

PRZEMYSŁAW MICHALSKI ■

CO MOŻNA POWIEDZIEĆ? POEZJA KONFESYJNA I KONFESYJNOŚĆ POEZJI

Pytanie postawione w tytule można rozumieć jako zachętę do przemyślenia kwestii niewystarczalności i nieadekwatności samego języka. O problemie tym napisano w XX wieku mnóstwo uczonych rozpraw filozoficznych; dosyć często pojawia się on również we współczesnej poezji – bądź jako metapoetycka refleksja nad tworzywem poezji, bądź jako ukryte źródło wewnętrznych napięć tekstualnych. Stosunek Miłosza do tego zagadnienia był niejednoznaczny i ulegał nie tyle jakiejś ewolucji, ile licznym fluktuacjom. Z jednej strony Miłosz wierzy w swego rodzaju soteriologiczny potencjał języka, czego dowodem jest słynne zdanie z wiersza *Czytając japońskiego poetę Issa: Co jest wymówione, wzmacnia się./ Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia* (WW 704)¹. Jeszcze bardziej wzniosłym przykładem wiary w ocalającą moc języka jest równie słynna wypowiedź z tomiku *Ocalenie* z roku 1945: *Czym jest poezja, która nie ocala/ Narodów ani ludzi?* (WW 143). Z drugiej jednak strony ogarniają poetę nie tylko wątpliwości co do tego, czy poezja jest w stanie cokolwiek lub kogośkolwiek ocalić, ale także typowe dla współczesności z wątpliwość dotyczących możliwości wiernej reprezentacji świata poprzez niedoskonałe medium języka: *Co można wyrazić? Nic nie można wyrazić./ Ogień pod fajerkami. Nastka smaży bliny./ Grudzień. Przed świtem. W wiosce koło Jaszun* (WW 1247). Po siedemdziesięciu latach poeta, który zaczynał od surrealistycznego wręcz natłoku obrazów w *Trzech zimach*, dochodzi do wniosku, że jedynie nagie nazywanie rzeczy po imieniu może je w jakiś sposób ocalić.

¹ W niniejszym eseju posługuję się następującymi skrótami: PŚ = Podróżny świata, RM = Rok myśliwego, WKU = Wypisy z ksiąg użytecznych, WZSF = Widzenia nad Zatoką San Francisco, WW = Wiersze wybrane, ZU = Ziemia Ulro.

Pytanie postawione w tytule należy więc rozumieć jako próbę określenia tego, co wypada powiedzieć w wierszu. Gdzie przebiega granica, poza którą nawet poezja nie powinna mieć wstępu i powinno panować milczenie?

Interesuje mnie tutaj konfesyjność rozumiana nie tylko jako konkretne zjawisko historyczne z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, które kojarzy nam się z takimi postaciami jak Robert Lowell, John Berryman, Sylvia Plath czy Anne Sexton, ale jako pewien sposób rozumienia poezji, który kładzie nacisk na spontaniczną bądź quasi-spontaniczną szczerłość wypowiedzi, wykorzystuje w twórczości artystycznej materiał biograficzny, komplikując kwestię rozróżnienia między autorem wiersza a personą w wierszu przemawiającą, oraz nie stroni od tematów drażliwych i zapuszczania się na obszary tabu². Ważne jest więc rozróżnienie między poezją konfesyjną rozumianą jako pewien nurt w literaturze ubiegłego wieku oraz konfesyjnością poezji, która wydaje się cechą nieusuwalną (choć z pewnością stopniowalną) każdej wypowiedzi poetyckiej.

² Wypowiedzi Miłosa pod adresem tej grupy poetów mają raczej charakter incydentalny i anegdotyczny, choć warto przytoczyć intrygujące słowa z listu do Zbigniewa Herberta z roku 1967: *zrobiłem karczemną awanturę (...) Robertowi Lowellowi i poecie Creeley (...), wrzeszcząc publicznie, że ich pierdolę i że są prowincjonalni, że nie po to uciekałem od polskiej prowincji, żeby w ich zasrane sądy dać się wciągnąć* (Franaszek 2011: 645). Warto zacytować również inne wypowiedzi poety. W *Roku myśliwego* pod datą 12 VIII 1987 znajdujemy następujący, dość kontrowersyjny wpis: *Tak więc próbuję zrozumieć moje życie. Trzeba przyznać, że strach przed korelacją choroba-geniusz był u mnie wręcz obsesyjny i on to wyjaśnia wiele moich decyzji. (...) W Kalifornii przy końcu dwudziestego wieku, ja z moją wiedzą o pieklach Europy, niby Mr. Stammer z powieści Saula Bellowa. Także z niejakim sceptycyzmem co do przywileju, którzy zgarniają dla siebie amerykańscy poeci, przywileju wariackich papierów. Alkoholizm, narkotyki, pobyty w klinikach psychiatrycznych, samobójstwo – takie mają być znamiona jednostek wyjątkowo uzdolnionych. Ameryka ich w to wypycha już od czasu Edgara Allana Poe. To możliwe, ale możliwe też, że mit romantyczny, utożsamiający wielkość z odchyleniem, otrzymał nową zachętę w postaci permissive society i powoduje rzeczywiste, nie urojone skutki. Kiedy Robert Lowell co pewien czas lądował w klinice, nie mogłem oprzeć się myśli, że gdyby wrzepić mu piętnaście razy bizunem na goło, zaraz by mu przeszło. Uznaję, że zazdrość przeze mnie przemawiała; jeżeli ja nie mogę sobie pozwolić, dlaczego on ma sobie pozwalać?. Inny cytat z *Roku myśliwego*: *Później widywałem Lowella podczas jego wizyt w Berkeley. Na mojej niechęci do niego mogła zaważyć jego sława w latach sześćdziesiątych, kiedy dla całego ruchu pacyfistyczno-młodzieżowego był nasz, wielki, postępowy, czyli potwierdzał wiarę, że wszyscy ludzie, a już zwłaszcza poeci, myślą podobnie, bo inaczej myślą tylko świnię (...) dodać do tego Lowella rozwody, pobyty w klinikach psychiatrycznych, zainteresowanie kulturą europejską (muzealną), a mamy typowy życiorys, za typowy na mój gust, w służbie komunalów środowiska (RM 252).**

Rozważania te chciałbym oprzeć na trzech zagadnieniach: kwestii *decorum*, problemie referencyjności języka poetyckiego oraz zagadnieniu użyteczności poezji. Całe *opus* poety świadczy o jego przywiązaniu do klasycznie rozumianego pojęcia *decorum*, ale równie silne było jego przywiązanie do czegoś, co można by nazwać egzystencjalnym *decorum* czy też po prostu przyzwoitością. Pojęcie *decorum* zajmuje ważne miejsce w akademickim dyskursie o literaturze, tymczasem dla Miłosza o publikacji bądź niepublikacji wiersza decydowały często względy pozaliterackie. Tak pisze autor *Drugiej przestrzeni* o swoich wątpliwościach w *Roku myśliwego*:

Waham się, ile razy pióro mnie ciągnie, żebym opowiedział o naszym życiu w Brie i Montgeron. Bo gdybym to zrobił zupełnie szczerze i otwarcie, odsłoniłbym prawie wszystko, co wiem, a przynajmniej myślę, o sobie. Powstrzymuje mnie wzgląd na inne zaangażowane tutaj osoby. W pierwszym rzędzie Jankę, która nie może już niczego sprostować, tak że tylko moja wersja zostaje (RM 299).

Nie miał takich rozterek wspomniany wcześniej Robert Lowell, kiedy w tomiku *Delfin* cytował *expressis verbis* fragmenty listów swojej ówczesnej żony, Elizabeth Hardwick, co oburzyło zarówno wielu czytelników, jak i przyjaciół poety.

Podczas gdy poeci wyznania (zarówno pionierzy tego nurtu, jak i niezliczona armia epigonów) zostawiają czytelnikowi liczne ślady biograficzne, na podstawie których można odtworzyć drogę od tekstu do życia, u Miłosza ślady te są zwykle zamazane i nieoczywiste³. Jeśli Miłosz decyduje się przemycić pewne elementy swojej biografii do poezji, robi to prawie zawsze w formie niebezpośredniej i zakamuflowanej. Widać to już w jego właściwym debiucie, czyli w tomiku *Trzy zimy*. W wywiadzie z Renatą Gorczyńską Miłosz mówi o wierszu *Posąg małżonków*, że to bardzo osobisty wiersz, ale z samego utworu nie dowiemy się wiele o biograficznych okolicznościach, w których ten wiersz powstał; jedynie jego semantyczna gęstość i katastroficzna metaforyka zdradzają, że utwór został napisany pod wpływem jakiegoś ogromnego wewnętrznego napięcia⁴.

³ Jak pisze Andrzej Franaszek, „Ślady są nikłe niczym rozrzucone rzadko na śniegu odciski ptasich łap albo rysunek na zaszczonej szybie” (Franaszek 2011: 207).

⁴ Nawet w niezwykle dramatycznym i gorzkim wierszu-wyznaniu *Jak mogłem*, napisanym pod sam koniec życia, Miłosz nie przekracza granic biografii: *Jak mogłem/ jak mogłem/ robić takie rzeczy/ żyjąc w tym strasznym świecie/ podlegając jego prawom/ igrając z jego prawami./ Potrzebuję Boga, żeby mi przebaczył/ potrzebuję Boga miłosiernego*. Zwraca uwagę pojemne, ale jednocześnie wymijające określenie *takie rzeczy*.

Stąd też wyraźna niechęć Miłosza do poezji, która wyjawia zbyt wiele, która dotyka tematów zakazanych, czerpiąc obficie i nachalnie z biografii autora. Stąd też jego niechęć do powieści jako gatunku, który za dużo odsłania i – w przeciwieństwie do poezji – w niewystarczającym stopniu przetwarza surowy materiał biograficzny. Sam Miłosz tak mówi we wspomnianym wyżej wywiadzie:

Poezja to destylacja formy, a jednocześnie to marzenie, żeby najwięcej mięsa, tej rzeczywistości ugryźć. Natomiast w powieści, tak jak ja to czuję, to jedyne przyzwoite zadanie opisywać, jak naprawdę było. Ale tego nie można robić. Przecież spaliłbym się ze wstydu (PŚ 96)⁵.

Z kolei o szeroko rozumianej literaturze konfesyjnej mówi wprost: *nie wiem, na czym polega psychika zupełnie ekshibicjonistyczna. Czy na tym, że facet wali, że nie ma dla niego absolutnie nic świętego?*⁶

Czytając chyba najbardziej przejmujący fragment biografii Miłosza, czyli rozdział zatytułowany *Hiob*, widzimy, jak przyznając się do bólu i pokusy poddania się rozpacz, która może przecież przynieść jakąś perwersyjną ulgę, Miłosz jednocześnie prosi o męstwo i nie odsłania bezpośrednich przyczyn tego stanu w poezji. Czytelnik ciemnych wierszy napisanych w tym okresie może się jedynie domyślać, z jakich straszliwych przeżyć się poczęły, ale nie dowie się niczego o życiu osobistym Miłosza ani o chorobach dręczących jego najbliższych, jak gdyby nawet w wierszach pisanych ze ściśniętym gardłem, na granicy krzyku, winna być zachowana zasada *decorum*.

Na nurtujące czytelników poezji i samych twórców pytanie, czy możliwa jest taka poezja, która nic o autorze nie mówi i niczego nie odsłania, Miłosz odpowiada następująco: *To jest właśnie wielkie pytanie. Nie wiem,*

⁵ Inny fragment tego samego wywiadu: *W poezji, co już jest zawarte w samej jej idei, jest ogromna transformacja materiału. Forma w poezji jest tak głęboko tkwiąca w samej istocie tego zjawiska, zupełnie niezależnie od tego, czy metryka taka czy inna, czy rymy, czy bez rymów, czy jakiegokolwiek inne podejście stylistyczne. Samą istotą tej czynności jest destylacja tak zwanego materiału życiowego* (PŚ 108).

⁶ W napisanym w późnej starości wierszu *Do Roberta Lowella* widzimy charakterystyczny dla tego okresu ton koncyliacyjny – Miłosz szuka tego, co łączy go z poetami, z którymi nie było mu wcześniej po drodze. Gestem tym objęty jest nawet awanturnik Ginsberg i „niehumanistyczny” Robinson Jeffers. Wspomnianą przez Miłosza zazdrość należy chyba rozumieć jako zazdrość kogoś, komu historia nie pozostawiła żadnego wyboru i kto musiał być – choć sam Miłosz zżymał się na takie określenie – świadkiem epoki. Lowell miał komfort bycia świadkiem i skrupulatnym kronikarzem jedynie szalonej amplitudy swoich stanów psychicznych.

w jakim stopniu... zawsze miałem ogromne obawy przed odsłonięciem się (PŚ 52). Z kolei o młodzieńczym wierszu *Wcielenie* powie po latach: *Zawstydzilem się, bo autor i persona tego wiersza są jakoś bezwstydnie bliskie, za mało jest okazanego dystansu wobec tej osoby* (PŚ 51). Nawet „bezpieczna” pod tym względem forma monologu dramatycznego, której podstawową cechą jest nietożsamość podmiotu lirycznego i autora, nie stanowi hermetycznej kryjówki; nie bez znaczenia jest przecież to, że Robert Browning, czyli jeden z pierwszych poetów używających formy monologu dramatycznego, posługuje się postacią Kalibana, aby roztrząsać pewne filozoficzno-teologiczne pytania dręczące jego współczesnych. Postać Prufrocka daje nam pewne wskazówki co do charakteru młodego Eliota, a monolog dramatyczny *Trzech Króli* mówi nam wiele o specyficznej religijności dojrzałego poety. Również stworzona przez Miłosza w tomiku *Ocalenie* postać Adriana Zielińskiego ujawnia niejedno na temat jego autora⁷.

Można na całą rzecz spojrzeć jeszcze inaczej. Zaczniemy od cytatu: *Ge-stami stwarzałem niewidzialny sznur./ I wspinałem się po nim, i trzymał mnie* (WW 581). W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* Miłosz dopowiada:

Tylko Bóg może mnie ocalić, bo wzbijając się ku niemu, wznoszę się ponad siebie, a prawdziwa moja esencja jest nie we mnie, ale ponad mną. Jak pajęczek wspinał się po nitce i ta nitka jest najniewypłiwiej i wyłącznie moja, zaczepiona tam, skąd przyszedłem i gdzie przebywa Ty przemawiające do mnie na Ty (WZSF 77).

Niejako ukoronowaniem tych – by tak rzec – wertykalnych ambicji poety jest napisany w 2003 roku wiersz *Późna starość*. W drugiej strofie tego utworu pisze Miłosz:

Nie ma dna gorszemu.
Pora na pobożną literaturę.
Żebym uczepił się którejś świętej osoby
Na przykład błogosławionej Kunegundy
I żebym zawisł jak wiórek nad otchłanią.

⁷ Komentarz Andrzeja Franaszka: „Doświadczenie tłumacza wielogłosowego poematu Eliota i Szekspira, lektura Roberta Browninga i Edgara Lee Mastersa, ale także przyglądanie się kreowaniu postaci przez Tygrysa i własne teatralno-aktorskie fascynacje pozwalają wtedy Miłoszowi wprowadzić do wierszy personę, przemawiającą postacią, którą z autorem wiążą złożone zależności – od bliskości po całkowite oddzielenie. Siła persony polega na możliwości oddania głosu wielu postaciom, nieraz zupełnie od nas różnym, i rezygnacji z odautorskiego komentarza” (Franaszek 2011: 351).

Ona z kolei trzyma się szaty św. Franciszka
I tak połączeni w girlandę unosimy się (WW 1328).

Poezja Miłosza to poezja wręcz ekstatycznego zanurzenia się świecie, jednak ta perspektywa horyzontalna jest wstępem do perspektywy wertykalnej. Dokładny – i często niezwykle liryczny – opis rzeczywistości prowadzi prawie zawsze do rozważań filozoficzno-teologicznych. Naturalnym uzupełnieniem tej perspektywy wertykalnej jest ruch czy też próba ruchu wznoszącego się; próba wspinania się w kierunku nieba, nawet jeśli widać w niej – jak w cytowanym powyżej wierszu – nieco komiczną desperację znanej metody barona Münchausena. Dla poezji konfesyjnej charakterystyczny jest raczej ruch kolisty, czyli nieustanne krążenie wokół tych samych problemów natury osobistej, bez próby wydostania się poza zaklęty krąg własnej psychiki. Miłosz natomiast próbuje znaleźć ukojenie przez włączenie swych losów w losy ogromnej rodziny ludzkiej, jak również szukając oparcia w metafizycznie rozumianej wyobraźni. Rozpacz poetów konfesyjnych zwykle osuwa się w solipsystyczną pojedynczość, w której pozostaje zasklepiiona.

Jeśli chodzi o kwestię referencyjności języka, wydaje się, że pozycję Miłosza wyznaczają dwa negatywne punkty odniesienia. Autor *Pieska przydrożnego* nie lubi tzw. poezji czystej, którą nazywa czasem pogardliwie *écriture*, a więc pisaniną. Nie lubi jej, bo jest ona tworem jałowo samowystarczającym i zamkniętym w sobie. W pierwszej części poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* znajdujemy następujące wersy: *Obrzydliwość rytmicznej mowy/ która sama siebie obrządza, sama postępuje* (WW 631). Autor *Gucia zaczarowanego* takiej poezji nie ceni, gdyż ideałem jest dla niego język poetycki, z którego nie wygnano rzeczywistości, a więc język, którego głównym zadaniem jest próba opisania (i być może w ten sposób ocalenia) świata⁸.

Jest więc do pewnego stopnia paradoksem, że poezja wyznania wydaje się drugim negatywnym punktem odniesienia, mimo że przywraca referencyjność języka, który przestaje być tworem jałowym w swej narcystycznej autoreferencyjności i wskazuje na pewną rzeczywistość wobec siebie

⁸ Można na marginesie zanotować, że aby rzeczywistość opisać, trzeba wierzyć w jej realne, prewerbalne i pozawerbalne istnienie, w które Miłosz oczywiście wierzy. Stąd też jego gwałtowna niechęć do poststrukturalizmu oraz dekonstrukcji, a więc filozofii, które głoszą, że – by przywołać słynną myśl Derridy – nie istnieje nic poza tekstem. Jednym z najbardziej gwałtownych i gniewnych wierszy Miłosza jest utwór na temat wykładu francuskiego strukturalisty, którego *francuskie łapki nadzwyczaj inteligentnie trzymały papierosa* (WW 547).

zewnątrzną. Poezja taka nie może jednak spotkać się z aprobatą autora *Trzech zim*, gdyż nie służy do opisu świata i, jak notuje Miłosz w wierszu *Kuźnia, do pochwalenia rzeczy, dlatego że są* (WW 977), lecz wychodząc z jednostkowego – i najczęściej traumatycznego – doświadczenia, wyłącznie na nim się koncentruje i w jego obrębie pozostaje. Język, wyrwany z zakłętego kręgu poezji czystej, nie zostaje skierowany na zewnątrz ku światu, ale do wewnątrz, na powrót wpadając w sidła jałowości innego rodzaju. Świat zewnętrzny nie staje się przedmiotem opisu, lecz zostaje zredukowany do roli amorficznego inwentarza, z którego poeta czerpie materiał metaforyczny. Wszystko, co leży na zewnątrz podmiotu, jest jedynie zbiorem przedmiotów nie posiadających samoistnej wartości i dlatego nie zasługujących na zaistnienie w wierszu; posiadają one jedynie wartość wtórną jako swego rodzaju budulec, z którego można tworzyć metafory służące do opisu stanów emocjonalnych podmiotu lirycznego. Stąd na przykład odniesienia w wierszach Sylwii Plath do koszmaru obozów koncentracyjnych, których głównym zadaniem jest podkreślenie intensywności cierpienia podmiotu wiersza, czyli samej autorki, a nie próba empatii z ofiarami przemocy charakterystyczna nie tylko dla Miłosza, ale również Audena i Herberta. U Lowella, Plath i Sexton chodzi często raczej o autoterapię za pomocą poezji, a nie o to, by – jeszcze raz Herbert – zrozumieć *strach neandertalski* (Herbert 2008: 461). Autor *Doliny Issy* nigdy nie ogranicza się jedynie do autoterapii, lecz zawsze próbuje jakąś ciemną nicią połączyć swój ból z cierpieniem innych, których często określa jako rodzinę ludzką. Już młody Miłosz pisze w wierszu *Powolna rzeka* o niewidzialnej uździe, która biegnie z dłoni poety i łączy go z każdą żywą istotą, a nieco później świadectwem takiej postawy jest wiersz *Dwaj w Rzymie*, gdzie współczucie obejmuje nie tylko żywych, ale również zmarłych. Jedną z podstawowych cech twórczości Miłosza jest właśnie owa *compassio*, wręcz buddyjskie współczucie dla wszystkiego, co się rodzi, cierpi i umiera. W poezji Miłosza widoczne jest nieustanne napięcie i wymiana między tym, co subiektywne i indywidualne, oraz tym, co ponadosobowe i uniwersalne. Poeta stara się spojrzeć na swój jednostkowy los jako część wspólnego losu całej ludzkości, niezależnie od tego, czy chodzi o los wygnańca – wtedy będzie wspominał o Owidiuszu, Dantem, poetach Europy Wschodniej, czy też o metafizyczne dzieje ludzkości – wtedy pisać będzie o grzechu pierworodnym, wygnaniu z Edenu i wspólnej nam wszystkim nadziei powrotu do rajskiego ogrodu. Stąd też Miłoszowskie przywiązanie do pojęcia apokatastazy, która niesie nadzieję powszechnego zbawienia.

W wierszu *W parafii* poeta daje obraz świata odnowionego, w którym dokonała się już *apokatastasis*. Utwór obfituje w swojsko brzmiące imiona, jak gdyby zalatujący podejrzaną abstrakcją grecki termin teologiczny domagał się doprecyzowania i ukonkretnienia przez przywołanie zmarłych parafian po imieniu:

Schodzimy wtedy w ziemię parafianie.
Z nadzieją, że trąby Sądu wywołają nas po imieniu.
Zamiast wieczności, zieleń i ruch obłoków,
Wstaje tysiąc za tysiącem Zoś, Katarzyn, Bartłomiejów,
Maryś, Agat, Bronisławów,
Żeby wreszcie wiedzieli,
Dlaczego było i po co (WW 1207).

Skoro wspomniany został buddyjski wymiar tej poezji, warto tu może przywołać pojęcie *dukkha*, które jest semantycznie bardzo pojemne i określać może szereg stanów psychicznych od dojmującego cierpienia, poczucia goryczy, rozczarowania do bliżej niesprecyzowanego uczucia ogólnego niezadowolenia z życia. Co ważne, według buddyzmu doświadczenie to jest wspólne dla całej ludzkości i każdego człowieka z osobna. Uznając wspólnotę ludzkiego losu, autor *Traktatu moralnego* rozumie, że każdy jest dręczony przez swoje *dukkha*, choćby jak najbardziej starał się je ukryć przed światem. O tym mówi wiersz *Stary człowiek ogląda TV*, gdzie wychodząc od opisu traumatycznego doświadczenia oglądania programu telewizji polskiej, poeta snuje następujące refleksje:

Może byście jednak trochę popłakali
Zamiast szczerzyć zęby i fikać koziołki
Dla pełnej sali.
Do krótkiego choćby namysłu
Istnieją niejaki powody
Wiem o tym nie ja jeden
Stary i białobrody.
Każde z Was dla niepoznaki
Wyprawia miny
Żeby nikt nie zgadł
Że lament w sobie nosimy (WW 1331).

U poetów konfesyjnych natomiast inni są przedstawieni albo jako Sartre'owskie źródło udręki, albo jako rodzaj zwierciadła, w którym pogrążony w bólu poeta może się przejrzeć. Nie ma w ich poezji próby

przebicia się przez kokon jednostkowego doświadczenia i ujęcia go jako obrazu losu zbiorowego całej ludzkości. Można by powiedzieć, że piszą oni niejako wbrew Szekspirowi: świat nie jest sceną, a wszyscy ludzie aktorami odgrywającymi swe role; świat jest jedynie przestrzenią sceniczną, na której cierpiący poeta odgrywa przed publicznością monodram swojego losu. Dobrym przykładem takiego podejścia jest znany utwór Sylwii Plath *Lady Lazarus*, gdzie amerykańska poetka wciela się w postać swego rodzaju przewodniczki–aktorki, która opowiada szczegółowo i z niejaką dumą o swoich próbach samobójczych. Nie chodzi więc już o rodzinę ludzką szekspirowskiego *theatrum mundi*, którą wspólny los skazuje na odgrywanie ról na scenie siedmiu etapów ludzkiego losu, lecz o ostrą opozycję ja (poeta–aktor) i oni (czytelnicy–publiczność).

Pamiętamy wszyscy wspaniałą antologię *Wypisy z ksiąg użytecznych*; nasuwa się jednak pytanie: na czym według Miłosza polega użyteczność literatury? Nie bez znaczenia jest to, że Miłosz nie włączył do antologii żadnych wierszy poetów wyznania (wyjątkiem jest Theodore Roethke, który nie był jednak poetą konfesyjnym *sensu stricto*). Oddajmy głos samemu Miłoszowi, który tak pisze we wstępie:

Moim zamiarem jest przyczynić się nie tyle do obrony poezji w ogóle, ile przypomnieć, że może dziś być ona czytelnikowi z pewnych powodów bardzo potrzebna. Ale powody mają związek z naszymi duchowymi kłopotami w obecnej fazie cywilizacji.

Stało się tak, że zostaliśmy dotknięci jakimś zasadniczym pozbawieniem, niemal jakbyśmy stracili niektóre niezbędne do życia organy, choć staramy się radzić sobie jako tako. Teologia, nauka, filozofia są niezbyt skuteczne, kiedy próbują nas leczyć, zresztą same zdobywają się najwyżej na stwierdzenie, że nasza dolegliwość nie jest urojona (WKU 7).

A więc „księgi użyteczne” to księgi zawierające utwory, które niosąc pocieszenie, wzmacniają nasze poczucie przynależności do wielkiej rodziny ludzkiej⁹. Dlatego też według Miłosza literatura spod znaku Lowella (ale również Becketta i Larkina) to literatura bezużyteczna, gdyż bezwstydnie obnażając nędzę pojedynczego istnienia, nie daje żadnego ukoje-

⁹ Joanna Zach (2002) używa w swojej książce określenia „literatura budująca” – budująca nie tylko w tym sensie, że przynosi pociechę i ukojenie, pozwalając przetrwać trudne chwile, ale również jako budulec tworzący dom języka, w którym człowiek może zamieszkać. Marian Stala dopowiada: „Poezja użyteczna jest zatem poezją widzialności, jest słowem pozwalającym widzieć i nakazującym widzenie...” (Stala 2011: 230).

nia; przeciwnie – jątrzy i doprowadza do rozpaczy¹⁰. Nie jest to oczywiście dla autora *Głosów biednych ludzi* nowa postawa, bo już w znanym wierszu *Ars poetica?* z roku 1968 pisał:

Był czas, kiedy czytano tylko mądre książki
pomagające znosić ból oraz nieszczęście.
To jednak nie to samo co zaglądać w tysiąc
dzieł pochodzących prosto z psychiatrycznej kliniki (WW 588).

W poezji konfesyjnej należałoby mówić raczej o próbach (nie do końca skutecznych, skoro większość głównych poetów tego nurtu zginęła śmiercią samobójczą) autoterapii. Napisanie wiersza staje się ekwiwalentem (lub ersatzem) wizyty u psychoterapeuty. Wiersze takie są użyteczne jedynie dla autorów, nie mają natomiast użyteczności – w Miłoszowskim znaczeniu tego słowa – obiektywnej, interpersonalnej czy – jak pewnie powiedziałyby sam autor *Ziemi Ulro* – międzyludzkiej. Proponują solipsyzm zamiast solidarności, autoterapię zamiast terapii. Miłosz zawsze wzdrygał się przed nie tyle tworzeniem, ile publikowaniem wierszy napisanych w celach autoterapeutycznych; nigdy nie zdecydował się na przykład na publikację wiersza *Piosenka na chwałę mojej epoki*, właśnie dlatego, że mógł on mieć oddziaływanie jedynie autoterapeutyczne (Franaszek 2011: 432). W *Roku myśliwego* siedemdziesięciosiedmioletni Miłosz dziękuje za to, że nie opuściła go dawna żarliwość ani dar pisania poezji, ale jednocześ-

¹⁰ O Beckecie Miłosz pisał w *Ziemi Ulro*, że przychodzi do niego i mówi *jesteś garbus*, podczas gdy Miłosz właśnie między innymi dzięki poezji próbuje się od świadomości swojej garbatości wyzwolić, a zniechęconemu Larkinowi przypomina, że śmierć nie jest odpowiednim tematem *ani dla ody, ani dla elegii*. Jak się jednak paradoksalnie okazuje, taka ciemna i posępna twórczość ma dla niektórych czytelników działanie terapeutyczne (chyba wszyscy znamy ludzi, którym lektura Becketta dodaje chęci do życia). Budulcem i spoiwem najbardziej znanego wiersza Sylwii Plath jest nienawiść do ojca, z którym w późniejszej części utworu utożsamiony jest również mąż poetki. Wiersz taki nie może oczywiście uzyskać aprobaty Miłosza, ale wiemy z forów internetowych, że ma on moc terapeutyczną czy wręcz kataraktyczną dla ogromnej rzeszy czytelników. Moment publikacji wiersza jest jednocześnie momentem swego rodzaju abdykacji: autor nie jest w stanie ani przewidzieć, ani wpłynąć na to, jak jego utwór będzie interpretowany, ani jakie będzie miał emocjonalne konsekwencje dla tych, którzy po niego sięgną. Właściwie każdy utwór (niezależnie od intencji autora lub nawet wbrew nim) może się okazać analgetykiem dla czytelnika.

Pisząc o wierszu *W czarnej rozpacz*, Marian Stala stawia następujące pytanie: „[wiersz] wskazuje, iż dręczącym poetę problemem jest nie tyle przeżywanie rozpaczy, ile jej ujawnianie (bądź ukrywanie). Czy, w imię wewnętrznej dzielności, należy rozpacz hamować, otamowywać, czy też, przeciwnie – bezpośrednio ją wyrażać, a więc: wciągać innych w świat własnych, głęboko negatywnych przeżyć?” (Stala 2011: 246).

nie dodaje, że prawdopodobnie nie opublikuje wielu wierszy powstałych w minionym roku, gdyż pisane były głównie w celach autoterapeutycznych, a taka poezja jest „bezużyteczna”. Jest jednak i druga strona medalu: czasami trudno się pozbyć wrażenia, że przemilczenie pewnych spraw wynika z pobudek nieco mniej szlachetnych. Pisał o tym Jerzy Giedroyc w liście do Stanisława Vincenza: „Gdyby się zdobył na odwagę i ujawnił w swym pisaniu całe swoje tchórzostwo i bezradność, byłoby mu może lepiej” (Franaszek 2011: 539).

Podsumowując, można powiedzieć, że Miłosz nie zgadza się z pewnym obrazem człowieczeństwa, jaki zdaje się wyłaniać z poezji nazbyt konfesyjnej: dokopać się do prawdy o człowieczeństwie można jedynie, brodząc w bagnie tego, co niskie, szokujące i neurotyczne, a literatura to instrument, którego użyteczność mierzy się możliwością użalania się nad sobą i głoszenia *urbi et orbi* własnej nędzy. Gwałtowny opór Miłosza budzi poezja, która stawia wyłącznie na ekshibicjonistyczną szczerość wypowiedzi, gwałcąc w ten sposób zarówno zasadę *decorum*, jak i często wymagania dobrego rzemiosła¹¹.

Na zakończenie można przywołać kolejny wiersz napisany przez starego poetę, wyraźnie zakreślający granice wokół tematów, które lepiej przemilczeć, gdyż ujawnione mogą przynieść więcej szkody niż pożytku:

Nie wyjawiać co zabronione. Dochować sekretu.
Ponieważ ujawnione ludziom szkodzi.
To jak w dzieciństwie pokój w którym straszy
I nie wolno otwierać drzwi.
I co bym tam znalazł w tym pokoju?
Co innego wtedy, co innego teraz,
Kiedy jestem stary i opisywałem tak długo,
Co zobaczą oczy.
Aż nauczyłem się, że najbardziej wskazane jest
zamilczeć (WW 1310).

¹¹ Uwaga ta dotyczy przede wszystkim epigonów Lowella i Plath.

Bibliografia

- Franaszek A. 2011. *Miłosz. Biografia*, Kraków: Znak.
- Herbert Z. 2008. *Wiersze zebrane*, Kraków: a5.
- Miłosz Cz. 1989. *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 1991. *Rok myśliwego*, Kraków: Znak.
- 1994. *Ziemia Ulro*, Kraków: Znak.
- 1994. *Wypisy z krąg użytecznych*, Kraków: Znak.
- 2011. *Wiersze wszystkie*, Kraków: Znak.
- Stala M. 2001. *Trzy Nieskończoności*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Zach J. 2002. *Miłosz i poetyka wyznania*, Kraków: Universitas.
- Gorczyńska R. 1992. *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Słowa kluczowe: Miłosz, poezja, konfesyjność, decorum, referencyjność, użyteczność

HOW MUCH CAN ONE SAY? CONFESSIONAL POETRY AND CONFESSIONALISM OF POETRY

This essay probes Miłosz's attitude to confessional poetry, or rather it examines his stance on confessionalism as a seemingly irremovable element of any poetic utterance. By means of such terms as decorum, the referentiality of poetic language and its usefulness, it demonstrates why Miłosz himself refrained from overtly confessional modes of poetic utterance, drawing too heavily on the poet's own experiences, which may in turn result in blurred distinctions between biography and literature. One of the reasons why the poet so intensely disliked excessive confessionalism is its intention to describe the speaker's emotions, while according to the Polish poet, the main task of poetry is to celebrate the dazzling beauty of the outside world, whose existence transcends and surpasses the insignificantly small inner world of a troubled psyche. Last but not least, the usefulness of poetry, as Miłosz understood it, is that which enables poems written in diverse countries and epochs to intensify the contemporary reader's sense of belonging to the large family of the human race.

Key words: Miłosz, poetry, confessional, decorum, referentiality, usefulness