

Teksty Drugie 2001, 3-4, s. 7-17



Miłosz wśród prądów epoki: cztery poetyki

Ryszard Nycz

Ryszard Nycz

Miłosz wśród prądów epoki: cztery poetyki

Miejsca poety, zadania literatury

Stanowiska, jakie Czesław Miłosz zajmował wobec literackich i ogólnokulturowych prądów epoki, wpływy, którym ulegał i które wywierał, tradycje, które przywoływał i ożywiał – zostały, jak wiadomo, opisane szczegółowo i wielokrotnie, i to zarówno przez wytrawnych znawców tej twórczości: Błońskiego, Fiuta, Kwiatkowskiego, Łapińskiego, Stałę, jak i przez samego jej autora. Ponowienie tej czynności jest chyba jednak, w tym przypadku, czymś i nieuchronnym, i koniecznym, zwłaszcza jeśli sobie uprzytomnić, że nie tylko każde nowe dzieło wpływa na nasze rozumienie pozycji i znaczenia wszystkich poprzednich, ale i każdy aktualny (tj. kolejny współczesny) kontekst wiedzy i wrażliwości warunkuje w pewnej mierze uzyskiwane rezultaty, tzn. konkretny obraz całej dotychczasowej twórczości Miłosza. Ale jest też czymś zdradliwym i zarazem zdradzającym kruchość (czy może specyficzność) podstaw naszej humanistycznej wiedzy – skoro okazuje się, że wieszczymy ze skutku, że następcwu nadajemy postać wynikania, widzimy to, o czym wcześniej wiemy, że istnieje, oraz to, co spodziewamy się zobaczyć... Biorąc to pod uwagę, także dlatego, że i dla pisarza jest to kwestia ważna, chciałbym ograniczyć się do jednej tylko sprawy i zapytać – jako nie pierwszy i nie ostatni – o miejsce poety (które zajmuje i z którego mówi) oraz o zadanie czy rozumienie literatury, jakie owa pozycja ewokuje czy zakłada.

Przede wszystkim: Miłosz ma z pewnością silne poczucie „zanurzenia w świecie”, jak też konsekwencji, jakie z tego uwarunkowania wynikały dla niego samego, dla kondycji poetyckiej i sytuacji człowieka. „W dwudziestym wieku każdy

Szkice

z nas jest miotany przez niezależne od ludzkiej woli żywioły” (Żnw, s. 35)¹, powiada. I choć czasem akcentuje swą niechęć wobec „większości «prądów» w zachodniej literaturze i sztuce” oraz solidarność z opornymi wobec „ducha wieku” (Po, s. 9-10), a czasem nadmierną podatność własną na zewnętrzne wpływy („gdybym jako młody chłopak zanurzył się w przestrzeni dzieł greckich i łacińskich [...] byłbym lepiej wykształcony i mniej miotany tak zwanymi prądami epoki” – Żnw, s. 39), to jednak zasadnicze przekonanie, które jest też przeświadczeniem paradygmatycznym dla nowoczesnej literatury, nie bywa tu nigdy istotnie podważane: „Nasze stulecie – powiada – jest w dużej mierze niedopowiedziane. Tak jak i życie ludzi. Jesteśmy we władaniu sił, których nie potrafimy ująć w słowa ani zapisać” (Wywiad, s. 94 – podkr. R. N.).

Jednak stanowiska, jakie wobec świata i literatury w obrębie tej zasadniczej sytuacji zajmuje, nie dają się, jak sądzę, sprowadzić do jakiegoś jednego miejsca, które by jednoczyło rozmaite pozycje specyficznie „Miłoszowską” perspektywą. Inaczej mówiąc, trajektorii tej twórczości nie potrafię zredukować do mniej niż czterech punktów widzenia, określających odrębne do pewnego stopnia poetyki i funkcje literatury.

Cztery poetyki

Najwcześniejszą z nich można by nazwać poetyką wizyjnej potocznosci, którą poeta najczęściej ujmował negatywnie, w opozycji do poetyki Skamandra, z jednej strony, i krakowskiej awangardy – z drugiej, a którą pozytywnie określałoby stosunkowo najbliższej powinowactwo z poetykami Ważyka i Czechowicza w Polsce oraz Apollinaire’a i Eliota w nowoczesnej tradycji europejskiej. Chodzi więc o sięgnięcie po styl mówiony (konwersacyjny i potoczny), a nie po autonomiczną tradycję poetycką i hermetyczną dykcję; o prymat metonimii nad metaforą, wizji nad konstrukcją, „nadludzkiej” perspektywy metafizycznej nad punktem widzenia artysty czy *opinio communis*, a wreszcie również o początek dominacji dialogu ról i masek „zdepersonalizowanego” podmiotu nad jednorodnym monologiem-wyznaniem (uprzywilejowanej) jednostki. Dobrym, jak sądzę, przykładem tych prób i strategii jest *Teatr pcheł* (powst. 1932) – Miłoszowska wersja „poematu konwersacyjnego”, kolokwialnego i wizyjnego równocześnie. Oto dwa fragmenty:

^{1/} Lokalizację cytatów z pism Miłosza podaję w tekście, stosując następujące skróty: BL – Bainecke Library no 489: Archiwum Czesława Miłosza, cyfra wskazuje rok powstania; MP – *Metafizyczna pauza*, Kraków 1995; Nz – *Nieobjęta ziemia*, Paryż 1984; Po – *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990; Pp – *Piesek przydrożny*, Kraków 1997; Wku – *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994; Wywiad – R. Berghash *Wywiad z Czesławem Miłoszem*, „Ameryka”, zima 1989, s. 93-96; Żnw – *Życie na wyspach*, Kraków 1997. Wiersze Miłosza cytuję według wydań: *Wiersze*, t. 1-2, Kraków 1984; *Kroniki*, Kraków 1988; *Dalsze okolice*, Kraków 1991; *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994; *Tę*, Kraków 2000.

Nycz Miłosz wśród prądów epoki...

A wieczorem
Wszyscy patrzyliśmy na fotografię, przyslaną
Przez brata
Z Ameryki.
Miał tam auto i nosił krawat na co dzień,
O, jakże musiał być szczęśliwy.
A kiedy zacząłem pracować w kopalni potasu (okręg Mulhouse), posłałem
Do domu fotografię, gdzie uśmiechałem się przy Citroenie.
Citroen był na płótnie, Citroen był na płótnie.
[.....]
Ludzie podnieśli głowy.
Dotknęła ich głów wypukłość nieba nagle
I spostrzegli swe wyciągnięte kształty jak w zwierciadle,
W soczewce, skleionej z niebieskawych szkieł,
A przez nią miliony oczu
Śledziły, podziwiałały, patrzyły
Na teatr pcheł.

O tym okresie swej twórczości Miłosz w 1943 napisał: „służyłem dwu trwogom – trwodze społecznej i trwodze metafizycznej, wyrażając jedną w języku drugiej” – a odnosząc się do nowego swego cyklu *Głosy biednych ludzi*, zauważał:

Idąc za swoim ludzkim doświadczeniem, odwracam się w tym zbiorze wierszy od trwogi metafizycznej, gdyż z niej jest tylko śmierć i milczenie, a nie zawsze wolno do nich tęsknić. Jeżeli wywołem z siebie głosy biednych ludzi, to niech nikt mi nie zarzuca, że jestem tylko biednym człowiekiem i że ich słowa są moją skargą, nad którą nie umiem się wznieść. Przez to, że potrafiłem przywołać postacie, jestem od nich szczęśliwszy, a udając ich smutek i obłęd, chronię się od smutku i obłędu. Nawet gdy zdaję się przemawiać od siebie, pewien złośliwy dystans dzieli mnie przemawiającego ode mnie jako człowieka: jestem wtedy jeszcze jednym głosem, ponad którym stoi sprawdzający umysł.

[BL, box 1 (1943)]

Ten dłuższy cytat wart jest większej uwagi, i ze względu na ostrą samoświadomość nowości techniki (oraz jej antycypację w dziesięć lat wcześniejszym utworze), i ze względu na zwrot ku najważniejszym sprawom doświadczenia zbiorowego i – w konsekwencji – ku nowym środkom poetyckiego wyrazu, właściwym drugiej poetyce: p o e t y c e p u b l i c z n e g o d y s k u r s u. Jak bowiem Miłosz w innym miejscu zauważył, „poezja jest złączona tysiącem nici z potocznym językiem, ale kto wie, czy nie w większym stopniu z językiem publicznego dyskursu, mów, debat, artykułów” (BL, box 8 (1972)). Gdzie indziej zaś dopowiadał:

dla pokolenia Iwaszkiewicza, Tuwima, Pasternaka [...] samo nazwanie doznania wystarczało, ale już nie dla nas. Jeżeli ma być komunikacja, posuwanie się wspólne naprzód przy spięciu doznania i idei, rodzaje literackie

Szkice

muszą zostać przełamane, aż pojawi się coś granicznego, nito-wiersz, nito-essay, nito-powieść.

[BL, box 4 (l. 60) – podkr. R. N.]

Podsumowując ten swój okres w innej wypowiedzi, Miłosz zauważył:

Ideałem moim zaczęła się stawać taka poezja, która by pozwoliła na nieskromność żądań; zapewniałem siebie i innych, że nie ma – począwszy od najbardziej codziennych spraw a kończąc na najtrudniejszych problemach filozoficznych – niczego, czego by się nie dało zamknąć w wierszu.

[BL, box 8 (1955)]

Zgodnie z tymi założeniami kształtuje się „wyobrażenie o poezji jako świadości epoki” (BL, tamże), która odwraca się od swych niedawnych rewelatorskich dążeń objawiania ukrytego sensu (historiozoficznego czy metafizycznego), czyniąc w zamian własnym terytorium rozległą przestrzeń publicznych dyskursów a celem – zadanie odsłaniania najistotniejszych i najbardziej dotkliwych stron doświadczenia zbiorowego. Jest to poezja adresowana z założenia do szerszej publiczności (społeczeństwa, narodu), z którą podejmuje dialog, ukazując „faktyczne” oblicze rzeczywistości i prawdę historycznego doświadczenia; poezja jako świadectwo pamięci i dokument „ducha czasu” (ideowych sporów, etyczno-światopoglądowych postaw, społecznej mentalności).

Poetyka trzecia – nazwijmy ją poetyką parabolicznej autobiografii – rodzi się w latach pięćdziesiątych, raptownym zwrotem ku ewokacji własnego doświadczenia, środowiska, tradycji i kulturalnej genealogii. Nie można wykluczyć, że to nagłe wyzwolenie (wcześniej stłumionego) wymiaru autobiograficznego było osobliwą konsekwencją nauk i perswazji Jeanne Hersch, które (co znaczące) Miłosz zaczął wspominać dopiero trzydzieści lat później, ale z taką intensywnością, że o ich faktycznym znaczeniu wątpić niepodobna. Chodzi tu nie tylko o odkrycie zarazem osobistej, etnocentrycznej i antropocentrycznej perspektywy, w której zdarzenia osobiste stają się przypadkiem i „okazem” losu uniwersalnego. Chodzi przede wszystkim o możliwość nowego stosunku (i rozrachunku) z własną przeszłością – i w konsekwencji z przeszłością w ogóle – takiego stosunku, który pozwala uczynić z niej aprobowaną (jeśli nie afirmowaną) część własnej tożsamości i zarazem pouczające *exemplum* ludzkiego losu.

Mam tu na myśli trzy symptomatyczne uwagi, jakie poczynił Miłosz w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. W *Nieobjętej ziemi* czytamy:

Trwałym osiągnięciem filozofii egzystencji jest uświadomienie nam, że nie powinniśmy myśleć o własnej przeszłości jako na zawsze ustalonej, bo nie jesteśmy drzewem ani kamieniem. Innymi słowy, w każdej chwili moja przeszłość zmienia się zależnie od tego, jaki sens nadają jej moje postanowienia i czyni teraz, w tej chwili.

Nycz Miłosz wśród prądów epoki...

Na następnej stronie pisarz tę filozoficzną refleksję opatrzył komentarzem wskazującym na szczególną jej wartość w pewnej fazie własnej biografii: „Filozofii wolności, która polega na tym, że nasz wybór dziś, teraz, rzutuje wstecz, zmieniając nasze dawne czyny, nauczyła mnie Jeanne, uczennica Jaspersa. Był to okres mojej ciężkiej walki z *delectatio morosa*, do której zawsze miałem skłonność” (Nz, s. 124). W wywiadzie z końca lat osiemdziesiątych autobiograficzne motywy dochodzą do głosu już nieco wyraźniej, słabnie za to konkretność określenia interlokutorki: „Przeszedłem kiedyś w życiu bardzo ciężki okres nieustannego rozpamiętywania moich ułomności, dawnych grzechów i przewin. [...] Moja znajoma wytłumaczyła mi, że przeszłość nie jest statyczna, lecz zmienia się pod wpływem tego, co robimy dziś” (Wywiad, s. 93). Wreszcie w ostatnim tomie, *Tò*, w wierszu *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch*, czytamy w punkcie ostatnim (12): „Ze we własnym życiu nie wolno poddawać się rozpaczcy z powodu naszych błędów i grzechów, ponieważ przeszłość nie jest zamknięta i otrzymuje sens nadany jej przez nasze późniejsze czyny” (*Tò*, s. 60 – podkr. R. N.).

To małe filologiczne „śledztwo” potrzebne było nie tylko dla zrozumienia zagadkowych dość okoliczności zwrotu do trzeciej, dojrzałej poetyki Miłosza, ale i do uchwycenia ogólniejszego stosunku pisarza wobec przeszłości, jak i, być może, ważnej różnicy w stylach myślenia (w tym i współczesnych sporach) o sensie i prawdzie przeszłości. Zauważmy bowiem: przeszłość wydaje się czymś absolutnie zdeterminowanym, zamkniętym, danym; skończonym i nie podlegającym zmianie: com napisał, napisałem; co się stało, to się nie odstanie – mówią powiedzenia potoczne. Tak pojęta, jest przede wszystkim brzemieniem dokonanego, ciężącym nad przyszłością; brzemieniem, które niezmiennie określa – czy raczej odbiera – sens i wartość każdego aktualnego działania. Wedle tradycyjnego przekonania, przyszłość zawarta jest w przeszłości, czego konsekwencją jest i to, że dawne „nasze grzechy, błędy i przewiny” nie tylko sobą pozostają (co oczywiste), ale też naznaczają każdy przyszły dobry uczynek piętnem swego nieodkupienia... Historia życia jednostki (czy zbiorowości) rozpada się na zbiorowisko niepowiązanych, chaotycznych i w rezultacie niezrozumiałych epizodów. A gdy pozbawione sensu wydaje się jakiegokolwiek projektowanie przyszłości, pozostaje „*delectatio morosa*”; bezowocne rozpamiętywanie bolesnej przeszłości.

W takiej sytuacji zrozumienie – co ważne: nie tylko w wymiarze prywatno-jednostkowym, ale i powszechnie-ludzkim – że przeszłość jest otwarta na nastawanie przyszłości, bo sens i wartość minionego określa aktualna całość biografii czy historii, nie tylko pozwala przezwyciężyć traumę przeszłości, zaakceptować siebie i własną biografię, ale też zachęca do planowania własnej aktywności. Chodzi tu zwłaszcza o działanie pojęte jako podstawa nieustającej egzegezy oraz warunek nieprzerwanego ponawiania „życiowej” opowieści, w której toku rozwija się, kryształizuje, modyfikuje – i narracyjna tożsamość piszącego i prawda o (nie tylko jego) przeszłości. Tak w każdym razie tłumaczę sobie motywy – może najważniejszego, bo chyba najbardziej dramatycznego – zwrotu w twórczości i życiu Miłosza.

Szkice

I tym też wyjaśniam dobrze znane cechy strategii piszącego oraz poetyki jego dzieł z lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i po części też osiemdziesiątych.

Poezja tego rodzaju jest „po stronie mythos” (Żnw, s. 122), jak Miłosz powiada. To znaczy: ewokuje, uobecnia, przedstawia, utrwała w języku – doświadczenie ludzkości, której nadaje formę, znaczenie oraz udział w porządku uniwersalnym (czasem mitycznym, czasem religijnym, czasem będącym rezultatem „filozoficznej wiary” w esencję rzeczywistości). Ogólny pogląd pisarza w tej kwestii nie odbiega, jak się zdaje, od kluczowych założeń całej nowoczesnej literatury:

f o r m a j e s t n i e u s t a n n ą o b r o n ą p r z e d c h a o s e m i n i c o ś c i ą . [...]
kontakt ze światem nawiązujemy głównie za pośrednictwem języka – złożonego ze słów,
znaków, linii, barw albo kształtów; nie mamy z nim bezpośredniego
k o n t a k t u . Wszystko dzieje się pośrednio, taka jest istota ludzkiej natury. Należy
do cywilizacji, należymy do świata. Pisanie to nieustanna walka, próba przełożenia tytu,
ile się da, elementów rzeczywistości na język formy.

[Wywiad, s. 94 – podkr. R. N.]

Tym ciekawsze są powody do schizmy zawiązującej się w łonie nowoczesnych, schizmy, którą poeta śledził i za którą się opowiadał. Miłosz na swych głównych antagonistów pasował najczęściej Gombrowicza i Becketta, lecz ja, by uzmysłowić istotę sporu, odwołam się do pisarza prawie (może właśnie z powodu chłodnej konsekwencji swego stanowiska) nieobecnego w książkach Miłosza – do J. L. Borgesa, który zamyka swego *Twórcę* następującym obrazem:

Człowiek postanawia wymalować świat. Przez lata będzie zaludniał przestrzeń obrazami prowincji, królestw, gór, zatok, okrętów, wysp, ryb, pokoi, instrumentów, gwiazd, koni i ludzi. Na chwilę przed śmiercią odkryje, że ów cierpliwy labirynt linii jest podobizną jego własnej twarzy.²

To „odkrycie” Borgesa (motyw *nota bene* obecny już u Nietzschego: „Może sobie człowiek jak najdalej wybiegać ze swoim poznanem, wydawać się sobie tak obiektywnym, jak tylko chce, w końcu nie wyniesie z tego nic więcej nad swoją własną biografię”³) spotyka się ze stanowczą repliką w twórczości Miłosza (sformułowaną zresztą niedługo, bo w trzy lata, po wypowiedzi Borgesa): „A któż zgodzi się mieć w lustrze tylko twarz człowieka?” (*Rzeki maleją*, 1963). Inna zaś jego refleksja brzmi jak bezpośrednia krytyka rewelacji argentyńskiego pisarza:

[...] kiedy „ja” z kolei się rozpadło. Wtedy zrozumiała się staję chęć zwrócenia się do przedmiotu [...] Zamiar daje w rezultacie swoje przeciwieństwo, bo ten, kto przemawia, właściwie mówi o sobie, o swoich upodobaniach, fobiach, lekturach, o pewnej tradycji kulturalnej, do której należymy, natomiast przedmiot w swej „takości” wcale się nie pojawia,

^{2/} J. L. Borges *Twórcza*, przeł. Z. Chądzyńska i K. Rodowska-Wiesiołowska, Warszawa 1971.

³⁻ F. Nietzsche *Ludzkie, arcyłudzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1910, & 513 (s. 403).

Nycz Miłosz wśród prądów epoki...

zmienia się w pretekst do literatury pozornie bezosobowej, z której wylania się portret (historyczny) jej twórcy.

[Żnaw, s. 114]

Głównym obiektem krytyki i źródłem antymodernistycznej kampanii pisarza jest zatem przede wszystkim radykalna „subiektywizacja” poznania: „dzisiejsza tendencja – pisze – do podważania rzeczywistości świata, przesunięcia akcentu na subiektywną percepcję (że niby oprócz tych percepcji nic nie ma) albo na teksty, ponieważ nic nie ma oprócz tego, co człowiek z siebie wysnuwa – wydaje mi się chorobą epoki” (Mp, s. 246). Spośród rozmaitych źródeł i symptomów tej „choroby”, wytrwale rozpoznawanej przez Miłosza w jego twórczości, najczęstsze polegały zapewne na redukowaniu realności do tego, co osadza się w samym medium, przez które podmiot kontaktuje się ze światem – czy będzie nim sfera zmysłowych wrażeń percepcyjnych, czy prawa rozumu, czy *quasi*-ontologiczna władza języka.

Tę ostatnią dobrze znamy z artystycznych proklamacji awangardowych pisarzy, i to tak różnych, jak Schulz czy Przyboś („nienazwane dla nas nie istnieje”, powiada pierwszy; „jakby to, co nienazwane, nie istniało”, wtóruje drugi). Miłosz, zdaje się, podzielałby ten pogląd jako wyraz zaufania do języka – przypomnijmy dla przykładu: „Co jest wymówione wzmocnia się./ Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia” (*Czytając japońskiego poetę Issa*). Sprzeciwiałby się zaś kwestionowaniu realności wymiaru pozaludzkiego – i to, jak można przypuszczać, głównie z powodu jego wpływu na estetyczne, etyczne i metafizyczne potrzeby rodzaju ludzkiego. „Tutaj, w moralnym proteście przeciwko urządzeniu świata, w pytaniu, skąd bierze się ten krzyk zgrozy, zaczyna się obrona szczególnego miejsca człowieka” (Pp, s. 159), pisał Miłosz, komentując obserwację Nałkowskiej o „pozaludzkiej” potworności wyrządzanej ludziom przez ludzi. W wierszu *Sens* zaś czytamy:

[...] jeżeli dzień i noc

Następują po sobie nie dbając o sens
I nie ma nic na ziemi, prócz tej ziemi?

Gdyby tak było, to jednak zostanie
Słowo raz obudzone przez nietrwale usta,
Które biegnie i biegnie, poseł niestrudzony
Na międzygwiazdne pola, w kołowrót galaktyk
I protestuje, woła, krzyczy.

Zauważmy, że antropocentryzm i antropomorfizm poznania nie tylko nie jest tu kwestionowany, ale zostaje jeszcze bardziej dowartościowany. Podstawowa funkcja literatury ma zresztą tutaj charakter prymarnie antropologiczny: zadaniem poezji jest objawianie prawdy o naturze i miejscu człowieka w pozaludzkim świecie; prawdy, którą forma poetyckiego języka pozwala nie tylko utrwalić, ale i której staje się faktycznie jedynym narzędziem poznania. Kładę nacisk na ten

Szkice

najogólniejszy aspekt działalności artystycznej (i w ogóle humanistycznej), który wydaje się naturalnym, samo-przez-się-zrozumiałym założeniem myśli nowoczesnej, bo w ostatniej poetyce, jakiej dopracował się Miłosz, to właśnie prawomocność antropomorfizmu zostaje wzięta w nawias, jeśli nie zakwestionowana. Ten ostatni rodzaj pisarskich poszukiwań Miłosza można by nazwać poetyką ekstazy medytacji, biorąc pod uwagę fakt, że tego rodzaju wzniosłej refleksji rzeczywiście w tych późnych tekstach nie brakuje. Wolę jednak posłużyć się innym określeniem, dokładniej wskazującym nowe terytorium tej poezji. Jest to, mówiąc po prostu, poetyka widzenia, czy raczej pokazywania świata, a mówiąc bardziej precyzyjnie (choć trochę dziwnie): p o e t y k a w s k a z y w a n i a p o z a l u d z k i e g o.

Rzecz jest, z jednej strony, oczywista, z drugiej zaś – dosyć zagadkowa. Oczywiście, jeśli wziąć pod uwagę tematykę ostatnich książek; epifaniczne zapisy i medytacje *Pieska przydrożnego* i obu *Abecadeł*, „księgi olśnień”, jak *Haiku* czy *Wypisy z ksiąg użytecznych* i zwłaszcza *To*, ostatni zbiór wierszy. Ale jest też zagadkowa, jeśli pomyśleć o konsekwencjach tych nowych poszukiwań. W intrygującym komentarzu o twórczości jednej z najciekawszych indywidualności współczesnej poezji Miłosz zauważa: „Poezja Ponge’a może służyć za dowód, że nie możemy wejść w związek z tym, co nas otacza – czy to będzie materia nieożywiona, czy żywe istoty – inaczej niż poddając to bezustannej humanizacji. Jest to poeta, którego w y p r a w a w p o z a l u d z k i e jest najzupełniej pozorna” (Znw, s. 113 – podkr. R. N.).

Trudno nie zauważyć, że z tego punktu widzenia nie tylko przeważająca część poezji nowoczesnej, ale i niemała część twórczości autora *Ziemi Urlo* trafić by musiała do kategorii owych wypraw pozornych. „Humanizacja pozaludzkiego” była przecież naczelną zasadą przyjmowaną przez estetykę nowoczesną jako nieuchronna konsekwencja antropomorficznych sposobów kontaktowania się człowieka ze światem. Jak wiemy od Nietzschego czy od Brzozowskiego, „człowiek nie poznaje nigdy nic pozaludzkiego”, z powodu „midasowych” własności swych poznawczych organów, które uniemożliwiają skuteczne odróżnienie warunków (i medium) poznania od jego rezultatów, przekreślają też w efekcie możliwość osiągnięcia poznania pewnego i obiektywnego. Epifaniczna forma poetycka, której sam Miłosz był wyznawcą i odkrywczym eksploratorem, była z pewnością najdalej wysuniętym stanowiskiem w owych „wyprawach w pozaludzkie” artystyczne poznanie. Tutaj bowiem obiekt nie tylko utrwalał swe uprzednie istotne istnienie, ale nierzadko dopiero się uobecniał – formując i krystalizując w medium poetyckiej formy swą (inaczej niedostępną) postać i sposób istnienia. Jednak nawet forma tego rodzaju sytuować się jeszcze musiała w obrębie granic „humanizacji pozaludzkiego”, które epifaniczna sztuka raczej przesuwiała niż przełamwała; stanowiąc tyleż formę oporu przed tym, co Inne („obrony przed chaosem i nicością”), co kluczową odpowiedź na kryzys poznawczy, ontologiczny, komunikacyjny, społeczno-kulturowy, w jakiej znalazła się literatura XX wieku.

Otóż z perspektywy ostatniej Miłoszowskiej poetyki wszystkie owe nowoczesne marzenia o „wyrażeniu niewyraźnego”, nieustanne poszukiwania artystycznych

Nycz Miłosz wśród prądów epoki...

sposobów „wyrwania z rzeczy chwili z obaczenia” (*Osobny zeszyt*, s. 15 – podkr. R. N.) uznane być muszą za wysiłki wprawdzie heroiczne i godne pochwały w swych intencjach, lecz w skutkach z konieczności ograniczone, a czasem nawet i iluzoryczne jako zwodnicze „ćwiczenia wysokiego stylu” (*To*). Poetyka ta bowiem odrzuca pocieszenie epifanicznym usensownianiem doświadczanego świata, zdecydowanie żądając respektu dla prawdziwego oblicza rzeczywistości – nawet za cenę uznania jej, pozaludzkiej właśnie, bezsensowności, nieprzedstawialności, poniżej-językowości. „Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia”, nie tak dawno temu wyznawał poeta. Teraz zaś przynajmniej, że to, co realnie istnieje, „nie chce być nazwane żadnym wyrazem” (*Drzewo*). Przywołuje też własne wcześniejsze doświadczenia oraz imiona tych, którzy „wzięli na siebie eksplorację [...] naszego miejsca wśród wszystkiego, co istnieje i sensu albo bezsensu, ale eksplorację nie za pomocą dyskursu, tylko środków poezji właściwych [...]. Ich sposób polega na uchylaniu się od argumentów i zamiast tego pokazywaniu palcem: «to»” (*Wku*, s. 8 – podkr. R. N.).

Celem poezji pozostaje tu – jak było u Miłosza od początku – afirmacja doświadczanej rzeczywistości, to znaczy „zdumiony podziw. P o d z i w n a d g ę s t o ś c i ą r z e c z y, nad gęstością czasu, sobą w czasie, innymi ludźmi w czasie” (*BL*, box 2, 1959-1960 – podkr. R. N.); choć jest to już teraz coraz częściej doświadczenie świata „umykającego, mknącego, niezupełnie stabilnego i niezupełnie istniejącego realnie, [...] poczucie, że ten świat nie ma mocnych fundamentów” (*Mp*, s. 247). Spoza niej wszakże wyłania się inne, coraz mocniejsze i bardziej porażające doświadczenie: nieprzenikalnej obcości pozaludzkiego świata, czyli po prostu świata – jako tego, „czego nie podejmuję się nazwać” (*To*).

Na tej drodze, biegnącej po innej, „tamtej stronie” nowoczesnej myśli i sztuki, język wyrzeka się jakby swych „wysokich” funkcji reprezentowania i interpretowania (przedstawiania i usensowniania) realności. Schodzi do poziomu wskaźnika, śladu, indeksu, funkcji ostensywnej, która ukazuje nie cel (jak symboliczny przedmiot odniesienia) i nie strukturę (jak ikona), lecz samo istnienie. Poezja nowoczesna w swoim głównym nurcie ukazywała, jak wiadomo, nieznaną w kategoriach już poznanego, włączając niewyraźalne do (korzystam z określenia Brzozowskiego) „świata uspołecznionego wypowiedzenia” i w ten sposób poszerzając jego granice. Miłoszowska poetyka „wskazywania pozaludzkiego” punktem wyjścia czyni uznanie niemożliwości pomyślenia tego, co pozaludzkie. Stąd pewnie język (poetycki) opiera się tu jakby przedstawianiu i refleksji, działając niczym wskaźnik, który nie jest podobny do swego przedmiotu ani go pojęciowo nie reprezentuje, lecz, jak powiada Peirce, „ze ślepym przymusem kieruje uwagę na swój przedmiot”^{4/}. Chodzi bowiem o to, iż za sprawą rozmyślnego „zawieszenia” wiedzy uchwytne stać się mogą granice świata dającego się pojąć i przedstawić, a obecność funkcji indeksalnej – dostrzegalna. Ta poezja nie tylko pokazuje realny świat

^{4/} Ch. S. Peirce *Wybór pism semiotycznych*, wybór H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1997, s. 164.

Szkice

w jego pozaludzkiem wymiarze (jako coś będącego poza przedstawieniem, nie-zinterpretowalnego, nieznaczącego czy bezznaczeniowego), ale też zdaje się pozostawać z nim w realnym związku.

Nie chcę posuwać się w tych dywagacjach zbyt daleko. Jeśli jednak rację ma Lyotard^{5/}, iż jedynie człowiek może próbować myśleć o tym, co pozaludzkie (i widzieć w nim swój początek i kres), a zatem, że jest osobliwą właściwością człowieka, być zamieszkiwanym przez to – i przebywać w tym – co pozaludzkie, to wystarczającym (i najtrudniejszym zarazem) zadaniem poezji okazuje się nie utrwalanie, budowanie, interpretowanie czy nawet uobecnianie (są to bowiem zadania wtórne bądź iluzoryczne), lecz jedynie wskazywanie nam „pozaludzkiego” aspektu istnienia na najbardziej prymarnym poziomie świadectwa egzystencjalnego. Widziana w tej perspektywie Miłoszowska „wyprawa w pozaludzkie” nie jest już tylko przebraną w inny kostium językowy namiętnością „tropienia” niedosiężnej rzeczywistości tradycyjnymi czy nowoczesnymi drogami poetyckiego poznania. Jest bowiem także drogą odkrywania, że owym „tropem” może stać się sama poezja; poezja pojęta jako „ostensywna definicja” rzeczywistości:

Bądźcie sobą, rzeczy tej ziemi, bądźcie sobą.
Nie polegajcie na nas, na naszym oddechu,
Na fantazjach zdradliwego i chciwego oka.
Tęsknimy do was, do waszej istoty,
Abyście trwały takie, jakie w sobie jesteście,
Czyste i nie oglądane przez nikogo.

[Kto?]

Krótką rekapitulacja

Charakteryzując cztery poetyki Miłosza, akcentowałem przede wszystkim odmienność, nie pozwalającą na zredukowanie ich do jednego nadrzędnego artystycznego stanowiska. Nie znaczy to jednak, bym nie dostrzegał ich powinowactwa, wspólnoty motywów i technik, konsekwencji rozwoju czy ciągłości poszukiwań. Sam autor zresztą ten aspekt integralności własnego dzieła chętnie podkreślał i podkreśla. Jeden zwłaszcza trop interpretacyjny wydaje się bliski proponowanym tu rozróżnieniom. W *Kronikach*, mianowicie, Miłosz powiada: „całe moje życie polegało na takim dążeniu poza wyraz” (*O bezgraniczny...*). I rzeczywiście, trudno nie dostrzec, że nieprzerwane „dążenie poza [dostępny] wyraz” określa ogólny kierunek i nadrzędną ideę Miłoszowskich poszukiwań.

Poetykę pierwszą – wizyjnej potoczności – określić wszak można jako dążenie do „znajdywania wyrazu” (*To co pisałem*) dla dotąd bezimiennego; nazywania jeszcze nie nazwanego, odślaniania stłumionych czy zmarginalizowanych stron codziennego życia i doświadczenia egzystencjalnego. Poetyka publicznego dyskursu

^{5/} J.-F. Lyotard *The Inhuman: Reflections on Time*, trans. G. Bennington and R. Bowlby, Stanford 1991, s. 2-4.

Nycz Miłosz wśród prądów epoki...

czepie swe znaczenie z wykroczenia poza środki wyrazowe tradycyjnie poetyckiego języka i rozszerzenia jego domeny nie tylko na wszystkie rodzaje i typy nowoczesnej literatury (a zatem, prócz literatury pięknej – poezji, powieści, dramatu, także literatura faktu, autobiografia, esej), ale na całe właściwie kulturowe uniwersum dyskursu (w rozmaitych jego rejestrach, zróżnicowaniach funkcjonalnych i odmianach instytucjonalnych). Z kolei paraboliczna autobiografia wykracza w swych ambicjach poznawczych poza ów rozległy świat społecznej mowy, czyniąc z poezji (literatury) narzędzie antropologicznej samowiedzy, ujmowania rzeczywistości całego ludzkiego doświadczenia. Myślę, że za ogólną własność ludzkiego świata można uznać cechę, którą poeta odkrył w prywatnym doświadczeniu przeszłości. Jest to bowiem rzeczywistość ze swej ludzkiej natury otwarta ku przyszłości; taka, której trwałość, porządek i sens płynie z nieprzerwanego procesu przedstawiania, opowiadania, interpretowania.

W tej perspektywie widziana ostatnia poetyka – wskazywania pozaludzkiego („wypraw w pozaludzkie”) – zmierza najwyraźniej jeszcze dalej, poza owe granice ludzkiego wyrazu, bez popadania wszakże w ascetyczne milczenie czy w marnotrawny bełkot. Jakoż wskazać istnienie pozaludzkiego to pokazać świat, który nie daje się ująć w ludzkich kategoriach; świat, który, pozbawiony przeszłości i przyszłości, obywa się bez ludzkiego doświadczenia czasu, który jest nie do przedstawienia, opowiedzenia czy zinterpretowania. To jednocześnie ukazać świat, który jest wewnątrz i wokół nas; to odkryć rzeczywistość, którą – i w której – jesteśmy. Trudno o donioślejsze i bardziej aktualne zadanie dla literatury. Trudno też oprzeć się wrażeniu, że ten najstarszy dziś polski poeta jest zarazem poetą najmłodszym duchem; tym, który nie tylko wyczuwa najłżejsze podmuchy nowych prądów duchowych, ale i sam podejmuje ryzyko nowych poszukiwań. Trudno wreszcie byłoby zaprzeczyć, że jest to chyba jedyny dziś poeta, który nie tylko sam budzi prawdziwy respekt (dla artystycznej klasy i intelektualnego formatu swego dzieła), ale i któremu taki autentyczny respekt udało się wzbudzić wobec – co z pewnością dziś jeszcze trudniejsze – poezji i rzeczywistości równocześnie.