

ARENT VAN NIEUKERKEN
Uniwersytet w Amsterdamie

„Kłopoty z opisem rzeczy”¹, czyli (nie)możliwość *mimesis* w epoce relatywizacji podmiotu

1.

W powyższych rozważaniach skupiam się na rodowodzie wymowy „metafizycznej” zasad konstrukcyjnych późniejszych poematów Miłosza (myślę tu zwłaszcza o *Gdzie wschodzą słońce i kędy zapada* oraz *Osobnym zeszycie*). Owe zasady stanowią wyraz sytuacji podmiotu próbującego wydobyć się o własnych siłach z pułapek kondycji (po)nowoczesnej. Wspomniane utwory łączą różne style mówienia o świecie, sięgają po rozmaite gatunki literackie, nie tylko liryczne i epickie, ale nawet dramatyczne (np. w części VI poematu *Gdzie wschodzą słońce i kędy zapada* pt. *Oskarżyciel*, która stanowi swoisty dialog). Mogłoby się więc na pierwszy rzut oka wydawać, że sam Miłosz stał się na tym etapie reprezentantem (może wbrew własnej woli) poetyki postmodernistycznej. Byłoby to jednak nieporozumieniem. Poeta stosował bowiem tę złożoną, wewnętrznie zdialogizowaną strategię poetycką, by skonstruować perspektywę autorską obrazującą dylematy podmiotu rozpiętego między przednowoczesną ufnością w bezpośredniość obcowania człowieka z rzeczywistym światem a (post)modernistycznym przekonaniem, że ów kontakt jest zawsze zapośredniczony przez warstwę znaczeniowtórczą, która z góry określa sposób ujmowania czegoś „innego” ode „mnie” (założmy, że chodzi o tzw. rzeczywistość), a czego status ontologiczny pozostaje nierozstrzygnięty. Miłosz starał się sformułować ów dylemat tak, by ukazać złudność postmodernistycznej tezy, że przekonanie o realności świata (zarówno „ma-

¹ Miłosz 1994, 73.

terialnego”, który człowiek odbiera za pośrednictwem swoich zmysłów, jak i świata drugiego stopnia uobecnianego przez dzieło literackie) jest nieuświadomionym efektem tekstowym (czyli wynikiem złudzenia „ontologicznego”).

Szczególnie „zgubnym” efektem tekstowym była z punktu widzenia (post)modernizmu idea sztuki jako *mimesis*, koncepcja dzieła literackiego odzwierciedlającego „obiektywnie” istniejący świat, bezpośrednio odbierany przez ludzkie zmysły. Różnica między wrażeniami zmysłowymi a doświadczającą ich świadomością okazuje się wtedy nieistotna. Podmiot dziewiętnastowiecznego realizmu jawi się (post)modernizmowi jako wyraz specyficznej konwencji artystycznej opierającej się na zabiegu, który stanowi dominantę konstrukcyjną dzieła. Konstrukcja ta stwarza pewien efekt estetyczny, a mianowicie iluzję, że nie tylko autor, lecz także czytelnik obcuje ze światem bez żadnych przeszkód, czy to natury epistemologicznej, czy też „socjologicznej”. Owa „iluzja rzeczywistości” różni się zdaniem wybitnego romanisty niemieckiego, Ericha Auerbacha, od klasycystycznej iluzji rzeczywistości pod tym względem, że realistyczne mówienie o rzeczywistości nie zakłada istnienia hierarchii stylów odpowiadającej hierarchii społecznej:

Stendhal oraz Balzac złamali regułę klasyczną, różnicującą poszczególne tonacje stylowe, regułę, wedle której wszelka rzeczywistość powszednia i praktyczna mogła znaleźć miejsce jedynie w ramach tonacji niskiej lub pośredniej, to znaczy w ramach sztuki rozrywkowej – bądź to groteskowej i komicznej, bądź też pełnej powabu, lekkiej, barwnej i eleganckiej. Tym samym Stendhal i Balzac ukoronowali pewien proces rozwojowy, który narastał już od dawna [...] i otworzyli wolną drogę realizmowi nowoczesnemu, który od tamtej epoki rozwijał się w coraz to bogatszych formach, odpowiednio do stale zmieniającej i poszerzającej rzeczywistości naszej egzystencji [Auerbach 2004, 526].

Świat dziewiętnastowiecznych realistów nie stracił swojej substancjalności. Jednakże ich odkrycie, że świat ten nieustannie się zmienia (na razie ów wpisany w byt dynamizm należy rozumieć jako warunek rozwoju, „postępu”, czy to w dziedzinie nauki i techniki, czy też w postaci „awansu społecznego”), nie pozostawało bez konsekwencji dla konstrukcji instancji autorskiej w literaturze realistycznej. Sam proces przemijania czasu nie daje się bowiem przedstawić ogólnie, z punktu widzenia narratora „wszechwidzącego”. Nikt nie jest przecież wyjęty spod niweczącej władzy czasu. Przemijalność świata jest doświadczeniem indywidualnym, subiektywnym procesem dziejącym się w czyjejś świadomości. Człowiek ujmuje sie-

bie jako świadomość tożsamą z sobą, mimo że może ona zawierać zmienne treści. W epoce realizmu owa subiektywność narracji nie podważała jednak przekonania o tym, iż wewnętrzny świat protagonistów jest w zasadzie – mimo różnorodności perspektyw, z których człowiek w trakcie swojego życia patrzy na rzeczywistość – podporządkowany obiektywnie istniejącemu światu zewnętrznemu. Kwestionowano co najwyżej (kiedy realizm przestał być żywiołową reakcją na szybko się zmieniające realia „wieku kupieckiego i przemysłowego” oraz stawał się poetyką *sensu stricto*, w opozycji do romantyzmu i klasycyzmu) możliwość dotarcia do tego obiektywnie istniejącego świata zewnętrznego, jako że człowiek doświadcza go, tzn. obcuje z nim za pośrednictwem wrażeń zmysłowych. Trudno bowiem (jest to może zadanie wręcz niewykonalne) odróżnić w doświadczeniu to, co jest wkładem wrażeń zmysłowych, od tego, co rdzennie należy do świadomości doświadczającego. Jednakże nawet ten problem epistemologiczny wydawał się na ogół pozorny, zwłaszcza dlatego, że nie miał znaczenia dla zasad konstrukcyjnych świata przedstawionego powieści realistycznej. Znamienny pod tym względem jest pewien krótki epizod z początku słynnej powieści Tolstoja – *Anny Kareniny*. Lewin, chcąc odwiedzić swojego brata przyrodniego Sergiusza Koznyszewa, zastaje go w trakcie dyskusji z pewnym profesorem z Charkowa na temat statusu podstawowego pojęcia istnienia. Czy pochodzi ono z wrażeń zmysłowych, czy przeciwnie jest – jak powiedzielibyśmy obecnie – bezpośrednią daną świadomościową:

Nie mogę się zgodzić – mówił Koznyszew z właściwą sobie jasnością, dokładnością w doborze słów i wyszukaną dykcją – nie mogę w żaden sposób zgodzić się z Keithem, by całe moje wyobrażenie o świecie zewnętrznym opierało się na wrażeniach. Najbardziej nawet podstawowego pojęcia: istnienie, nie zawdzięczam doznaniu, nie ma bowiem w ogóle specjalnego narządu do przekazywania tego pojęcia.

– Tak, ale oni wszyscy – i Wurst, i Knaust, i Pripasow – odpowiedzą panu, że pańska świadomość istnienia wynika z całokształtu wszystkich doznań, że jest więc rezultatem doznań. Wurst twierdzi wprost, że tam, gdzie nie ma doznań, nie ma też i pojęcia istnienia [Tolstoj 1987, 29].

Owa nie bez satyrycznego ostrza („i Wurst, i Kaust, i Pripasow”) przedstawiona dyskusja na temat hierarchii treści świadomościowych wydaje się „nawnie” myślącemu Lewinowi (który reprezentuje tu niewątpliwie stanowisko samego Tolstoja) pozbawiona sensu, ponieważ jej uczestnicy biorą zagadnienie obiektywnego istnienia świata zewnętrznego mimowolnie

„w nawias”. Taka psychologizująca postawa (mająca w tym przypadku być usprawiedliwieniem przyrodoznawczego materializmu) zapoznaje jednak okoliczność, iż człowiek na mocy swojej cielesności (będącej bezpośrednio danym faktem egzystencjalnym) jest sam dla siebie nieodzowną częścią tego świata zewnętrznego. Oznacza to, że doznaje on właśnie jako ciało, skazane na nieuniknioną śmierć, istoty swojego istnienia, doświadczając jednocześnie swojej czasowości. Ów podstawowy fakt nie wymaga żadnej analizy danych świadomościowych. Jest on pewnością wyprzedzającą wszelkie myślenie według kategorii logicznych. Istnienie cielesne jawi się więc jako coś pierwotnego, niezależnego od stanów doświadczających go:

Lewinowi w tej chwili znów poczęło się zdawać, że rozmawiający, ledwo zbliżywszy się do istoty sprawy, na nowo się cofają, i postanowił profesorowi zadać pytanie:

– A zatem, skoro zmysły moje zostaną unicestwione, skoro ciało moje umrze, nie będzie już żadnego istnienia? [Tolstoj 1987, 29]

Odpowiedź brata uzmysławia całą jałowość (tzn. hipotetyczność) dyskusji o naturze treści świadomościowych:

- Tej kwestii nie mamy jeszcze prawa rozstrzygać.
- Nie ma danych – potwierdził profesor i ciągnął dalej swoje wywody.
- Nie – mówił – muszę podkreślić, że jeśli, jak twierdzi Pripasow, podstawą doznania jest wrażenie, to istotnie powinniśmy ściśle rozgraniczać te dwa pojęcia [Tolstoj 1987, 29].

Dyskutantom wydaje się oczywiste, że wrażenia pochodzą od materialnych bytów mieszczących się w świecie zewnętrznym. Wychodzą więc od obiektywnego istnienia świata, mimo że można go ukonstytuować jedynie jako zjawisko, czyli fakt świadomościowy. Nie widzą tu – słusznie – żadnego problemu. Okoliczność, że wrażenia zmysłowe pośredniczą między świadomością (doznaniem) a owym obiektywnie istniejącym światem, w niczym nie pomniejsza ludzkiej zdolności ujmowania go. To, że ów świat przedstawia się człowiekowi jako ulegający zmianom, tzn. przemijający, nie ma większego znaczenia. Podmiot pozostaje nadal ośrodkiem, który w wiarygodny sposób, przy pomocy relacji przyczynowo-skutkowych, integruje zmienne treści świadomościowe wskazujące na świat zewnętrzny, panuje więc nad tym, co dzieje się w jego umyśle. Ale w takim razie dyskusja o konieczności rozgraniczenia wrażeń zmysłowych od doznającej je świadomości

okazuje się właściwie bezpodstawna. Trzeba by raczej „udowodnić”, że wrażenia zmysłowe odnoszą się do rzeczywistości, która jest materialna, a nie psychiczna (można by nawet wyobrazić sobie, iż ów „obiektywny” świat, rozpatrywany „sam w sobie”, ma jeszcze jakąś inną naturę, o której człowiek, którego apercepcja *a priori* jest uwarunkowana kategoriami poznawczymi, nie ma „pojęcia”, z tym, że może on jednak skonstruować ową niepojętą inność w postaci tajemnicy – zobaczymy, że u Miłosza tajemnica uobecnia się w związku z *apokatastasis*, czyli „przywróceniem” czasu).

W miarę rozwoju światopoglądu realistycznego świat wewnętrzny zaczął jednak wyraźnie dominować nad światem zewnętrznym (chodzi mi tu o obie dziedziny bytu rozumiane jako treści świadomościowe). Działo się tak zwłaszcza w tej prozie, którą obecnie nazywamy modernistyczną. Erich Auerbach opisuje to zjawisko na przykładzie zaczerpniętym z powieści *Do latarni morskiej* Virginii Woolf:

Oto właśnie owe znamienne i nowatorskie cechy techniki narracyjnej: przypadkowość okazji, która wyzwała procesy zachodzące w świadomości [...] wydobyć przeciwieństwa pomiędzy czasem „zewnętrznym” i „wewnętrznym”. Owe [...] cechy mają pewien element wspólny – ujawniają postawę pisarza: zajmuje się on teraz o wiele bardziej, aniżeli działo się to dawniej w utworach realistycznych, dowolnymi i przypadkowymi fragmentami rzeczywistości. [...] u Virginii Woolf wydarzenia „zewnętrzne” w ogóle utraciły swą dominację, służą one jedynie wyzwalaniu i uzasadnianiu procesów wewnętrznych, podczas gdy dawniej – a często jeszcze i dzisiaj – procesy wewnętrzne służyły przeważnie przygotowaniu i uzasadnianiu doniosłych wydarzeń natury zewnętrznej [Auerbach 2004, 512–513].

Kiedy jednak oddzielimy ideę sztuki jako *mimesis* od kwestii pierwszeństwa ontologicznego, nie zapytując czy ów wewnętrzny świat odtworzony w dziele literackim (będący często zbiorem przypadkowych fragmentów) odsyła nas do jakiegoś rzeczywiście istniejącego świata zewnętrznego, stajemy w obliczu niepokojącego zagadnienia. Relatywizacji ulega bowiem wówczas nie tylko ontologiczny status opisanego świata, ale również sam autor staje się bytem wysoce problematycznym. Jako element konstrukcyjny dzieła literackiego jest on znów pewnym efektem estetycznym. Poza tym jawi się jako świadomość. Przeżywa jednak swoje bycie-w-świecie w taki sposób, iż uprzywilejowanie przezeń perspektywy świata wewnętrznego skłania go do zakwestionowania referencjalności tego świata. Czy jednak fakt, że jakaś świadomość ujmuje siebie jako świadomość czegoś o niesprecyzowanym

statusie ontologicznym, pozwala „mi” wyciągnąć wniosek, że jest to świadomość podmiotu o „twardszym” lub bardziej trwałym sposobie bycia aniżeli sposób bycia „materialnego” świata? Otóż wydaje się, że taki wniosek byłby przedwczesny, ponieważ różnica między pewnym poszczególnym (bezpośrednio danym) stanem świadomościowym odzwierciedlającym jakiś byt, który się jawi jako psychiczny (czyli świadomościowy), a innym poszczególnym (również bezpośrednio danym) stanem świadomościowym odzwierciedlającym jakiś byt, który się jawi jako materialny, niczego nie wypowiedzi o sposobie istnienia tych bytów (w zewnętrznym świecie? w wyobraźni podmiotu? w próżni?). Wniosek dowodzi tylko, że świadomość jest w stanie odróżniać byty, które „konstytuują się” jako psychiczne, od bytów „konstytuowanych” jako należące do sfery materii. Okrężną drogą panpsychizmu wróciliśmy do jałowego stanowiska dyskusji z *Anny Kareniny*, w której świadomość konstytuuje się jako całokształt wrażeń pochodzących ze świata zewnętrznego, ale nie może się wypowiadać ani o sposobie istnienia świata zewnętrznego, ani o sposobie własnego istnienia. Taki świat odzwierciedlających się świadomości może się wydawać bezwyciecznym labiryntem, tym bardziej że różne odbicia świadomościowe (w różnych chwilach) tej samej „rzeczy” (nieważne czy „materialnej”, czy też „mentalnej”) wcale nie muszą być identyczne. Sama świadomość ulega więc fragmentacji. Właśnie ta okoliczność, wzmożona przez doświadczenie kataklizmów historycznych (czyli właśnie zmian dokonujących się w „żywole” czasu), tłumaczy ponurą lub cyniczną – zdaniem Auerbacha – tonację prozy modernistycznej²:

W latach pierwszej wojny światowej i tuż po niej – w Europie, naznaczonej brakiem poczucia bezpieczeństwa, brzemiennej w nieszczęścia, cierpiącej na nadmiar niezrównoważonych idei i form życiowych, niektórzy pisarze, wyróżniający się instynktem i przenikliwością, stali się odkrywcami metody polegającej na rozszczepianiu obrazu świata pomiędzy różne i wieloznaczne odbicia świadomości [Auerbach 2004, 524].

² W podobny sposób ponurość literatury „nowoczesnej” (czyli właśnie modernistycznej) wytłumaczył Czesław Miłosz. Wprowadził jednak do argumentacji Auerbacha jedną istotną modyfikację: „Właśnie osłabienie wiary w rzeczywistość istniejącą obiektywnie, poza naszymi percepcjami, zdaje się być jedną z przyczyn ponurości nowoczesnej poezji, która przez to odczuwa jakby utratę swojej racji bytu. Czy naprawdę «nie ma prawdziwego świata»? Odpowiedzieć możemy tak jak ów Grek, który na argument Zenona z Elei, że ruch jest złudzeniem, bo strzala w locie pozostaje nieruchoma, wstał i zrobił dwa kroki. Wiek XX dał nam, niestety, najprostszy sprawdzian rzeczywistości, a jest nim ból fizyczny” [Miłosz 1987, 66].

Autor, będąc niewątpliwie pewnego rodzaju świadomością, daje również o sobie znać jako czynnik konstrukcyjny w ramach swojego dzieła. Nie możemy wprawdzie niczego sensownego powiedzieć o jego pozaliterackim sposobie bytu, albo inaczej: możemy wprawdzie podjąć taką próbę, ale byłaby ona pozbawiona znaczenia w odniesieniu do dzieła literackiego traktowanego jako byt w sposób wiarygodny (poprzez pewien efekt estetyczny) odzwierciedlający świat, nieważne, czy ów świat jest przedstawiony jako rzeczywiście istniejący, czy też jako złudzenie umysłu. Przepaść między autorem jako faktem „biograficznym” a tymże autorem jako elementem tekstu wydaje się nie do pokonania. Tym samym gatunek poematu autobiograficznego, konfesyjnego okazuje się wewnętrznie sprzeczny, gdyż przekonanie czytelnika, że obcuje z bezpośrednim zapisem egzystencjalnych doświadczeń autora, jest w istocie efektem estetycznym, wynikiem pewnych zabiegów konstrukcyjnych autora jako „sztukmistrza”. Do autora samego w sobie, jako bytu niezapośredniczonego, czytelnik nie ma dostępu, podobnie zresztą jak sam autor, który pisząc swą autobiografię, w zasadzie stwarza coś obcego, co nim nie jest. W ostatecznym rachunku nie tylko „obiektywny” świat, ale również sam podmiot ulega więc [samo]unicestwieniu. Pozostaje tylko tekst jako całokształt efektów artystycznych stwarzanych przez rozmaite „gry” językowe. Przymierze między językiem a światem jako bytem istniejącym niezależnie od języka (właśnie dlatego człowiek może ujmować świat za pośrednictwem języka) zostało (jak wyraził to George Steiner w swojej wpływowej książce *Real Presences*) zerwane³. Świat okazuje się tekstem, o którym można mówić za pośrednictwem rozmaitych metatekstów. Dzieło literackie jest ze swojej „natury” bytem autoreferencyjnym. Nie sposób wykroczyć poza tekst: *il n’y a pas de hors-texte* [por. Derrida 1976, 158]. Zarówno autor, jak i czytelnik odnajdują się (albo raczej gubią) jako cienie błądzące w postmodernistycznym labiryncie, na który składa się niezliczona ilość gier językowych pozbawionych wszelkiej substancjalności. Jednakże ów efekt estetyczny przedstawiający świat jako całokształt gier językowych pozbawionych obiektywnie istniejącego desygnatu nie jest czymś bezpośrednio danym, ale właśnie świadomym wysiłkiem konstrukcyjnym instancji, której zwyczajowo nadajemy nazwę autora. Problem polega jednak na tym, że owa instancja autorska nie może się w żaden sposób ująć (tzn. skonstruować) jako transcendentna wobec całokształtu gier językowych składających się na dzieło literackie. Jeżeli się więc wypowiada (w postaci metakomentarza) o swo-

³ Miłosz wspomina książkę Steinera w swoim *Postscriptum* do eseju *Przeciw poezji niezrozumiałej* [zob. Miłosz 1997, 122].

im sposobie istnienia, ujmuje siebie świadomie jako „tekstowy” byt. Trzeba oczywiście zaznaczyć, że pojęcie tekstu niezmiernie się tu rozszerza: tekst staje się synonimem (albo raczej jedynym poprawnym „imieniem”) świata. Ów świat konstytuuje się wtedy jako obszar jednolity ontologicznie, samowystarczalny, w którym można zestawiać wszystko ze wszystkim, bez obawy popadania w sprzeczność. Otwartość, niedokończoność owego obszaru polega właśnie na nieograniczonej ilości nowych zestawień. Wydaje się jednak, że nierozstrzygalność statusu świata postmodernistycznego w dziedzinie ontologii nie pozostaje bez konsekwencji dla sfery wartości moralnych. W następnym podrozdziale zobaczymy, że zarzut, który Auerbach stawiał prozie modernistycznej, iż:

pojawia się w nich często coś skrytego, a budzącego niepokój, jakaś wrogość w stosunku do rzeczywistości przedstawianej przez te utwory [...] niekiedy nawet przejawia się tu jakiś zażarty i radykalny instynkt niszczycielski [Auerbach 2004, 524]

wraca w Miłoszowskiej ocenie⁴ prozy postmodernistycznej – „bolesny cynizm” [Auerbach 2004, 524] zastępują „chłód” i „obojętność”.

2.

Dynamikę rozwojową poezji Miłosa (i jego twórczości w ogóle) można by ująć jako stopniowe wyciąganie wniosków z niepożądanych konsekwencji owego stwierdzonego przez George’a Steinera zerwania przymierza między światem a językiem, które było (nieuniknionym?) następstwem ujednoczenia wszystkich aspektów bytu jako „doznawanych” treści świadomościowych, z kolei pojęcie (samo)świadomości jako czynnika integrującego te rozmaite treści uległo (auto)destrukcji na rzecz koncepcji tekstu w najszerszym tego słowa znaczeniu. Otóż wydaje się, że poeta początkowo polemizował z (post)modernistycznym fatum na przestrzeni samej poetyki (post)modernistycznej, prowadząc ją *ad absurdum*, wykazując jej wewnętrzną niespójność. Posługiwał się więc na szeroką skalę niezbyt lubianym przez siebie (bo typowo modernistycznym) zabiegiem konstrukcyjnym ironii sytuacyjnej (traktując ją jako „zło konieczne”). Dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych Miłosz doszedł do wniosku, że można znów bezpośrednio mówić (pisać)

⁴ Miłosz przytacza we wspomnianym już esaju *Przeciw poezji niezrozumiałej* kilka cytatów z Goethego w obronie zwrotu „ku rzeczywistemu światu”. Postawa Goethego zgadzała się jego zdaniem z „obroną mimesis, którą przeprowadził Eric [sic!] Auerbach” [Miłosz 1997, 117].

o świecie (doskonałym przykładem tego zwrotu w stronę realizmu są jego późne tomiki poetyckie: *Dalsze okolice*, *Na brzegu rzeki* i *To*). W latach dziewięćdziesiątych dostrzegał on podobną bezpośredniość w podejściu do rzeczywistości w najnowszej prozie polskiej reprezentowanej przez powieść Tomka Tryzny *Panna Nikt*. Ów „postmodernizm *alla polacca*” wartościował Miłosz pozytywnie ze względu na intencję autorską (na ogół przez niego ocenianą w kategoriach moralnych, odwołujących się do realnie istniejącej „idei” Dobra – Miłosz nawiązuje tu więc do bogatej spuścizny filozofii (neo)platońskiej utożsamiającej Prawdę, Dobro i Piękno⁵). Przepaść między instancją autorską jako efektem tekstowym a autorem „biograficznym” została widocznie przewyciężona. Wspomniane na początku poematy-hybrydy *Gdzie wschodzą słońce i kędy zapada* i *Osobny żywot* stanowią etap przejściowy (właściwie faza ta zaczyna się już od poświęconego Wilnu poematu *Miasto bez imienia*) pomiędzy ironicznym (anty)modernizmem utworów takich jak *Świat (poema naiwne)* i *Traktat poetycki* z jednej strony a „realistyczną” poetyką starego Miłosza z drugiej.

Przyjrzyjmy się teraz bliżej rodowodowi (post)modernistycznego impasu, z którym Miłosz starał się uporać. Jego korzenie sięgają przelomu XIX i XX wieku. Zwraca na to uwagę sam poeta w swojej prywatnej i trochę ironicznej historii polskiej poezji nowoczesnej przedstawionej w *Traktacie poetyckim*.

Styl nasz, choć jest to przykre, tam się rodzi.
 Bzyka pokorna lira wcześniej rano
 W mansardzie nad grzechotką tingel-tanglu.
 Pieśń eteryczna niby chrobot gwiazd,
 Handlarzom i ich żonom niepotrzebna
 I ludziom z górskich wiosek niepotrzebna.
 Czysta, na przekór smutnym sprawom ziemi
 [Miłosz 2002]

Od odpowiedzialność za postępujące wyobcowanie poezji od „życia” w XX wieku ponosiła jego zdaniem przede wszystkim tzw. poezja „czysta”, zaini-

⁵ Por. wiersz *Zakęcie* z tomu *Miasto bez imienia*. Trzeba jednak zwrócić uwagę na to, że tytuł tego wiersza wprowadza ironiczną dystans do jego treści (ale może też odwrotnie). Widocznie w epoce relatywizującej zdolność człowieka do ujmowania świata jako „rzeczywiście istniejącego” poznawczą energię rozumu można wypowiedzieć tylko w formie magicznej inkantacji. Ważne jest tu przede wszystkim to, że owa etycznie zabarwiona zdolność poznawcza zakłada istnienie wspólnoty ludzkiej: „On nie zna Żyda ni Greka, niewolnika ni pana, / W zarząd oddając nam wspólne gospodarstwo świata” [Miłosz 2003]. Na pewno nie jest sprawą przypadku, że wiersz ten sąsiaduje z równie ironicznym (w tym sensie, że ironizuje własną ironię, znosząc i przeobrażając ją w powagę) utworem *Ars poetica*.

cjowana przez francuskich parnasistów i udoskonalona przez Stéphane'a Mallarmégo, który pragnął według T.S. Eliota, parafrazującego w drugim z *Czterech kwartetów* (pt. *Little Gidding*) linijkę z sonetu Mallarmégo napisanego z okazji odsłonięcia pomnika Edgara Allana Poe'go (*donner un sens plus pur aux mots de la tribu*), „oczyszczyć język plemienia”. Miłosz odrzucał tę linię poezji modernistycznej na rzecz innej – zapoczątkowanej przez Valéry'ego Larbauda i udoskonalonej przez Apollinaire'a [zob. autokomentarz Miłosza do *Traktatu poetyckiego*: Miłosz 2002, 177–178], który usiłował wypełnić pustkę nowoczesnego, wyalienowanego i dążącego do samowystarczalności „ja” treścią podróży poznawczych w nieznaną dotąd strefy ludzkiego doświadczenia (zarówno geograficzne, jak i psychiczne – w tym ostatnim przypadku nawiązał do poetyki Rimbauda). Ową drugą, „odśrodkową” linię należy połączyć z ekspansywną, chłonną postawą podmiotu w poezji amerykańskiego „wieszczka” Walta Whitmana, który np. w utworze *Passage to India* [Whitman 1986] kojarzy historyczne zdarzenie budowy Kanału Sueskiego z mentalną podróżą podmiotu na Wschód. Różnica między duchem a materią okazuje się pozorna. W rezultacie tej podróży podmiot poznaje bowiem tajemnice głębsze niż „mądrość pieśni wedyckich”. Otwartość przestrzeni geograficznej odpowiada tu otwartości „ja” na nowe doświadczenia duchowe, dzięki którym człowiek „kapie się w Bogu”. Tajemnica Bożej transcendencji okazuje się koniecznym warunkiem możliwości obcowania człowieka ze światem, w którym substancjalność obu biegunów tej podstawowej relacji (poprzedzającej wszelką intelektualną refleksję) nie jest zagrożona. Zagadnienie statusu języka jako medium pośredniczącego między „ja” i światem, podmiotem i przedmiotem, nie jest przez Whitmana brane pod uwagę. Język stanowi dla niego medium całkowicie przejrzyste i znikające w konkretności relacji poznawczej.

Miłosz był od samego początku wielbicielem poezji Whitmana i przełożył na polski sporą liczbę jego krótszych utworów. Były to na ogół zwięzłe, uczuciowo zabarwione zapisy egzystencji konkretnych ludzi (niekoniecznie jednostek, równie dobrze może tu chodzić o jakąś grupę, np. żołnierzy Północnych Stanów w jednym z wielu epizodów amerykańskiej wojny domowej⁶), namacalnie osadzonych w krajobrazie. Wiersze te powstawały jako

⁶ „Wyciągnięci w długą linię pojawiają się, to nikną między zielonymi wyspami. / Suną węzłem, broń ich błyska w słońcu – słyszysz, jak dzwoni. / Patrz, srebrna rzeka, w niej bryzgi spod kopyt, konie zatrzymujące się, żeby pić. / Patrz, ogorzali ludzie, każda grupa i każdy z nich jak obraz, mniej gorliwi odpoczywają w siodłach, / Niektórzy wynurzają się na drugim brzegu, inni dopiero wjeżdżają w bród – podczas gdy / Proporczyki czerwono-niebiesko-śnieżnobiałe / Wesolo furkoczą na wietrze” [Whitman: *Kawaleria przełobdzi rzekę w bród*, Miłosz 1986]. Wybór tego wiersza nie

zapis w zasadzie niepowtarzalnych chwil zaślubin podmiotu z przedmiotem. Intensywność więzi „ja” z przyrodą nie różni się przy tym od intensywności jego więzi z (innymi) ludźmi. Podmioty obcuja ze sobą w relacji braterskiej, opierającej się zarówno na realności świata odbieranego przez zmysły, jak i na substancjalności idei Dobra. Pozytywny stosunek Miłosza do poetyki Whitmana zasadza się na sprzęgnięciu w jedno wiarygodności opisu i intencji moralnej, przy czym owa intencja zawsze jest przypisana do pewnej ściśle określonej sytuacji, w której owo „ja” odkrywa jakby przypadkowo jakiś głębszy sens. W swoich krótszych utworach Whitman unikał pułapek poezji „wieszczey”, w których chęć, „żeby wszystko objąć, wszystko pomieścić w wierszu [...]”, zmienia się we wszystkożerną katalogowość [Miłosz 1988, 213]. Można by jednak bronić tezy, że również niekończące się katalogi Whitmana, nazywane coraz to nowe rzeczy, biorą swój początek od konkretnej, dającej się usytuować w przestrzeni sytuacji podmiotu, niejako „zaczynając od moich ulic” [por. tytuł autobiograficznego eseju Miłosza o Wilnie]; znamienne pod tym względem wydaje się poemat *Starting from Paumanok*:

Starting from fish-shape Paumanok where I was born
 Well-begotten, and rais'd by a perfect mother
 After roaming many lands, lover of populous pavements,
 Dweller in Manhattan my city, or on southern savannas,
 Or a soldier camped or carrying my knapsack and gun
 [.]
 Solitary, singing in the West, I strike up for a new world
 [Whitman 1986]

Z formalnego punktu widzenia Whitmanowskie krótkie „notatki” egzystencjalne są, oczywiście, nie mniej „skonstruowane” niż utwór awangardowy, w którym „obnaża się zabieg” [*prijom*], ale ta ich „sztuczność” ma się właśnie *nie rzucać w oczy*. Pod tym względem poetyka „notatek” egzystencjalnych wydaje się jednak odpowiednikiem pewnych właściwości bardziej realistycznej odmiany prozy modernistycznej. Erich Auerbach zwracał uwagę, że w tej prozie przypadkowość staje się świadomą zasadą konstrukcyjną.

Do tego zaś, co dzieje się w powieści *Do latarni morskiej* [autorstwa Virginii Woolf – przyp. A.v.N.], zmierzają z reguły i inne utwory tego rodzaju;

wyduje się przypadkowy. Obraz niknących wśród roślinności jeźdźców przypominał Miłoszowi sytuację człowieka ogarniętego przez bujną przyrodę stepów ukraińskich, opisanego już w *Marii* Antoniego Malczewskiego i, oczywiście, w *Stepach akemańskich*.

co prawda nie wszystkie z równie głęboką przenikliwością i z równym mistrzostwem. Kładzie się w nich nacisk na pierwsze lepsze wydarzenie i wykorzystuje je nie w służbie jakiegoś spójnego planu akcji, ale z uwagi na sam ów epizod; przy tym zaś uwidocznia się coś zupełnie nowego i elementarnego – właśnie pełnia rzeczywistości i głębia życiowa osiągalna w owym momencie, któremu powierzamy się bez jakiegoś z góry pożądanego planu [Auerbach 2004, 525].

Różnica między Whitmanem, budującym swoje krótkie notatki egzystencjalne wokół „pierwszego lepszego wydarzenia” (*mimesis* sprowadza się tu do naśladowania lub odzwierciedlenia stanów świadomości), a prozą modernistyczną polega jednak na tym, że obrazują one odmienne sposoby doświadczenia pełni rzeczywistości. W prozie modernistycznej owo doświadczenie ma charakter prywatny. Wydaje się wykluczać obecność innych ludzi w sensie jakiejś konkretnej wspólnoty, do której „my wszyscy” należymy.

Najbardziej przekonującym symbolem takiej wspólnoty byłoby wielkie miasto. Właśnie tu zaznacza się najdobitniej odmiennosc postawy amerykańskiego piewcy Postępu od większości europejskich pisarzy, począwszy od romantyzmu. Whitmanowski Nowy Jork nie jest – jak w prozie modernistycznej – przestrzenią wyobcowania, lecz właśnie tym miejscem (Manhattan zostaje niejako uczłowieczony, stanowi jeden wielki organizm), w którym „nasze” wspólne człowieczeństwo ma się ziścić w „darze” i w „miłości”, w „przelotnych błyskach twoich oczu dla mnie”:

Miasto uczt, spacerów, radości,
 Miasto, dlatego że ja tam żyłem i śpiewałem, sławne,
 Nie twoje festyny, zmienne obrazy, widowiska,
 Nie rzędy nieskończone twoich domów, w przystaniach okręty,
 Nie pochody uliczne, nie jasne, pełne towarów okna wystawowe,
 Nie rozmowy z uczonymi ludźmi, nie udział w świętach i zabawach,
 Nie to, Manhattanie, ale dar, miłość
 W przelotnych błyskach twoich oczu dla mnie, przechodnia,
 Dar, miłość, odpowiedź na moją miłość, to jest dla mnie nagrodą,
 Kochankowie, zawsze kochankowie, to jest moją nagrodą
 [Whitman: *Miasto uczt*, Miłosz 1988]

Postawa Miłosza wobec wielkiego miasta (w odróżnieniu od mniejszych miast, takich jak Wilno) była wprawdzie znacznie bardziej ambiwalentna (warto porównać wiersz Whitmana z opisem Megalopolis w części V poematu *Gdzie wschodzą słońce i kędy zapada*), ale obu poetów łączy intuicja, że doświadczenie pełni zakłada przynależność do jakiejś wspólnoty (albo przynajmniej wymaga

aktualizacji potencjalnej przynależności do niej). Zadanie poezji polega więc na tym, by skonstruować całości artystyczne, których „konkretyzacja” (termin pochodzi oczywiście od Ingardena) pozwala czytelnikowi ukonstytuować się jako członkowi wspólnoty. Jednak ustanowienie tej wspólnoty poprzez (wspólny) odbiór dzieła, jak np. w przypadku poezji ludowej lub tyrtejskiej albo pieśni kościelnej – tak się działo w (może „fikcyjnej”) epoce „poezji naiwnej”, opisywanej przez Fryderyka Schillera – okazuje się w dzisiejszych czasach niemożliwe. Konkretyzacja tekstu pozostaje aktem jednostkowym, przedstawiającym wyobcowanie podmiotu z pełni bytu jako jego „naturalną”, tzn. „daną” formę istnienia. Krótka notatka egzystencjalna odzwierciedla zaniepokojenie podmiotu tym stanem „zapomnienia o byciu”. Pojawia się tu problem: sposób, w jaki zrodziło się owo zaniepokojenie budzące go ze stanu „zapomnienia o byciu”, na razie nie wchodzi do tekstu, nie staje się przedmiotem artystycznego naśladowania sytuacji egzystencjalnej podmiotu – zobaczymy, że późniejsze poematy-hybridy Miłosza są próbą poradzenia sobie z tą jednostronnością poetyki notatek egzystencjalnych; umieszczają je bowiem w szerszych kontekstach.

Poezja niedługich notatek egzystencjalnych jest więc w zasadzie nieczysta, ponieważ efekt estetyczny jest w niej połączony z czymś, co wykracza poza wąsko rozumianą ideę sztuki jako zadania konstrukcyjnego (z drugiej strony nie dają się takie wiersze sprowadzić do równie niepożądanych – bo jednostronnie „czystych”, w innym sensie – wrażeń wywołanych przez „muzykę” słów uobecnających transcendencję poprzez tzw. pejzaż duszy). W literaturze polskiej Miłosz znajdował nieco podobne nastawienie w twórczości Skamandrytów (odrzucał natomiast awangardowość ograniczającą się do „ornamentyki języka”⁷ [Miłosz 1988, 213]). Szczerłość wymowy egzystencjalnej owych krótkich zapisów „rzeczywistego” życia stała się również ideałem Miłoszowskiego pisania. Nielatwo jednak urzeczywistnić taką poetykę w epoce nieufności wobec słowa. Mallarmé usiłował dokonać czegoś, co już zapowiadało strategię różnych „awangard”. Oczyszczenie języka z utartych, uogólniających konotacji fałszujących słowa, zaslaniających ich materialność, okazało się jednak etapem w procesie, którego ostatecznym wynikiem było wspomniane już zerwanie „przymierza między światem a językiem”. Miłosz poszukiwał sposobów przywracania owego przymierza. Problem w tym, że odzyskana zgodność między słowem a światem w epoce nieufności nie mogła rozumieć się sama przez się. Rękojmnią jej wiarygodności był jedyny w swoim rodzaju „wyczyn” poety-sztukmistrza, odkrywającego sytuację, w której świadomość, że słowa nie są w stanie w sposób

⁷ Por. jego złośliwą charakterystykę poezji Przybosa, któremu w *Traktacie poetyckim* zarzucał *euphuism* [Miłosz 2002, 197].

adekwatny ująć świata, nagle przeobraża się w swoje przeciwieństwo. Wydaje się więc, że po pierwsze: wyrażenie doświadczenia pełni przez jakiś nagły przyływ sensu w zasadzie nie może być doświadczeniem wspólnotowym (bo język jako medium „wspólnotowe” uogólnia, odrywa od konkretnego pojedynczego, niepowtarzalnego doświadczenia) i – po drugie – że każdy (zawsze paradoksalny) wyraz takiego doświadczenia musi mieć charakter świadomego wysiłku konstrukcyjnego, który niespodziewanie objawia jakiś sens sprzeczny z rzekomą intencją zabiegów konstrukcyjnych. Sens ten (odnosi się on nie do dzieła jako artefaktu, lecz wydobywa jego „istotę”, jak zapis „egzystencji”) kwestionuje jawną dominantę konstrukcyjną utworu (z punktu widzenia poetyki taki utwór pozostaje, oczywiście, konstruktem, ale takim, który neguje swoje bycie skonstruowanym).

Właśnie tak się dzieje w wierszach Miłosza *Na śpiew ptaka na brzegach Potomaku* i *Nie więcej* [Miłosz 2002]. W pierwszym z tych utworów wrażenie bezpośredniego (poprzez zmysły) obcowania ze śpiewem ptaka skłania „ja” liryczne do stwierdzenia, że pamięć nie jest w stanie przedstawić zmysłowych wrażeń z przeszłości w sposób równie namacalny. Oznaczałoby to, że egzystencja człowieka rozumiana jako doświadczenie pełni (inaczej: jako doświadczenie bezpośredniości zaślubin podmiotu z przedmiotem) może mieć tylko charakter „punktowy”. A zatem człowiek może być sobą jedynie na poziomie „poniżej” swojej świadomości, ponieważ każda próba ujęcia i utrwalenia danego momentu w jego bezpośredniości zakłada już jakiś wysiłek konstrukcyjny, który zasadniczo nie może być równoczesny ze stanem bezpośredniego doznawania świata (nasuwa się wtedy, oczywiście, pytanie, czy koncepcja bezpośredniego stanu doznawania nie jest „spekulatywną” fikcją epistemologiczną). Wydaje się w związku z tym, że różnica między utrwaleniem „bepośrednich” stanów doznawania a zapisem doznań odtwarzanych przez pamięć nie ma charakteru jakościowego, lecz dotyczy tylko stopnia ich zapośredniczenia. „Bepośrednie” stany doznawania świata byłyby wtedy świeższe od „pamiętanych” stanów doznawania tego samego świata (i może „pełniejsze w konkretach”). Nie jest to jednak jedyny problem. Okazuje się bowiem, że „zapamiętane” stany doznawania świata są, kiedy je sobie „przypominamy”, zabarwione nastrojowo. Sfera nastrojów kojarzy się Miłoszowi na ogół ze wspólnotą już uformowaną, wręcz skostniałą, która „przemocą” narzuca jednostce pewne stereotypowe (np. „patriotyczne”) odruchy emocjonalne – pod tym względem jego punkt widzenia jest bardzo bliski Gombrowiczowskiej koncepcji formy:

Wybacz mi, proszę, brak tego wzruszenia,
Które prowadzi przemocą z powrotem
W miejsca i wiosny dawno zapomniane,

Aby maluczkich uwodził poeta
 Patriotycznym sentymentem, serce
 Cisnął stęsknione i farbując lzy
 Mieszał dzieciństwo, młodość, okolice
 [Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku, Miłosz 2002]

Szkodliwość światoodczucia opierającego się na pamięci z jej „regresywnymi” właściwościami polegałaby więc na tym, że człowiek fałszuje zmysłową rzeczywistość, miesząc ją z czymś, co z punktu widzenia analizy epistemologicznej treści ludzkiej świadomości do niej nie należy, niszcząc otwartość człowieka na niepowtarzalność tego, co może się jeszcze zdarzyć (rękojmią owej niepowtarzalności wydaje się intensywność doznań zmysłowych⁸). Następujący w wierszu opis treści pamięci unaocznia jednak, że różnica między światem doznawanym bezpośrednio, „tu i teraz”, a tym samym światem odtwarzanym przez pamięć wcale nie przejawia się (wbrew naszemu „potocznemu” przekonaniu, z którym się utożsamia podmiot liryczny), na poziomie intensywności doznawania zmysłowego. Miłoszowski podmiot, wspominając przeszłość, komponuje symfonię, w której wrażenia różnych zmysłów (zapośredniczone przez pamięć) są nie mniej intensywne w doznawaniu konkretności aniżeli bezpośredni odbiór ptasiego śpiewu na początku wiersza:

Po cóż mi wspominać
 Żółte od liści młodziutkich Ponary,
 Zapach wilczego lyka migdałowy,
 Echa po lasach od wrzasku cietrzewi?
 Po cóż mi znowu iść w te ciemne sale
 Gimnazjum króla Zygmunta Augusta
 Albo o sosny potrącać biczyskiem
 Na drodze z Jaszun, jak ongi Słowacki?
 Nad Merczanką nasze to zabawy
 Były, czy dworzan króla Władysława,
 Nasze miłości i nasze rozstania
 Czy też miłości z pieśni Filomatów,
 Już nie pamiętam
 [Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku, Miłosz 2002]

⁸ Miłosz łączy tę sprawę ze specyficznie polską świadomością tragedii historycznych jako zagłady indywidualnych, jak najbardziej konkretnych, egzystencji: „Ja byłem świadkiem nie-szczęść, wiem, co to znaczy / Życie oszukać kolorem pamiętek” [Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku, Miłosz 2002]. Nie wolno o nich zapomnieć, nawet jeżeli poeta staje się przez to (wbrew własnej woli) „placzką żalobną” [W Warszawie, Miłosz 2001].

Sytuacja komplikuje się jeszcze dodatkowo, kiedy uświadamiamy sobie, że używane przez niego słowa właściwie nie są jego słowami [por. słowny pojedynek „Witolda Gombrowicza” z „wielkim pisarzem” argentyńskim w *Trans-Atlantyku*; Gombrowicz 1986, 36–40], a to nie tylko dlatego, że każdy język jest w mniejszym lub większym stopniu konwencjonalnym (czyli anonimowym) środkiem komunikacji. Na razie sprawa ta nie zostaje jednak – inaczej niż u Gombrowicza – stematyzowana na poziomie autorefleksji autorskiej; byłoby to możliwe tylko poprzez jakieś uogólniające konstatacje skierowane do zbiorowego adresata, jak np. w wierszu pochodzącym z roku 1954, ale opublikowanym dopiero w zbiorze *Gdzie wschodzą słońce i kiedy zapada*:

Jeśli nasze słowo
 Któregoś dnia tak zdoła się zespolić
 Z korą drzew leśnych i kwiatem pomarańcz,
 Że będzie jednym – to będzie znaczyło,
 Że myśmy wielkiej nadziei bronili.
 Jak ja mam bronić? Ponazywać rzeczy.
 To nie jest łatwe. Wymawiam „jutrzienka”,
 A język sam się układa w przymiotnik
 „Różanopalca”, jak w dzieciństwie Grecji
 [*Weszywanie*, Miłosz 2003]

Okazuje się, że zmysłowa bezpośredniość wrażenia obcowania ze śpiewem ptaka (Miłosz przywiązuje na ogół ogromną wagę do precyzyjnego „nazywania rzeczy”, ale tym razem wbrew jego zwyczajowi nie dowiadujemy się, do jakiego gatunku ów ptak należy) zostaje uobecniona za pośrednictwem słów wskazujących na utwór innego poety, a mianowicie angielskiego romantyka Johna Keatsa, autora *Ody do słowika* [Keats 1951, 5–8] (wymaga to od czytelnika oczywiście pewnej wiedzy o literaturze angielskiej):

Ptaku, wdzięczny ptaku,
 Ty, który dzisiaj śpiewasz mi to samo
 Co słyszał tutaj indyjski myśliwy
 Stojący z lukiem na ścieżce jeleni,
 Cóż możesz wiedzieć o zmianie pokoleń
 I o następstwie form w ciągu jednego
 Ludzkiego życia?⁹

[*Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku*, Miłosz 2002; podkr. A.v.N.]

⁹ Por. „Thou wast not born for death, immortal bird! / No hungry generations tread thee down; / The voice I hear this passing night was heard / In ancient days by emperor and clown” [*Ode to a nightingale*, Keats 1974; podkr. A.v.N.].

Jednakże ukryta aluzja intertekstualna w niczym nie umniejsza zmysłowej konkretności opisu.

Podsumowując wymowę wiersza Miłosza, możemy stwierdzić, że odzwierciedla on doskonale wewnętrzną sprzeczność nowoczesnego podmiotu, który właściwie już znalazł wyjście z epistemologicznego impasu, ale nie zdaje sobie jeszcze z tego sprawy. Okazuje się bowiem, że egzystencjalna wiarygodność treści świadomościowej jest dana podmiotowi spontanicznie. Nie zasadza się ona na analizie różnych stopni zapośredniczenia jej składników, ani na ustaleniu, który z nich naśladuje „prawdziwą” rzeczywistość, ale raczej na zdolności „powtórzenia” owego spontanicznego, poprzedzającego wszelką refleksję aktu ukonstytuowania „mojej” tożsamości¹⁰. Byt „jest”, bo człowiek, jeżeli skupia się tylko na jakimś danym jego odcinku, potrafi go adekwatnie ująć (nie oznacza to, oczywiście, że jego akty poznawcze przedstawiają dany przedmiot w sposób wyczerpujący). Możliwość reprodukcji odcinków bytu w pamięci nie jest zaś przyczyną zamętu epistemologicznego mylącego cienie obecności z rzeczywistą obecnością, ale – przeciwnie – dowodem sił poznawczych człowieka. Zamęt nie pochodzi bowiem od bytu („bycia bytów”), lecz tkwi w samej naturze człowieka, w jego złudzeniu samowystarczalności egzystencjalnej, jakby był on centrum wszechświata, tzn. jakąś istotą oderwaną od czasu i przestrzeni¹¹ (rozumianych tu jako „materialne”, zmysłowe podłoże ludzkiej egzystencji, a nie jako aprioryczne kategorie oglądu). Miłoszowski podmiot, będąc emigrantem, doświadcza w szczególnie dotkliwy sposób owego osadzenia w konkretnym krajobrazie oraz w niepowtarzalnych dziejach kraju:

¹⁰ Wśród utworów Whitmana przełożonych przez Miłosza jest *Myśląc o czasie (fragment)*, w którym znajdujemy podobną intuicję, łączącą realistyczną epistemologię z antyrelatywistyczną etyką: „To, co będzie, będzie dobre, bo to, co jest, jest dobre [...] Domowe przyjemności, codzienne krzątanie się i praca, / budowanie domów to nie fantasmagoria, ma to swój ciężar [...] Różnica pomiędzy złem a dobrocią nie jest złudzeniem, / Ziemia nie jest echem, człowiek i jego życie, i wszystkie sprawy jego życia są dobrze pomyślane. / Nie jesteś rzucony na cztery wiatry, pewnie i bezpiecznie zbierasz, co twoje, / Twoje, twoje, twoje, na zawsze” [Miłosz 1986, 221].

¹¹ Nie oznacza to, że nawet najbardziej zanurzonego w żywiole przyrody człowieka nie ogarnia czasami zwątpienie, czy to wszystko, czego doznaje, nie jest złudzeniem. W końcu rozmywa się nawet jego własna tożsamość. Taki rozpaczliwy nastrój przenika drugą część innego utworu Whitmana przełożonego przez Miłosza, a mianowicie *Kiedy ocean życia zabierał mnie w odpływie*: „Wyrzucam sobie, że odważyłem się otworzyć usta, / I wiem, że w tej całej paplaninie, której echa wracają do mnie, / Nie miałem najmniejszego pojęcia, kim i czym jestem, / Że przed moimi aroganckimi wierszami stoi ten Ja prawdziwy, / Nietknięty, nieodpowiedzialny, niedosiężny, chłodny, / I przedrzeźnia mnie, kłania się, daje znaki, / Śmiejąc się ironicznie z każdego słowa, które napisałem, / Pokazując w milczeniu na te pieśni i na piasek w dole” [Miłosz 1986, 223].

Moja stolica w kotlinie wśród pagórków leśnych,
 Z warownym zamkiem u zbiegu dwóch rzek,
 Ze swoich świątyń ozdobnych słynęła:
 Kościołów, cerkwi, synagóg, meczetów.
 Kraj nasz uprawiał żyto i len, jak też splawiał drzewo.
 Armia nasza składała się
 Z pułku ułanów, z pułku jazdy tatarskiej i z pułku dragonów.
 Znaczkę pocztową naszego państwa
 Przedstawiały fantazmata
 Wyrzeźbione niegdyś przez dwóch artystów,
 Przyjaciół albo wrogów, Pietro i Giovanni
 [*Gdzie wschodzą słońce i kiedy zapada*, Miłosz 2003]

Jego tożsamość konstytuuje się właśnie wobec utraty przestrzennego centrum jego egzystencji. Próbuje się oswoić z tym, że przestrzeń, gdzie obecnie przebywa, nie stanowi centrum jego egzystencji (wokół tego samego wątku Mickiewicz skonstruował czasoprzestrzeń *Pana Tadeusza*; nieprzypadkowo Miłosz wielokrotnie podkreślał poczucie pokrewieństwa z losem słynnego krajana). Wprawdzie poeta nosi owo utracone centrum swojej egzystencji ze sobą – podobnie jak Herbertowski Pan Cogito nosił „miasto w sobie po drogach wygnania” [Herbert 2008, 532], wspomina je często, ale wobec podstawowego faktu wydziedziczenia nie ulegnie raczej złudzeniu, że sam jest samowystarczalnym centrum swojej egzystencji, tym bardziej iż utracone centrum jego przestrzeni nasuwa mu się mimowolnie i nawet w snach nie traci nic ze swojego zmysłowego bogactwa. Dzięki temu, iż autor pozbył się złudzenia samowystarczalności egzystencjalnej, również aluzje intertekstualne zmieniają swój status. Nie wskazują już na tekstowy charakter świata ujmowanego za pośrednictwem słów, które „nie są moimi słowami”, lecz – wręcz przeciwnie – unaocniają, że każda próba „ponazywania rzeczy” jest etapem w niekończącym się dialogu, w którym podmiot przeczyta swą domniemaną izolację egzystencjalną poprzez aktualizację więzi z innym podmiotem. Nieważne przy tym, czy ów podmiot jeszcze jest wśród nas (tu na ziemi), czy też już nie żyje, jak w przypadku Keatsa albo Whitmana. Zobaczymy za chwilę, że warunkiem – na razie przemilczanym – komunikacji między podmiotami jest koncepcja „obcowania świętych”, w myśli której:

Każda rzecz ma [...] podwójne trwanie.
 I w czasie, i kiedy czasu już nie będzie
 [*Gdzie wschodzą słońce i kiedy zapada*, Miłosz 2003]

3.

Wiersz *Na śpiew ptaka na brzegach Potomaku* stanowi krok milowy w rozwoju Miłoszowskiej poetyki. Inaczej niż *Świat (poema naiwne)* ma on formę niezbyt długiej notatki egzystencjalnej „ja” lirycznego bezpośrednio osadzonego w krajobrazie. Różnica wobec Whitmanowskich notatek egzystencjalnych polega na tym, że wiersz nie jest jednym wyrwanym z kontekstu zapisem momentu obcowania z bytem jako pełnią. Do tożsamości podmiotu wchodzi bowiem również ów nierozzerwalnie spleciony z ludzką egzystencją pierwiastek negatywny, owo „s-krzypnięcie wstecz ironii” jako „konieczny bytu cień” [Norwid 1971a, 54–55], na którego tle (niejako przezwyciężając byt jako zapośredniczoną bezpośredniość) człowiek doświadcza „bezpośredniej bezpośredniości” niepowtarzalnej chwili¹². Rzecz w tym, że ów czynnik przeszkadzający jest tu *explicite* obecny na poziomie tekstu. Został tak sformułowany, że sam się znosi. Negacja bytu przeobraża się tu w jego afirmację; w cytowanym już fragmencie wiersza *Kiedy ocean życia zabierał mnie w odpływie* Whitman ujął wprawdzie podobny nastrój negacji, lecz zrobił to w opozycji do pozytywności podmiotu ujmującego swą więź ze światem w pierwszej części utworu.

Poetyka wypracowana w wierszu o śpiewającym ptaku nad brzegami Potomaku powraca w ważnym (choćby dlatego, że Miłosz dwadzieścia lat później napisał do niego autokomentarz w *Świadectwie poezji*) utworze z tomu *Król Popiel i inne wiersze*. W tym przypadku aporetyczna sytuacja podmiotu usiłującego ukonstytuować siebie jako całość, na którą składają się zarówno chwile bezpośrednio przeżywane, jak i chwile odtwarzane w pamięci („ja” czyni to wobec świadomości, że ten akt dzieje się tu i teraz: „mój dom sekunda”; *Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku*, Miłosz 2002), ulega obiektywizacji. Pytanie brzmi teraz, czy (i jeżeli tak, to w jaki sposób) można skonstruować taki podmiot jako „osobę drugą”, „innego”. Otóż wydaje się, że pozorną niemożliwość słownego ujęcia chwil rzeczywistego życia innych osób wynika w wierszu *Nie więcej* nie tylko z konwencjonalności medium wyrazu¹³, lecz także – i może w jeszcze większym stopniu – z beczasowo-

¹² Por. Norwida: „Ty myślisz może, że wiek złoty / Bez walk, sam przyjdzie do ludzkości” [Norwid 1971a, 55].

¹³ Miłosza nie niepokoił sam fakt konwencjonalności języka jako systemu umownych znaków – taki system może bowiem być środkiem komunikacyjnym dla organicznej wspólnoty. Jako przykład literatury napisanej dla takiej wspólnoty traktuje on poezję Jana Kochanowskiego. Obecnie, w epoce „kryzysu słowa”, taki „klasycyzm” jest jednak „rajem utraconym, bo zakłada wspólnotę wierzeń i odczuwań, łączącą poetę i jego odbiorców” [Miłosz 1987, 65]. Naturalna wspólnota

ści, w której sytuuje się instancja ujmująca owe chwile (w odróżnieniu od podmiotu wiersza *Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku* „ja” liryczne nie jest tu osadzone w zmysłowym konkrety krajobrazu; nie jest więc podmiotem „ekstacyjnym”, lecz – przynajmniej we własnym przekonaniu – podmiotem „rozumującym” poprzez analizę relacji łączących zjawiska). Życie człowieka stanowi *continuum* chwil – wszystko w nim jest splecione w narastającą całość zakończoną przez śmierć. Nie sposób przedstawić jakiegos odcinka tej dynamicznej całości w odosobnieniu:

I gdybym równocześnie mógł ich biedne kości
 Na cmentarzu, gdzie bramę liże tłuste morze,
 Zamknąć w słowie mocniejszym niż ostatni grzebień,
 Który w próchnie pod płytą, czeka na światło
 [Nie więcej, Miłosz 2002]

Ograniczając się do reprezentacji odcinków bytu, fałszujemy egzystencjalną jedność człowieka na rzecz bezosobowej estetyki. Z punktu widzenia „ja” lirycznego nie ma jednak innego wyjścia – właśnie dlatego sztuka nie jest mitemyczna, ale stanowi grę z konwencjami, które oddzielają poetę od rzeczywistości jak „szklana ściana” i „nigdy jasno nie [sa] uświadomione, zanim nie zapadną w przeszłość i nie ukazą się w całej ich dziwności” [Miłosz 1987, 71]:

Z odpornej materii
 Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno.
 A wtedy nam wystarczyć muszą kwiaty wiśni
 I chryzantemy i pełnia księżycyca
 [Nie więcej, Miłosz 2002]

Patrząc na ten utwór z innej perspektywy, moglibyśmy jednak powiedzieć, że możliwość sformułowania problemu w dziele sztuki właściwie prze-

komunikacyjna rozpadła się bowiem (znacznie wcześniej pisał już o tym austriacki poeta Hugo von Hofmannsthal w słynnym fikcyjnym liście młodego Lorda Chandosa zaadresowanym do Francisca Bacona), a klasycyzm można wyobrazić sobie już tylko jako „pokusę rezygnacji, czyli pięknego pisania”. Z drugiej strony Miłosz uważa, że „wszelkie próby zamknięcia świata w słowie są i będą (?) daremne; istnieje zasadnicza niewspółmierność pomiędzy naszym językiem i rzeczywistością” [Miłosz 1987, 65]. Miłosz przedstawia tu zerwanie „przymierza między słowem a światem” jako ogólną i obiektywną prawdę (mogłoby się więc wydawać, że istnieje jednak jakaś „wspólnota wierzeń i odczuwań, łącząca poetę i jego odbiorców”, tyle że w negacji), podczas gdy w rzeczywistości może ono się przejawiać tylko jako subiektywne odkrycie jednostki oderwanej od innych jednostek. Paradoxs ten daje się – jak zobaczymy – rozwiązać jedynie poprzez ironię egzystencjalną.

zwycięża zaproponowaną przez „ja” liryczną koncepcję estetyzującej sztuki bezosobowej. Podmiot mówiący nie stroni przy tym od bogatego w szczegóły opisu świata weneckich kurtyzan. W dodatku ów opis okazuje się nie tyle bezpośrednim odzwierciedleniem tej rzeczywistości, co raczej opisem kilkakrotnie zapośredniczonym, nie tylko przez „szypra galeonów / Przybyłych tego ranku z ładunkami złota”, ale przede wszystkim przez renesansowe malarstwo weneckie (chodzi tu – na co zwrócił uwagę sam Miłosz w IV wykładzie z cyklu *Świadectwo poezji*¹⁴ – o pewien obraz malowany przez Vittore Carpaccia¹⁵). Autor nawiązuje więc ponad głowami opisywanych postaci dialog z innym – wprawdzie już nieżyjącym – człowiekiem, który staje się obecny poprzez swoje dzieło. W ten sposób Miłosz prawie już sprostał zadaniu stworzenia egzystencjalnej odmiany *mimesis* polegającej na naśladowaniu istoty człowieka, którą duński filozof Kierkegaard ujął w następujący sposób:

Być młodym i później zestarzeć się i wreszcie umrzeć, nędzna to forma ludzkiej egzystencji; taką zasługę ma każde zwierzę. Natomiast złączenie różnych faz życia w jedną równoczesność jest zadaniem, jakie stoi przed istotami ludzkimi.

[...]

Myśleć o jednym, odsunawszy na bok inne myśli, nie jest trudno; ale mieć jedną myśl i równocześnie zachować myśl przeciwną, łącząc w egzystencji przeciwieństwa, jest trudno. W ciągu siedemdziesięciu lat życia zaznać wszelkich możliwych nastrojów i pozostawić po sobie kolekcję próbek, z których każdy może sobie wybierać, co zechce, nie jest bardzo trudno; ale mieć pełnię i bogactwo jednej tonacji i również tonację prze-

¹⁴ „Zdawałoby się, że opis kurtyzan weneckich stanowi dostateczny dowód możliwości spotkania się języka ze światem. Natychmiast jednak przemawiający podminowuje to przekonanie. Robi to, odwołując się najoczywściej (zobaczmy za chwilę, że sprawa jest jednak daleka od oczywistości) do obrazu Carpaccia przedstawiającego podwórze w Wenecji, w którym siedzą kurtyzany i »witką drażnią pawia«” [Miłosz 1987, 76].

¹⁵ Trzeba tu jednak zaznaczyć, że opis obrazu *Dwie damy weneckie* w *Nie więcej* nie odpowiada „rzeczywistości”. Młodsza dama bowiem „witką” nie „drażni pawia”, ale psa [por. przypis do tego wiersza oprac. przez Aleksandra Fiuta w: Miłosz 2002, 380]. W wierszu Miłosza brakuje też wielu innych szczegółów. Dodatkowym kontekstem tego wiersza mogłoby być krótkie opowiadanie Norwida pt. *Menego*. Jest tam mowa o bogatym kolorycie malarstwa weneckiego, pod koniec zaś autor opisuje cmentarz (spoczywają tam wprawdzie nie kurtyzany, lecz „możni kupcy żydowscy”) na wyspie Lido: „Lido jest to długie pasmo ziemi, o które się płasko z jednej strony pełne morze rozbija; z drugiej – sztuczne wybrzeże z ciosanego kamienia odpiera mniej silne fale lagun” [Norwid 1971b, 170].

ciwną, tak że kiedy nadaje się jednej tonacji patos i siłę wyrazu, przeciwna tonacja wślizguje się jako tło, oto rzecz trudna. I tak dalej [cyt. za: Miłosz 1988, 44; podkr. A.v.N.]¹⁶.

Wydaje się jednak, że Miłosz zapłacił (również we własnym mniemaniu) dosyć wysoką cenę za osiągnięcie owego celu reprezentacji kilku chwil i aspektów konkretnej egzystencji ludzkiej w równoczesności. Instancją realizującą tę reprezentację (nieważne, czy chodzi tu o własne, czy też o cudze życie) jest bowiem zawsze podmiot wewnętrznie pęknięty. Jednakże on sam na płaszczyźnie świata przedstawionego wiersza nic nie wie o tym pęknięciu. Wypowiadając bowiem pewną „prawdę” o istocie sztuki (w *Nie więcej*) lub pamięci (w wierszu *Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku*), podmiot mówiący nie zdaje sobie sprawy, że (z „autorskiego” punktu widzenia) wniosek wypływający z jego sposobu rozumowania jest wręcz przeciwny wnioskowi, jaki on wyciąga. Problem wydaje się tkwić w tym, że ironii nurtującej stosunek człowieka do (czasowej) istoty jego egzystencji w ogóle nie może wyrazić podmiot mówiący, którego perspektywa pokrywa się z perspektywą instancji autorskiej. Leży to tylko w mocy podmiotu mającego pewien dystans do siebie. Z punktu widzenia Miłosza ów dystans podważa jednak szczerłość instancji autorskiej. Właśnie tu natrafiamy – zdaniem poety – na źródło dwuznaczności moralnej literatury awangardowej:

Ale faktem jest, że poezja ironiczna zaczyna się u mnie podczas wojny. Trudno obyć się w dwudziestym wieku bez ironii, bez groteski, bez bufonady, to są narzędzia naszego wieku. Tak tragiczni pisarze jak Beckett używają techniki slapstick, więc to jest jakaś łączność z epoką. Jest to szczególnie ironia, bo jeśli weźmiemy na przykład wiersze Oscara Miłosza pisane przed I wojną światową, to pełno w nich jest autoironii, ale innej: ironii niesłuchanie romantycznej. Bez niej nie można się w ogóle obejść, ale zależy, czemu ironia ma służyć. W samej ironii jest coś niedobrego, bo jest to pewnego rodzaju lęk przed wystawieniem się. Ale to może być użyte do dobrych celów. Powiedzmy, *Świat (poema naiwne)*, na-

¹⁶ Miłosz podaje, że te (przełożone przez niego z angielskiego) cytaty pochodzą z „Concluding Unscientific Postscript”. Warto dodać, że chodzi tu o *Nienaukowe Postscriptum* do słynnych *Filzoficznych okrucich* Kierkegaarda. Trzeci paragraf drugiej części tej rozprawy został zatytułowany *Równoczesność poszczególnych momentów subiektywności w subiektywności egzystującej – równoczesność jako przeciwieństwo procesu spekulatywnego* [cytuje na podstawie niemieckiego przekładu Kierkegaarda: Sören Kierkegaard, *Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift*, München 2005, 510].

pisane podczas wojny, jest utworem czystej ironii, ale ironii bardzo odległej od tego, co nazywa się sarkazmem [Gorczyńska 1992, 49].

Podmiot niedługiej notatki egzystencjalnej unika tej pułapki dzięki temu, że konstytuuje się wobec bytu ujmowanego w formie „punktowej”. Inne chwile wchodziłyby do bezpośredniości tej jednej, niepowtarzalnej chwili jako czas utracony, który trzeba koniecznie odzyskać w jego bezpośredniości. Wydaje się to jednak – z przyczyn logicznych – niemożliwe. Niewątpliwa sugestywność opisów w wierszach *Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku* i *Nie więcej* przeczy jednak owej pozornie nieublaganej logice.

Otóż jeżeli – podobnie jak Miłosz – nie chcemy poprzestać na ironicznym ujęciu tej aporii, zostaniemy zmuszeni do ponownego przemyślenia relacji między bezpośredniością doświadczenia a równoczesnością różnych doświadczeń. Dokonujemy wtedy paradoksalnego odkrycia: zarówno treści związane z czasem teraźniejszym, jak i treści związane z czasem przeszłym jawią się jako zapośredniczone w świadomości ujmującej swą własną bezpośredniość. Owa bezpośredniość jest w stanie „łączyć różne fazy życia w jedną równoczesność”. Stwierdzenie tej zdolności ludzkiego umysłu przez właśnie tenże umysł nie dzieje się jednak równocześnie ze stanem (w zasadzie ekstatycznym) „ja” doznającego świata za pośrednictwem swoich zmysłów. Jest albo komentarzem dyskursywnym, wypowiedzianym wprawdzie przez to samo „ja”, które najpierw było obecne w świecie przedstawionym utworu jako byt doznający zmysłami, albo też wnioskiem wyciągniętym przez instancję znajdującą się poza tą przestrzenią. Sytuacja wydaje się na pierwszy rzut oka potwierdzać ironiczną istotę ludzkiej egzystencji. Człowiek nigdy nie jest sobą jako całość, bo nie potrafi zintegrować ekstatycznego wymiaru doznawania ze zdolnością intelektu do refleksji („Pomiędzy życiem i prawdą wyjawiono nam przeciwieństwo”: [Miłosz 2003, 171]), chyba że uda się dokonać „przewrotu kopernikańskiego” i wypracować jakąś nową formę artystyczną pozwalającą przedstawić punktowość bytu, ujmowaną w niedługich notatkach egzystencjalnych, i filozoficzną refleksję nad czasowością ludzkiej egzystencji na tym samym poziomie i w jednym splocie. W *Świadectwie poezji* Miłosz sformułował warunki realizacji tego zadania dyskursywnie, wychodząc od postulatu, że świat istnieje naprawdę – albo jak wyraża to sam Miłosz: „obiektywnie”, przy czym miał na myśli coś innego niż obiektywność zjawisk w sensie Kantowskiej epistemologii, według której są one logicznie uwarunkowane przez *Ding an sich*. Miłoszowskie zjawisko jest bowiem „epifanią”, rzeczą

odslaniającą się w odpowiedzi na miłosne pragnienie poznającego, a nie konstruktem władz analitycznych; poeta konstruuje jedynie formalne, pokrywające się z granicami wiersza ramy, w jakich rzecz się objawia:

Świat istnieje obiektywnie, niezależnie od kształtów, pod jakimi pojawia się w umyśle, i niezależnie od barw¹⁷, radosnych albo ponurych, w jakie przybiera go szczęśliwość albo nieszczęście poszczególnego człowieka. Ten obiektywny świat może być widziany taki, jaki jest; należy jednak przypuścić, że całkowicie bezstronnie jest widziany tylko przez Boga. Poeta dąży do jego przedstawienia, ale pozostaje gorzkie poczucie nieadekwatności języka. Po drugie, jeżeli ktoś mocno pragnie pojąć jakiś przedmiot, nie można tego nazwać inaczej niż miłością¹⁸. Poeta występuje więc jako człowiek zakochany w świecie, ale skazany na wieczne nienasycenie, bo za pomocą słów chciałby w sam rdzeń rzeczywistości przeniknąć, ciągle na nowo ma nadzieję i ciągle jest mu odmówione [Miłosz 1987, 76].

¹⁷ Nie wynika z tego, by rzeczywistość sama w sobie nie miała konkretnych kształtów i barw. Nasze narządy zmysłów są bowiem w zasadzie przystosowane do rzeczywistości takiej, jaka ona jest sama w sobie, ale na skutek utraty niewinności spowodowanej przez autokratyczne roszczenia intelektu uległy one skażeniu. Odzyskanie stanu niewinności wydaje się jednak (Miłosz przytacza tu pogląd angielskiego poety metafizycznego i mistyka Thomasa Traherne'a) zasadniczo możliwe (równałoby się ono odzyskaniu raju): „Jesteśmy więc, według Traherne'a, zdolni poznać, czym było życie w Raju. Maluczcy są niewinni i dlatego ich pięć zmysłów wchłania świat taki, jaki jest naprawdę, w jego pięknie. Ziemia jest rajem – tylko człowiek, kiedy wskutek grzechu traci niewinność, przestaje o tym wiedzieć. Jednakże jeżeli zyska świadomość swojego bogactwa i zło w sobie pokona, osiągnie cel swego istnienia, czyli niewinność powtórna i znów, jak w dzieciństwie, znajdzie się w raju” [Miłosz 1988, 41]. Z drugiej strony Miłosz zdaje sobie jednak sprawę, że człowiek nowoczesny jest w sytuacji trudniejszej niż ludzie przednowocześni, nawet ci z siedemnastego wieku (kiedy nowoczesny empiryzm już się rodził, ale nie przeniknął jeszcze do zasadniczo religijnego światopoglądu tej epoki). „Wsobność” ego wydaje się bowiem obecnie tylko „naturalnym” następstwem specyficznego ludzkiego sposobu poznawania: „poszczególne istoty ludzkie nie zadowolą się niczym mniejszym niż stanie się bogiem – bo tylko bóstwo mogłoby występować jako czysty i absolutny *podmiot*, zdolny, jeżeli zechce, oglądać wszystkich innych jako *obiekty*, zachowując ten przywilej, że niczyje oczy w *obiekty* go nie potrafią zmienić” [Miłosz 1988, 41].

¹⁸ Chodzi tu więc o takie pragnienie posiadania, które nie uprzedmiotawia „przedmiotu” (nie wolno go utożsamiać z „obiektem”, o którym była mowa w przypisie 15), lecz znosi ostre granice „ja” rozumianego jako intelekt, wracając do bardziej archaicznego (dziecięcego) stanu świadomości świata bez podziałów: „Jeżeli wszystko do mnie należy, nie przebudziło się jeszcze moje »ja«, nie odgradziło się od świata żadnym murem i bez przesady rzecz można, że jest ono tym wszystkim, co w każdej chwili przyjmuje, jako światło, kolor, dźwięk, zapach” [Miłosz 1988, 42].

4.

Późniejsze poematy Miłosza stanowią próbę znalezienia (tzn. skonstruowania) przestrzeni egzystencjalnej, w której pęknięcie instancji autorskiej jawi się już na poziomie świata przedstawionego utworu, będąc również czynnikiem kształtującym (samo)świadomość głównego protagonisty (podmiotu mówiącego). Poematy takie, jak *Miasto bez imienia*, a zwłaszcza *Gdzie wschodzą słońce i kędy zapada* oraz *Osobny zeszyt* są z punktu widzenia konstrukcji tekstu (ma ona niewątpliwie wymowę metafizyczną) luźno ze sobą związanym szeregiem niedługich („punktowych”) notatek egzystencjalnych zestawionych z refleksjami filozoficznymi na temat (nie)wiarygodności bezpośrednio doznawanych lub odtwarzanych przez pamięć wrażeń zmysłowych. Sposób formułowania tych różnorodnych odcinków tekstu wydobywa *explicitie* intertekstualny wymiar języka wyrażającego metafizyczną kondycję człowieka. Nie jest on bowiem samowystarczającym centrum wszechświata, lecz staje zawsze „twarzą w twarz” z innymi istotami ludzkimi, choćby (jak autor poematu *Gdzie wschodzą słońce i kędy zapada*) z Williamem Blakiem i T.S. Eliotem. Właśnie na tle statusu języka jako medium „intersubiektywnego” pojawia się możliwość wykorzystywania tego samego języka do „ćwiczeń stylistycznych”, opisujących „Zaprzeszły czas / Krajów niedokonanych” [Miłosz 2003, 175]. Jest to jednak odchylenie od normy. Język jest bowiem w istocie „domem bycia” [Heidegger 1997, 251], przestrzenią obcowania międzyludzkiego:

Cztery są baszty, na wschód, zachód, północ i południe.
 Kiedy wchodzisz w bramę, to jak gdyby na ciebie czekali.
 Cisza zupełna w różanym ogrodzie.
 Kraj naokoło zielonych wzgórz, rozległy,
 Błękitnozielonych wzgórz, pod same obłoki.
 [.]
 Naprawdę czekali.
 Nie musisz mówić, kim jesteś. Tu każdy zna ciebie i kocha.
 Spojrzenia, uściski rąk. Jakież obcowanie,
 Jaka muzyka wieczna uratowanych pokoleń.

A ktokolwiek jest tamten, Prowansalczyk, sądząc po stroju,
 Słowa jego, kiedy zwraca się do dam pięknych, starców i młodzieńców,
 Są i twoje, jakbyście dawno ty i on byli jedno
 [*Gdzie wschodzą słońce i kędy zapada*, Miłosz 2003]

Muzyka trwa, choć tych, którzy ją grali, nie ma.
 Ani ich aksamitów, ni nawet podwiązki.

Międzyplanetarni w gąszczu smyczki wzięli.
 W swoich wioskach piją, wrzeszczą, grzmocą w kości,
 Z umarłymi na wariackiej karuzeli
 [*Osobny żywot: strona 34, Miłosz 2003*]

Nowatorstwo Miłoszowskich poematów z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych polega na tym, że zostały w nich pominięte powiązania chronologiczne, które pozwoliłyby połączyć owe bezpośrednio lub w pamięci przeżywane „prawdziwe” chwile życia nie tylko z filozoficzną refleksją, ale także z intertekstualnością, w linearną, rozwijającą się według logiki przyczynowo-skutkowej, całość (byłyby one bowiem śladem samoutwierdzającej się aktywności intelektu, ujmującego siebie jako „ja” odrębne od „nie-ja” [por. Miłosz 1988, 42], wyobcowującego się z tego świata, którego kiedyś był organiczną częścią). Mogłoby się więc wydawać, że „ja” w tych utworach rozpada się na szereg odosobnionych odcinków¹⁹ albo inaczej: że owo „ja” ujmuje i przedstawia swą tożsamość jako nietrwałą, przemijającą wypadkową rzeczy, które mu się wymykają. Dzięki temu byłoby ono jednak zdolne ująć byty składające się na jakąś w zasadzie przypadkową rzeczywistość „obiektywnie”, bez „subiektywnych domieszek”, jako że owo rzekomo subiektywne zabarwienie nie świadczy o istnieniu jakiegos trwałego substratu jego „doznającej” świadomości, lecz jest tylko jeszcze jednym elementem owej przypadkowej rzeczywistości (taka epistemologia zdaje się być przesłanką „obiektywności” sztuki modernistycznej²⁰). Podobna interpretacja twórczej intencji Miłosza byłaby jednak nieporozumieniem – mimo że doskonale uświadamiał sobie on ten dylemat, np. na stronie 49 *Osobnego żywotu*.

W nocnym pociągu, zupełnie pustym, hałasującym przez pola, przez lasy, młody człowiek, ja dawny, niepojęcie ze mną tożsamy,

¹⁹ Miłosz uważał, że wierność wobec rzeczy wymaga zawsze układania ich według pewnej hierarchii: „W przeciwnym wypadku, jak to się dzieje często we współczesnej prozo-poezji, znajdujemy tylko »stos pokruszonych obrazów tam, gdzie słońce pali« (autocytat Miłosza z przekładu poematu T.S. Eliota *Jalowa ziemia*, Miłosz 1986, 40), zbiór fragmentów korzystających z doskonalej równości i nasuwających myśl o niechęci poety do zrobienia wyboru” [Miłosz 1987, 72]. Nie ma więc żadnej „czystej” percepcji (chyba że poeta zadaje gwałt swojej „naturze”). W akt percepcji (kojarzący się Miłoszowi z platońskim Erosem – jest to więc akt „miłosny” [Miłosz 1987, 76], rodzaj zaślubin podmiotu z przedmiotem, podmiot ztraca się w przedmiocie, wykraczając poza swoje odosobnienie) wnosimy w zasadzie nasze jestestwo i właśnie dzięki temu każdy akt naszej percepcji może się przyczynić do zwiększenia wiedzy podmiotu o samym sobie.

²⁰ Por. obserwację Ericha Auerbacha o „przypadkowości okazji, która wyzwala procesy zachodzące w świadomości” jako wyznaczniku prozy modernistycznej [Auerbach 2004, 512; por. cz. 1. niniejszego tekstu].

podkurcza nogi na twardej ławce, bo zimno w wagonie [Miłosz 2003, 258; podkr. A.v.N.].

Odcinkowość ludzkiej egzystencji możemy bowiem prowizorycznie zintegrować (albo może raczej „s-calić”, „o-calić”) dzięki temu, że perspektywa przyszłości jest nieodzownym składnikiem horyzontu bytu. Czas pojedynczego człowieka kończy się z jego śmiercią, ale czas w ogóle przedstawia się dłań jako pewien nieskończony horyzont (chyba że jest wyznawcą Nietzscheańskiej koncepcji wiecznego powrotu tego samego). Dzięki temu dotkliwie przez człowieka odczuwane „przeciwieństwo pomiędzy życiem i prawdą” nie jest ostatecznym słowem ludzkiej egzystencji:

Oto miecz, który w lożu Izoldę i Tristana rozdziela.
Pomiędzy życiem i prawdą wyjawiono nam przeciwieństwo.
W lat ziemskich zapominaniu nasz ruch i spoczynek.
W prośbie o dzień ostateczny nasze pocieszenie

[*Gdzie wschodzi słońce i kiedy zapada*, Miłosz 2003]

Z perspektywy przyszłości ludzka zdolność odtwarzania w pamięci chwil przeszłych z nie mniejszą żywością aniżeli chwil terażniejszych (stopień ich zapośredniczenia okazuje się tu nieistotny) wydaje się przedsmakiem tego, co będzie się działo, kiedy czas się skończy. Według Miłosza (i w zgodzie z opierającymi się na pewnych fragmentach z *Nowego Testamentu* spekulacjami teologicznymi Orygenesza, podejmowanymi później przez Grzegorza z Nyssy i innych chrześcijańskich filozofów i mistyków) koniec czasu nie jest bowiem równoznaczny z tym, że on przeminął. Koniec czasu oznacza, że czas osiągnął swą pełnię. W „chwili” osiągnięcia pełni czas ulegnie przeobrażeniu, stając się równoczesnością wszystkich składających się na nań chwil. W poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kiedy zapada* owa obietnica przeobrażenia czasu – słynnej *apokatastasis*, tzn. „przywrócenia” czasu [Miłosz 2003, 176] – została sformułowana dyskursywnie (w siódmej i ostatniej części pt. *Dzwony w ziemi*). Takie sformułowanie tej koncepcji stanowi w pewnym sensie komentarz do poprzedzającego ją opisu pokoju zamieszkanego kiedyś przez protagonistę poematu (czyli przez samego „biograficznego” Miłosza). Opis ten jest nasycony konkretem aż do najdrobniejszych szczegółów:

Tuż obok brama, drewniana, nabijana ćwiekami,
Ogromnymi, wielkości pięści. Pod sklepieniem na prawo
Schody pachnące farbą

[*Gdzie wschodzi słońce i kiedy zapada*, Miłosz 2003, 176]

Koncepcja *apokatastasis* potwierdza, że wrażenia zmysłowe odtwarzane przez pamięć człowieka są w zasadzie wiarygodne, bo przemijanie czasu nie jest tożsame ze zniszczeniem treści go napelniających. Na tym jednak nie koniec. Akcja poematu toczy się dalej, łącząc kolejne opisy odcinków przeszłości spędzonej na Litwie (ważną rolę odgrywa w nich „stara służąca, Alzbieta”) z opisem teraźniejszości (albo raczej przeszłości najbliższej) nad Zatoką San Francisco. Próby odzyskania czasu utraconego i utrwalenia czasu bezpośrednio obecnego przeplata poeta z sakralnymi formułami katolickiej mszy, wypowiedzianymi przez księdza w chwili przeistoczenia (bezpośrednia obecność Chrystusa w rytuale jako podstawowa prawda o ludzkiej – Bogoczołwieczej – egzystencji, wymyka się w zasadzie – oczywiście tylko dla wyznawców katolicyzmu – wszelkiemu zapośredniczeniu przez jednostki sprawujące ów rytuał) oraz z cytatami z wizyjnych poematów Williama Blake’a. Intertekstualność nie jest tu – w odróżnieniu od sytuacji w wierszach *Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku* i *Nie więcej* – zabiegiem zakładającym interpretacyjną wnikliwość czytelnika, lecz jawną cechą tekstu, wskazującą na wspólnotową istotę ludzkiej egzystencji.

Spróbujmy teraz sformułować warunki możliwości umieszczenia tyłu czasowo zróżnicowanych chwil na powierzchni tekstu, który wydaje się na pierwszy rzut oka mozaiką kawałków istnienia pozbawioną instancji porządkującej:

W przeciwnym wypadku, jak to się dzieje często we współczesnej prozopoezji, znajdujemy tylko „stos pokruszonych obrazów tam, gdzie słońce pali” [Miłosz 1986, 40; por. przypis 18].

Otóż już w pierwszej części poematu epistemologiczna autonomia podmiotu mówiącego została podana w wątpliwość. Rządzą nim, kiedy pisze poezję, jakieś moce elementarne czyhające poniżej poziomu (samo)świadości; lęk przed słowami nie wynika tu, jak jeszcze w *Nie więcej*, z konwencjonalnej natury języka, „[zdążającego] do zastygnięcia w takim czy innym klasycyzmie”, w którym „konwencjonalne wyrażenia [...] nie przylegają do rzeczywistości, ciągle niespodziewanej” [Miłosz, 1987, 67]:

A mnie straszno tym razem. Obrzydliwość rytmicznej mowy,
Która sama siebie obrządza, sama postępuje,
Choćbym chciał ją zatrzymać, słaby z przyczyny gorączki,
Grypy jak ta ostatnia i jej żalobnych objawień,
Kiedy wpatrzony w daremność moich zaciekłych lat
Słuchałem, jak bije w okno sztorm od Pacyfiku.

Ale nie, ściskaj się pasem, męstwo udając do końca,
 Dlatego tylko, że dzień i rżenie konia rydzego
 [Gdzie wschodzi słońce i kiedy zapada, Miłosz 2003, 122]

Okazuje się, że ów brak autonomii „ja” wobec niższego poziomu jego „zwierzęcej” cielesności idzie w parze z podobnym brakiem na wyższym poziomie. Przejawia się on w perspektywie mającego nadejść Sądu zapowiedzianego przez „konie rydzego” Apokalipsy i wykraczającego daleko poza osobisty rachunek sumienia; w końcu okazuje się, że „żyliśmy pod sądem, nic nie wiedząc o tym. / Który to Sąd zaczął się w roku siedemset pięćdziesiątym siódmym” [Miłosz 2003, 179]; tu wprawdzie mamy do czynienia z aluzją do wizji Swedenborga, ale jest ona mniej zaszyfrowana – bo nie przenikająca warstwy stylu – niż w wierszach *Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku* i *Nie więcej*. Na obydwóch płaszczyznach człowiek jawi się jako część przerastającej go całości. Intuicja przynależności do tej większej całości przeczy koncepcji samowystarczalności „ja” rozumianego jako instancja jednostronnie intelektualna, oderwana od ujmowanego przezeń świata „obiektywnego”. Jediną bezpośredniością w takim świecie byłby podmiot samoustanawiający się w określonym miejscu, w określonej chwili, z którymi jednak sam nigdy nie jest tożsamy. Owo samoustanawiające się „ja”, o ile chce zachować swoją samowystarczalność, sytuuje się bowiem w jakiejś nieokreślonej, czysto umownej przestrzeni, w której wszystkie rozterki egzystencjalne się znoszą. Wydaje się, że uniknąć tej pułapki „logicznej” można tylko poprzez odwrócenie relacji między podmiotowością pojedynczego człowieka a przedmiotowością „otaczającego” go świata. „Ja” mówiące ujmuje wówczas siebie jako rodzaj podmiotowości, poprzez którą przemawia jakiś większy (albo może raczej „głębszy”) podmiot. Moje „ja”, które pod wpływem nowoczesnej epistemologii ujmowało siebie jako najgłębszą wewnętrzną bytu, okazuje się w istocie uzewnętrznieniem znacznie „głębszego” podmiotu. Człowiek jawi się jako jeden z wielu pokoiów wzrastającego i rozwijającego się domu o właściwościach podmiotowych, który jest równocześnie ogólny i konkretny, zbiorowy i pojedynczy. Owa intuicja przynależności do wielkiego podmiotu obejmującego sobą większą liczbę podmiotów zaznacza się już na poziomie „psychosomatycznym”. Kojarzy się tam jednak z pandemonizmem. Jako przykład takiej koncepcji podmiotowości mogłyby służyć następujące linijki z wiersza *Ars poetica*:

Ten pożytek z poezji, że nam przypomina,
 Jak trudno jest pozostać tą samą osobą,

Bo dom nasz jest otwarty, we drzwiach nie ma klucza,
 A niewidzialni goście wchodzą i wychodzą
 [Miłosz 2003]

Należy jednak dopuścić możliwość, że owo przekonanie o demoniczności poezji, łączącej nas w swoistą wspólnotę choćby ze względu na swoją – udzielającą się wszystkim – rytmiczność („obrzydlivość rytmicznej mowy”) wynika z błędu perspektywicznego. Ów błąd mógłby wynikać z autokratycznych roszczeń „ja”, pragnącego być panem i centrum swojego istnienia: „Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów, / które rządzą się w nim jak u siebie” [*Ars poetica?* Miłosz 2003]. „Otaczający” owo „ja” świat rozpada się wtedy natychmiast na poszczególne „składniki”. Przenikające go siły są nagle postrzegane jako „demoniczne” zagrożenie dla pozornej integralności podmiotu. Całe to zagadnienie wiązało się – zdaniem (nie tylko) Miłosza – z rozwojem nowoczesnej nauki i techniki (u Williama Blake’a symbolizowanym przez złowrogiego Urizena – Miłosz szeroko o tym pisał w *Ziemi Ulro*), których metody (nie interesujące się zjawiskiem takim, jakie jest samo w sobie i dla mnie – tu i teraz, lecz ujmujące je jako abstrakcyjną „siatkę” funkcji poza konkretną czasoprzestrzenią) zniekształciły „naturalny” ludzki sposób obcowania ze światem za pośrednictwem zmysłów:

Pisałem sporo o pozbawieniu [jako stanie egzystencjalnym – A.v.N.] jako jednym ze skutków nauki i techniki, która nie tylko zanieczyszcza środowisko naturalne, ale również ludzką wyobraźnię. Świat pozbawiony wyraźnych konturów, góry i dołu, dobra i zła, ulega szczególnej nihilizacji, to znaczy staje się bezbarwny, szarość okrywa rzeczy tej ziemi i całą przestrzeń, a także sam upływ czasu, jego minuty, dni i lata [Miłosz 1994, 7].

Sztuka korzystająca z doświadczeń nauki uległa dehumanizacji i stała się „hieratyczna”; oczywiście z punktu widzenia jej zwolenników termin „dehumanizacja” nie był pejoratywny [por. esej *Dehumanizacji sztuki*: Miłosz 1988, 56–61]. Jeżeli jednak taka „bezosobowa” sztuka nie ogranicza się do wywoływania wyszukanych efektów estetycznych poprzez coraz to nowe zabiegi kompozycyjne, ale pragnie również w sposób „prawdziwszy” (w sensie większego „obiektywizmu”) ująć rzeczywistość zjawisk składających się na świat, pojawiają się natychmiast problemy, gdyż

rzeczywista rzecz zawsze przepływa poza pojęcie, które miało ją schwytać.
 Przedmiot to i więcej, i co innego niż zawiera się w jego idei. Idea pozostaje

nagim wzorcem, rodzajem rusztowania, przy którego pomocy staramy się dotrzeć do rzeczywistości [Miłosz 1988, 59].

Ten przełożony przez Miłosza cytat z eseju hiszpańskiego filozofa Ortegi y Gasseta, mający usprawiedliwić elitarną sztukę awangardową, wydaje się na pierwszy rzut oka niweczyć wszelkie mimetyczne roszczenia sztuki. I rzeczywiście, odmianie poezji modernistycznej reprezentowanej przez twórców takich, jak Wallace Stevens i Francis Ponge, uzależniającej prawdziwość naśladowanej (albo raczej skonstruowanej) rzeczy od bezosobowości instancji autorskiej, wpadła właśnie w tę pułapkę upodobnienia aktu powołującego do życia wiersz z aktem obserwacji „empirycznej”, która poprzedza (albo też weryfikuje) konstrukcję teorii „naukowej”, mającej opisać właściwości jakiegoś przedmiotu w sensie funkcjonalnym. Taka identyfikacja byłaby jednak tylko wtedy zasadna, gdyby podmiot próbował pozbyć się swej własnej podmiotowości, stając się czystym (tzn. „pustym”) narzędziem pomiarowym, albo może raczej (w sztuce i w literaturze) idealnie przejrzystym lustrem. Jednakże sama natura aktu kreacyjnego jest sprzeczna z ideą takiego biernego „naczynia”, choćby dlatego, że sam język nie jest „czystym” środkiem opisu:

Twierdzą, że każdy poeta w momencie pisania dokonuje wyboru pomiędzy nakazami poetyckiego języka i wiernością wobec tego, co rzeczywiste [...]. Jednak te dwie operacje nie dadzą się wyraźnie rozdzielić, są ze sobą splecione [Miłosz 1987, 72].

Nie bierzemy już teorii o „lustrze życia” dosłownie, skoro straciliśmy niewinność i wiemy, że rzeczywistość przybiera kształt w umyśle dzięki mediacji języka i że umysł nie może do niej dotrzeć bez tej mediacji [Miłosz 1987, 72–73].

Stevens żył całkowicie pod władzą światopoglądu naukowego swoich czasów i jego badanie świata widzialnego jest naznaczone wpływem metody naukowej. Jeden z jego wierszy próbuje opisać gruszkę jakby mieszkańcowi Marsa. Nie może to się udać, bo wkracza mnóstwo skojarzeń ziemskich, okazuje się też, że gruszka, może dla nas oczywista jako smak i zapach, analitycznie jest niemożliwa do opisanania [Miłosz 1994, 87].

Dylemat ten rozwiązuje się dopiero, kiedy autokratyczne „ja” zostaje zde-tronizowane, kiedy człowiek (poeta) świadomie akceptuje to, że on sam, nic nie tracąc ze swojej podmiotowości, jest państwem, w którym współżyje mnóstwo podmiotów: „[rządzących] się w nim jak u siebie”, „[przemawiających] mnóstwem języków, / a jakby nie dosyć im było skraść jego usta

i rękę, / próbują [...] zmieniać jego los” [*Ars poetica?* Miłosz 2003]. Ten cytat wydaje się doskonałą charakterystyką poetyki realizowanej w utworach: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* oraz *Osobny żywot*. Trzeba tylko zastąpić negatywne kwalifikacje pozytywnymi. Podstawowym problemem jest to, że z punktu widzenia autokratycznego podmiotu otaczający go świat jest zawsze w mniejszym lub większym stopniu zapośredniczony, staje się nagle nieistotny, „bo dom nasz jest otwarty, we drzwiach nie ma klucza” [*Ars poetica?*, Miłosz 2003]. Czy człowiek tego chce, czy nie, zawsze obcuje z bytami substancjalnymi, chociaż nieskończonej liczby sposobów ich obecności nigdy nie wyczerpie. Nie oznacza to jednak, by nie istniała jakaś instancja, która byłaby w stanie wyczerpać niewyobrażalne bogactwo punktów widzenia, wynikających z tego, że każdy pojedynczy byt substancjalny jest z zasady spleciony ze wszystkimi innymi bytami substancjalnymi. Jeżeli więc ten „obiektywny świat” istnieje, należałoby „jednak przypuścić, że całkowicie bezstronnie jest widziany tylko przez Boga” [Miłosz 1987, 76]. I dzięki temu „poznawalność czy niepoznawalność świata zewnętrznego wobec naszego umysłu schodzi na plan dalszy, bo ważne jest samo poddanie się, utożsamienie (z holenderską martwą naturą), w przeciwieństwie do wyobraźni, która zaczyna od »Ja«” [Miłosz 1997, 118].

Podsumowując wypada stwierdzić, że Miłosz próbował przezwyciężyć antynomie rozumu poprzez relatywizację roszczeń sił poznawczych podmiotu, jednak zachowując pojęcie „istoty”. Okazuje się, że „istota rzeczy” jest w zasadzie dostępna, choć każdy akt poznawczy – z punktu widzenia Miłosza poezja jest bowiem sposobem uzyskiwania wiedzy o „rzeczywistym” świecie – odsłania tylko niektóre cechy danej rzeczy, nigdy jej nie wyczerpując. Czy więc istota rzeczy zawiera się w jej „całostkowości”, dzięki której opis jakiegoś aspektu rzeczy pozwala nam obcować z nią jako całością – jeszcze nie do końca odsłoniętą, ale nierozpadającą się na „stos pokruszonych obrazów tam, gdzie słońce pali”? Jeżeli tak, to Miłosz wydaje się jednak (mimowolnym?) perspektywistą. W praktyce jego postawa nie różni się tak bardzo od epistemologii nielubianego przezeń Rorty’ego [por. Miłosz 1997, 120]. Miłoszowskie przekonanie, że „epifania zakłada pewną, nieświadomie choćby przyjętą, wiarę w jakąś esencję (prawdę) w głębi, pod tkaniną pozorów” [Miłosz 1994, 73], nie jest bowiem koncepcją spekulatywną ani teorią domagającą się weryfikacji naukowej, ale twórczym postulatem, poświadczonym przez tekst jego poezji, wiecznie otwarty na nowe aspekty rzeczywistości. Liczba sposobów mówienia o byciu jest więc w zasadzie nieskończona, tzn. uzależniona od wzrastającej liczby podmiotów sytuujących

się wobec innych podmiotów (żyjących lub umarłych; bezpośrednio zapośredniczonych lub zapośredniczonych do drugiej potęgi), współtworzących i współinterpretujących byt²¹, dążących do jakiegoś ostatecznego słowa o rzeczywistości, ale niemogących się powołać na żaden autorytet transcendentny.

Literatura

- Auerbach E., 2004, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, Warszawa.
- Derrida J., 1976, *Of Grammatology*, tłum. Spivak G.C., Baltimore.
- Gombrowicz W., 1988, *Trans-Atlantyk*, Kraków.
- Gorczyńska R. (Czarnecka E.), 1992, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków.
- Heidegger M., 1997, *Cóż po poecie?* tłum. Wolicki K., w: Heidegger M., *Drogi lasu*, Warszawa.
- Herbert Z., 2008, *Wiersze zebrane*, Kraków.
- Keats J., 1951, *Ody*, Londyn.
- Keats J., 1974, *A Selection from John Keats*, red. Pettet E.C., Londyn.
- Miłosz C., 1986, *Mowa wiązana*, Warszawa.
- Miłosz C., 1987, *Świadectwo poezji. Szczęść wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa.
- Miłosz C., 1988, *Ogród nauk*, Paryż.
- Miłosz C., 1994, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków.
- Miłosz C., 1997, *Życie na wyspach*, Kraków.
- Miłosz C., 2001, *Wiersze*, t. 1, Kraków.
- Miłosz C., 2002, *Wiersze*, t. 2, Kraków.
- Miłosz C., 2003, *Wiersze*, t. 3, Kraków.
- Norwid C.K., 1971a, *Pisma wszystkie*, t. 2, cz. 1, Warszawa.
- Norwid C.K., 1971b, *Pisma wszystkie*, t. 6, cz. 1., Warszawa.
- Rorty R., 2009, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. Popowski W.J., Warszawa.
- Tolstoj L., 1987, *Anna Karenina*, t. 1, tłum. Illakowiczówna K., Warszawa.
- Whitman W., 1986, *The Complete Poems*, Londyn.

²¹ Nie widzę zasadniczej różnicy między Miłoszowską praktyką opisu świata a opisami świata wynikającymi z pytań sensownych z punktu widzenia filozofii języka Rorty’ego: „Nadal korzystamy z ujęcia podmiotowo-przedmiotowego i nadal pogrążeni jesteśmy w kwestiach sceptycyzmu, idealizmu i realizmu. Wciąż bowiem możemy w odniesieniu do języka zadawać takie same pytania, jakie zadawaliśmy w przypadku świadomości. Są to pytania w rodzaju: »Czy element pośredniczący pomiędzy jaźnią a rzeczywistością zbliża je do siebie, czy też rozdziela?« [...] Winniśmy ograniczyć się do pytań typu: »Czy sposób, w jaki posługujemy się oto tymi słowami, klóci się ze sposobem, w jaki używamy określonych innych słów?« Jest to pytanie o to, czy nasz sposób używania narzędzi jest niewydajny, a nie o to, czy nasze przekonania są wzajemnie sprzeczne” [Rorty 2009, 34]. Trzeba jednak podkreślić, że Miłosz nigdy nie zgodziłby się z tezą, że język poetycki jest tylko „narzędziem”.

"Problems with Depicting Things". The Impossibility of Mimesis in the Epoch of the Relativization of the Subject

At first sight it appears that Milosz's poetry shares many features with modernist and post-modernist poetics. One of its main themes is the impossibility of verifying the veracity of man's sensual impressions (i.e. their referring to an 'external' world), which seems to undermine the traditional concept of literature as 'mimesis'. However, Milosz expressly rejected the postmodernist point of view that literature as 'mimesis' is merely a textual effect. Even when the speakers in his poems expressly deny the possibility of recreating the external world of man's sense-impressions by means of language, they seem to achieve the very thing they wanted to deny. One of Milosz's favourite devices in the poetry of his middle period was the so-called 'irony of self-betrayal'. But this negative way of affirming the covenant between the self and the world did not satisfy him in the long run. Wishing to overcome the antinomies of mimesis he attempted to work out a poetical strategy allowing him to describe the astonishing richness of being more directly. This strategy required a metaphysical justification. The veracity of man's sensual and intellectual involvement with the world turned out to be rooted in the religious perspective of 'apokatastasis'. 'Time past' and 'time present' are one in a process that both redeems and transcends time, without annihilating the moments of which it consists. Milosz's long poems of the sixties and seventies should therefore not be simply understood as 'literature' or independent 'works of art' (*poésic pure*) that could be separated from other forms of being. In fact they are part of a process of redemption that occurs 'here and now', although it remains unclear when it will be completed. For that reason Milosz's longer poems should be read as 'open texts' or – but in a sense opposite to the postmodernist idea of 'unfinishedness' – 'work in progress'. They purport to present the manifold phenomena of a man's existential autobiography simultaneously.

Key words: Czeslaw Milosz, essay, America, imagology