

Jacek Partyka

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: jacek.part@gmail.com

## Wypisy z *ksiąg użytecznych* jako wypowiedź programowa Czesława Miłosza

Od wiersza opatrzonego tytułem *Ars poetica?* czytelnik ma prawo oczekiwać wyraźnie zarysowanej wizji poezji, jakiegoś „programu”, który ukazałby sposób myślenia poety o sztuce słowa i odrębność jego patrzenia na świat. Czesław Miłosz napisał taki wiersz w 1968 r., będąc artystą dojrzałym, trzydzieści pięć lat po debiucie książkowym, trzydzieści sześć lat przed śmiercią, a więc niemal dokładnie w połowie swojej wyjątkowo długiej działalności pisarskiej. Co znamienne, jakby w geście nieufności wobec własnych przekonań, postawił przy tytule znak zapytania. Nad *cezuralnym* znaczeniem tego wiersza rozwodzić się nie ma potrzeby: podsumowuje dotychczasową drogę twórczą Miłosza, wytycza – jak to widać z dzisiejszej perspektywy – kierunki na przyszłość i jest wyjątkowo bogatym źródłem powszechnie rozpoznawalnych cytatów („Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej”, „W samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego”, „A przecie świat jest inny niż w naszym bredzeniu”, „Bo wiersze wolno pisać rzadko i niechętnie”, i in.) – jednym słowem, jest „klasykiem”<sup>1</sup>. Można oczywiście wyjątkowość *Ars poetica?* podważyć lub co najmniej osłabić podając inne, być może lepsze przykłady, choćby *Nie więcej* z tomu *Król Popiel i inne wiersze*. Zgódźmy się

---

<sup>1</sup> Spośród interesujących omówień tego wiersza wymienić należy: R. Matuszewski, *Czesław Miłosz dążenie do formy pojemnej*, w: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków, Wrocław 1985, s. 111–154; J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 110–121; B. Grodzki, *Tradycja i transgresja. Od dyskursu do autokreacji w eseistyce i „formach pojemnych” Czesława Miłosza*, Lublin 2012, s. 152–160.

jednak, że Miłosz uprawiał poezję dyskursywną „nierzadko” i, jak się wydaje, raczej „chętnie”. Pisał sporo na temat mowy związanej w swoich książkach eseistycznych, wygłaszał wykłady, stworzył monumentalny *Traktat poetycki* – materiału do studiów komparatystycznych, badających związki pomiędzy teoretycznym zamysłem poety a praktyczną realizacją owego zamysłu w postaci wierszy nie brakuje.

W 1993 r. Miłosz, wraz ze swoim przyjacielem, poetą i tłumaczem Robertem Hassem, przygotował i przeprowadził cykl spotkań seminaryjnych na Uniwersytecie w Berkeley, podczas których omawiane były wiersze tak rozmaitych i, wydawałoby się, nieprzystających do siebie twórców, jak Li Po, Tu Fu, Issa, Jean Follain, Francis Ponge, Adam Zagajewski, Wisława Szymborska, Robinson Jeffers, Gary Snyder, Elizabeth Bishop, Theodore Roethke czy Tomas Tranströmer. Wybór spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem studentów amerykańskich i wkrótce stał się podstawą dwóch antologii, z których pierwsza ukazała się w 1994 r. w języku polskim jako *Wypisy z ksiąg użytecznych*, a druga w wersji anglojęzycznej pod tytułem *A Book of Luminous Things. An International Anthology of Poetry* dwa lata później. Obie wersje nie różnią się zbyt wiele układem: w polskiej wśród ponad stu nazwisk stosunkowo licznie reprezentowani są poeci amerykańscy, natomiast w wersji angielskiej zwiększył Miłosz liczbę wierszy twórców z Polski. Podział na tematyczne rozdziały jest identyczny.

Dziwne doprawdy są losy recepcji tej książki w Polsce. Marian Stala powitał ją słynnym stwierdzeniem: „Jest to książka olśniewająca”<sup>2</sup>. Olśniewająca? – niewątpliwie, ale jaki jest jej status, jak ją traktować? Jako kolejny, po *Antologii poezji społecznej* (1933), *Postwar Polish Poetry* (1965) czy *Mowie związanej* (1986), projekt kompilacyjno-translatorski Miłosza? Jako rzecz z marginesu działalności pisarskiej, „popelnioną” dla złapania oddechu przed czymś poważniejszym? W przypisach bibliograficznych fundamentalnej pracy Miłosz. *Biografia* autorstwa Andrzeja Franaszka *Wypisy z ksiąg użytecznych* nie zostały uwzględnione (choć autor monografii wymienia inne książki o podobnym charakterze); z drugiej strony, pamiętamy, że antologia ukazała się w 2000 r. jako kolejny tom w edycji *Dzieł zebranych*. Czy jest więc tylko zbiorem cudzych wierszy, czy jednak książką autorską?

Rozróżnienie pomiędzy pisarzem, tłumaczem a autorem antologii nie jest wbrew pozorom wcale oczywiste. Jeśli, dajmy na to, przeczytamy dokładnie tom *Wierszy zebranych* Konstandinosa Kawafisa, uderzy nas osobliwa cecha tej książki: nie jest to tylko praca translatorska, raczej dzieło podwójnego autora: Kawafisa-Kubiaka, a przy okazji pewnego rodzaju *translation*

<sup>2</sup> M. Stala, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 227.

*in progress*, ciągnące się latami, poprawiane i cyzelowane na potrzeby każdego kolejnego wydania. Choć przekład literacki nie bywa postrzegany jako odmiana twórczości własnej, w przypadku Zygmunta Kubiaka mamy do czynienia z tak silną identyfikacją tłumacza z treścią i estetyką tekstu tłumaczonego, że dochodzi do niemal dosłownego „przejęcia” cudzego wiersza, który odtąd, w nowym języku, wyraża także myśli i emocje osoby niebędącej, teoretycznie, autorem. Myślę, że podobnie ma się rzecz z Czesławem Miłoszem – starannie dobrane i w dużej mierze spolszczone przez niego *Wypisy z ksiąg użytecznych* stanowią integralną i niezwykle istotną część jego spuścizny literackiej. Co więcej, w tej właśnie książce Miłosz w sposób wyjątkowo klarowny i przekonujący dał wyraz swemu rozumieniu tego, czym jest lub winna być *ars poetica*.

Tom *Wypisy z ksiąg użytecznych* został przez Miłosza złożony po to, by poeta mógł wyraźnie, choć oczywiście nie po raz pierwszy w swoim dorobku, zasygnalizować własną odrębność na mapie poezji współczesnej. A sytuował się Miłosz poza szkołami i prądami, ponieważ mocno wierzył w indywidualny wymiar doświadczenia; był przekonany, że to, co boli i to, co zachwyca jest zawsze unikalne. Za niechęć do wszelkiej maści ideologii płacił nieraz wysoką cenę, ale z nadzieją – niejednokrotnie kruchą – że ów brak pokory nie jest trwonieniem artystycznego potencjału, lecz lokatą na przyszłość. Kochał, podobnie jak „mistrz” z napisanego w 1959 r. wiersza, swoje przeznaczenie<sup>3</sup>. Przyznawał się do „pokrewieństwa z literaturami osiemnastego wieku”<sup>4</sup>, co świadczy o dwóch niemal stałych, równie silnych, ale przeciwbieżnych kierunkach jego pisarstwa: pragnienie poszukiwania nowych form wyrazu, z jednej strony, i dążność do pielęgnowania poletka tradycji (w tym konkretnym przypadku Oświecenia), z drugiej. Ową dwu-wektorowość zauważyć można już w wierszach pisanych w okresie okupacji (cykl *Świat*) i później (*Traktat moralny*), kiedy to poeta umiejętnie wykorzystał gorsetowość klasycyzmu, jego pozornie zgrzebną konwencjonalność, do uchwycenia zjawisk jak najbardziej współczesnych. I nie ma w tym w gruncie rzeczy nic rewolucyjnego, ponieważ „poezja [...] chłonie wszystko, co przychodzi z zewnątrz, a równocześnie musi pozostać wierna swojej przeszłości” [W, s. 7]. Oto panaceum na częste przypadłości literatury: zapobiegać uwiądowi poprzez zastrzyk świeżych soków, przypominając wszak, że każdą zmianę mierzy się w perspektywie historycznej, czyli od korzeni. Zalecenie proste, acz w praktyce niełatwe.

<sup>3</sup> Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 481 i s. 482.

<sup>4</sup> Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 2000, s. 5. Kolejne cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście głównym, stosując skrót W.

Podejście do przekładu przejawiał Miłosz nieortodoksyjne: poeci chińscy czy na przykład poeta węgierski są tłumaczeni nie z oryginałów, lecz z dostępnych przekładów lub „wariacji” angielskich: „Wspominam o tym, bo upływ lat nie zmienił mego przychylnego stanowiska wobec świadomego przyjęcia rozwiązań niedoskonałych” [W, s. 6]. Miłosz wybiera intrygujące go teksty i, jeśli taka konieczność zachodzi, śmiało i bez zahamowań filtruje je przez własną wrażliwość językową, ponieważ „[p]rzekład powinien dobrze trzymać się w języku, natomiast jego dosłowność jest najwyżej pożądana, nie konieczna” [W, s. 16]. Każdy wiersz posiada podpis w postaci komentarza autora wyboru. Intertekstualność staje się sposobem na poszerzenie skali własnej dykcji. Miłosz mówi słowami innych, ale w tej polifoniczności wyczuwa się jego własną niepowtarzalność i oryginalność. Klucz doboru tekstów jest wielce wymowny. Czym kierował się Miłosz wydaje się jasne: szukał wierszy odpowiadających jego własnemu „nastrojeniu” na świat, nie dbając zbyt o ustalanie hierarchii. Na kartach książki napotykamy zarówno nazwiska twórców wielkich, jak i postaci pomniejszych lub prawie nieznanymi – zabieg o charakterze egalitarnym, jakże rzadko kojarzonym z uprawianiem i odbiorem sztuki, która w wyjątkowym stopniu rządzi się prawami różnicowania i wartościowania.

Miłosz-antologista jest w pierwszym rzędzie przekonany o potrzebie poezji zrozumiałej: „pokazuję wiersze bardzo, z niewieloma wyjątkami, krótkie, jasne i czytelne, oraz – że użyję niesłusznie skompromitowanej nazwy – realistyczne, to znaczy lojalne wobec rzeczywistości i starające się ją opisać jak najzwięźlej” [W, s. 8]. Chodzi o przyłgnięcie do konkretności, potrzebę szczegółu; niechęć do abstrakcji i łatwych uogólnień. Ale czy taka postawa wynika z mocnego przekonania, że język pozwala na opis adekwatny, czy też stanowi nieledwie przejaw gorącego pragnienia, które niekoniecznie może się w pełni ziścić – tego jednoznacznie orzec nie sposób. Miłosz, jak każdy piszący, kochał słowa, ale niejednokrotnie dostrzegał ich miałość. Bo trafić z opisem w rzecz nie jest łatwo – jedna z części antologii opatrzona została zresztą znamienym tytułem *Kłopot z opisem rzeczy*. Z drugiej strony, jako człowiek niezwykle uparty, Miłosz z pewnością nie zgadzał się z Wittgensteinowskim zaleceniem, by milczeć w sprawach, o których nie potrafimy precyzyjnie rozmawiać. To byłoby równoznaczne z wykreśleniem refleksji metafizycznej, a metafizyka była poecie do życia i pisania niezbędną: „Stało się tak, że zostaliśmy dotknięci jakimś zasadniczym pozbawieniem, niemal jakbyśmy stracili niektóre niezbędne do życia organy” [W, s. 9], podkreślał. Sposobami na dokuczliwość imponderabiliów okazują się realizm, figuratywność i konkret emanujący *duchem* prawdy. Prawdy niewyczerpującej się w opisie, to fakt, ale w jakiś sposób, choć na chwilę, uobecnionej i dostępnej.

Marian Stala słusznie zauważył we wspomnianej recenzji, że jednym z wyznaczników poetyckiej i eseistycznej twórczości Miłosza jest polifoniczność<sup>5</sup>. W wierszach własnych stanowi ona „punkt dojścia”, a więc pokazuje skalę i rozmach jego myśli, stroniącej od uproszczeń i łatwych diagnoz, myśli bogatej i wielowymiarowej; w antologiach natomiast wielogłosowość to „punkt wyjścia”, zespół elementów, które poeta wykorzystuje, by zdradzić czytelnikom swoje, jakże zróżnicowane, powinowactwa z wyboru. Antologia ujawnia „konkretny pomysł myślenia poprzez poezję, myślenia poezją”<sup>6</sup>. W czym tkwi jego sedno? Wielkie modernistyczne projekty odnowy języka literackiego, wypracowane w pierwszej połowie XX wieku, były nie tylko śmiałym gestem awangardowym, lecz także bezustannym wskazywaniem na korzenie kultury europejskiej. Zafascynowanie Miłosza poezją anglosaską, której wyraźne ślady zauważyć można w wierszach pisanych w latach 40. i później, pchnęło go w kierunku pisania „międzytekstowego”, do literatury o charakterze dialogicznym. Przypomnijmy, że *Jałowa ziemia* T. S. Eliota jest swoistym gobelinem utkany w znacznym stopniu z pożyczonych nitok – inne, cudze teksty splatają się tam ze sobą w sposób pozornie dziwaczny i chaotyczny, ale tak, by ostatecznie ułożyć wzór niepowtarzalny. „Kto napisał *Jałową ziemię*?” nie jest wbrew pozorom pytaniem retorycznym. Materia gobelinu została tu podebrana ze źródeł kanonicznych, wyjęta z oryginalnych kontekstów i poddana próbie wplecenia w nowy wzór. Czy jest to nowa jakość, czy nieledwie strzaskane okruchy tradycji? A może po prostu sygnał, że twórca „nowoczesny” nie jest już w stanie wypracować absolutnie wyraźnego charakteru pisma, że niemożliwy jest skok na pułap prawdziwej oryginalności? Można spojrzeć na to jeszcze inaczej: awangarda stanowi zawsze gest sprzeciwu wobec wzorców obowiązujących dotychczas, ale negując jakiś skrawek tradycji, jednocześnie „ciągnie” go za sobą, jest do niego niejako „przyszyta”.

Modernizm wykreślił osobiwą mapę kultury: jest to mapa o charakterze geograficzno-historycznym, na której głosy z odległych obszarów i odległych czasów, umieszczone na jednym planie, przemawiają jednocześnie. Poetycka „kartografia” Miłosza w znacznym stopniu podąża śladami Ezry Pounda, T. S. Eliota i W. H. Audena. Ale, oczywiście, należy tu poczynić ważne zastrzeżenie. Z Poundem i Eliotem łączy go analogiczna skłonność do wiązania mowy na sposób intertekstualny, daleki był jednak Miłosz od ideologizacji poezji (a poddał jej niestety swoją twórczość autor *Pieśni*) czy też osuwania

<sup>5</sup> M. Stala, *Druuga strona*, s. 227.

<sup>6</sup> Tamże, s. 278.

się w rejony abstrakcyjnych rozważań, bliższych dyskursowi filozoficznemu (znamienny przykład *Czterech kwartetów*).

Według Stali opatrzone odautorskim komentarzem wiersze *Wypisów* rysują pewien projekt o charakterze „metafizyczno-antropologicznym”:

człowiek, którego ta poezja portretuje, jest (powinien być?) człowiekiem mającym niewzruszoną pewność istnienia świata, człowiekiem zdolnym do przeżywania olśnienia... człowiekiem patrzącym na świat z miłością w jej trojkiej (Eros, Agape, Storge) postaci<sup>7</sup>.

Uzupełnijmy: to także człowiek wypełniony rewerencją wobec bogactwa różnych kultur, człowiek zafrapowany wrażliwością „innych”, człowiek przekonany o konieczności pielęgnowania trwałego pierwiastka natury ludzkiej, jakim jest zmysł metafizyczny. Książka ta bowiem porusza dwa wielkie tematy: pierwszy z nich to świat materialny (natura), drugi to świat w wymiarze duchowym (kultura).

Włączenie do antologii poetów Dalekiego Wschodu pokazuje, jak istotna dla myśli Miłosza była refleksja wywodząca się z zupełnie odmiennej strefy kulturowej. Do fascynacji buddyzmem zen i taoizmem pisarz przyznawał się otwarcie, niemniej jednak bardzo ryzykowne byłoby stwierdzenie, że jego inspirowana Orientem poezja rodziła się na gruncie systematycznych lektur tekstów buddyjskich, by była w sposób wyraźny transpozycją tych idei na język literatury<sup>8</sup>. Wyodrębnienie w *Wypisach* takiego obszaru tematycznego, jak przemijanie (*Skóra kobiety*, *Chwila*), dowodzi co najwyżej pewnego pokrywania się intuicji: kluczowymi problemami w twórczości Miłosza są nie tylko zachwyty, ale także czas i cierpienie – a to przecież punkty węzłowe buddyzmu.

W przedmowie do *Wypisów* czytamy, że „stosunek podmiotu do przedmiotu to główny, zasadniczy problem filozofii europejskiej” [W, s. 11], ale okazuje się, iż wyobrażenie poety na temat podmiotowości nie tylko sytuuje go z dala od dominujących w drugiej połowie XX wieku tendencji – posłużmy się tutaj skrótem myślowym – „postmodernistycznych”, lecz także w sposób wyraźny odbiega od nauk buddyjskich w teźże materii. Jak bowiem zauważa Ireneusz Kania<sup>9</sup>, buddyzm postrzega „ja” jako korelat struktur języka, jako pojęcie, które w sposób nieuzasadniony człowiek poddał ontologizacji. „Ja” empiryczne jest zarzewiem bólu, podlega erozji w czasie i rozpada się w chwili osobniczej śmierci; jest nie tyle nietrwałe, co niesubstancjalne, „puste”. Taka perspektywa niesie ze sobą zasadnicze konsekwencje natury

<sup>7</sup> Tamże, s. 280.

<sup>8</sup> Patrz: I. Kania, *Czesław Miłosz a buddyzm*, „Dekada Literacka” 2011, z. 1/2, s. 85.

<sup>9</sup> Tamże, s. 87 i s. 88.

moralnej – egoizm traci zasadność, ponieważ ludzie nie są dla siebie nawzajem odrębnymi bytami; w każdym „ja” obecne jest „ty”, „on” i „ona”.

A przecież to właśnie wyraźne, mocne „ja” ustawia głos i wrażliwość pisarza; i pisząc niełatwo zneutralizować filtr subiektywności. Miłosza, jak wiemy, fascynował świat materialny. Z punktu widzenia buddyzmu był więc w znacznym stopniu uwikłany w *samsarę*, tj. w takie doświadczanie rzeczywistości, które na skutek jednostkowych przyzwyczajęń, uwarunkowań i emocji tworzy fałszywy obraz świata i staje się źródłem cierpień.

W twórczości literackiej wyrzeczenie się „ja”, owego „dostarczyciela pożywki do tworzenia dzieła”<sup>10</sup>, nie wchodzi oczywiście w rachubę; tym bardziej, że pisarz posługuje się językiem – kodem w znacznej mierze narzucanym subiektywności z zewnątrz i wymuszającym, poprzez własną logikę, określony odbiór rzeczywistości. Słowa odpowiadają rzeczom i zjawiskom tylko częściowo – pisanie jest ruchem po nieskończonej spirali, która zwija się wokół „prawdy”, nigdy celu nie osiągając. Pisać to, innymi słowy, godzić się na połowiczność, bo zarówno „ja”, jak i język – elementy niezbędne w akcie twórczym – mają silne właściwości zniekształcające.

Co pozostaje? Pozostaje postulat – zawsze na planie teoretycznym – by zbliżyć się do momentu, gdzie rozziw pomiędzy podmiotem a przedmiotem jest stosunkowo najmniejszy. Tak oto Miłosz stał się poetą kontemplacji – buddyjskie rozumienie „ja” było dla niego użyteczne o tyle, że przypominało o konieczności kontrolowania *ego*. Postawa kontemplacyjna znajduje się w opozycji wobec dominującej we współczesnej poezji tendencji do solipsyzmu, do wypełniania przestrzeni wiersza osobą autora. Stąd też upodobanie Miłosza do słów „realizm” i „obiektywność” – w świecie płynnej nowoczesności jest to gest niemalże prowokacyjny. Poezja, którą sygnował własnym nazwiskiem i tą, którą promował w swoich antologiach, jest opisowa, obudowana wokół wyraźnych obrazów – jeśli zjawia się tam autorskie „ja”, stanowi ono zawsze część szerszego planu.

W *Wypisach* otrzymujemy niemalże systemowy wykład reguł, jakimi winna się kierować sztuka w akcie ujmowania rzeczywistości. Odnajdujemy w nim etyczny postulat szacunku wobec tego, co napotkane i doświadczone. Szacunek taki oznacza postawę wyzbytą skłonności „zaborczych”. Podziw, jakim Miłosz darzył myśl filozoficzną Dalekiego Wschodu, był wprost proporcjonalny do nieufności, z jaką odnosił się do triumfu nowoczesności zapoczątkowanej przez kartezjanizm, a w szczególności do postaw skrajnie subiektywistycznych, a zatem takich, które z jednej strony wyostrzają zmysł

<sup>10</sup> Tamże, s. 89.

krytyczny i uczą dystansu, ale jednocześnie wtrącają w jałowy relatywizm. Cytowany przez niego Goethe twierdził, że „[w]szystkie epoki w stanie schyłku i rozpadu są subiektywne, z kolei wszystkie postępowe epoki mają tendencję obiektywną” [W, s. 13]. Wszystko zależy więc od nastawienia, czy inaczej, od nastrojenia na świat. Podejrzliwość i nieufność są oznaką zdrowia, ale tylko pod warunkiem, że człowiek nie daje im się zawładnąć bezwarunkowo. Miłosz postulował więc postawę afirmatywną i powtarzał za Audenem, że poezja „musi słać wszystko co może za to, że to jest i że wydarza się”<sup>11</sup>. W tekście *Przeciw poezji niezrozumiałej*, zaplanowanym pierwotnie jako przedmowa do antologii, próbując określić „sedno” swojej myśli, wskazywał przede wszystkim na wagę „umiejętności opisu” i konieczność „afirmacji bytu”<sup>12</sup>. Tym samym przyznawał, że w poezji ceni te momenty, w których objawia się rzeczywistość esencjonalna, czyli epifanie. A pojęcie to nie miało dlań konotacji tylko teologicznej, lecz było także, a może przede wszystkim, stanem „otwartości zmysłów”<sup>13</sup>.

Walka Miłosza o określony, pożądany kształt poezji i – co chyba najistotniejsze – o radykalną przemianę myślenia jest w gruncie rzeczy niezgodą na obraz świata wykreślony przez myślicieli spod znaku postmodernizmu. Postać kluczowa w tym kontekście to, wymieniony we wstępie do *Wypisów*, Richard Rorty, piewca kultury „postmetafizycznej” i „postreligijnej”<sup>14</sup>. Amerykańskiego filozofa zaprzętały dokładnie te same problemy, z którymi borykał się Miłosz, ale dochodził do radykalnie odmiennych wniosków. Co sądził o opisywalności świata? Przede wszystkim, że żaden z opisów „nie jest trafnym przedstawieniem świata, jakim jest on sam w sobie”<sup>15</sup>. Czy świat – zapytywał na przykład w książce *Przygodność, ironia i solidarność* – jest semantycznie wypełniony, tzn. czy posiada cechy, które można, przynajmniej teoretycznie, odczytać poprawnie lub błędnie? Taka postawa wymaga innego, uprzedniego założenia, że wszystko wokół nas wykreowane zostało przez istotę posługującą się jakimś rodzajem języka – przez Boga. Ale przecież

[ś]wiat nie mówi. Tylko my to robimy. Świat może, kiedy już zaprogramujemy się za pomocą jakiegoś języka, sprawić, że będziemy żywić pewne przekonania. Nie może on jednak zalecić nam języka, którym mielibyśmy mówić. Mogą to uczynić wyłącznie inne istoty ludzkie<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Cz. Miłosz, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 102.

<sup>12</sup> Tamże, s. 103.

<sup>13</sup> Tamże, s. 105.

<sup>14</sup> Patrz: R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 2009, s. 17.

<sup>15</sup> Tamże, s. 22.

<sup>16</sup> Tamże, s. 25.



Za naczelną władzę człowieka uznał Rorty nie rozum, lecz wyobraźnię, przyznając się tym samym do światopoglądu o proveniencji romantycznej. Czy jednak konstatacja o *bez-sensowności* świata nie stanowi przykładu niekonsekwencji takiego typu myślenia? Skoro bowiem orzekamy, że wszelki opis ma charakter samo-odniesienia, tj. że jego wartość poznawcza jest co najmniej wątpliwa, to czy nie narażamy tym samym na śmieszność naszych własnych sądów na ten temat? Bo przecież stwierdzić, iż „nic nie jest pewne”, to ni mniej ni więcej utonąć momentalnie w kontradycji – nie jest pewne przede wszystkim stwierdzenie, że „nic nie jest pewne.” Rorty odpierał tego typu zarzuty w bardzo prosty sposób: „Powiedzenie, iż powinniśmy porzucić ideę prawdy, która czeka na zewnątrz, abyśmy mogli ją odkryć, nie oznacza, iż na zewnątrz prawdy nie ma”<sup>17</sup>. Ten temat nie jest po prostu wart uwagi i nie powinien być przedmiotem refleksji filozoficznej i literackiej. Rorty nie wierzył w pozajęzykowe istnienie „faktów” i „znaczeń”. Nieuzasadnione jest, jego zdaniem, jakiegokolwiek badanie adekwatności danego języka wobec rzeczywistości przez niego ujmowanej, gdyż takie postawienie sprawy wymaga przyjęcia za oczywistość, że język jest „środkiem” i teoretycznie może „pasaować” do świata. A język nie posiada esencji, stanowi twór przygodny i nie należy go postrzegać jako łącznika pomiędzy ludzkim „ja” a tym, co na zewnątrz. Powinniśmy, zalecał amerykański neopragmatysta, omijać rozważania na temat „prawdy”, „istoty” czy „natury” świata jako nieopłacalne (czytaj: ostatecznie jałowe i niekonluzywne), wyleczyć się z potrzeb o charakterze metafizycznym i przekonać się, „jak nam idzie”<sup>18</sup>.

Według Miłosza „idzie nam” bardzo źle. Dlatego cała jego działalność pisarska charakteryzowała się dążeniem do osadzenia ludzkiej egzystencji na trwałych podstawach: „poza grą fenomenów istnieje sensowna struktura świata i [...] nasz umysł i serce pozostają z nią w przymierzu”<sup>19</sup>. Stąd również niezbywalność kategorii *sacrum*. Można pojmować człowieka jako istotę stwarzającą sensory, ale taka definicja jest trafna tylko częściowo, a ryzykowna o tyle, że kusi zrelatywizowaniem wartości jako umownych, przygodnych; człowiek Miłosza ma sens odkrywać.

Rorty nie jest bynajmniej jedynym negatywnym punktem odniesienia w sporach epistemologicznych Miłosza. Pośród wybranych przez poetę wierszy są takie, z wymową których nie zgadza się on zupełnie. Stanowią przykłady myślenia niewłaściwego lub wręcz szkodliwego. Autorem takich „bezużytecznych” utworów jest Wallace Stevens. To, że klasyk amerykańskiego

<sup>17</sup> Tamże, s. 28.

<sup>18</sup> Tamże, s. 29.

<sup>19</sup> Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji*, Warszawa 1987, s. 54.

modernizmu staje się adwersarzem Miłosza nie powinno w gruncie rzeczy nas dziwić – poetycki projekt Stevensa wyrasta przecież z rozpoznania, że wszelka transcendencja jest mitem, „fikcją” generowaną przez umysł. Poezja, którą uprawiał świadczy o głębi kryzysu poznawczego, jaki zaznaczył się wyraźnie w filozofii przełomu XIX i XX wieku (szczególnie w myśli Fryderyka Nietzschego). Według Stevensa intelekt nie jest w stanie doprowadzić nas do wiedzy pewnej, dlatego bardziej istotna była dla niego, podobnie jak później dla Rorty’ego, wyobraźnia. Był w dużej mierze poetą medytacji, ale była to medytacja ateistyczna, tj. podejmowana z pełną świadomością faktu, że sens rzeczywistości jest zawsze „stwarzany”, czyli sztuczny. Jako „mediatorka życia”, wyobraźnia generuje „obrazy niezależne od swoich oryginałów, gdyż nie ma nic pewniejszego niż to, że wyobraźnia jest zgodna z wyobraźnią”<sup>20</sup>. Co więcej, skłonność do snucia fikcji wyprzedza niejako pracę rozumu i stanowi najbardziej rudymentalną czynność człowieka. Czy oznacza to odwrócenie się od rzeczywistości? Bynajmniej. Świat realny pozostaje istotny, bo stymuluje wyobraźnię. Ale akt percepcji jest komplementarnie zespolony z aktem twórczego przekształcenia. Stevensa fascynuje nie tyle przedmiot opisu, ile zmiana, jakiej przedmiot podlega, gdy jest opisywany. U Miłosza taki zabieg budzi „niechęć.” W antologii pomieszczone są dwa wiersze Stevensa i oba stanowią przykład nagannego, a dokładniej „nielojalnego” podejścia do opisu. Przeczytajmy fragment jednego z nich:

I  
Opusculum paedagogicum  
Gruszki nie są skrzypcami,  
Aktami na płótnie, ani butelkami.  
Są niepodobne do niczego.

II  
Są to formy żółte,  
Złożone z linii krzywych  
Zaokrąglających się u podstawy.  
Mają w sobie trochę czerwieni.

III  
Nie są płaskimi powierzchniami,  
Bo mają kształt wygięty.  
Są okrągłe,  
Zwężające się u góry.

[W, s. 85–86]

<sup>20</sup> W. Stevens, *Wyobraźnia jako wartość*, przeł. J. Gutorow, „Literatura na Świecie” 2000, nr 12, s. 138–139.

*Studium dwóch gruszek* to „opusculum”, czyli „małe dzieło” o instruktażowym charakterze, ale Miłosz nie aprobuje lekcji opisu w wykonaniu Stevensa, widząc w takiej poezji nieledwie posługiwanie się rzeczą w dowolnym celu, to znaczy bez szacunku wobec tego, co postrzegane. Przedmiot banalny, „gruszka,” okazuje się niemożliwy do opisanego w sposób analityczny – zamiast tego, zdaniem Miłosza, otrzymujemy wiersz autotematyczny, fantastyczną igraszkę słowną, która niczego istotnego nie wnosi. Wpatrując się w rzecz, Stevens nie osiąga iluminacji – jego wiersz nie jest ruchem w kierunku pełni zrozumienia tego, co naoczne; poeta podkreśla tylko mocne zaświetlenie wyobraźni i rzeczywistości.

Stanowczość sprzeciwu Miłosza wobec wymowy *Studium* jest jednak nieco dziwna. Po pierwsze, czytelnik antologii już na następnej stronie natrafia na następujące stwierdzenie: „Ogromnie trudne to filozoficzne pytanie: czy rzeczy naprawdę istnieją, czy tylko nam się tak wydaje? A jeżeli istnieją, to czy są takie, jak my je widzimy?” [W, s. 87]. Czy więc postulowany przez Miłosza realizm oznacza także unifikację sposobu postrzegania? Czy szacunek wobec rzeczywistości można przejawiać tylko w pewien określony sposób? Drugie zastrzeżenie dotyczy uproszczenia, którego dopuszcza się Miłosz, orzekając, że „Stevens żył całkowicie pod władzą światopoglądu naukowego swoich czasów i jego badanie świata widzialnego jest naznaczone wpływem metody naukowej”. Jak zauważa Jacek Gutorow, taki syntetyczny osąd zapoznaje niezwykle uderzającą właściwość poezji autora *Harmonium*, mianowicie fakt, iż (jeśli rozpatrywać ją całościowo) opiera się ona – i to bardzo skutecznie – próbom jednoznacznego „zaszufladkowania” ze względu na faworyzowany światopogląd: „częściej mnoży pytania, dygresje i zastrzeżenia, niż odpowiada na pytania wcześniej postawione; raczej podważa sens swoich wypowiedzi, niż przekształca je w deklaracje i przesłania”<sup>21</sup>. Nieoczywisty jest w niej także język, wybijający czytelnika z toku „bezpiecznej” lektury, nieprzewidywalny. Miłosz, należy to podkreślić, zwalcza nie tyle poezję Stevensa, ile próbuje ją „uproszczyć” tak, by pasowała do jego krytycznej strategii. Zgoda, w przytoczonym fragmencie mamy do czynienia z serią arbitralnie dobranych porównań, które już w pierwszej strofie okazują się bezużyteczne. Ale jednak próba trwa nadal. Z uporem i na przekór.

Język jest problemem, największym bodaj problemem współczesnej poezji. Słowa nazbyt pojemne, abstrakcyjne, rozcieńczają sens – znika w nich jednostkowość i konkretność. Poza tym, poprzez swoją umowność, tylko odwołują do czegoś, czym nie są. Poza obszarem onomatopei nie istnieje przecież

<sup>21</sup> J. Gutorow, *Ariel po godzinach (notatki do Stevensa)*, „Literatura na Świecie” 2000, nr 12, s. 60.

żadne definitywne ich przełożenie na przedmioty – taką zależnością rządzi przypadek. Co innego, na przykład, malarstwo. Każdy obraz wprowadza pewną konwencję, ale w porównaniu z przekazem werbalnym, sam akt wizualizacji wykazuje znacznie większą adekwatność pomiędzy znakiem na płótnie a rzeczą odtwarzaną. Problem tyleż skomplikowany, co fascynujący. Dlatego przypomnijmy w tym miejscu fragment wiersza z 1961 r. autorstwa Miłosza – z dużą dozą prawdopodobieństwa można orzec, że był on polemicznym nawiązaniem do utworu Stevensa:

A słowo z ciemności wyjawione było gruszka.  
 Krążyłem dokoła niego podskakując to próbując skrzydełek.  
 Ale kiedy już-już piłem z niego słodycz, oddalało się.  
 Więc ja do cukrówki – wtedy kął ogrodu,  
 złuszczona biała farba drewnianych okiennic,  
 krzak derenu i szelest przeminionych ludzi.  
 Więc ja do sapieżanki – wtedy zaraz pole  
 za tym, nie innym płotem, ruczaj, okolica.  
 Więc ja do ulęgałki, do bery i do bergamoty.  
 Na nic. Między mną a gruszką ekwipaż, kraje.  
 I tak już będę żyć, zaczarowany<sup>22</sup>.

Zwróćmy uwagę przede wszystkim na fakt, że w wierszu Miłosza to nie wyobraźnia przekształca rzeczywistość, ale świat odkształca się w akcie percepcji. Inaczej niż u Stevensa, „ja” traci pozycję uprzywilejowania. Stąd też Miłoszowska realizacja problemu „gruszkowego” charakteryzuje się zaakcentowaniem nazw własnych: „cukrówka”, „sapieżanka”, „ulęgałka”, „bera”, „bergamota”. Konkretnie przykłady odmian tego owocu ściślej wiążą przedmiot z opisem. Podmiot wiersza, zakochany w zmysłowej materialności, zaczarowany urodą świata, dosłownie „goni Rzeczywistość”. Dzięki oczyszczeniu języka z abstrakcyjności, słowne przekłamanie jest stosunkowo mniejsze. Choć i tu próba opisu kończy się fiaskiem: „Na nic.”

W poezji XX wieku Miłosz słyszał „przede wszystkim tonację minorową”<sup>23</sup>. Nie jest to w gruncie rzeczy nic odkrywczego. Chociaż rzeczywistość niewątpliwie skłaniała do takiego ustawienia głosu przez poetów, czym innym jest jednak odczuwać rozpacz, a czym innym znajdować w niej perwersyjne upodobanie. Dlatego sam odnosił się do tego typu postaw z nieufnością: do sarkazmu i zwątpienia można się wszak łatwo przyzwyczaić, a wtedy przestają być zauważalne. Warunkiem uzdrowienia jest wypraco-

<sup>22</sup> Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 509.

<sup>23</sup> Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji*, s. 20.

wanie dystansu – nie wobec rzeczywistości, lecz wobec naszej, coraz powszechniejszej, negatywności w myśleniu o niej. Można przecież przyjąć, że pesymizm nie jest rezultatem bardziej gruntownej wiedzy, lecz intelektualną modą, która ma charakter czystej konwencji. Zrozumienie, że w ubiegłym stuleciu doszło do „poważnych zaburzeń w percepcji świata”<sup>24</sup> nie musi wcale oznaczać, że uznamy taki stan rzeczy za akceptowalny.

Miłosz powtarzał pozornie oczywiste, a często podważane przekonanie, że świat nie jest złudą i człowiek posiada do niego dostęp – w sztuce dostęp ów realizuje się w akcie *mimesis*. Tym samym odwracał się od poetyki nastawionej na przekształcanie świata fenomenalnego w oczyszczony z wszelkich „nieczystości” twór werbalny. Oczywiście, literatura tak pojmowana nadal tylko odbija, niczym lustro, „prawdziwą” rzeczywistość, nieuchronnie ją zniekształca i nie może pretendować do obrazu rzeczy *sub specie aeternitatis*. Niemniej jednak dla poety liczy się przede wszystkim dążenie, nieustannie ponawiany gest weryfikacji i precyzowania języka ujmującego to, co napotkane. Lustro literatury ukazuje przecież swoje odbicia dzięki jakiemuś *światłu* – można się spierać, gdzie znajduje się jego źródło, można podejrzliwie, tak jak Rorty czy Stevens, traktować filtry, przez które obrazy do nas docierają, ale, jak upiera się Miłosz, nie sposób go zanegować. I tu docieramy do sedna Miłoszowej wiary: jest ona zakorzeniona w afirmacji, w wyrażonym „tak”. Dlatego w antologii uwzględnił mało znany wiersz Walta Whitmana (choć można by uznać go za mało znany wiersz samego Miłosza):

Jestem poetą rzeczywistości.  
 Twierdzę, że ziemia nie jest echem  
 Ani człowiek widmem.  
 Ale, że wszystkie rzeczy widziane są prawdziwe.  
 Świadectwo i białe świtanie rzeczy są równie prawdziwe.  
 Rozciąłem ziemię i twardy węgiel, i skały, i lite łożysko morza,  
 Zeszedłem tam, żeby badać długo,  
 I przynoszę stamtąd sprawozdanie,  
 Dowodzę, że wszystko tam pozytywne i gęste,  
 I że jest takie, jakie wydaje się dziecku.

[W, s. 73]

Czy zatem należy mierzyć człowieka podług przygodności świata, czy może odwrotnie: przygodny świat mierzyć podług człowieka? Oto wielki dylemat naszych czasów. Niezgoda na przypadkowość jest jednym z zasadniczych wyznaczników człowieczeństwa – w tym względzie Miłosz zawsze

<sup>24</sup> Tamże.

opowiada się po stronie humanizmu. Jeśli postawa taka zasadza się tylko i wyłącznie na sile wiary, jeśli uporczywie przeczy demitologizującym dowodom, że porządek metafizyczny jest mirażem i że tzw. realność to korelat konwencji opisu, nie stawia to jej bynajmniej na przegranej pozycji. Pewności w życiu nie osiągamy nigdy, ale poddać się w walce o sens oznacza przegrać definitywnie. Dlatego Miłosz zalecał nadzieję, a ona z kolei karmi się miłością do ludzi i świata: „Poeta występuje więc jako człowiek zakochany w świecie, ale skazany na wieczne nienasycenie, bo za pomocą słów chciałby w sam rdzeń rzeczywistości przeniknąć, ciągle ma na nowo nadzieję i ciągle jest mu to odmówione”<sup>25</sup>. *Wypisy z ksiąg użytecznych* są w pewnym sensie historią miłosną.

### *Wypisy z ksiąg użytecznych* as a Program Declaration of Czesław Miłosz

#### Summary

The purpose of this article is to reconsider Czesław Miłosz's two anthologies of poetry, *Wypisy z ksiąg użytecznych* (1994) and its counterpart in the English language *A Book of Luminous Things* (1996), as metapoetic reflections on the obligations of contemporary poetry. In particular, it highlights the nature of Miłosz's ideological contention with Wallace Stevens and Richard Rorty.

**Keywords:** Czesław Miłosz, Wallace Stevens, Richard Rorty, anthology of poetry, postmodernism, poetic language

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 76.