

Ole Michael Selberg

Czesław Miłosz – en polsk nobelprisvinner (1983)*

Da det ble kunngjort at nobelprisen i litteratur for 1980 hadde gått til Czesław Miłosz, var reaksjonen her hjemme temmelig blandet. Det var åpenbart at ingen norske kulturjournalister noensinne hadde hørt om Miłosz, og en del av dem anså tydeligvis dette som grunn god nok til at han ikke burde fått prisen. I Dagbladet het det på lederplass (den 11. oktober 1980): «Nobelkomiteen i Norge har forlenget pådratt seg et velfortjent rykte for å finne fram til selsomme fredspriskandidater. Utdelingen av Nobels litteraturpris i år tjener dessverre til å sette Svenska Akademien i et tilsvarende lys. [...] Vi synes De Aderton skulle ta det hensyn at prisen ikke gang på gang havner i periferien. Nobelprisen til en garantert ulest og ukjent forfatter: en gang, javel, men to?»

Ganske annerledes bedømte Sveriges største avis, Dagens Nyheter, pristildelingen. Her skrev Bengt Holmqvist bl.a. følgende (den 10. oktober 1980): «Det er vanskelig å tenke seg et bedre valg enn det Akademiet har truffet i år. Miłosz er ganske visst ikke noen synderlig kjent skribent. Men det er – som særlig Artur Lundkvist har pleid å understreke – liten vits i å belønne dem som allerede har oppnådd suksess i rikt monn. En fornuftigere bruk av det spektakulære stipendiet er unektelig å anvende det til å spre kunnskap om betydelige forfatterskap som er blitt lagt altfor lite merke til.»

Uten å ta stilling til det prinsipielle spørsmål hvorvidt nobelprisen i

* Foredrag under Humanioradagenene i januar 1983

litteratur bør forbeholdes internasjonalt berømte og opplagssterke suksessforfattere som også kan forutsettes kjent i Akersgaten 49, må det være tillatt å påpeke at Holmqvists positive vurdering av Akademiets avgjørelse er blitt ytterligere underbygget av det økende antall oversettelser av Miłosz' verker til vestlige språk som har sett dagens lys siden pristildelingen ble kunngjort. I dag tror jeg svært mange deler den oppfatning som John Bayley gav uttrykk for i en omfangsrik anmeldelse av fem Miłosz-bøker i *New York Review of Books* sommeren 1981. Han sier bl.a.: «En dikter som er så god at han tåler å oversettes, er et gedigent paradoks - et paradoks som mange lyrikere og lyrikklesere i dag ville forsverge var mulig, så utpreget er tendensen til at poesien stivner og lukker seg inne i ett enkelt språks omhyggelig utnyttede finurligheter og idiosynkrasier. (...) Det faktum at Miłosz' tekster fungerer så godt og direkte også i oversettelse, er en indikasjon på at han, som *poet* i ordets videste forstand, er en ideell prisvinner.»

Til tross for at Miłosz i over tyve år har vært litteraturprofessor, dvs. utøvet en profesjon som man i alminnelighet ikke forbinder med et dramatisk og hendelsesfylt liv, er hans biografi ikke desto mindre uhyre interessant. Han ble født i 1911 i Litauen, i trakter med blandet polsk-litauisk befolkning, tilbrakte første verdenskrig i Russland, hvor hans far arbeidet som ingeniør, kom så i 1918 tilbake til Litauen og bodde i noen år sammen med moren ute på landet, på bestefarens gård. I 1921 flyttet han sammen med foreldrene til Wilno.

Her burde det egentlig innskytes en lengre digresjon om denne forunderlige by, som skjønt den fremdeles finnes på kartet, under det litauiske navn Vilnius, i dag bare eksisterer i de overlevendes erindring. Befolkningen bestod før 1939 hovedsakelig av polakker og jøder, men innenfor byens oppland bodde også hviterussere og litauere. Dette nasjonale og religiøse konglomerat var i årene like etter den første verdenskrig et stridens eple. Både Polen og Litauen gjorde krav på områ-

det, men det var polakkene som gikk av med seieren, med det resultat at Litauen brøt alt offisielt samkvem med Polen inntil 1938.

I Wilno gikk Miłosz på gymnasiet, og her studerte han også senere jus, i første halvdel av 1930-årene. Studiet interesserte ham lite, selv om han tok sine eksamener og i tidens fylde også ble juridisk kandidat. Det var først og fremst andre sysler som opptok ham. I 1930 publiserte han sine første dikt, og året etter var han med på å stifte Żagary-kretsen, en venstreorientert litterær gruppering som stilte seg i opposisjon til de førende retninger i datidens polske poesi. Hans første diktsamling, som kom i 1933, var – etter hans eget utsagn – skjemmet av «sosiale spekulasjoner», men med sitt neste bind lyrikk. *Tre vintre* (1936), markerte han seg som en av de betydeligste representanter for 1930-årenes såkalte «katastrofisme», med dens mørke, symbolmettede undergangsvisjoner.

I 1936 var Miłosz blitt ansatt i kringkastingen i Wilno, men allerede året etter sørget en ny fylkesmann for å fjerne ham og flere andre, etter at det i pressen var blitt klaget over angivelig venstrevriddhet og kommunistisk infiltrasjon i lokalradioen, som sendte hviterussisk korsang og slapp jøder til med religiøse foredrag. Miłosz flyttet til Warszawa, hvor han straks fikk en stilling i radioens sentrale kulturredaksjon.

La oss, før vi går videre, stanse opp litt her og forsøke å danne oss et bilde av den unge lyriker og kringkastingsmann Czesław Miłosz i slutten av 1930-årene. Han var ikke kommunist, men sympatiserte med venstresiden, ikke minst fordi han tidlig hadde fattet avsmak for alt som minnet om sjåvinisme og nasjonal selvgodhet. De såkalte nasjonaldemokratene, som i mellomkrigstiden spilte en viktig rolle i polsk politikk, var ham dypt usympatiske. Selv karakteriserte han seg i 1950-årene slik i tilbakeblikk: «Før 1939 var jeg en ung, litt snobbet Warszawa-lyriker. Diktene mine fant bifall i visse litterære kafeer – de var, i likhet med den franske poesi, som jeg satte høyt, vanskelige å forstå og beslektet med surrealismen. Selv om mine interesser hovedsakelig var litterære, stod jeg ikke

fremmed overfor politiske spørsmål. Datidens politiske system vakte ingen begeistring hos meg. Min interesse for samfunnsproblemer kom til uttrykk i sporadiske protester mot ytterliggående høyregrupperinger og antisemittisme.»

Okkupasjonstiden tilbrakte Miłosz i Warszawa, opptatt med illegalt kulturarbeid. Hans lyrikk fra disse årene gikk inn i samlingen *Redning*, som utkom i 1945. Etter krigen trådte Miłosz inn i diplomatiet og tjenestegjorde i flere år som polsk kulturattaché, først i Washington og senere i Paris. Etter hvert som ensrettingen i Polen skred frem, falt det stadig vanskeligere å forene rollene som diplomat og dikter, og i 1951 bestemte han seg for å bli i vest. Sine beveggrunner har han selv forklart slik: «I 1945 ble de østeuropeiske land erobret av Den Nye Tro, som kom fra øst. [...] Mitt forhold til den nye verdslige religionen og fremfor alt til Metoden som den bygget på [...], var mistroisk. Det betyr ikke at jeg ikke, i likhet med andre, fornemmet dens veldige innflytelse på meg selv. Jeg prøvde å overbevise meg om at jeg var i stand til å bevare min uavhengighet og fastlegge visse prinsipper som jeg ikke ville bli nødt til å bryte. [...] I Polen varte det forholdsvis lenge, helt til 1949–50, før kravet om uforbeholden godtagelse av «den sosialistiske realisme» ble fremmet overfor forfattere og kunstnere. Det var ensbetydende med å forlange hundre prosents filosofisk rettroenhet. Med forbauselse oppdaget jeg at jeg ikke var i stand til å prestere dette. Gjennom mange år hadde jeg ført en indre dialog med denne filosofien – og en dialog med enkelte venner som hadde sluttet seg til den. Det som fikk meg til forkaste den ugjenkallelig, var min følelsesmessige aversjon mot den.»

Ovenstående sitat er hentet fra *Det trellbundne sinn*, den første boken Miłosz utgav i Vest, og kanskje den betydeligste av femtiårenes «avhopperbøker». *Det trellbundne sinn*, som kom på polsk, engelsk og fransk i 1953 (og på norsk først i 1981!), er en inntrengende analyse av de beveggrunner som fikk mange østeuropeiske intellektuelle til å slutte

seg til marxismen, eller rettere sagt stalinismen. Riktignok har det senere vært hevdet at Miłosz' analyse kanskje til tider blir for skarpsindig. Motivene som drev mange intellektuelle inn i partiets rekker, var neppe alltid så gjennomtenkte. Vel så ofte dreide det seg antagelig om naken frykt, enkel opportuniste og vilje til å overleve for enhver pris. Men uansett hvordan man stiller seg til den slags innvendinger, har Miłosz' kartlegging av mentaliteten hos Øst-Europas marxistiske neofytter i Stalins satellittimperium fra slutten av 1940-årene bevart sin verdi.

Miłosz bodde i Frankrike inntil høsten 1960, da han flyttet til Berkeley i California, hvor han siden har virket som professor i slavisk litteratur. Både i Frankrike og i USA har han vært uhyre produktiv og skrevet poesi, essays og to romaner, foruten en glimrende polsk litteraturhistorie på engelsk.

La oss nå vende oss mot Miłosz' diktning. Vi blir nødt til å fare frem med harelabb, og må nøye oss med til dels upresise generaliseringer, for plassen tillater ikke at vi går nærmere inn de diktere og tenker som har betydd spesielt mye for Miłosz: hans fjerne slektning Oskar Miłosz, som skrev på fransk, Emmanuel Swedenborg, William Blake, Simone Weil o.a.

Miłosz' poesi fra tredveårene er, som han selv har sagt, ofte vanskelig å forstå. Żagary-dikterne er i det hele tatt ikke lette å bringe på en fellesnevner. Forsøksvis kunne man kanskje si at de forenet samfunnsbevissthet og historiepessimisme med en høy oppfatning av poesiens oppgave. Denne fremhevelse av poesiens betydning springer imidlertid ikke ut av noen eksklusiv l'art pour l'art-holdning. Tvert om: det som særkjenner żagaristene i sin alminnelighet og Miłosz i særdeleshet, er en sterk understrekning av at diktningen må være forankret i virkeligheten. Poesien står ikke utenfor eller over historieførløpet, den er ingen blott og bar språklek, som kreerer en autonom verden, slik Kraków-avantgardistene hevdet.

Like før krigsutbruddet i 1939 offentliggjorde Miłosz en artikkel hvor han anstilte en del betraktninger over kunstens kår i ufreds- og katastrofetider. I denne artikkelen sier han bl.a.: «Det heter jo fra gammelt av at musene tier når våpnene taler. Riktigere ville det være å si at de enten tier eller skråler. Derimot klarer de sjelden å tale med den ro som sømmer seg for kloke muser». Hva musene, etter Miłosz' mening, bør gjøre, er hverken å forstumme eller å la seg lokke til ville hyl i den alminnelige dervisjdans rundt historiens bål. Ved siden av kampens helt mot finnes det også en annen heroisme: den som består i å sørge for at kunsten i tider fylt av krig, vold og undergang stiller de samme høye krav til seg selv som under fredeligere og lykkeligere forhold.

Det ligger noe nesten umenneskelig i den ideale fordring Miłosz her presenterer. Mva han sier, er at kunstneren skal bevare sin distanse selv midt i ragnarok. Det uartikulerte skrik blir ikke kunst uansett hvor ekte det er, og hvor sterkt det griper oss som mennesker. For at kunstneren skal kunne frembringe noe av varig verdi, må han på en måte stille seg utenfor, gjøre seg til observatør mer enn aktør.

Spesielt interessant blir Miłosz' holdning på bakgrunn av den fremherskende tendens i polsk litteratur, med dens sterke forankring i det man ofte kaller den tyrteiske tradisjon, etter spartaneren Tyrtaios, som i sine dikt egget til kamp for fedrelandet. Eiendommelig for de siste to hundre års polske litteratur er følelsen av å stå under et nasjonalt kall, som overskygger alle andre sider ved diktningen. For å si det med en nålevende polske skribent, Kazimierz Brandys: «Ingensteds er det vanskeligere å være forfatter enn i Polen, for her segner litteraturen ennå under arven fra romantikken, som har testamentert den plikten til å skape et nasjonalt under».

Var Miłosz' synspunkter vanskelige å svelge på det tidspunkt da de ble fremsatt, ble de ikke mer akseptable senere, da den nazistiske terror for alvor fikk Polen i sitt jerngrep. Når tusener av mennesker daglig sendes

i døden, blir det å beskjeftige seg med andre emner enn død, smerte og lidelse lett oppfattet som kunstneri og moralsk svik. Hvordan var så Miłosz' egen dikteriske praksis i disse årene?

I forordet til *Det trellbundne sinn* sier Miłosz følgende om sin kunstneriske utvikling under krigen: «I okkupasjonsårene ble jeg meg mer bevisst litteraturens samfunnsmessige betydning, og nazistenes grusomheter fikk sterk innflytelse på innholdet i mine verker; samtidig ble min poesi mer forståelig – slik det pleier å være tilfellet når dikteren vil meddele noe viktig til sine lesere».

Det interessante er at samlingen *Redning* (1945), som Miłosz her refererer til, avstedkom en del polemikk, som nettopp dreide seg om de problemer Miłosz hadde berørt i sin artikkel fra 1939, nemlig dikterens forpliktelse overfor sitt truede folk, kunstens rolle i ekstreme situasjoner, dens frihet til selv å velge sine emner og bestemme hvordan de skal behandles, også når det hersker nasjonal unntakstilstand.

Den første av kritikerne, Dominik Horodyński, stilte spørsmålet om hvorfor Miłosz i sine dikt, hvis kunstneriske verdi hverken han eller de øvrige opponenter trakk i tvil, nok hadde øye for martyrie og det tragiske, men overså heroismen og heltemotet.

Aleksander Rymkiewicz (som i mellomkrigstiden hadde vært medlem av Żagary-gruppen) grep det noe annerledes an. Hans innvendinger gjaldt kunstnerens holdning. Etter hans mening hadde Miłosz tilkjent seg selv rett til å betrakte nasjonens utslettelse fra en tilskuerløsje utenfor historiens strøm. Og ikke nok med det: han hadde heller ikke unnsatt seg for å presentere for sine dødstruede samtidige produkter som savnet enhver forbindelse med deres hverdag, deres angst og lidelser – kunstneriske ytringer som var visjoner av et arkadisk lykke-land, uten skygge av apokalyptiske katastrofer. Dette siste ankepunkt rettet seg særlig mot syklusen *Verden. Et naivt poem*, som Miłosz skrev i 1943.

Etter lignende linjer argumenterte også Jerzy Zagórski, likeledes zagarist. Han anklaget Miłosz for nihilistiske tilbøyeligheter, og tok anstøt av Miłosz' tendens til å operere med historiske paralleller. Spesielt fant han sammenstillingen av Giordano Brunos henrettelse på bålet og utsløttelsen av Warszawa-ghettoens 250.000 jøder malplassert.

Én vesentlig grunn til at Miłosz så utvetydig tok stilling *mot* en patriotisk lamenterende eller heltebesyngende diktning, var antagelig hans bedømmelse av den polske litteraturs forutgående utvikling, hvor de kunstneriske hensyn bestandig hadde måttet vike for samfunnets krav, forpliktelsen til – billedlig talt – stadig å trekke i uniform. Noe uttrykk for eskapisme var det neppe. Som allerede nevnt, er det få som så sterkt som Miłosz har betonet diktningens karakter av *mimesis*, dvs. virkelighetsetterligning. Ikke desto mindre tolket den fjerde av de anmelderne som angrep samlingen *Redning* – den senere så berømte litteraturforsker Kazimierz Wyka – Miłosz' temavalg i denne samlingen som nettopp et vitnesbyrd om at dikteren vek unna krigstidens virkelighet.

Miłosz' svar på kritikken kom i 1946, i artikkelen «Et halvveis privat brev om poesi». Han innleder med å beklage polakkenes hang til å falle inn i den romantiske maner straks de skal tale om såkalte opphøyede emner. En diktning som vil *redde* nasjoner og mennesker, og ikke bare gråte over dem, må utarbeide et begreps- og følelsesapparat som gjør det mulig for enkeltindividet å gjenfinne sin identitet midt i ragnarok, og etablere kriterier og verdier som kan overleve utslettelsens tid.

Én mulig strategi i denne forbindelse er dikterens bevisste distansering fra det emne han beskriver. Nøkkelen til en slik fremgangsmåte er *den kunstneriske ironi*, dvs. dikterens evne til å ikle seg ulike personers ham og likesom tale med deres munn. Den annen metode er den som Wyka og de øvrige anmelderne skarpt kritiserte som flukt inn i Arkadia-myten. Idyllen, hvis fiktive karakter burde være åpenbar, har en terapeutisk funksjon – den gjenoppretter det sunne verdihierarki i

en verden hvor det som burde høre hjemme i marerittet, er blitt norm, mens det som burde være en selvsagt del av hverdagen, er blitt drøm og dikt.

Problemet om poesiens forbindelse eller mangel på forbindelse med virkeligheten opptar Miłosz sterkt, og han kommer stadig tilbake til det i sin essayistikk. I essayet «Kunstens umoralskhet» (1979) drøfter han, med utgangspunkt i et Thomas Mann-sitat, de moralske aspekter ved dikterens tilskuerholdning til den virkelighet som er råmaterialet for hans kunst. Kunsten forutsetter iakttagende distanse der hvor sann menneskelighet tilsier aktivt engasjement. Det svimlende antall dikt som oppstod i Polen under siste krig, også i ghettoene og leirene, aktualiserte nettopp Thomas Manns konstatering av at «kunstneren bør være umenneskelig, utenommenneskelig». Opphavsmennene til disse diktene var stort sett bare menneskelige. Og i samme grad som de var menneskelige, spilte de fallitt i kunstnerisk henseende, slik at diktene deres til sammen utgjør et omfangsrikt og gripende dokument, ikke noe mer. Miłosz tilføyer at han har selv fått sanne denne konflikten, for i dag, på avstand, forekommer det ham at de diktene som i sin tid grep hans publikum i Warszawa, er svake, mens de som er sterke, er de som den gang var uklare i sin intensjon, grusomme, fulle av sårende spott.

Siden begynnelsen av femtiårene har Miłosz' lyrikk vært dominert av naturkontemplasjon og meditasjon over de metafysiske grunnproblemer. Hans egentlige tema, det emne han stadig kretser om, er menneskets væren, som på den ene side biologisk vesen, underlagt Naturens nødvendighet, og på den annen side åndsvesen – vårt liv «i grenselandet mellom det dyriske og det menneskelige», som det heter i romanen *Issadalen*. Virkeligheten er mangfoldig og mangetydig, og dikteren er selv uløselig infiltrert i den prosess han forsøker å fatte. Men om han, like lite som enhver annen, kan finne et stade som tillater ham å stille seg over og utenfor hendelsesforløpet, kan han allikevel vitne om den

sannhet han mener å skimte, og blottstille dem som i menneskefiendsk hovmod tror seg å ha gjennomskuet Historiens lover og logikk.

Eiendommelig for Miłosz' dikt er at de svært ofte er polyfone eller mangestemmige, i den forstand at forskjellige holdninger og tolkninger kommer til orde. Et eksempel på denne teknikken finner vi i diktet «Campo di Fiori», hvor synet av den brennende Warszawa-ghettoen assosieres med henrettelsen av Giordano Bruno. Her heter det i femte strofe:

For noen betyr vel dette
at hopen i Rom og Warszawa
høkrer, elsker og ler
med ryggen til retterens bål.
For andre kanskje at flyktig
er menneskets liv og mål
og glemt blant mennesker ennå
før flammene er mette.¹

Etter slik å ha antydnet to konklusjoner som muligens kan trekkes av de fire første strofene i diktet, gjengir dikteren sine egne refleksjoner:

For min del tenkte jeg på
hvor ensomme ofrene er

I tillegg til dette, som kunne kalles den «indre» dialog i diktet, kommer den utenomtekstlige dialogsituasjon som diktet innbyr til, enten ved at dikteren henvender seg direkte til leseren, eller også ved at han i teksten henspiller på andre verker, på litterære konvensjoner og stil-

¹ Paal Brekkes overs.

typer. Derved åpnes diktet i forskjellige retninger, og røster fra andre tider og himmelstrøk blander seg i et kor hvor det ikke alltid er lett å identifisere de enkelte stemmene. Assosiasjonsrikdommen, den mer eller mindre forkledde mangetydighet, er hos Miłosz så stor at gjennomsnittsleren neppe er i stand til å uttømme alle de muligheter teksten rommer.

Selv om Miłosz først og fremst betrakter seg som poet, har han også skrevet to romaner. Den allerede siterte *Issadalen*, som kom i 1955 og har et sterkt selvbiografisk islett, er av kritikerne blitt betegnet som en typisk «poet's novel». Siden den kaster interessant lys over naturbegrepet hos Miłosz, fortjener den nærmere omtale.

Romanens subjett er en ung, sansevar gutts uttreden av den barnlige uskyldstilstand gjennom den gradvise oppdagelse av at omgivelsene – ting, planter, dyr og mennesker – står i motsetning til ham selv, at de er noe gåtefullt og fremmed, adskilt fra ham ved en uoverstigelig mur. Tomasz' altopplukende naturinteresse, som fører ham fra botanisering via fuglestudier til de mest heroiske anstrengelser for å bli en dyktig jeger, er uttrykk for hans ønske om å hele bruddet mellom jeg'et og ikke-jeg'et. Han vil rive ned muren mellom seg og dyrene, lære å forstå dem slik de virkelig er – men må til slutt erkjenne at selv om han klarer å etterligne haukens lokkerop så godt at fuglen lar seg narre, er dens vesen ham stadig like fjernt.

Ifølge forfatteren ble *Issadalen* skrevet som en slags selvterapi, for å få den poetiske åre til atter å åpne seg. De detaljerte naturskildringene og den myldrende tingfylde i romanen kan friste til å oppfatte den først og fremst som en nostalgisk evokasjon av et barndomsland som i dobbelt forstand er tapt. Imidlertid gir allerede den betydningsfulle rolle som forholdet til naturen spiller i Tomasz' utvikling, en mistanke om at romanen er mer mangebunnet enn som så. Miłosz' bemerkning, i *The History of Polish Literature*, om at det til grunn for boken ligger «en

manikéisk visjon», antyder i hvilken retning et tolkningsforsøk må gå.

Naturen er i romanen egentlig et bilde på hele den verden som mennesket er kastet inn i, og som det som voksen forholder seg til som Det andre. Denne Natur kan avføde motstridende reaksjoner - den kan enten vekke en følelse av skjønnhet og harmoni, og en vag lengsel etter en tapt urtilstand, eller den kan fremtre som eksponent for en jernhard, grusom Nødvendighet, som er totalt fremmed for menneskets forventning om en rettferdig verdensorden.

Naturens motsetning er Kulturen, som er fremgått av menneskets behov for å tolke en mening inn i tilværelsen. Men grensen mellom Natur og Kultur faller ulykkeligvis ikke sammen med grensen mellom det menneskelige og det utenom-menneskelige. Skillet går i mennesket selv, fienden finnes innenfor menneskets egne forsvarsverker. Gjennom sin kropp er mennesket selv en del av den døve, ubønhørlige Natur, som det forgjeves forsøker å fravriste vitnesbyrd om en evig, iboende morallov. Mennesket både deltar i Naturen og står utenfor den. Dets søken etter mening gjør det forskjellig fra omgivelsene og fra dets egen kroppslighet, men samtidig kan det ikke fornekte denne kroppslighet uten å ødelegge seg selv.

Utviklingen i Miłosz' livssyn har ført ham fra en tradisjonell katolsk oppdragelse via forskjellige former for skeptisisme og et oppgjør med marxismen frem til en tilslutning til kristendommen, om enn på hans egne premisser. Stillet overfor valget mellom Det absolutte (Gud) og det absurde, har han i motsetning til Sartre valgt det absolutte.

Hvor ortodoks Miłosz er i dogmatisk forstand, behøver vi ikke her å ta stilling til. Den som vil finne ut mer om hvor Miłosz står i dag, kan jeg bare henvise til den merkelige boken *Landet Ulro* fra 1977. I denne blandingen av selvbiografi og filosofisk essay gir Miłosz et riss av sin åndelige utviklingsgang. Her sier han bl.a.: «Intellektuelt er Blake og Swedenborg viktige for meg, men de innebærer ikke noen radikal

dreining bort fra det jeg verdsatte før. Tvert imot, nå ser jeg tråden som knytter sammen mine forskjellige faser, dvs. de påvirkninger jeg har motatt: katolsk dogmatikk, St. Brzozowski, O. W. Miłosz, hegelianismen i skikkelse av min venn Tadeusz Juliusz Kroński, Swedenborg, Simone Weil, Sjestov, Blake. Denne sammenbindende tråd er min antroposentrisme og min motvilje mot Naturen...»).

I dag bruker Miłosz mye av sin tid og arbeidskraft til å oversette deler av Det Gamle Testamente til polsk. Han anser det som en viktig oppgave å skape et polsk høytidsspråk som både har sakral verdighet og er i samsvar med vår tids språkfølelse. Salmenes bok, Jobs bok. Predikeren og Visdommens bok er allerede utkommet, og flere andre skal være under forberedelse. Lys over Miłosz' motiver for å gi seg i kast med en slik oppgave kaster følgende sitat fra *Landet Ulro*: «Hva skal de gjøre, de som føler at himmel og jord er for lite, og som ikke kan leve uten å vente på en annen himmel og en annen jord? De som opplever sitt eget liv, slik det er, som en drøm, et forheng, et mørkt speil, og som ikke kan forsone seg med at de aldri skal få vite hvordan det virkelig var? De vil tro, fordi den higen som fyller dem rett og slett ikke kan uttrykkes i et av de skiftende menneskelige språk. Bare ett språk svarer til den menneskelige forestillingsevnes høyeste lov. På det språk er Skriften avfattet.»

Miłosz' posisjon i Polen - det land hvis språk han aldri har oppgitt og hvis litteratur han tilhører - har i de siste decenniene vært et slags «fraværende nærvær».

Da han fikk nobelprisen i 1980, var det gått nærmere en mannsalder siden han valgte å bryte med Stalin-tidens offisielle Polen. I løpet av disse tredve årene hadde han i Frankrike og USA utgitt syv diktsamlinger, to romaner og en rekke bind med essays. Ikke noe av dette var publisert offisielt i Polen - ja, ikke nok med det: hvis man brakte hans verker med seg inn i landet, risikerte man å få dem konfiskert i tollene! Bortsett fra

to korte pusterom (i årene 1956-58 og i begynnelsen av 1970-årene) hadde det stort sett hele tiden vært forbudt å nevne Miłosz' navn i bøker og aviser beregnet på et større publikum. Isteden måtte man gripe til omskrivninger som «forfatteren av *Tre vintre*» eller «forfatteren av *Redning*». Disse to samlingene, som var utkommet før avhoppet, var nemlig «offisielle», mens hele Miłosz' senere forfatterskap var «uoffisielt», hvilket innebar at bøkene hans ble oppbevart i bibliotekenes avdelinger for prohibita, dvs. forbudt litteratur, som bare kunne lånes ut til spesielle personer eller mot forevisning av særskilt tillatelse.

Fra 1974 av hadde to polske forlag i flere år forgjeves forsøkt å publisere utvalg av Miłosz' lyrikk. Hver gang de førte dem opp på listen over planlagte utgivelser, var de blitt strøket av sensurmyndighetene, etter ordre fra høyeste hold. I 1978 var et utvalg av Miłosz' gjendiktninger av salmer fra Det gamle testamente, som skulle vært trykt i den katolske ukeavisen *Tygodnik Powszechny*, blitt stanset av sensuren. En del andre salmer var imidlertid til slutt ble tillatt offentliggjort i det elitepregede litterære månedsskriftet *Twórczość*, med en innledning skrevet av oversetteren.

Slik var, i grove trekk, situasjonen innenfor det offisielle kulturliv da Svenska Akademin i oktober 1980 kunngjorde at nobelprisen i litteratur hadde gått til Czesław Miłosz. På det tidspunkt var imidlertid den offisielle kulturen ikke lenger enerådende i Polen. Ved siden av og bak myndighetenes «fasadekultur» hadde det vokst frem en livskraftig motkultur, basert bl.a. på en ganske omfattende utgivelse av usensurerte bøker og tidsskrifter. Det største av disse undergrunnsforlagene, NOW-a, hadde frem til høsten 1980 utgitt fem bind med dikt av Miłosz, foruten den viktige prosaboken *Det trellbundne sinn*. Helt fraværende på det polske bokmarked var Miłosz altså ikke - selv om det paradoksalt nok var nobelprisen som åpnet veien for ham til offisielle polske forlag og bokhandler.

Når man i dag ser tilbake på den nesten tredve år lange svartelistingen av Miłosz, slår det en først og fremst hvor lite effektiv den var, sett fra myndighetenes synspunkt. Enda en gang fikk man bekreftet at i et land som Polen virker makthavernes forsøk på å tie i hjel en ubehagelig dikter bare som en forsterket klangbunn for hans røst.

Gjennom hele denne perioden da Miłosz ble forsøkt gjort til en «ikke-person», fantes det mennesker som smuglet hans arbeider inn i Polen og spredte kjennskapet til dem. Miłosz' innflytelse på etterkrigstidens polske poesi er vanskelig å måle, men at han har preget den på mange måter, er hevet over tvil. Det går tydelige linjer fra Miłosz både til tøværsdebutantene Herbert og Rymkiewicz, og til 1968-generasjonen, eller «Den nye bølge».

Et halvt års tid før Jaruzelskis militærkupp besøkte Miłosz Polen. I et foredrag holdt i den franske PEN-Club i Paris to måneder etter kuppet beskrev han sine inntrykk fra dette gjensyn med fedrelandet slik: «Lykkelig er den dikter som i hvert fall en gang i sitt liv forunnes å kunne kaste av seg den ensomme individualismes åk og ferdes blant menneskene som likemann blant likemenn. Jeg tenker på den indre overvinning av isolasjonen, som er umulig uten en følelse av brorskap, ja endog beundring og ærefrykt. Denne lykken fikk jeg oppleve under mitt opphold i Polen sommeren 1981. En av mine amerikanske kolleger, som besøkte Polen i Solidaritets-perioden, fortalte meg at han hadde sett noe helt usedvanlig: et land uten fremmedgjorthet. Han hadde rett. Det var som om frykten var satt i parentes – denne frykten som i årtier hadde reist stengsler mellom menneskene innbyrdes og mellom menneskene og staten.»

I dag er parenteser rundt frykten atter fjernet.