb”, „Wisła”, „Syrena”. Poeta winien być blisko robotnika: „pióro” i „łom” to równoważne narzędzia służące do budowy nowej rzeczywistości. Potencjalny odbiorca wiersza musi odnieść wrażenie, że wybór dokonany przez dezsertera jest skierowany przeciwko czytelnikowi, natomiast sojusznika, sytuującego się po tej samej stronie, znajdzie w podmiocie mówiącym, stąd forma zaimka „nasz” („nasza pieśń”, „nasz dom”). W utworze zapisana jest ponadto sugestia faszystowskich inklinacji Miłosza. Ujawniają ją dodatkowy kontekst interpretacyjny, jakim jest powszechnie znany wiersz Władysława Broniewskiego *Bagnet na broń*, napisany w kwietniu 1939 roku z myślą o zbliżającej się wojnie (tu zwłaszcza pierwsze wersy: „Kiedy przyjdą podpalić dom / Ten, w którym mieszkasz, Polskę [...]”). Miłosz jest zatem usytuowany po stronie hitlerowskiego okupanta, co ma szczególną wymowę, jeśli uświadomimy sobie, że od wojny upłynęło zaledwie sześć lat i jej wspomnienie wciąż jest żywe w świadomości odbiorców. Podobny zarzut znajdziemy w wypowiedziach Jarosława Iwaszkiewicza²² i Antoniego Słonimskiego²³. Wszystkie przywołane dotychczas teksty cechuje wysoka temperatura

²¹ A. Słucki, *Dezserter*, „Nowa Kultura” 1951, nr 16.

²² J. Iwaszkiewicz, *Jestem i buduję razem z wami*, „Nowa Kultura” 1951, nr 45.

²³ Cyt. za: M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989, s. 161. Miłosz odpowiada artykułem w „Kulturze”, zarzucając Słonimskiemu inspirację językiem „procesów moskiewskich” (Cz. Miłosz, *Do Antoniego Słonimskiego*, „Kultura” 1951, nr 12).

emocjonalna. Oparte są one na hiperbolizacji, budowaniu schematycznych przeciwstawień. Sytuują wybór Miłosza na płaszczyźnie etycznej w taki sposób, jakby chodziło nie o decyzję dotyczącą wyboru systemu politycznego, ale o pospolite przestępstwo kryminalne. Znamionym przykładem zastosowania strategii identyfikacji jest *Poemat dla zdrajcy* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, opublikowany w następnym roku²⁴. Wiersz ten był omawiany przez badaczy w kontekście „sprawy Miłosza”²⁵, ale interpretację utworu można poszerzyć. Identyfikacja polega tym razem na przywołaniu istotnych (odpowiednio zinterpretowanych) faktów biograficznych. Zamiast nazwiska poety pojawiają się określenia: „dezenter”, „zdrajca”. Inna, niewykorzystywana dotychczas w oskarżeniach Miłosza peryfrazą to „topielec [...] z maszyną do pisania”. Ciekawe wnioski mogłaby przynieść jej analiza w kontekście tłumaczonej przez Miłosza *Ziemi jałowej* Eliota, gdzie pada zdanie: „Jest pańska karta, utopiony Żeglarz Fenicki, / (Gdzie były oczy, perła łśni. Patrz!) / [...] Zagraża tobie śmierć w wodzie”. Wskazywałoby to na przewrotność tekstu Gałczyńskiego, co potwierdzałaby również sugestia Stanisława Vincenza dotycząca innego fragmentu wiersza — sytuującego Miłosza w Rawennie, miejscu śmierci wygnanego Florencji Dantego²⁶, więc odsyłająca do motywu poety-wygnańca. Zauważmy również, że w sąsiednim wersie wiersza pojawia się postać Owidiusza, kolejnego wygnańca, który edyktem cesarza Oktawiana Augusta został skazany na przymusowe opuszczenie Rzymu — „i Rawenna, i znowu róże (takie same jak za Owidiusza)”. Takie zestawienie aluzji trudno uznać za przypadek. To, iż umknęło oku cenzora, można tłumaczyć faktem, że na początku lat pięćdziesiątych stanowiska cenzorów były obsadzone nie zawsze czytanyymi i kompetentnymi ludźmi. Marta Fik pisze, że sytuacja pod tym względem zmieniła się znacznie „po roku 1956, kiedy to kadry cenzorskie zasilili nieźle wyedukowani i nie pozbawieni talentu poloniści”²⁷. Zatem wtedy dopiero można mówić o początkach wykształconej kadry Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Potwierdzeniem niejednoznaczności charakteru *Poematu*... jest wkomponowanie weń wyznania osobistego autora, w którego szczerość nie wątpił nawet adresat („a ja sądziłem: minie, przejdzie, / że jakoś ból wypiele — / a ty mi ciągle z dna pamięci / wypływasz jak topielec —”). To wyznanie bardzo osobiste. Hiperbolizacja uczucia bólu zdaje się sugerować, że żal spowodowany decyzją Miłosza jest jak cierpienie po stracie kogoś bliskiego. Topielec jest zatem

²⁴ K. I. Gałczyński, *Poemat dla zdrajcy*, „Nowa Kultura” 1952, nr 3.

²⁵ Por. J. Pyszny, „Sprawa Miłosza”, *czyli poeta w czyszcju*, op. cit., s. 289–291; M. Zawodniak, *A ty jesteś dezenter, a ty jesteś zdrajca. Jak odprawiono Miłosza*, op. cit., s. 120–121; Osobny artykuł poświęca tekstowi Wojciech Kass, czyni to jednak przede wszystkim w kontekście biograficznym (W. Kass, *Wokół poematu dla zdrajcy*, „Topos” 2002, nr 4–5).

²⁶ „Przecież Rawenna to Dante, a Dante to patron poetów–exulów. On zdaje się do pana mrugać” (Por. Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 122).

²⁷ M. Fik, *Cenzor jako współautor*, w: *Literatura i władza*, red. B. Wojnowska, wst. E. Sarnowska–Temeń, Warszawa 1996, s. 133.

w pewnym sensie ciągle żywy, jest powracającym bolesnym wspomnieniem sytuacji, która zmusiła literatów w kraju do weryfikacji własnej postawy, swoistym wyrzutem sumienia. Mechanizmem obronnym staje się atak. Gałczyński uderza w najczulsze miejsca emigranta, podając w wątpliwość możliwość funkcjonowania Miłosza jako poety poza krajem, gdy materia tworzenia jest język ojczysty. Przejawem tej swoistej „zemsty” czy gry Gałczyńskiego z Miłoszem może być także umieszczenie w wierszu fragmentów poświęconych pięknu ziemi olsztyńskiej, sugerujących przywiązanie do miejsc i uznawanie ich za źródło twórczej inspiracji. Jeśli przyjąć, że autor *Poematu dla zdrajcy* był niegdyś ważnym czytelnikiem *Ocalenia* (w którym Miłosz przypomniał także *Trzy zimy*), wprowadzenie do wiersza niemal arkadyjskiego obrazu krainy, którego elementami składowymi są jeziora, lasy, wzgórza i ptaki, wydaje się wyjątkowo celnym uderzeniem.

W latach 1952–1954 nazwisko Miłosza nie pojawia się w wydawnictwach w Polsce²⁸, choć on sam odpowiada w „Kulturze” paryskiej na ataki prasy krajowej, wypowiada się również na tematy literackie²⁹. W 1955 roku dyskusje wokół postawy Miłosza zaczynają ponownie odzywać w polskiej prasie, przede wszystkim za sprawą publikacji opowiadania Kazimierza Brandysa *Nim będzie zapomniany*. W tekście tym nie pada nazwisko emigranta. Autor stosuje strategię identyfikacji, przywołując konkretne fakty kojarzone z biografią poety. Spór ten zrelacjonowała dokładnie Joanna Pyszny³⁰. W świetle działań cenzury trzeba zauważyć, że nazwisko poety było używane przede wszystkim w tekstach potępiających autora *Zniewolonego umysłu*, ale na fali nadchodzącej odwilży pojawiały się również dopuszczone do druku głosy w obronie autora³¹. W roku 1956 nazwisko Miłosza widuje się dość często, nadal przede wszystkim w kontekście krytycznym³². Ze względu na szkicowy charakter tekstu przywołam jedynie wybrane nawiązania, głównie krytycznoliterackie, które nie były przedmiotem analizy badaczy „sprawy Miłosza” i które reprezentują różne formy wypowiedzi. Pominę gry

²⁸ Mówiąc precyzyjniej, nie pojawia się Czesław Miłosz. W latach tych możemy bowiem znaleźć wiele publikacji brata poety, Andrzeja Miłosza, gdyż wydawane są wówczas jego przekłady z literatury rosyjskiej.

²⁹ Cz. Miłosz, *Młodzi poeci*, „Kultura” 1954, nr 1/2. Inne przykłady to recenzja wydanej w 1954 roku książki Adama Wazyka, *Mickiewicz i wersyfikacja narodowa* („Kultura” 1954, nr 12) czy głos podsumowujący 10-lecie literatury powojennej w Polsce (*Literatura po 10 latach*, „Kultura” 1955, nr 10).

³⁰ J. Pyszny, „Sprawa Miłosza”, czyli poeta w czyścicu, *op. cit.*, s. 295–298. Por. również J. Prokop, „Nim będzie zapomniany” — Brandys o Miłoszu, w: *idem, Wyobrażenia pod nadzorem. Z dziejów literatury i polityki w PRL*, Kraków 1994; J. Smulski, *Odwilżowe w formie, stalinowskie w treści (o opowiadaniu Kazimierza Brandysa „Nim będzie zapomniany”)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1996, z. 305.

³¹ Jedną z pierwszych prób bezstronnego spojrzenia na twórczość i postawę Miłosza jest artykuł Ludwika Flaszena *O trudnym kunszcie womitowania* („Życie Literackie” 1955, nr 44).

³² A. Grodzicki, *Rozmowa z emigrantem*, „Życie Warszawy” 1956, nr 48.

z cenzurą w poezji inspirowanej twórczością autora *Ocalenia*, gdyż problem ten wymaga osobnego opracowania.

Pierwsza po latach oficjalna publikacja Miłosza w prasie krajowej to umieszczone w ostatnim numerze „Życia Literackiego” z 1956 roku trzy rozdziały powieści *Zdobycie władzy*³³. Komentarz do nich stanowi artykuł Włodzimierza Maciąga, odczytującego z powieści, że „historia jest procesem, który dzieje się poza moralnymi ocenami”, że wybory, jakich dokonujemy, są pozorne, gdyż przed mechanizmami dziejowym nie ma ucieczki. Recenzja ta pozbawiona jest złośliwych ataków ideologicznych, Maciąg kwestionuje przede wszystkim brak psychologicznego pogłębienia w konstrukcji większości bohaterów (z czym Miłosz prawdopodobnie by się zgodził), i co nowe w recepcji poety, próbuje odczytać jego przesłanie z szerszej, uniwersalnej perspektywy:

Jak długo Miłosz protestuje przeciw totalizacji życia w imię humanizmu, jak długo widzi niebezpieczeństwa, jakie niesie agresywność i nietolerancja współczesnych ideologii społecznych, można być z nim, można mu wierzyć. Ale od protestu przeciw wybranym procesom historycznym Miłosz przechodzi do protestu wobec historii w ogóle. Stwarza postaci [...], które negują sens ludzkiego działania. I z tym zgodzić się już niepodobna [...]³⁴.

Rok 1957 należy do wyjątkowych pod względem recepcji Miłosza w kraju. W pierwszym numerze „Tygodnika Powszechnego” na pierwszej stronie zostaje zamieszczony wiersz *Miłość to znaczy popatrzeć na siebie...* w innym numerze pisma — również na pierwszej stronie — *Giordano Bruno*³⁵. Szczeciński tygodnik społeczno-kulturalny — również w pierwszym numerze — publikuje trzy fragmenty *Traktatu poetyckiego (Wstęp, Piękne czasy i Duch dziejów)*³⁶. Krakowski magazyn graficzno-literacki zamieszcza *Antygonę*³⁷, pismo warmińsko-mazurskie tekst *Co czynisz na gruzach katedry...*³⁸ „Głos Tygodnia” — *Odę z Traktatu poetyckiego*³⁹. Ponadto wiersze poety znalazły się w *Antologii polskiej poezji podziemnej 1939–1945*⁴⁰ oraz książce *Dni kultury litewskiej*, pośród utworów poetów litewskich i poetów polskich, piszących o Litwie⁴¹. Wspomnieć także należy o szkicu

³³ Cz. Miłosz, *Zdobycie władzy*, „Życie Literackie” 1956, nr 52–53, s. 5–6.

³⁴ W. Maciąg, *Miary protestu*, „Życie Literackie” 1956, nr 52/53, s. 5, 14.

³⁵ Cz. Miłosz, *Giordano Bruno*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 26, s. 1.

³⁶ *Idem*, *Traktat poetycki* [fragmenty], „Ziemia i Morze”, nr 1, s. 4.

³⁷ *Idem*, *Antygonę*, „Zebra” 1957, nr 5, s. 6.

³⁸ *Idem*, *Co czynisz na gruzach katedry...*, „Słowo na Warmii i Mazurach” 1957, nr 40, s. 4.

³⁹ *Idem*, *Oda*, „Głos Tygodnia” 1957, nr 11, s. 3.

⁴⁰ *Antologia polskiej poezji podziemnej 1939–1945*, Warszawa 1957.

⁴¹ *Dni kultury litewskiej*, Zarząd Główny Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, Warszawa 1957.

Miłosza poświęconym Witkacemu, umieszczonym w zbiorowej księdze pamiątkowej⁴² oraz o jego przekładach wierszy Aikena, zamieszczonych w łódzkich „Kronikach”⁴³. Tak bogatej reprezentacji tekstów emigranta nie było w żadnym roku wcześniejszym ani późniejszym okresu lat pięćdziesiątych. O ile komentarze z roku 1956 skupiały uwagę na *Zniewolonym umyśle* i *Zdobyciu władzy*, artykuły i wzmianki z 1957 roku dotyczyły przede wszystkim *Doliny Issy* i *Traktatu poetyckiego*, wydanych w Bibliotece „Kultury”⁴⁴. Powieść litewska Miłosza została wspomniana jeszcze w ostatnim świątecznym numerze „Kierunków” z 1956 roku w rubryce *Raptularz Literacki* Zygmunta Lichniaka. Nie jest to recenzja, raczej refleksja na temat recepcji dzieła w kontekście tego, jak postrzega się postawę autora. Książka, pisze Lichniak, jest „apolitycznie piękna”. Widać w niej „rękę dobrego majstra cyzelującego każdy szczegół zimną rozważą i gorącym wzruszeniem”⁴⁵. Dalej autor subtelnie ironizuje, ukazując paradoksy recepcji:

Znowu bólem dominuje pytanie: jak ten mógł taką książkę? I jak to jest, że ten pisuje takie wiersze...

Pożyzyłem *Dolinę Issy* koledze Z. Też przeczytał i przyznał, że nie może powiedzieć, żeby „to było brzydkie”. Ale że musi i może powiedzieć tamto. I zaczął znów o litewskim paszporcie. „Dlaczego akurat o Litwie?” tak zapytał. Próbowiałem tłumaczyć, że to właściwie obojętne, że na dobrą sprawę mogłoby to być i o Mezopotamii. W końcu machnąłem ręką. Wydawało mi się, że Z. coś zbrudził⁴⁶.

Wyjątkowy jest artykuł Jana Błońskiego, w którym *Dolina Issy* i *Traktat poetycki* omówione są w taki sposób, że można tekst badacza przedrukować po latach bez poprawek i skrótów: obiektywnie i rzeczowo, z podkreśleniem wagi obu utworów. To wnikliwa analiza wskazująca na wyłaniające się z nich koncepcje natury i historii, upatrująca genezy Miłoszowej wyobraźni w doświadczeniach dzieciństwa. Błoński podsumowuje rozważania, odwołując się do powszechnie krytykowanego w kraju *Zniewolonego umysłu*: cytuje fragment mówiący, iż „sztuka nie rodzi się z rozumowania dialektycznego: czerpie ona ze znacznie głębszych i bardziej pierwotnych pokładów, złożonych w człowieku przez pokolenia”⁴⁷ (uwikłanie w prawa natury, ale i próba jej osławiania). *Dolinę Issy* powitała en-

⁴² Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Człowiek i twórca*. Księga pamiątkowa pod red. T. Kotarbińskiego i J. E. Płomińskiego, Warszawa 1957.

⁴³ C. P. Aiken, *Rimbaud i Verlaine...*, „Kroniki” 1957, nr 2, s. 5.

⁴⁴ Pisma krajowe odsyłają do książek wydawanych przez Instytut Literacki. Jest to rok, kiedy jawnie pisze się o emigracyjnym obiegu literatury.

⁴⁵ Z. Lichniak, *Piękno i polityka*, „Kierunki” 1957, nr 32/33, s. 11.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ J. Błoński, *Dolina Issy*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 24, s. 10–11.

tuzjastyczną recenzją w „Tygodniku Powszechnym” Irena Sławińska („Jakim słowem powitać książkę tak niezwykłą, tak uroczą i tak wstrząsającą”⁴⁸). Autorka dostrzega wszelkie jej walory, „głębokie wejrzenie w człowieka”, ukazanie tragizmu i piękna ludzkiego doświadczenia. Zalety tej książki to „świeżość i samodzielność”, „bogactwo problematyki, „dojrzała mądrość”, „subtelność i dyskrecja”, „żar emocji [...] przebija powierzchnię spokojnego opowiadania”⁴⁹. „W tym świecie — pisze Sławińska — nie ma właściwie sądu nad człowiekiem, nie ma winy, jest tylko tragizm starcia ze zbyt wielką siłą konieczności czy namiętności [...]”⁵⁰. Stosunkowa łatwość pisania o tej powieści jest zrozumiała, jeśli weźmiemy pod uwagę jej apolityczny charakter. Nie wносиła akcentów polemicznych wobec systemu, odnosiła się do odległego miejsca i stosunkowo odległego czasu, dotyczyła spraw uniwersalnych (śmierci, przemijania, natury), nie stanowiła więc zagrożenia dla systemu. Nieco bardziej wstrzemięźliwie, lecz również rzeczowo i wnikliwie stara się scharakteryzować poezję Miłosza Zdzisław Łapiński w tym samym numerze „Tygodnika Powszechnego”. Od *Traktatu moralnego* poprzez *Poemat o czasie zastygłym* (zatem z pominięciem chronologii) i wiersze z *Ocalenia*, zmierza ku *Traktatowi poetyckiemu*. Wskazuje zarówno na odrębność poety, jak i na źródła inspiracji, bogato ilustrując tekst cytataми. I on, podobnie jak Błoński, nie pomija uwag nad *Zniewolonym umysłem* jako tekstem ukazującym „rozkład społeczeństwa stalinowskiego”⁵¹. Dopiero 1957 rok przynosi zatem krajową refleksję nad tą pozycją (pomijając ataki na autora bezpośrednio po wydaniu książki). Nie są to jednak szczegółowe omówienia, ale wzmianki przy okazji recenzji innych utworów. Kolejny ważny tekst, jaki warto odnotować, to obszerny szkic Jerzego Kwiatkowskiego, analizujący *Poemat o czasie zastygłym*⁵². Tekst ten w zasadniczej części zachował po latach aktualność. Autor, przedrukowując go w roku 1985⁵³, usunął jedynie kilka fragmentów będących haraczem splecanym metodologii marksistowskiej, odnoszących się do politycznej działalności żagarystów. O wiele trudniejszy do rzeczowej analizy okazał się *Traktat poetycki*. Ostatnim poważniejszym jak na ówczesne warunki jego omówieniem jest recenzja Ryszarda Matuszewskiego, podkreślającego, że utwór zawiera w sobie różnorodne warstwy poetyckiej stylistyki Miłosza⁵⁴. Krytyk skupia uwagę na ironicznym spojrzeniu poety na *fin de siècle*’owe źródła współczesności oraz na... niechęci dawnego wilnianina wobec Warszawy. Części *Duch Dziejów* i *Natura* streszcza, jakby chciał przedstawić je czytelnikowi, który nie ma dostępu do tekstu. Podkreślając ciągłość rozwojową tej poezji od katastroficznych wierszy dwudziestolecia międzywojennego do traktatów, podsumowuje:

⁴⁸ I. Sławińska, „To jest daleki kraj...”, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 16, s. 9.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Z. Łapiński, „I z ruchu zebrać moment wieczny”, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 16, s. 9–10.

⁵² J. Kwiatkowski, *Poemat o czasie zastygłym*, „Twórczość” 1957, nr 12, s. 70–89.

⁵³ *Idem*, *Poemat o czasie zastygłym*, w: *Poznawanie Miłosza*, red. *idem*, Kraków 1985, s. 42–67.

⁵⁴ R. Matuszewski, O „Traktacie poetyckim” Czesława Miłosza, „Nowa Kultura” 1957, nr 8, s. 2, 7.

Cóż pozostaje? To samo, co nie od dziś stanowi istotę filozofii Miłosza: sceptycyzm, smutna zaduma nad światem, który toczy się, przemija i którego perspektyw nie zamyka [...] żaden „mit arkadyjski”⁵⁵.

Osobliwością recenzji Matuszewskiego jest przypomnienie, jak odbierany był poeta w kraju:

Wiele lat upłynęło, wiele obcych krajów przewędrował pisarz, któremu wciąż za ciasno było na własnym podwórku, którego nazywano zarówno „zdrajcą”, jak tym, który wybrał wolność, ale drogi niespokojnej wyobraźni poetyckiej, choćby nie wiedzieć jak splątane, wciąż przypominają o żywych źródłach. Nurtem Wilii i Żejmiany polyskuje rzeka Delaware, do rodzimego kołowrotka i znajomego jądra gęstwiny wiedzie wizja dżungli amerykańskiej i zaduma katastrofisty na paryskim bruku⁵⁶.

Osobne przykłady stanowią teksty, w których Miłosz potraktowany jest w sposób satyryczny. W lutowym numerze „Szpilek”, nawiązując do publikacji wiersza *Miłość* ze styczniowego „Tygodnika Powszechnego” (co sugeruje nagłówek: „Po ostatnich wypowiedziach Czesława Miłosza”), redakcja umieszcza karykaturę poety, a pod nią komentarz: „Z cyklu *zapomniane piosenki*: Miłosz ci wszystko wybaczy, / Smutek zamieni ci w śmiech. / Miłosz tak pięknie tłumaczy...⁵⁷. Zastąpienie w piosence rzeczownika „miłość” nazwiskiem poety wprowadza je w nowy, satyryczny kontekst interpretacyjny. Brak czwartej linijki, z pewnością jednak znanej potencjalnemu czytelnikowi „Szpilek”, która natychmiast ciśnie się na usta przy czytaniu utworu („zdradę i kłamstwo, i grzech”), to przewrotny sposób powrotu do stawianych Miłoszowi zarzutów. W innym numerze tegoż pisma autor umieszcza pod tytułem *Jak wam się podoba* swoistą kompilację: łączy fragmenty z *Traktatu poetyckiego* z fragmentami monologu Hamleta (co znamienne w kontekście Miłoszowych przekładów z Szekspira) i kompilację tę opatruje komentarzem: „ta absolutna wymiennosc obu poetów świadczy o ich kongenialności”⁵⁸.

Na ciekawy aspekt funkcjonowania poety w 1957 roku w kraju wskazuje publikacja w kilku pismach fragmentu *Listu o wyborach Miłosza*, nadanego przez BBC w audycji z 13 stycznia tego roku. „Życie Warszawy” publikuje go kilka dni później, 16 stycznia z mającym wzmocnić wymowę tekstu wstępem: „Czesław Miłosz przez wiele lat wy-

⁵⁵ *Ibidem*, s. 2.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 7.

⁵⁷ „Szpilki” 1957, nr 5, s. 4 (wiersz bez autora i tytułu).

⁵⁸ [t. p.], *Jak wam się podoba*, „Szpilki” 1957, nr 12, s. 10.

stępował przeciwko Polsce Ludowej. Tym bardziej znamieny jest jego list o wyborach, którego obszernie fragmenty drukujemy poniżej⁵⁹. Dzień później ten sam fragment przedrukowuje „Dziennik Bałtycki”, opatrując go długim i wielce znaczącym tytułem: *Znany polski poeta emigracyjny wzywa do głosowania według wskazań Gomułki. Czesław Miłosz o wyborach w Polsce*. Tego samego dnia przedruk ukazuje się również w „Dzienniku Polskim”⁶⁰, „Trybunie Robotniczej”⁶¹ i „Ilustrowanym Kurierze Polskim”⁶², dzień później w „Sztandarze Ludu”⁶³. Miłosz w dyplomatyczny sposób przedstawia konieczność poparcia Gomułki, podkreślając, że w obecnej sytuacji politycznej jest to jedyna nadzieja na pozytywne zmiany i podtrzymanie zdobyczy przełomu październikowego. Krytykuje stalinowski model gospodarczy, dodając, że „partia jest dzisiaj jedyną ramą życia politycznego [...] którą można starać się wypełnić jakąś bardziej ludzką treścią”. Ciekawym splotem historycznym jest fakt, że w „Dzienniku Bałtyckim” tuż obok listu Miłosza znalazł się artykuł relacjonujący spotkanie wyborcze czołowego kandydata Gdańska Stefana Jędrzychowskiego, wtedy członka Biura Politycznego KC. Czy kole-dzy z wileńskiego przedwojennego „Klubu Włóczęgów” mogli przypuszczać, że po latach los napisze im taki scenariusz? W liście o wyborach pojawia się również refleksja dotycząca życia literackiego: „Podział na literaturę emigracyjną i krajową istnieje mocą samego faktu, niemniej piszemy w tym samym języku. Wyrastamy z tej samej tradycji i niezaszczytnie postępują ci, którzy starają się między nami wykopać przepaść”⁶⁴. Dwa lata później, w czasach ponownego zaostrzenia cenzury, Miłosz, zarzucając prasie krajowej w odniesieniu do swojej osoby „powrót do mitologii wroga”, komentuje sprawę przedruku z BBC w *Liście do polskich komunistów*:

Podczas wyborów na wiosnę 1957 roku BBC nadało mój tekst wzywający do głosowania na Gomułkę. Prasa wasza, nawet dzienniki pro-wincjonalne, jak najchętniej posłużyła się tym wezwaniem. Drukując je jednak i podając jako całość mego przemówienia, wycięliście fragmenty i zdania dla was niewygodne. Toteż opowiadano mi później o wiecach wyborczych, na których rozlegały się krzyki: „Miłosza też kupili”⁶⁵.

⁵⁹ [Cz. Miłosz], *BBC o wyborach w Polsce. Znamienny głos*, „Życie Warszawy” 1957, nr 13, s. 2.

⁶⁰ „Dziennik Polski” 1957, nr 14, s. 3.

⁶¹ „Trybuna Robotnicza” 1957, nr 14, s. 2.

⁶² „Ilustrowany Kurier Polski” 1957, nr 14, s. 2.

⁶³ „Sztandar Ludu” 1957, nr 15, s. 3.

⁶⁴ Cz. Miłosz [List o wyborach], „Dziennik Bałtycki” 1957, nr 14, s. 2

⁶⁵ Cz. Miłosz, *List do polskich komunistów*, „Kultura” 1959, nr 12. Cyt. za: J. Giedroyc, Cz. Miłosz, *Listy 1952–1963*, oprac. M. Konrat, Warszawa 2008, s. 752.

Znamiennym przykładem liberalizacji cenzury w roku 1957 jest artykuł Mariana Piechala, zamieszczony w łódzkich „Kronikach”. Autor syntetyzuje poezję Miłosza, omawia ją dokładnie, życzliwie. Odnosi się do przedwojennego dorobku autora *Trzech zim* oraz do artykułów zamieszczanych w „Kulturze” paryskiej. Niezwykłością tego omówienia jest zakończenie. To przedrukowany w całości, bez żadnych skreśleń wiersz *Który skrzywdziłeś*⁶⁶ z tomu *Światło dzienne*. Jest to prawdopodobnie pierwodruk tego tekstu w kraju.

Cenzura — kapryśna muza krytyki

Lata 1958–1959 przynoszą zasadniczą zmianę w recepcji Miłosza. O ile w latach 1956–1957 niewiele mamy przykładów wykorzystywania strategii gry z cenzurą w związku z tekstami o poecie (nazwisko mogło się pojawiać, choć z badań wynika, że autorzy tekstów o Miłoszu nie do końca orientowali się, na ile swobody mogą sobie pozwolić, często więc unikali przywoływania poety wprost), o tyle dwa następne lata odznaczają się ponownym zaostreniem kontroli. Prześledzenie krytyki literackiej tego okresu na przykładzie recenzji pierwszych tomów poetyckich Rymkiewicza pokazuje, jak różne strategie wykorzystywali krytycy, próbując wskazać wpływ autora *Ocalenia* na wiersze młodszego poety⁶⁷. Ze względu na ograniczenia cenzorskie nie wskazywali jednak ścisłych analogii. Słusznie zakładali czytelność aluzji w swoim środowisku. W latach 1957–1958 najwięcej znajdziemy przykładów przywoływania mistrza wprost. W roku 1957 nazwisko Miłosza wymienia Bogdan Ostromęcki, zaznaczając, że wpływ drugiej awangardy ujawnia „troska o precyzję wyrazu”, „ostrość rysunku poetyckiego”, „lapidarność” i „intelektualizm”⁶⁸. W roku następnym Anna Kamieńska pisała:

Rymkiewicz jest niewątpliwie jednym z uczniów poetyki Miłosza — zarówno w wizji świata, jak i filozoficzno-moralistycznej postawie. Artysta tkwi w środku wszechświata. Koło niego kręcą się planety i słońca, i cała rekwizytornia współczesnej cywilizacji z głębinowymi odniesieniami kulturowymi⁶⁹.

⁶⁶ M. Piechal, *O poezji Czesława Miłosza*, „Kronika” 1957, nr 2, s. 4.

⁶⁷ O wpływie Miłosza na poezję Rymkiewicza szczegółowo pisało wielu badaczy. Por. m. in.: J. Kwiatkowski, *Stylizacje*, w: *idem, Remont pegazów*, Warszawa 1969; M. Głowiński, *Trudne sprawy klasycyzmu*, „Twórczość” 1961, nr 2; J. Majcherek, *Klasycyzm i Pan Cogito*, „Dialog” 1985, nr 8. O Miłoszu jako mistrzu pisze także sam poeta we wczesnym wierszu *List o poezji* (por. „Twórczość” 1957, nr 12).

⁶⁸ B. Ostromęcki, *Łódzka biblioteka poetów*, „Nowe Książki” 1958, nr 7, s. 406–407.

⁶⁹ A. Kamieńska, „Konwencje”, „Twórczość” 1958, nr 5, s. 124.

Tymczasem Jerzy Kwiatkowski w recenzji *Dwaj giernkowie*⁷⁰ z tego samego roku każe się domyślać czytelnikowi, kto jest poetyckim rycerzem dla Rymkiewicza i Waleńczyka. Sam Rymkiewicz zresztą nie zdradza tego wprost, odwołując się w swych manifestach klasycyzmu do strategii identyfikacji. W szkicu *Trzy wiersze* z 1958 roku upomina się o „ironię w spojrzeniu na wybrane nurty tradycji”⁷¹, ironię, której patronem, jak wiemy, jest Miłosz. Dlatego jako pozytywny przykład twórczego wykorzystania tradycji przywołuje fragment jego utworu *Los*, oczywiście bez podania nazwiska autora. Dowiadujemy się tylko, że jest to autor „urodzony w roku 1911”⁷². W zakończeniu szkicu upomina się o to, czego domagał się Miłosz w wierszu *W Warszawie*: o prawo poety do radości⁷³. W tytułowym szkicu *Czym jest klasycyzm* autor wymienia zbiór *Trzy zimy* jako realizujący nowy model klasycyzmu. I tym razem nie pada nazwisko twórcy katastroficznego tomu⁷⁴. W tym samym artykule (a także w szkicu *Puszka Pandory*) klasyk cytuje fragmenty *Traktatu poetyckiego*. Podaje tytuł, lecz ponownie pomija nazwisko autora⁷⁵. Podobnie czyni Kwiatkowski w 1960 roku w recenzji kolejnego tomu Rymkiewicza *Człowiek z głową jastrzębia*. Miłosz jest nieobecny bohaterem tego szkicu. Jego nazwisko nie pada ani razu. Krytyk przywołuje go za pomocą peryfraz: to „poeta starszej generacji”, patron programu „intelektualizacji, obiektywizacji poezji [...] poprzez stylizowanie, [...] ironię, [...] wybór intelektualnych, klasycystycznych tradycji poetyckich”. Inne określenia, jakie stosuje badacz, odnoszą się, podobnie jak poprzednie, do relacji Miłosz — Rymkiewicz. Są to: „mistrz i jego uczeń”, Rymkiewicz i „jego pierwowzór”, „bezpośredni protoplasta Rymkiewicza”, „nauczyciel”⁷⁶. Kwiatkowski podaje ponadto odsyłacz bibliograficzny do zamieszczonego w „Odrodzeniu” artykułu Miłosza, wskazując na wagę tego tekstu dla naśladowców, przywołuje cytaty z wierszy poety, by wskazać na pastiszowość działań ucznia oraz na jego odrębność — „Inne novum — to metafizykowanie. (Nauczyciel jest raczej poetą historyzoficznym)”⁷⁷. W powyższym omówieniu krytycznym, w którym twórczość Miłosza stanowi zasadniczy punkt odniesienia, ani raz nie pada jego nazwisko. Nie pojawia się ono również w zamieszczonej we „Współczesności” krytycznej recenzji Janusza Maciejewskiego, który zastępuje je określeniem „autor *Trzech zim*”⁷⁸. Ta różnorodność sposobów opisu świadczyć może z jednej strony o autocenzurze, z drugiej — o nie-

⁷⁰ J. Kwiatkowski, *Dwaj giernkowie*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 35.

⁷¹ J. M. Rymkiewicz, *Trzy wiersze*, w: *idem*, *Czym jest klasycyzm*, *op. cit.*, s. 18.

⁷² *Ibidem*, s. 22.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*, *op. cit.*, s. 174.

⁷⁵ *Idem*, *Puszka Pandory*, w: *Czym jest klasycyzm*, *op. cit.*, s. 128–129.

⁷⁶ J. Kwiatkowski, *Stylizacje*, w: *idem*, *Remont pegazów*, *op. cit.*, s. 103–107.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 108.

⁷⁸ J. Maciejewski, *Blaski i cienie paseizmu*, „Współczesność” 1960, nr 24, s. 13.

jednoznaczności istniejących kryteriów. W okresie odwilży i tuż po niej następowały dość radykalne zmiany w instrukcjach cenzorskich. Decyzja o dopuszczeniu tekstu bądź jego zatrzymaniu — w świetle często zmieniających się zaleceń — była w dużej mierze arbitralna i zależała od konkretnego cenzora oraz wytycznych, jakie w danym momencie znajdowały się na jego biurku. W jednym z numerów „Życia Literackiego” z 1959 roku, poświęconym podsumowaniu sytuacji w poezji po roku 1956⁷⁹, Jerzy Kwiatkowski, podkreślając wśród debiutantów kontynuację poetyki Różewicza, nazwisko Miłosza wspomina tylko raz, cytując je za Kazimierzem Wyką, wymieniającym protoplastów Herberta. Kwiatkowski w tej samej recenzji pisze o Rymkiewiczu i Waleńczyku „wiernie podpatrujących wielkiego poetę”⁸⁰. Janusz Majcherek już w latach osiemdziesiątych, komentując program Rymkiewicza, pisał:

Jest [...] charakterystyczne, że w tomie *Czym jest klasycyzm* wiersze Miłosza przywołane są bez nazwiska autora. Wiadomo dlaczego, ale nie to jest istotne. Rzecz w czym innym: Miłosza nie było, a jednak był. Przekreślenie tradycji samo zostaje przekreślone przez nawiązanie: obecna nieobecność podkreśla tu zasadę czynionego wyboru⁸¹.

Przywołane powyżej zdanie badacza może być podsumowaniem tych z konieczności szkicowych rozważań. Nieobecny poeta był obecny w o wiele większym stopniu, niż wynikałoby to ze statystyk publikacji jego utworów w kraju lat pięćdziesiątych (trzy krótkie fragmenty *Zdobycia władzy* — 1956; trzy fragmenty i *Oda z Traktatu Poetyckiego*, kilka wierszy i przekładów w prasie i antologiach, szkic o Witkacym — 1957). Jego obraz współtworzą różnorodne w formie, wykorzystujące strategie przemilczenia i identyfikacji wypowiedzi krytyki literackiej i publicystyki: omówienia, recenzje, felietony, raptularz literacki, teksty satyryczne, a nawet parodie wierszy⁸², przede wszystkim zaś utwory debiutantów kolejnych pokoleń, studiujących z trudem zdobywane wczesne i emigracyjne utwory autora *Zniewolonego umysłu*.

⁷⁹ J. Kwiatkowski, *Młoda poezja polska*, „Życie Literackie” 1959, nr 39.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 5.

⁸¹ J. Majcherek, *Klasycyzm i Pan Cogito*, „Dialog” 1985, nr 8, s. 132.

⁸² Por. K. Wyka, [Czesław Miłosz, *W pogardzie*], w: *idem*, *Duchy poetów podłuchane*, Kraków 1959, s. 100–101; M. Piechal, [Czesław Miłosz, *Pomnik Trytona*], w: *idem*, *Diabeł za skórą*, Warszawa 1959, s. 63.