

■ JACEK GUTOROW

PRYZSTANEK MIŁOSZ

1.

Na początek dygresja. W biografii Andrzeja Franaszka pojawia się krótka charakterystyka Miłosza podana przez Stanisława Vincenza:

chory zupełnie, (...) jedno zdanie przeczy drugiemu i nawet jakoś nie mogłem zrozumieć tylu sprzeczności, aż zobaczyłem niejako przed oczyma obraz pe-wien spreczny sam w sobie. A mianowicie: biegacza, to jest chrząszcza z gatunku biegaczy, przybitego do ziemi szpilką, nogi biegają, a szpilka trzyma go w miejscu (Franaszek 2011: 499).

Zdania zostały sformułowane na początku lat pięćdziesiątych, w trudnym dla poety okresie życia, sądzą jednak, że mogłyby posłużyć do stworzenia psychologicznego portretu Miłosza w ogóle, niezależnie od tego, o jakim momencie jego życia mówimy.

W latach czterdziestych Jerzy Andrzejewski wskazywał na podobne sprzeczności tkwiące w Miłoszowym obrazie świata. W jednym z listów pisał o *dwóch sprzecznych wizjach świata*. W innym miejscu dodawał: *Twój intelektualizm, czy, jak Ty to nazywasz, postawa obserwatora – robi na mnie nieraz wrażenie niepokoju człowieka, który biegając po zatłoczonym meblami pokoju, nie może sobie znaleźć miejsca do siedzenia, rozumując, że żadne nie zasługuje na zaufanie* (Miłosz 2009: 173 i 245). Znamienne, że Vincenz i Andrzejewski podkreślali u autora *Ocalenia* momenty ruchu, poszukiwania, kształtowania światopoglądu, a równocześnie wskazywali z jednej strony na brak określonego punktu widzenia, z drugiej na silnie obecną pokusę deklaratywności, wynikającą nie tyle z ograniczenia bądź wyczerpania języka (takie jest główne oskarżenie Miłosza przeciw sztuce nowoczesnej), ile z nadmiaru intelektualnego, egzystencjalnego,

językowego bogactwa, którego nie sposób opanować i uszeregować. Nie umiając sobie poradzić z natłokiem doznań, a także słów na ich określenie, odczuwając niedosyt związany z niewystarczalnością idei i perspektyw światopoglądowych, poeta zwraca się ku coraz to nowym rejonom świata i wyobraźni, poszukując w nich usankcjonowania własnej egzystencji, i nie zwraca przy tym uwagi na to, że usankcjonowanie takie nie jest bytem abstrakcyjnym, to znaczy nie można go pomyśleć w oderwaniu od świata i istnienia.

Miłosz – owszem – stara się być konkretny, ale o ile w wierszach udaje mu się to wyśmienicie, o tyle w komentarzach krytycznych popada najczęściej w ogólnikowy, abstrakcyjny tryb mówienia o wielu rzeczach naraz, i to mówienia w taki sposób, że poszczególne argumenty znoszą się i nierzadko sobie zaprzeczają. Nie chodzi o niekonsekwencję: autor *Ocalenia* próbuje po prostu oddać sprawiedliwość całej rzeczywistości i nieuchronnie pada ofiarą marzenia, nieosiągalnego marzenia każdego realisty, o dotarciu do pełni bytu i wyrazu. Przypomina w tym trochę Hegła, który w *Fenomenologii ducha* zaczyna od tego, co tutaj i teraz, a następnie, drogą meandrycznych zniesień i wyniesień, gładko przechodzi do kolejnych etapów historii Absolutu, kiedy wszystkie partykularyzmy i pojedyncze jakości zostają rozbrojone w imię kilku ogólników. Ruch jest ambiwalentny, gdyż zagarnia i neutralizuje nasze stanowiska, perspektywy, poglądy, punkty widzenia. Ważny jest odległy i niekonkretny cel, prawda, epifania rzeczywistości; cała reszta to tylko stopnie wiodące do celu. Ale liczy się też energia ruchu – wszak cel nie jest jednoznacznie określony, a kierunek pozostaje w zasadzie nieznanym. Istotny bywa moment pędu, jak wtedy gdy Miłosz opiewa trans niekończących się obiegów poetyckiego słowa (pamiętne *biegnie i biegnie* z wiersza *Sens*). Oczywiście, wszystko to ma dla Miłosza znaczenie o tyle, o ile zmierza ku jakiemuś celowi. Wcześniej czy później nadchodzi jednak moment, i nie należy go lekceważyć, kiedy poeta daje się ponieść energii ruchu – i właśnie wtedy zaczyna się krytyczna abrakadabra.

Miłosz sam skazywał siebie na niejednoznaczność. W wierszach radził z nią sobie doskonale. W szkicach i esejach raz po raz potykał się o nią, biegał wte i wewte, znajdując kolejne punkty zaczepienia i dość szybko je gubiąc. Nie mam wątpliwości, że w swych najlepszych momentach jest to znakomita eseistyka. Ale też wielkość jest jej przekleństwem. Już po wszystkim zostajemy z poczuciem jałowego, tautologicznego obiegu słusznych argumentów, obiegu, który chce zagarnąć całą historię (nawet

przyszłość), całą ludzkość, całą rzeczywistość, a w końcu zagarnia tylko siebie. Koniec dygresji.

2.

W przestrzeni, którą prowizorycznie można by nazwać amerykańską przestrzenią Miłosza¹, pojawia się trop niezwykle ciekawy i ważki dla zrozumienia postawy i poglądów polskiego poety. Myślę o częstym u Miłosza tonie oskarżenia w odniesieniu do dwudziestowiecznej poezji amerykańskiej, a pośrednio także w odniesieniu do współczesnej kultury i sztuki, zwłaszcza malarstwa niefiguratywnego. Miłosz traktuje te dziedziny hurtowo; krytyka poezji współczesnej łączy się nieraz z krytyką malarstwa. Ton jest zdecydowany, a zarzuty przybierają formę totalnego i bezwyjątkowego oskarżenia – poeta nie zastanawia się nad poszczególnymi dziełami i projektami, nie usiłuje także wnikać w ewentualne różnice pomiędzy nimi. Sztukę nowoczesną traktuje jako pewną całość, od początku wpisana w proponowany przez niego nieco apokaliptyczny schemat dziejów, które w epoce nowoczesnej są dziejami dehumanizacji, degeneracji, upadku i nihilizmu².

Perspektywy zarysowywane przez autora *Ziemi Ulro* są maksymalnie szerokie i mają objąć całość historii cywilizacji. Być może sumienny opis wymagałby tutaj odniesienia do wszechobecnego gnostycyzmu Miłosza,

¹ Ameryka Miłosza to jeden wielki dylemat. W stosunku poety do kontynentu amerykańskiego wiele było niejasnych, sprzecznych odczuć. Bodaj najlepiej oddaje je fragment listu do Watów, napisany wiosną 1962 roku: *Doświadczenie Ameryki zawsze wymykało mi się słowom i nadal się wymyka. Jest tu wiele warstw i zatrzymując się na jednej, fałszuje się wszystkie inne* (Wat 2005: 230). Zdania te wydają się prawdziwe w odniesieniu do całego amerykańskiego okresu życia poety. Na początku przeważały barwy ciemniejsze i pesymizm. Później było trochę lepiej, ale nawet w zapiskach z *Roku myśliwego* (lata 1987–1988) można wyczuć obok niewątpliwej fascynacji ton obcości i tęsknoty za Europą. Ambiwalentne są opisy amerykańskiej przyrody: z jednej strony bezosobowe, ponure pejzaże pustyń i skalistych wybrzeży, z drugiej bogactwo fauny i flory. Dwuznaczny jest też stosunek poety do kultury i cywilizacji Ameryki – podziw dla przedsiębiorczości pierwszych osadników łączy się z ostrą krytyką społeczeństwa kapitalistycznego. Trudno powiedzieć, czy Miłosz odnalazł się w Ameryce. Vincenzowskie porównanie z chrząszczem biegaczem wydaje mi się w tym miejscu wyjątkowo trafne.

² Tu zastanawiająca paralela z Heideggerem, który podobnie jak Miłosz opisywał epokę nowoczesną jako czas nihilizmu i nocy świata (wątki te są ciekawie rozwinięte w książce Kamila Sipowicza *Heidegger: degeneracja i nieautentyczność*).

bardzo silnie rzutującego na jego poglądy estetyczne i krytycznoliterackie. Ten ciekawy i ważny dla poety kontekst mogę tylko zasignalizować. Nie mam wątpliwości, że to temat na osobną książkę, której autor związałby z sobą wątki manichejskie, ezoteryczne i estetyczne, ukazując ich współzależność, a zarazem omawiając ową współzależność jako tautologiczny obieg tego samego głosu i tych samych znaczeń, kursujących w obrębie eschatologicznej wizji poety. O kwestiach tych trzeba stale pamiętać, bo Miłosz wpisuje czytane teksty w perspektywę dziejową, wykluczając w gruncie rzeczy możliwość lektury doraźnej, punktowej i przygodnej. Dzieje się tak nawet wtedy, gdy chodzi o wiersze-epifanie, mające być wylomem w historycznej strukturze bytu. W istocie Miłosz umieszcza epifanie w kontekście historycznym sięgającym politeizmu i judaizmu (na początku pierwszej sekcji *Wypisów* czytamy, że epifania *przerywa codzienny upływ czasu i wkracza jako jedna chwila uprzywilejowana, w której następuje intuicyjny uchwyt głębszej, bardziej esencjonalnej rzeczywistości*, a tuż potem mamy przykłady historycznego znaczenia doświadczeń epifanicznych, harmonizujące z poetyką Hegłowskiej dialektyki; Miłosz 1994: 17–18).

Gdzieś tu stale pojawia się i czai Ameryka, bo przecież krytycyzm Miłosza zwrócony jest w dużej mierze przeciw poezji anglosaskiego modernizmu, i to zarówno tego wczesnego, eksperymentalnego, jak i wysokiego, niesionego na fali wielkich poematów i nowokrytycznych rozpoznań. Pesymistyczna wizja nowoczesności osobliwie splata się u polskiego autora z ambiwalentną postawą wobec cywilizacji i kultury amerykańskiej. Poezja XX wieku jest jednym z kluczowych przykładów degrengolady wyobraźni artystycznej i choć Miłosz nie oszczędza też powojennej literatury europejskiej, to szczególnie znamienne wydają mi się jego gorzkie uwagi krytyczne pod adresem poetów amerykańskich.

Od razu powiem, że krytycyzm ten uważam za niezrozumiały i – przynajmniej na pierwszy rzut oka – niekonsekwentny. Moje wątpliwości biorą się zapewne z przekonania, że twórczość polskiego poety jest w wielu przypadkach styczna z tym, co odnajdujemy w wierszach i wypowiedziach koryfeuszy transatlantyckiego modernizmu. Czy nie jest tak, że wyrażane przez anglosaskich modernistów sądy i postulaty dają się z grubsza przełożyć na tezy głoszone przez Miłosza? Skąd nieufność do poezji, która dokonuje podobnych rozpoznań, stawia podobne diagnozy, operuje podobną retoryką i wyzwała w czytelnikach podobne reakcje? Skąd niechęć do wspaniałej poetyckiej tradycji, która wydała takich twórców jak Pound,

Crane, Williams, Stevens, Moore czy (nieco później) Bishop i która może się poszczycić tak wybitnymi poetyckimi osiągnięciami jak *Pieśni* Pounda, *The Bridge* Crane'a, długie poematy Stevensa czy *Paterson* Williama³?

Ale negatywny sąd Miłosza nie był przypadkowy. Wręcz przeciwnie, wyrastał z jego silnego przekonania o dehumanizacji i degeneracji współczesnej sztuki, będących efektem wcześniejszych procesów, z których dwa najważniejsze to kryzys chrześcijaństwa i pojawienie się paradygmatu naukowego. W tym kontekście krytyka anglosaskiego modernizmu była tylko elementem krytyki sztuki dwudziestowiecznej, a ściślej sztuki rozwijającej odkrycia impresjonizmu (w malarstwie) i francuskiej poezji symbolistycznej (w poezji). Miłosz wielokrotnie powołuje się na negatywną genealogię sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej: nie mogąc konkurować ze światopoglądem naukowym, poezja i malarstwo przejmują naukowe bądź pseudonaukowe metody, a przez to oddzielają się od doświadczeń zbiorowych i stają się dziedzinami niszowymi, oderwanymi od rzeczywistości i niezrozumiałymi.

Stawiane przez polskiego poetę pytanie o niedowład poezji modernistycznej (pytanie retoryczne, bo poeta ma z góry przygotowaną odpowiedź) jest pytaniem o przyczyny upadku sztuki w ogóle. Dyskusja z tezami Miłosza musi mieć charakter ryczałtowy, to znaczy musi uwzględniać ogólnie negatywny sens i wydźwięk wypowiedzi o poezji i malarstwie, czasami również – choć tu jakby ostrożniej – o dwudziestowiecznej muzyce. Czy rzeczywiście można utrzymywać, że sztuka współczesna odeszła od źródłowych doświadczeń egzystencjalnych i epistemologicznych na rzecz metadyskursów o naukowej lub pseudonaukowej proveniencji? Czy istotnie byliśmy świadkami zmiany paradygmatu? I czy marzenia o „drugiej przestrzeni”, lokującej się w sferze wyobraźni i ducha, nie składają się na narrację mocno paradygmatyczną, choćby tylko przez to, że zakładają porządek podmiotu i przedmiotu, ja i nie-ja, poznania i poznającego?

³ Niestety, brak miejsca nie pozwala mi na rozwinięcie tych pytań i wskazanie na najważniejsze paralele między poezją Miłosza i projektami modernistycznymi. Jest ich moim zdaniem całkiem sporo. Znaczące jest już samo to, że w wielu wierszach i poematach pisanych przez polskiego poetę po drugiej wojnie światowej pojawiają się mniej lub bardziej dostrzegalne zapożyczenia z takich autorów jak Eliot, Auden czy Jeffers. Nie sposób nie zauważyć, że – zwłaszcza w długich poematach – Miłosz wzorował się na modelach modernistycznych. Bliskie mu też były modernistyczne koncepcje poezji rozumianej jako ucieczka od trybu konfesyjnego i wiersza asymbolicznego, skoncentrowanego na twardej, dotykanej fakturze rzeczy. Trzeba jednak od razu zauważyć, że paralele te są też paralaksami – i na nie właśnie chcę zwrócić uwagę w dalszej części szkicu.

Odpowiedź na te pytania jest o tyle łatwa, że, jak wspomniałem, Miłosz sam łączy różne poziomy dyskusji, wiążąc z sobą rozważania estetyczne, etyczne i metafizyczne. O tyle zaś jest trudna, że analitycznych i poszerzonych wypowiedzi na temat tradycji anglosaskiego modernizmu nie ma u polskiego poety, wbrew pozorom, zbyt wiele. Są to raczej zapowiedzi i ślady dyskusji, której Miłosz w gruncie rzeczy nie podjął. A może nie chciał podjąć?

3.

Szczególnego wydzwiku nabiera w tym kontekście spotkanie Miłosza z wierszami i eseistyką Wallace'a Stevensa. Wypowiedzi autora *Ocalenia* są przy tym dość charakterystyczne i na dobrą sprawę da się z nich wywieść całą filozofię Miłoszowego sprzeciwu wobec nowoczesności. Temat jest niezwykle rozległy i z szerokimi marginesami niepewności. Mogę tylko dotknąć problemu, którego eksplikacja i analiza wymagałaby znacznie większego nakładu krytycznej uwagi i energii. Chodzi wszak nie tylko o konkretnych poetów. Chodzi o różne wizje poezji i kartografie jaźni. Chodzi o zakreślenie tras biegnących nieomal równoległe względem siebie, niekrzyżujących się w żadnym punkcie – ba, obiegających się z bardzo daleka.

Wiemy, że w latach czterdziestych autor *Ocalenia* skrzętnie notował swoje przemyślenia na marginesie lektur Stevensa⁴. Przez dłuższy czas jednak nie wyrażał opinii o tym amerykańskim poecie. Trudno też w wierszach Miłosza odkryć jakiegokolwiek ślady charakterystycznego dla samotnika z Hartford idiomu poetyckiego. Dopiero w kuriozalnej rozmowie z Josifem Brodskim (przeprowadzonej w 1989 roku) Miłosz, trochę wywołany do odpowiedzi, stwierdził: *Wallace Stevens to dla mnie całkowita zagadka. Jestem pełen sprzecznych uczuć na jego temat. On mnie przyciąga i odrzuca, a więc mój stosunek do niego jest bardzo dwuznaczny* (Miłosz 2011: 391). Ujawnia się tutaj podkreślona już przeze mnie, obsesyjnie powracająca u polskiego poety cecha ambiwalencji. W dwóch późniejszych komentarzach, zamieszczonych w tomie *Wypisy z ksiąg użytecznych*,

⁴ O Stevensowskich notatkach Miłosza, przechowywanych obecnie w Beinecke Library, dowiedziałem się niedawno od Ewy Kołodziejczyk. Większość z nich powstała w latach pięćdziesiątych i dotyczy zbioru esejów krytycznych amerykańskiego poety. Pani Ewie dziękuję za pozytywną dla mnie rozmowę.

Miłosz jest już bardziej krytyczny. Przedstawiając swój przekład wiersza *The Poems of Our Climate*, stwierdza:

Opisywanie rzeczy nie dla nich samych, ale po to, żeby posłużyć się nimi w jakimś własnym celu, jest nielojalne, to już jest abstrakcja czy teoria, której w malarstwie Cézanne nie znośli, bo wymagał uwagi skierowanej na sekret rzeczy samej. Nie myślę, że następujący wiersz Stevensa mówi o porcelanowej misie i goździkach, bo jego tematem jest twórczość, poezja. Czyli z pozoru pisze o rzeczywistości, a naprawdę jest to wiersz autotematyczny. Mojej niechęci do tego proceduru, jak i do filozofii Stevensa, nie mam zamiaru ukrywać (Miłosz 1994: 85).

I nieco dalej:

Był to jak najbardziej poeta dwudziestego wieku, to znaczy uważał wszystkie wierzenia i religie ludzkości za wielkie złudzenie („Supreme Fiction”). Jedyne sztuka, dla niego poezja, pozostała jako wielka fantazja naszego gatunku, którą z siebie wysnuwamy, niby jedwabnik swoją nitkę. Jednak Stevens żył całkowicie pod władzą światopoglądu naukowego swoich czasów i jego badanie świata widzialnego jest naznaczone wpływem metody naukowej (Miłosz 1994: 87).

Dla admiratorów i uważnych czytelników poezji Stevensa konstatacje takie mogą być sporym zaskoczeniem. Stevens wszak nieraz podkreślał, że pisze w imieniu rzeczywistości, a cały jego wysiłek poetycki skierowany był na wyczerpanie retorycznego potencjału języka, który dopiero wtedy, po dojściu do swojego kresu, może się odważyć na oddanie rzeczy *takimi, jakie są* (*things as they are* – refren poematu *The Man with the Blue Guitar* z 1937 roku). Zdanie o uleganiu wpływom paradygmatu naukowego jest ledwie zrozumiałe: Stevens, kontynuujący tradycję poezji romantycznej i filozofii transcendentalnej, wielokrotnie i w przekonujący sposób ukazywał wyczerpywanie się narracji i dyskursów kartezjańskich, postkartezjańskich czy oświeceniowych; obecny w jego wierszach duch parodii i pastiszu kieruje się najczęściej przeciwko językom kojarzonym z poetyką naukowego pozytywizmu, realizmu i logiki⁵.

⁵ Warto przy okazji wspomnieć o innym przeocznym przez Miłosza wymiarze sztuki nowoczesnej – wymiarze zabawy i bezinteresowności (druga z tych kategorii pojawia się oczywiście już w *Krytyce władzy sądzienia* Kanta, książce, której w swych analizach polski noblista nie bierze w ogóle pod uwagę). Kiedy Miłosz pisze o potrzebie *bohatera i idei porządkującej* (1991: 36), kiedy domaga się od wiersza *myślowej komunikatywności* (1990a: 143), kiedy określa go jako *wyraz doświadczeń uniwersalnych* (1990a: 29) i widzi w nim mimetyczną ekspresję prawdy (1990a: 75), to zmierza ku definicji poezji jako sztuki inte-

W komentarzach Miłosza pojawia się bardzo poważna sprzeczność, którą *implicite* odnajdujemy w wielu jego wypowiedziach i którą możemy się posłużyć w dyskusji nad jego poglądami na poezję i jej rolę we współczesnym świecie. Czy w obsesyjnie powtarzanych apelach o obiektywne opisywanie rzeczy samych w sobie nie pobrzmiewa retoryka naukowa z jej imperatywami obiektywizmu, oddzielenia obserwatora od świata obserwowanego i przezroczystości języka, za pomocą którego dokonujemy opisu? Czy zdania Miłosza nie odzwierciedlają kartezyjskiego rozdzielenia ciała i duszy i czy rozdzielenie to, przejawiające się również w mimetycznej koncepcji przekazu literackiego, nie oddala nas od rzeczywistości, która staje się przedmiotem opisu i doświadczenia, a zatem odsuwa się na ich odległość, przesłonięta przez uniwersum znaków mających ją przybliżyć? Czy nie mamy tu do czynienia z zamkniętym obiegiem argumentacji, która sama w sobie wydaje się przekonująca, choć jednocześnie powtarza w nieskończoność swój ruch, nie dopuszczając do żadnych zmian trasy, a przez to blokując sobie dostęp do rzeczywistości?

Nie istnieje język czysty, nieskażony i jednoznaczny. Każda wypowiedź ulega retorycznemu zakrzywieniu. Dotyczy to zwłaszcza tych wypowiedzi, które w imię hipotetycznej czystości medium usiłują zakwestionować swój retoryczny status. Tu właśnie pojawia się najpoważniejszy rozróżnienie między poglądami modernistów a tezami głoszonymi przez polskiego poetę. Jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech poezji Stevensa i innych twórców anglosaskiego modernizmu jest silna świadomość retorycznej ambiwalencji języka. Miłosz, przeciwnie, pisał w intencji jednoznaczności i dosłowności. Jego ideałem była wypowiedź literalna i transparentna. Nie twierdzę oczywiście, że poeta dążył do naukowego przedstawienia rzeczywistości, że był zakamuflowanym *badaczem owadziach nogów* (jak nazywał zawodowych krytyków). Sądzę jednak, że nietrudno zauważyć

resownej – ma ona zawsze przynosić jakieś korzyści, nie do pomyślenia jest poezja, której jedyną racją istnienia jest ona sama. Być może właśnie w tym momencie najlepiej ujawnia się manicheizm poety, przekonanie, że otaczająca nas rzeczywistość jest przeszkodą, którą należy pokonać, a więc wykorzystać w sposób instrumentalny. Na tym poziomie bezinteresowność jest nie do przyjęcia, zakłada bowiem moment zgody i akceptacji: nie chcemy niczego uzyskać, nie zależy nam na dodatkowych korzyściach, utożsamiamy się z rzeczywistością, akceptujemy własne życie. Bardzo ciekawe byłoby w tym kontekście porównanie z Beckettem, mistrzem bezinteresownej gry znaków i gestów, a przede wszystkim – na poziomie znacznie głębszym – z Simone Weil. Do Weil odnosi się także Stevens, który w tekstach pisanych po drugiej wojnie światowej kilkakrotnie wspomina o Weilowskiej koncepcji „dekreacji” – ten Cézanne’owski termin otwiera zresztą następną dyskusję, którą podjąłem w innych miejscach (Gutorow 2008 i 2009: *passim*).

sprzeczność między imperatywem jednoznaczności i dosłowności (wyrażającym się w mocnych tezach i jasno formułowanych predylekcjach bądź oskarżeniach, a tych u Miłosza sporo) a ambiwalencją na poziomie retoryki wypowiedzi, tylko czasami znajdującą ujście w otwartych wypowiedziach. Mówiąc inaczej, warto pamiętać, że język nie ma uprzywilejowanych częstotliwości, na których głos i komunikat są bardziej autentyczne. Poezja może skłaniać nas do zatrzymania się przy pewnych słowach, metaforach, obrazach bądź konstatacjach. Ale to tylko przystanki na drodze mowy: jedziemy dalej albo wysiadamy i kierujemy się do wyjścia, które jest również wyjściem z poezji.

4.

W przedmowie do *Wypisów z ksiąg użytecznych* Miłosz powołuje się na znaną i popularną monografię Cézanne'a autorstwa Joachima Gasqueta, przyjaciela artysty. Szczególną uwagę zwraca na te fragmenty, w których ukazano francuskiego malarza jako piewę natury i twórcę usiłującego odtworzyć rzeczywistość w możliwie najwierniejszy, najbardziej akuratny sposób. Warto tu wymienić trzy charakterystyczne wypowiedzi Cézanne'a przytoczone przez Gasqueta, a następnie przez polskiego poetę: *Moja metoda, mój kodeks to realizm*; następnie *Cokolwiek robię, mam pojęcie, że to drzewo jest drzewem, ta skała skałą, ten pies psem*; oraz *Oto minuta świata, która mija. Namalować ją taką, jaka jest rzeczywiście, i wszystko zapomnieć, żeby to osiągnąć. Stać się nią, być nadczułą kliszą, dać obraz tego, co widzimy, zapominając o wszystkim, co widziano przed nami* (Miłosz 1994: 10–11).

Łatwo zrozumieć, dlaczego autor *Trzech zim* wybrał właśnie te zdania. Dość dobrze wpisują się one w przyświecającą Miłoszowi ideę paktu mimetycznego. Cézanne Miłosza to uparty werysta, któremu obce są wszelkie nowinki i zapędy awangardowe i który odrzuca języki nowoczesności. To także kontynuator tradycji rozwijanej choćby przez Courbeta, innego ulubieńca polskiego poety. Taki Cézanne jest artystą świadomie sytuującym się na styku dwóch linii rozwojowych obecnych w dziewiętnastowiecznym malarstwie europejskim: twardego realizmu dążącego do stworzenia idealnych kopii przedmiotów oraz romantycznego transcendentalizmu, który przenika rzeczywistość i szuka w niej ostatecznej, niepodważalnej racji istnienia. Zdaniem Miłosza, właśnie Cézanne, nie impresjoniści, wyciągnął

definitywne wnioski z przecięcia się obu nurtów: transcendentne spojrzenie malarza nie zatrzymuje się na efektach związanych z percepcją rzeczy, lecz za pomocą kresek i plam tworzy obiektywne analogi przedmiotów.

Czy jest to odczytanie trafne? Na tak sformułowane pytanie nie ma jednej odpowiedzi. Owszem, prowansalski samotnik był (również w swoim mniemaniu) malarzem rzeczywistości. Pojawia się jednak kwestia prawomocności i prawdy przedstawienia przedmiotu. Co to znaczy „oddać rzeczywistość” na płótnie? Czy maksymalna wierność w stosunku do tego, co spostrzeżone, nie jest raczej wiernością wobec obserwującej świadomości? Rację ma Wiesław Juszcak, podkreślając wielowymiarowość tej twórczości i prób jej scharakteryzowania: „Dotąd jeszcze interpretacja tej sztuki w wielu aspektach nie wydaje się dostateczna – bo zakończona nie będzie nigdy, to pewne” (Juszcak 1985: 189). Już tylko w książce Gasqueta raz po raz napotykamy stwierdzenia, które komplikują wizję Cézanne’a jako malarza natury, choćby znane zdanie będące swego rodzaju *credo* artysty: „Malowanie z natury to nie kopiowanie przedmiotu, lecz przelewanie na obraz wrażeń” (Gasquet 1991: 46) Nie jest to wcale wypowiedź wyjątkowa czy przypadkowa. Późne obrazy malarza to poszukiwanie istoty zjawisk i konsekwentne podążanie ku sztuce abstrakcyjnej – takiej, która ujawniłaby zasady rządzące naszym pojmowaniem i kreowaniem rzeczywistości. Cézanne nie ukrywa – i tu przestaje już być dogodnym punktem odniesienia w dyskusji nad wyższością paktu mimetycznego – że poszukiwanie rzeczywistości to nieuchronna rekonstrukcja świata przedstawionego. Jak dodaje Juszcak, „ślądem tej wspólnej zasady rekonstrukcji jest kształt i rytm plamy, ukryta geometria brył, naruszenie konwencji perspektywicznych” (Juszcak 1985: 195)⁶. Wychodząc od intuicji przedmiotu, intuicji zawartej w spostrzeżeniu, malarz dociera do kubizmu i abstrakcji, a więc świata rozłożonego na linie i kształty – świata, który domaga się ponownego złożenia.

Widać od razu, że nie chodzi tutaj o zanegowanie istnienia rzeczywistości, a jedynie o sposób jej postrzegania i wszystkie wynikające stąd problematyki i kłopoty. Co więcej, zawarty w imperatywie rekonstrukcji świata przedstawionego moment aktywizmu i współuczestnictwa pozwala, zdaniem malarza, na nawiązanie pełniejszego, możliwie bezpośredniego kontaktu ze światem. Cézanne’owska rekonstrukcja nie jest odkształceniem, lecz przeciwnie – przybliżeniem rzeczywistości. Rzeczywistość nie

⁶ Więcej na ten temat w ciekawej książce Łukasza Kiepuszewskiego *Obrazy Cézanne’a. Między spojrzeniem a komentarzem*.

jest wszak nieruchomym przedmiotem obserwacji (jak w modelu kartezyjskim bądź oświeceniowym), lecz częścią nas samych – częścią, która podlega ciągłym zmianom i dlatego wymaga zupełnie innego podejścia. Zdumiewające, że Miłosz, tak uparcie tropiący we współczesnej kulturze ślady paradygmatu naukowego, bronił dualistycznego modelu poznania, w którym poznający i poznawane to dwie nieruchome, stałe, wewnętrznie tożsame jakości. Czy tego rodzaju obiektywizacja procesu poznawczego nie jest bliższa modelowi, który z braku lepszych określeń nazywamy tutaj naukowym?

5.

Lekcja Cézanne'a mogłaby brzmieć następująco: malarstwo współczesne powinno być rekonstrukcją świata przedstawionego, *namiętną pogonią za Rzeczywistością*, by użyć tu słów samego Miłosza z drugiego wykładu harwardzkiego (Miłosz 1990b: 58). To właśnie tym tropem pójdzie fenomenologiczna interpretacja estetyki Cézanne'a. W znanych tekstach Maurice Merleau-Ponty będzie dowodził, że oryginalność malarza polegała na nowym sposobie widzenia rzeczywistości. Zamiast ją odwzorowywać, jak czynili to prymitywiści czy naturaliści, bądź przenieść na płótno subiektywne odczucia i percepcje jak impresjoniści, malarz powinien ukazywać rzeczy w trakcie przybierania form, jeszcze zanim stały się tymi konkretnymi rzeczami, a my odróżniliśmy je od otaczającej rzeczywistości. Wielkość Cézanne'a polegałaby na zdolności do wątpienia w otaczający świat, tudzież umiejętności ukazywania procesu, w trakcie którego bezładna masa kształtów i kolorów staje się dla nas „światem”. Tylko malarz jest w stanie ujrzeć nagą fakturę rzeczy: „patrzy na rzeczy bez obowiązku oceny ich. Nie są one dla niego przedmiotami poznania ani działania. Jest wobec nich i całego świata w swej nieuprzedzonej postawie suwerenny, w tym znaczeniu, że bezpośrednio do nich przystępuje siłą swoich widzących oczu i siłą malującej ręki” (Migasiński 1995: 68).

Z braku miejsca na poważniejszą analizę fenomenologicznej interpretacji malarstwa Cézanne'a pozwałam sobie przytoczyć jeszcze kilka cytatów: „widzenie malarza nie jest już spojrzeniem: rzuconym na zewnątrz, wyłącznie fizyczno-optycznym stosunkiem ze światem. Świat nie znajduje się przed nim dzięki przedstawieniu. To raczej malarz rodzi się wśród rzeczy” (Merleau-Ponty 1996: 53). Dalej: „widzenie nie jest modusem myśle-

nia, czyli daną sobie obecnością, jest danym mi środkiem doprowadzenia siebie w sobie do nieobecności, towarzyszeniem od wewnątrz rozszczepianiu się samego Bytu, u którego kresu dopiero zamykam się na powrót w siebie” (Merleau-Ponty 1996: 60). I jeszcze jeden fragment:

jesteśmy tak bardzo zafascynowani klasyczną ideą adekwatności intelektualnej, że ta niema «myśl» malarstwa pozostawia w nas czasem wrażenie jałowego toku znaczeń, sparaliżowanego lub poronionego słowa (...) rozczarowanie to atoli jest rozczarowaniem wywołanym wyobrażonym fałszem, domagającym się czegoś pozytywnego, co wypełni szczelnie jego własną pustkę (Merleau-Ponty 1996: 66).

Słowa te przytaczam nie po to, aby kwestionować i unieważniać interpretację Miłosza. Jak się rzekło, obrazy i wypowiedzi Cézanne’a można odczytywać na różne sposoby; różnorako przejawiać się też może wpływ francuskiego malarza. Chcę tylko podkreślić, że dokonywane przez polskiego poetę równanie nowoczesności i niezrozumiałości jest zupełnie chybione. Sztuka nowoczesna jest jak najbardziej zrozumiała, trzeba tylko ją odbierać i interpretować na poziomie bezpośredniego doznania, rezygnując z narzucanych przez świadomość perspektyw teleologicznych i metafizycznych. Jeśli gdzieś tu pojawia się moment niezrozumienia, to wynika on pewnie z braku gotowości do podjęcia świata takim, jaki jawi się w codziennym doświadczeniu, i niechęci do rezygnacji z wizji świata uporządkowanego i zaokrąglonego (przez cały czas mówimy tu o pewnym zaokrągleniu, tautologicznym obiegu narracji ontologicznych i eschatologicznych).

Podobnie jak Cézanne oglądany w perspektywie fenomenologicznej, amerykańscy poeci przełomu modernistycznego usiłowali zbliżyć się do rzeczywistości ze świadomością, jak skomplikowany jest to proces i jak meandryczne są drogi prostych, bezpośrednich doświadczeń. Wcześniej czy później napotykamy pytanie o granice i możliwości języka. Czyż świadomość, która spostrzega świat, nie jest jego częścią? I czy w takim przypadku nie powinna ona zrezygnować ze schematycznego podziału na organ poznający i przedmiot poznania? Czy idea „paktu mimetycznego”, zakładającego możliwie najwierniejsze odwzorowanie rzeczywistości, nie jest w punkcie wyjścia ideą postkartezjańską? Czy sztuka realistyczna, podporządkowująca medium tak zwanej prawdzie przekazu, nie jest typowym przejawem świadomości naukowej, dążącej do obiektywizacji naszego poznania i do odkrycia jakichś niezbitych prawd i jednoznacznych sensów?

6.

Kiedy czyta się wiersze Stevensa i innych modernistów, widać, jak ważny jest w tej poezji moment współuczestnictwa i współbycia. Język nie jest już tylko środkiem przekazu, lecz raczej aspektem, częścią świata, który podejmuje. Dzieło sztuki traci swój abstrakcyjny wymiar, staje się konkretne, cielesne, jednorazowe, rzeczywiste samą swoją obecnością. Bodaj najlepiej wyraził to Archibald MacLeish, który w słynnym wierszu *Ars Poetica*, będącym właściwie skrótem modernistycznej estetyki, pisał: *Wiersz nie powinien znaczyć/ lecz być (A poem should not mean / But be;* 1985: 106). Myślę, że pod tym imperatywem podpisałby się bez wahania Stevens, dla którego poezja jest częścią świata, nie zaś jego wykładnią czy parafrazą. Od samego początku swojej drogi poetyckiej Stevens podkreślał, że poeta, podobnie jak malarz, nie tyle oddaje rzeczywistość (w obydwu znaczeniach słowa „oddawać”), ile współuczestniczy w procesie jej stawania się tutaj i teraz; nie tyle goni za rzeczywistością, ile odkrywa ją w sobie, w swoim życiu, w innych⁷.

⁷ Przykłady można mnożyć. W okresie pisania wierszy, które miały się złożyć na debiutancki tom *Harmonium*, Stevensowi najbardziej zależało na uzyskaniu efektów dźwiękowych i muzycznych – brzmienie języka stawało się nie tylko jakością samą w sobie, ale stanowiło część znaczenia wiersza, a czasami nawet wypierało sensy zawarte w poszczególnych zdaniach, metaforach i obrazach. Podobnie jak Eliot, Stevens znajdował się początkowo pod dużym wpływem francuskich symbolistów. Używając terminów Miłosza, musielibyśmy opisać wiersze z tomu *Harmonium* w kategoriach degeneracji i dewiacji. Ale czy taki jednoznaczny opis byłby możliwy? Oczywiście nie. Nawet w tych wierszach, gdzie gra sensem i dominacja warstwy brzmieniowej wydają się przybierać charakter poetyckiej zabawy, poecie o coś chodzi. Dobrym przykładem jest tutaj poemat *The Comedian as the Letter C*, jeden z ważniejszych momentów w tej debiutanckiej książce. Język poematu charakteryzuje się obezwładniającą kwiecistością, sens poszczególnych słów zostaje zagłuszony efektami ornamentalnymi, melodia zdania jest jakby ważniejsza od jego przesłania. Czy świat tego poematu jest nierzeczywisty? Tak, jeśli za rzeczywistość weźmiemy pewien porządkujący i hierarchizujący stosunek świadomości do otaczającego ją świata. Nie, jeśli uznamy – a to właśnie jest przedmiotem poematu Stevensa – że świadomość jest częścią rzeczywistości i że imperatyw poszukiwania własnej tożsamości to po prostu imperatyw ujęcia świata w momencie jego stawania się, nie zaś w momencie, kiedy świat został wykadrowany i unieruchomiony przez świadomość. Kwiecistość języka dobrze oddaje perypetie wrażliwości, która nie zatrzymuje się na poszczególnych doznaniach, nie dzieli ich na epifanie, lecz bierze świat *en masse*, w całym jego nieposkładanym bogactwie.

W kontekście tej dyskusji ważnym utworem Stevensa jest późniejszy (1937) poemat *The Man with the Blue Guitar* („Mężczyzna z niebieską gitarą”), nawiązujący tytułem do może niezbyt znanej abstrakcji Picassa. Poemat i obraz to wariacje na temat Cézanne’owskiej idei rekonstrukcji świata dokonującej się poprzez jego rozbiór, dekreację i nigdy niezakończony

Tymczasem Miłoszowy ideał wiersza (i obrazu) jako wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości daje się obronić bodaj jedynie na gruncie scholastycznego i kartezjańskiego rozdzielenia ciała i substancji myślącej. Traci natomiast sens, gdy model oparty na tożsamer z sobą, oddzielonej świadomości, zostaje zakwestionowany – a z czymś takim mamy do czynienia w sztuce nowoczesnej, tej zrodzonej pod koniec XIX wieku i rozwijanej w toku kolejnych przełomów estetycznych. Miłosz zdaje się nie zauważać, że sztuka awangardowa – zwłaszcza awangardowa – nie tylko nie zdradziła rzeczywistości, lecz pragnie być sztuką rzeczywistości w całej jej pełni, a więc ponad podziałem na ciało, świadomość i świat. Stąd kłopot ze zrozumieniem modernizmu amerykańskiego, który wyrastał z niezgody na kartezjański model poznania oraz z przekonania, że parcelacja osoby na ciało i substancję myślącą jest intelektualnym uproszczeniem.

Miłosz nigdy poważnie nie brał pod uwagę możliwości poezji jako przełamania własnego języka i własnego „ja”. Raz jeszcze powracam do wiersza *Sens* i obrazu głosu krążącego w niekończących się obiegach:

proces ponownego składania. Z punktu widzenia Miłoszowej koncepcji sztuki oba dzieła należałoby uznać za pozbawione wyraźnej podstawy działania dewiacyjne, swego rodzaju *metafizykę formy* (sformułowanie z ważnego szkicu *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej drugiej awangardzie*, 1990a: 148). Miłosz nie zauważa, jak ściśle u Picassa i Stevensa związane są ze sobą forma i rzeczywistość. Odształcenie i przekształcenie tej drugiej to działania nie tylko artystyczne, lecz przede wszystkim metafizyczne i egzystencjalne – metafizyczne, gdyż pytanie o byt zakłada pewną czasowość, a zatem nieuchronny rozstęp pomiędzy bytem i pytaniem; egzystencjalne, gdyż w rozstęp ów uwikłana jest żyjąca i odczuwająca świadomość człowieka. Miłoszowe przyjęcie paktu mimetycznego to nic innego jak potwierdzenie i zadekretowanie chiazmu pomiędzy świadomością i światem. Zupełnie inaczej u Picassa i Stevensa, którzy sabotują porządek mimetyczny, a przez to otwierają sztukę na możliwość znaczenia poza znaczeniem, poza językiem, przez sam fakt metonimicznego włączenia się w rzeczywistość, a raczej nie tyle w rzeczywistość – bo ta nigdy nie jest dana raz na zawsze jako przedmiot oddzielony od obserwatora – ile w procesy budowania przez naszą świadomość tego, co nazywamy górnolotnie rzeczywistością.

Do podobnych wniosków dojdziemy, analizując późne poematy Stevensa, serie skomplikowanych medytacji, w których nie ma wyraźnego podziału na medytującego i przedmiot medytacji, lecz pojawia się pytanie o możliwość wyjścia poza ten podział, ku jakiejś ostatecznej, wszechobjemującej i bez końca stającej się rzeczywistości. Wizja świata w późnej twórczości Stevensa tknięta jest pewnym tragizmem, ale nie odnajdziemy u poety ciągłot manichejskich: tragiczny jest nie świat, w którym żyjemy, lecz świadomość, która nie potrafi się w nim odnaleźć; z kolei celem sztuki nie jest odwzorowanie zorganizowanego przez świadomość porządku świata (jak wiadomo, Miłosz wielokrotnie i obsesyjnie pisze o potrzebie zachowania hierarchii), lecz wyjście poza krąg wrażliwości myślącej własną tragiczną kondycję z kondycją świata.

zostanie

Słowo raz obudzone przez nietrwale usta,
Które biegnie i biegnie, poseł niestrudzony,
Na międzygwiazdne pola, w kołowrót galaktyk
I protestuje, woła, krzyczy

(Miłosz 2004: 285)

Jest w tym obrazie coś koszmarnego, nieme przyznanie się do niemożności wyjścia poza tautologię „ja”, uparte podnoszenie siebie do potęgi rzeczywistości. A także trzymanie się figury i figuratywności własnego języka, tak jakby nie dało się od niego abstrahować, jakby wszystko musiało być literalne i literalnie wyrażone. Sztuka nowoczesna występuje przeciw takiej dosłowności i stąd wieloznaczność. Nie da się nie zauważyć, że to także rodzaj protestu, tyle tylko że kierowanego przeciw uproszczeniom i dialektycznym zaokrągleniom oświeceniowego umysłu. Ale tego Miłosz już nie chciał lub nie był w stanie zaakceptować. W jego wierszach odnajdujemy momenty zwątpienia w siebie, ale zawsze towarzyszy im wizja prawdziwego, niekwestionowanego, imperialnego „ja”, będącego podstawowym kryterium i punktem wyjścia dla wiersza z konieczności naśladowczego i podporządkowanego niewidzialnej hierarchii (tak jak cierpiące „ja” jest podporządkowane „ja” idealnemu). W gruncie rzeczy nie ma możliwości wyjścia z tego zakłętą kręgu, gdyż gwarancją rzeczywistości jest tożsamość z sobą jaźń, dająca się pomyśleć jedynie jako szczelnie zamknięta rzeczywistość.

Ktoś powie, że nie ma czegoś takiego jak jedna nowoczesność. Niewątpliwie. Mnie interesuje tutaj spór Miłosza z modernistyczną wizją abstrakcji rozumianej jako odpowiedź na wyczerpanie się potencjału sztuki figuratywnej, która w toku swego rozwoju utraciła zdolność wyrażania rzeczywistości (choć na dobrą sprawę nigdy jej nie posiadała). Nie jest to, oczywiście, jedyny wymiar nowoczesności; jest on wszakże najbardziej zauważalny i chyba najbardziej wyrazisty. Należy też dostrzec, że sam Miłosz przynajmniej kilkakrotnie odniósł się podejrzliwie do konwencji realistycznych. W szkicu *Niemoralność sztuki* argumentacja zaczyna się tak oto: *Warunkiem silnej sztuki jest związek z rzeczywistością, czego nie należy jednak interpretować na sposób dziewiętnastowieczny. Wiemy, że sztuka pisanego słowa również tam, gdzie zdaje się uciekać od mimesis, okazuje swoją trwałość jako mimesis, choćby nie od razu to było widoczne* (Miłosz 1991: 170). Miłosz mówi o *historycznej mutacji*, po czym, odwołując się do tekstów Kafki, stwierdza: *nastal koniec tzw. realistycznego opisu, dla-*

tego że aby był możliwy, musi być jednostka opisująca, poruszająca się po swojej orbicie (Miłosz 1991: 171). Nowa sztuka zakłada, że to nie my działamy, lecz język działa poprzez nas – jesteśmy działani, jesteśmy pisani.

Abstrahuję od tego, że w swoim rozumowaniu Miłosz wprowadza mocną opozycję aktywizmu i pasywności i zdaje się nie brać pod uwagę możliwości stanów pośrednich (omawianych choćby przez Husserla i szkołę fenomenologiczną, a są to teksty bliskie wypowiedziom modernistów). Interesuje mnie raczej to, że polski poeta niejako w biegu, i to już w następnym akapicie, wycofuje się z wcześniejszych słów i pisze o potrzebie oporu w *imię rzeczywistości*. Słusznie przy tym dorzuca: *z pewnością powołując się na rzeczywistość, narażam się na wiele nieporozumień, bo żadne seminarium filozoficzne nie wyczerpie zagadnień, jakie nasuwa mimesis. Narażam się też na to, że przywołam widmo realizmu* (Miłosz 1991: 172). Istotnie, argumentacja Miłosza to nic innego jak odruchowa reaktywacja paktu mimetycznego. Zapominając o wcześniejszych zastrzeżeniach w stosunku do naiwnego realizmu, poeta powraca do punktu wyjścia. Czyni to z pozycji kogoś, kto uświadamia sobie pułapki trybu mimetycznego – świadomość ta nie tylko jednak nie zmienia jego perspektywy, ale właściwie nie stanowi przeszkody w dalszej krytyce nowoczesności i jej języków. Słusznie też pisze poeta o *widmie realizmu* – kwestionując prawomocność dziewiętnastowiecznego realizmu powieściowego, zdecydowanie osłabia własne stanowisko. Miłoszowy realizm jest często widmowy, hipnotyczny, halucynogeny, a wiele wierszy daje efekt zbliżony do tego, jaki kojarzymy niekiedy z odbiorem dzieł hiperrealistycznych – odwzorowanie jest tak dokładne, że znika ślad konwencji, ale właśnie na skutek tego zniknięcia konwencjonalny i sztuczny okazuje się sam gest odwzorowania.

Wyższość Miłosza poety nad Miłoszem krytykiem polega między innymi na tym, że w tej pierwszej roli Miłosz często (choć niestety nie zawsze) czuł się zwolniony z obowiązku stawiania jednoznacznych, wyrazistych tez. W efekcie jego najlepsze wiersze otwierają się na możliwość różnych, nieraz sprzecznych, odczytań. Nie muszę dodawać, że ku takim efektom zmierzali też poeci anglosaskiego modernizmu. Zasadnicza różnica polegałaby na tym, że oni zdawali sobie sprawę z nieuchronnego zakrzywienia językowej przestrzeni, tudzież z faktu, że wysiłki zmierzające ku wygrywaniu w mowie poetyckiej niekwestionowanych, prostoliniowych przesłań nie tylko są jałowe, ale też odnoszą odwrotny skutek: język, który zmuszono do bycia jednoznacznym, zaczyna krążyć w zakętym kręgu tych

samych znaków i kontekstów. U Miłósza świadomość takiego stanu rzeczy jest ukryta: draży jak kornik fakturę wielu jego wierszy, nigdy jednak nie przyjmuje formy otwartej deklaracji. Wręcz przeciwnie: autor *Ocalenia* tłumi myśl o wywrotowym potencjale tkwiącym w języku, retoryce, konwencjach, obsesyjnie zwracając przeciwko niej ostrze swojej krytyki. A przecież forowany przez Miłósza realizm jest w stanie oddać nam tylko tyle, ile weń włożono – świat pewnego „ja”, tutaj i teraz, w momencie mówienia. Nic więcej albo – powtarzając tytuł znanego wiersza poety – *nie więcej*⁸.

Jeżeli zatem w związku z wypowiedziami Miłósza na temat poezji modernistycznej i ogólnie sztuki nowoczesnej można mówić o jakiejś lekcji, to byłaby to chyba lekcja negatywna. Z jednej strony niezgoda na polifoniczny, wielogłosowy charakter wypowiedzi literackiej (przypominają się uwagi o *ustawionym głosie polszczyzny*⁹), z drugiej zaś nawiedzający jego eseje efekt zatrzymanego kadru i prześwietlonych zdjęć, na których widać niejasne zarysy jakichś konstrukcji i struktur, przypominające bardziej kartografię jaźni niż coś rzeczywistego. Nałożone na siebie kolejne mapy i kolejne przybliżenia zwielokrotniają rzeczywistość, której wyjątkowość zagwarantowana jest jedynie przez przyjęcie pewnej konwencji, a więc unieruchomienie języka. W tym nieruchomym punkcie odnajduję Miłósza takiego, jakim sam chciał się widzieć: poetę rzeczywistości, ale rzeczywistości postrzeganej i kontemplowanej, nie zaś podejmowanej jako nieustanny proces stawania się, a także budowania jaźni, tożsamości, relacji z innymi. Jest to pozycja obserwatora, który od początku sumiennie prze-

⁸ Zamieszczony w tomie *Gucio zaczarowany* wiersz *Nie więcej* wart jest osobnej analizy. Pojawiający się w nim motyw poetyckiej niemożności jest czymś wyjątkowym w dziele Miłósza i szkoda, że nie został później podjęty.

⁹ Myślę o znajdującym się w tomie *Ogród nauk* eseju *Mickiewicz*, w którym Miłosz przeciwstawia *ustawiony głos* językowym *zbożeniom* (1991: 141). W związku z tym warto też przytoczyć fragment, w którym autor *Drugiej przestrzeni* wiąże efekty językowe i malarskie: *Kiedy stoimy przed obrazem w muzeum, nie mogę wiedzieć, co człowiek obok mnie w nim widzi – może zupełnie nie to co ja. Podobnie wobec strony zadrukowanej wierszem czy prozą w niewielkim tylko stopniu można sprawdzić, jak ją pojmuję i czego się w niej dopatrzy nasz bliźni. Ale wszystkie różnice w rodzajach odbioru słowa czy linii, czy barwy mnożą się przez siebie i oto ja i mój bliźni żyjemy w dwóch różnych światach, udając, że żyjemy w jednym. Niewykluczone, że stosuje się to też do odbioru całego języka i całej kultury, tak że polskie zdania są przeze mnie po cichu wymawiane inaczej niż przez innych, a co dla wielu jest ładne, dla mnie jest brzydkie, i na odwrót. I czyż wtedy płyta, z której przemawia zbiorowa niewrażliwość na głos ustawiony, brak sluchu absolutny, nie może być uważana za ostrzeżenie?* (1991: 143).

strzeża konwencji związanych z tomistycznym i kartezjańskim oddzieleniem świadomości od przedmiotu świadomości, zjawisk psychicznych od ciała i fizjologii, języka od rzeczy. W świecie Miłosza wszystko przystaje na chwilę i zostaje obrysowane grubą kreską, tak jakby poeta się obawiał, że cały krąg przerwie się i rozreguluje. W gruncie rzeczy jest to nie tyle obieg, ile zapętlenie jaźni, wyobraźnia na jałowym biegu, pragnąca połączyć świat, ale unieruchomiona. Jeden wielki przystanek.

Bibliografia

- Franaszek A. 2011. *Miłosz. Biografia*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Gasquet J. 1991. *Cézanne. A Memoir with Conversations*, przeł. C. Pemberton, London: Thames & Hudson.
- Gutorow J. 2008. *The Moment of a Bird's Cry. A Note on Wallace Stevens and Simone Weil*, „The Wallace Stevens Journal” 32/2, s. 171–180.
- 2009. *Wallace Stevens. Malarstwo jako dekreacja*, w: A. Kwiatkowska, J. Jarniewicz (red.), *Między obrazem a tekstem*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 117–130.
- Juszczak W. 1985. *Postimpresjoniści*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Kiepuszewski Ł. 2004. *Obrazy Cézanne'a. Między spojrzeniem a komentarzem*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- MacLeish A. 1985. *Collected Poems 1917–1982*, Boston: Houghton Mifflin Company.
- Merleau-Ponty M. 1996. *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził S. Cichowicz, przeł. S. Cichowicz i M. Ochab, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Migasiński J. 1995. *Merleau-Ponty*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Miłosz Cz. 1990a. *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- 1990b. *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa: Czytelnik.
- 1991. *Ogród nauk*, Lublin: Norbertinum.
- 1994. *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- 2004. *Wiersze*, tom 4, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- 2009. *Legendy nowoczesności*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 2011. *Rozmowy polskie 1999–2004*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sipowicz K. 2005. *Heidegger. Degeneracja i nieautentyczność*, Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Stevens W. 1997. *Collected Poetry and Prose*, New York: The Library of America.
- Wat A. 2005. *Korespondencja. Część druga*, Warszawa: Czytelnik.

Słowa kluczowe: ambiwalencja, nowoczesność, abstrakcja, rzeczywistość

MIŁOSZ: ON CIRCUIT

This paper undertakes a critical examination of Czesław Miłosz's negative responses to contemporary art in general, and American modernist poetry in particular. It focuses on Miłosz's interpretations of Cézanne's statements and Wallace Stevens's poems, and concludes that the Polish poet's inability and unwillingness to appreciate contemporary art results from his recognition and approval of mimetic representation as the only strategy which guarantees rationality, certainty, a sense of metaphysical hierarchy and which is informed by them. Quoted are Miłosz's somewhat angry reactions to the concepts of abstract, non-figurative art as well as his words of admiration for the representational moment apparently inherent in both poetry and painting. Parenthetically, the paper points to Miłosz's repressed feelings of existential and epistemological ambivalence, arguably the most valuable aspect of his work.

Key words: ambivalence, modernity, abstraction, reality

