Central and Eastern European Online Library

Poezja wyjaśniająca swój własny rodowód. Czesław Miłosz i John Ashberry

«A poetry that explains its own genesis. Czesław Miłosz and John Ashbery»

by Arent van Nieukerken

Source:
Second Texts (Teksty Drugie), issue: 5 / 2011, pages: 37-52, on www.ceeol.com.

Arent van NIEUKERKEN

Poezja wyjaśniająca swój własny rodowód. Czesław Miłosz a John Ashbery

1.

Ośrodkiem egzystencjalnym późniejszych poematów Miłosza jest Ja opowiadające o świecie, w którym żyje. Owo Ja porusza się swobodnie po miejscach swojej przeszłości i teraźniejszości, posługując się rozmaitymi stylami mówienia. Nie mamy więc w tych utworach do czynienia z poetyką monologu dramatycznego (jak u Browninga czy Kawafisa etc.), w którym podmiot mówiący ulega obiektywizacji dzięki temu, że autor umieszcza go w konkretnym odcinku czasu i przypisuje do konkretnej przestrzeni. Poetyka ta, która dopuszcza rozmaite odmiany ironii wynikające z mniejszego lub większego dystansu między autorem a protagonistą, była ważna dla Miłosza w tomach *Ocalenie* i *Światło dzienne*, zwłaszcza w słynnych cyklach *Świat, poema naiwne*" i *Głosy biednych ludzi*. Odgrywała też istotną rolę w pierwszej, jeszcze dosyć jednostronnej realizacji Miłoszowskiej poetyki „traktatowej", jakim był *Traktat moralny*. Jednakże już w następnym wcieleniu dużej formy, w *Traktacie poetyckim*, owa poetyka obiektywizująca, przypominająca Eliotowskie *objective correlative*, zaczyna się przeobrażać. Utwór ten wydaje się wręcz amalgamatem różnych głosów. Owa wielogłosowość odzwierciedla jednak doświadczenie życiowe podmiotu tematyzującego swoją własną „płynność" (w tym bardzo Eliotowskim utworze Miłosz pozostał wierny idei poezji jako *mimesis*)[1].

---

1 Jan Błoński wspomina w związku z konotacjami gatunkowymi *Traktatu*… o roli „profesora", który „przedstawia najważniejsze fakty, streszcza dotychczasowe badania, zaznacza swoje stanowisko". Jednakże ów „profesor" jest równocześnie człowiekiem i może się wobec tego „także zapalić i wzruszyć, gniewać i kłócić"

Wydaje się, że właśnie w *Traktacie poetyckim* dokonała się istotna przemiana podmiotu Miłoszowskiej poezji. Przedtem mieliśmy do czynienia z protagonistami przypisanymi do pewnych „wycinków" bytu. Osadzeni w nim, wygłaszali monologi dramatyczne, oceniając swoją sytuację właśnie w kontekście tego jednego wycinka. Czytelnik zdaje sobie jednak sprawę z ograniczoności perspektywy tych protagonistów i konfrontuje ich ocenę tej rzeczywistości, w której się poruszają, z innymi wycinkami bytu. Rozpoznawanie ironicznego statusu osoby utożsamiającej swój ograniczony świat z rzeczywistością „samą w sobie" zakłada jednak istnienie punktu widzenia przekraczającego perspektywę tej osoby. Jest to punkt widzenia autora „wirtualnego". Wątpliwości Miłosza co do tego rodzaju „obiektywizujących" konstrukcji świata przedstawionego wiersza, zacierających bezpośredniość i samowystarczalność c h w i l i, wynikały z tego, że w najgłębszej istocie był on p o e t ą l i r y c z n y m, czyli poetą skupiającym się na c h w i l i właśnie, jeżeli nie próbującym wręcz ją wywołać w ekstatycznym doświadczeniu jedności ze światem za pośrednictwem zmysłów, których świadectwo poprzedza wszelką (auto)refleksję:

> Pochyłe pola i trąbka.
>
> Ten zmierzch i nisko leci ptak, i błysły wody.
>
> Rozwinęły się żagle na brzask za cieśniną.
>
> Wchodziłem we wnętrze lilii mostem złotogłowiu.
>
> D a n e b y ł o ż y c i e, a l e n i e d o s i ę ż n e.
>
> Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca.[2]
>
> *Gucio zaczarowany* (W3, s. 9)

Lyotard łączył kiedyś estetykę modernistyczną z „tęsknotą za nieosiągalnym"[3]. U Miłosza problem wydaje się polegać na tym, że „teoretycznie", na poziomie „ogólnych" sądów ontologicznych, zgadza się on z niedosiężnością („nieprzedstawialno-

---

(J. Błoński *Powrót intelektu: „Traktat poetycki"*, w: tegoż *Miłosz jak świat*, Kraków, 1998, s. 40). Z punktu widzenia znakomitego krytyka z Krakowa nie mielibyśmy więc do czynienia z pęknięciem na poziomie tekstu. Byłoby raczej tak, że zasada scalająca w *Traktacie poetyckim* jest sama w sobie paradoksalna, tzn. samopodważająca. Czynnikiem integrującym różne głosy i warstwy poematu okazuje się płynność nowoczesnego Ja albo może raczej okoliczność, iż uświadamia ono sobie tę płynność, przeobrażając ją w zasadę konstrukcyjną. Błoński zwraca w związku z tym uwagę na „płynność" i „niepewność segmentacji", która zmusza czytelnika do „współbudowania" znaczeń tekstu (tamże, s. 47).

2 Wszystkie cytaty z wierszy Miłosza lokalizuję w tekście za wydaniem: Cz. Miłosz Wiersze, Znak–Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001-2009, podając po skrócie „W" numer tomu i strony.

3 Por. R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków, 2001, s. 155.

ścią") bycia. Jednakże z takimi twierdzeniami sąsiadują ekstatyczne opisy jedności z przyrodą, które wręcz zaprzeczają tej abstrakcyjnej konstatacji. Tej sprzeczności nie sposób rozwiązać. Wyraża ją tekst pozbawiony głębi, gdzie heterogeniczne elementy są ze sobą zestawiane na zasadzie równorzędności.

Rzecz w tym, że szersza perspektywa, pozwalająca zdemaskować dyktowaną przez chwilę ograniczoność wizji podmiotu wygłaszającego monolog dramatyczny, nie może być nasycona konkretem. Zmysłowy konkret jest treścią momentu zaślubin mojego niepowtarzalnego Ja z czymś, co jawi się we mnie i poza mną. Jest właśnie tym, co jest we mnie jako będące poza mną. Momentu tego doznaję bezpośrednio „moimi" zmysłami. Efekt artystyczny monologu dramatycznego powstaje jednak jako wynik porównywania perspektywy podmiotu mówiącego z jakąś anonimową, uogólnioną prawdą o świecie. Przenoszę wtedy treść jedynej w swoim rodzaju chwili do abstrakcyjnej czasoprzestrzeni, w której mieści się treść wielu (nieskończenie wielu) innych chwil. Zrozumienie takiej wypowiedzi wymaga więc dokonywania różnych operacji intelektualnych, skazując „mnie" na wygnanie z pierwotnej bezpośredniości świata zmysłów i na wyobcowanie z tej części mojej osobowości, która wydaje mi się najbardziej „moja" (może właśnie dlatego można ją przedstawić tylko jako „niedosiężną"). Takie intelektualne operacje dzieją się bowiem bezosobowo, wykluczają ekstatyczne doświadczenie „mojej" jedności z bytem[4].

Traktat poetycki zapowiada jednak nową formę, „bardziej pojemną", a *Miasto bez imienia* już ją realizuje. Miłosz próbuje odtąd konstruować taki podmiot mówiący (pewne Ja na poziomie świata przedstawionego utworu), który potrafiłby zintegrować wiele aspektów, fragmentów czy „wycinków" rzeczywistości o różnym statusie ontologicznym. Może tu chodzić o bezpośrednie doznania zmysłowe, o zapośredniczone doznania zmysłowe, czyli marzenia i sny, wreszcie o fragmenty dyskursywne i nawet o poetyckie stylizacje[5]. Świat „otaczający" podmiot jawi mu się pod kątem nieskończoności, może się więc dowolnie rozszerzać i róż-

---

4 Z punktu widzenia Lyotarda chodziłoby tu więc o wypracowanie formy uobecniającej Absolut w sensie negatywnej, pozbawionej granic nieskończoności, podczas gdy każda forma zakłada już pewne ograniczenie. Ów paradoks można ująć jedynie intelektualnie (poprzez pojęcie). Nie można go natomiast naocznie przedstawić (zob. P. Zima *Das literarische Subjekt, zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, A. Francke Verlag, Tübingen, 2001, s. 65).

5 Por. następujący cytat ze wstępu do *Dla Heraklita (La Belle Époque)*: „Więc niech będą pomieszane ze sobą wycinki prasowe, ustępy z książek, osobiste wspomnienia, reminiscencje z dzieł przeczytanych – tak czy tak źle, ale może przynajmniej coś da się schwytać, więcej niż na fotografii […] gdy tak popuścić cugli i dokumentacji, moja ulepiona kronika rozrastałaby się wszerz i w głąb, jej kondensująca istność właśnie przypomina, że łyżką morza nie wyczerpać" (W4, s. 272-273). Ryszard Nycz, zwracając uwagę na ten cytat, określa tak wykoncypowany utwór jako „zasadniczo niestabilny zbiór heterogenicznych elementów" (R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 167).

nicować (w związku z tym poemat powinien wpisywać ową nieskończoność w swoją formę – mamy tu więc do czynienia z odmianą „tekstu otwartego"). Ważne przy tym, że ów podmiot pozostaje częścią rzeczywistości, którą opisuje w całej jej złożoności i nieprzejrzystości. Tylko dlatego podmiot jest w stanie odczuć i stematyzować swą własną złożoność i wewnętrzną sprzeczność w obliczu „nieobjętości" bytu: cierpiąc, jego „serce mocno biło", a jednak „język rozgłaszał wielbienie" (*Osobny zeszyt*, W3, s. 243)[6]. Rzeczywistość ta rozwija się przez cały czas i domaga się interpretacji poprzez porównywanie rozmaitych składających się na nią wycinków bytu. Jednakże owe akty porównujące nie dzieją się w abstrakcyjnej próżni, nie dokonuje ich bezosobowa instancja autorska (tzw. autor wirtualny), lecz są wpisane w czasoprzestrzeń poematu. Ja doznające i doświadczające traktuje więc owe akty porównawcze jako swe najbardziej osobiste zadanie poetyckie, przywołując kilka wycinków bytu równocześnie i stwarzając z nich w taki sposób nowy wycinek bytu:

Ten przezroczysty kamyk w dłoni,
My w nim i dzwonki z kapelą,
I pieśń, i goście w taneczku dostojni
Wiecznie nas odtąd weselą.

Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada
(W3, s. 147)

Wie również, że nie potrafi zapanować nad owymi aktami porównawczymi. Składają się one bowiem z obrazów nagle odsłaniających się w przestrzeni, która jest równocześnie w n i m i p o z a n i m. Nie może się zdystansować wobec tych minionych zdarzeń, których obecności t u i t e r a z doznaje z nie mniejszą intensywnością niż t a m i k i e d y ś:

Muzyka trwa, choć tych, którzy ją grali, nie ma.
Ani ich aksamitów, ni nawet podwiązki.
Międzyplanetarni w gąszczu smyczki wzięli.
W swoich wioskach piją, wrzeszczą, grzmocą w kości,
Z umarłymi na wariackiej karuzeli.

Osobny zeszyt, strona 34
(W3, s. 243)

6 Helen Vendler ujmuje tę właściwość późniejszej poezji Miłosza (opierając się na lekturze przekładu ostatniej części poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* oraz wiersza *I świeciło to miasto*) w następujący sposób „Miłosz mówi zarówno z wnętrza Heraklitejskiej rzeki, jak i sponad niej; z jednej strony żyje on w teraz, pisząc o swoim życiu w Berkeley; z drugiej strony zamieszkuje w przeszłości i wydobywa się z niego pośmiertny głos jakby ze szczeliny delfijskiej. Wreszcie stanowi on głos samej ironii dziejowej, która po eonach odwiedza jego zwłoki w obojętnym muzeum czasu" (H. Vendler *Czesław Miłosz*, w: tejże *The music of what happens. Poems, poets, critics*, Harvard University, Cambridge (Mass.)–London, s. 223.

Spróbujmy teraz w ogólnych zarysach przedstawić epistemologię, którą Miłosz – na pół intuicyjnie, na pół świadomie – kierował się w swoich późniejszych poematach. Wychodzi on milcząco z założenia, że poeta jest w stanie adekwatnie ująć świat jako zbiór (albo może raczej splot) „prawdziwych obecności" (*real presences*, jak powiedziałby George Steiner). Owych prawdziwych obecności nie należy jednak utożsamiać ze sferą „rzeczy samej w sobie" (*Ding an sich*). Epistemologia Miłosza nie uznaje bowiem różnicy między sferą zjawiskową a czymś, co ją transcenduje, choćby w postaci kategorii granicznej. Z drugiej jednak strony zjawiska, odsłaniające się człowiekowi w konkretnym doświadczeniu „tu i teraz", są na tyle wiarygodne (czyli zasługujące na akceptację właśnie dzięki przemożnej w i e r z e, która nie domaga się „obiektywnych" dowodów), że można je bez większego uszczerbku ponownie uobecnić w aktach pamięci. Pamięć nie poddaje się jednak przymusowi intelektu. Rządzi się mechanizmami, które pozostają dla nas tajemnicą. Treści pamięci nasuwają się więc poecie spontanicznie, w najbardziej niespodziewanych chwilach. Można w związku z tym powiedzieć, że adekwatne ujęcie jakiejś prawdziwej obecności „tu i teraz" jako usytuowanej w czymś, co można prowizorycznie nazwać „światem zewnętrznym", nie różni się pod względem nasycenia zmysłowym konkretem od ujęcia innej „prawdziwej obecności" jako aktu pamięci, dziejącego się w „świecie wewnętrznym". Po drugie zaś, chodzi tu o doświadczenia, które zawsze udzielają się człowiekowi w jego cielesności. Budzą odczucia wahające się między ekstatyczną jednością ze światem a demoniczną obcością wobec własnej jaźni, która stanowi „dom otwarty, we drzwiach nie ma klucza, / a niewidzialni goście wchodzą i wychodzą", jest więc też „moja", a „nie moja" (*Ars poetica?*, W3, s. 79). W chwili, kiedy wypowiadam ów moment jedności („mój", choć „nie mój" w sensie przedmiotowym) – moment ten już przeminął[7].

---

7 Czy nie należałoby wywnioskować, że ów moment rozpadł się na dwa momenty? Miłosz raczej unikał takiej czysto intelektualnej interpretacji „momentu wiecznego" i właśnie pod tym względem różni się on od Johna Ashbery'ego, który będzie bohaterem drugiej części tego tekstu. W długim poemacie *Litany* przedstawia on bardzo podobne doświadczenie chwilowej jedności Ja ze światem właśnie poprzez refleksję intelektualną, definiując tę paradoksalną sytuację przy pomocy porównań: „There comes a time when the moment / is full of, knows only itself. / Like a moment when a tree / Is seen to tower above everything else / To know itself, and to know everything else / As well, but only in terms of itself / Without knowing or having a clear concept of itself. […] The moment / Not made of itself or any other / Substance we know of, reflecting / Only itself. Then there are two moments, / How can I explain?" („Nadejdzie czas, kiedy chwila / jest pełna siebie, zna tylko siebie, / Jak chwila, kiedy widziano drzewo górujące nad wszystkim innym, by poznać siebie i również poznać wszystko inne, lecz tylko w terminach siebie samego / pozbawionego jasnego wyobrażenia / o sobie samym […] Chwila / Nie stworzona z siebie ani z żadnej innej / Znanej nam substancji, odzwierciedlająca / Tylko siebie. A wtedy są dwie chwile, / Jak mam to wytłumaczyć?") (J. Ashbery *Collected poems 1956-1987*, Library of America, New York 2008, s. 578).

2.

Wiązałem kiedyś Miłoszowską poetykę „wszechpamięci" i „wszechkonkretu" z tradycją romantycznego poematu autobiograficznego[8]. Wydaje mi się jednak, że ten romantyczny kontekst może być zapośredniczony przez jeszcze inną tradycję. Miłosz (który w pewnym sensie był również poetą amerykańskim[9]) mógł wypracować tę poetykę m.in. w opozycji do gatunku, który można by określić jako refleksyjny poemat konfesyjny. W powojennej poezji amerykańskiej formę tę podjął John Ashbery. Poeta ten jest czasami traktowany jako przedstawiciel postmodernizmu, moim zdaniem raczej niesłusznie, bo podmiot tej poezji nie jest – jak później zobaczymy – j e d y n i e instancją konstruującą autoteliczną przestrzeń wierszową (Ashbery, podobnie jak Miłosz, raczej nie kwestionuje „realności pozaludzkiego"[10]; fakt, że odsłania się ono wewnątrz indywidualnej jaźni nie podważa jego wiarygodności). Jeszcze innym kontekstem porównawczym byłaby Whitmanowka odmiana poezji konfesyjnej realizowana przez Allana Ginsberga[11]. W tym miejscu ograniczam się do porównania poetyki Miłosza i Ashbery'ego.

---

8 Zob. A. van Nieukerken *Czesław Miłosz wobec tradycji europejskiego romantyzmu*, „Teksty Drugie" 2001 nr 3/4, s. 39-57. Wzorcową realizacją tej poetyki był poemat *The prelude* Wordswortha. Jak wiadomo, Miłosz w drugiej połowie lat 40., kiedy był *attaché* kulturalnym w Paryżu i Waszyngtonie, przełożył duży fragment z innego utworu najważniejszego przedstawiciela grupy „poetów jezior", a mianowicie słynne *Wiersze ułożone kilka mil nad klasztorem Tintern…* (zob. Cz. Miłosz *Przekłady poetyckie*, zebr. i oprac. M. Heydel, Znak, Kraków, 2005, s. 82-85). Innym, bardziej oczywistym (bo rodzimym) kontekstem poetyki pamięci jest poemat *Godzina myśli* Juliusza Słowackiego. W kontekście niniejszego artykułu porównującego Miłosza z Ashberym warto jeszcze zwrócić uwagę na intuicję Helen Vendler, która, analizując poemat *A wave*, dostrzega w nim odpowiednik *The prelude* Wordswortha: „poemat w duchu Wordswortha składający się z Whitmanowskich wersów, zaczynający się od dzieciństwa i kończący na śmierci, opisujący ż y c i e p o e t y c k i e w najszerszym tego słowa znaczeniu" (H. Vendler *John Ashbery*, w: tejże *The music of what happens*, s. 259).

9 Helen Vendler podkreśla jednak odmienność Miłosza w kontekście współczesnej tradycji poezji amerykańskiej: „Poeci amerykańscy nie mogą się niczego bezpośrednio nauczyć od Miłosza. […] Tysiąclecie dziejów nie zostawiło śladów w amerykańskich kościach, a kultura od swoich początków świecka nie może odczuć rozpadu europejskiej syntezy religijnej" (H. Vendler *Czesław Miłosz*, w: tejże *The music of what happens*, s. 223).

10 Por. R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 179.

11 Zdaniem Helen Vendler różnica między konfesyjnością (albo jak to określa – „liryczną zażyłością", *lyric intimacy*) Ashbery'ego a praktyką poetów w rodzaju Ginsberga polega na tym, że Ashbery nigdy nie zaangażował się społecznie ani politycznie. Nie wolno jednak wnioskować stąd – jak czynili niektórzy jego krytycy – że poezja Ashbery'ego jest „solipsystyczna" lub „narcystyczna". Amerykańska krytyczka literacka podkreśla w związku z tym pewien ironiczny paradoks: „Największym wkładem formalnym Ashbery'ego było wprowadzenie do liryki

Zdaniem amerykańskiej krytyczki literackiej Helen Vendler poetyka liryczna w wydaniu Ashbery'ego ma sporo wspólnego z romantyczną poetyką Wordswortha właśnie pod tym względem, że „pamięć zawiera wszystko": „Przypomina ona ducha poezji Wordswortha swoim przekonaniem, że «pamięć zawiera wszystko» i że potrzeba ogromnych ilości dyskursu, by opisać wrażenia i odczucia życia"[12].

Na tym tle zarysowuje się istotna różnica między Ja w poezji Ashbery'ego a Ja wypowiadającym się w ekshibicjonistycznych[13] wierszach konfesyjnych późnego Roberta Lowella[14]. Zdaniem autora monografii o Ashberym, Davida Herda, negatywny stosunek poety do „poezji autobiograficznej", czyli „konfesyjnej" (Ash-

---

ogromnych zasobów słownictwa społecznego angielskiej i amerykańskiej angielszczyzny – języka potocznego, dziennikarskiego komunału, języka biznesu, techniki i nauki, aluzji zarówno do kultury popularnej, jak i kanonu literackiego" (H. Vendler *Invisible listeners. Lyric intimacy in Herbert, Whitman and Ashbery*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 2005, s. 57). Trudno przeoczyć, że Ashbery realizował tu model języka poetyckiego bardzo zbliżony do poetyki dojrzałego Miłosza. Język poetycki nie jest językiem specjalistycznym, ponieważ poezja powinna być w stanie mówić o wszystkim. Zwraca na to uwagę Jan Błoński w cytowanym już szkicu *Powrót intelektu. „Traktat poetycki"*: Poezja „nie jest mową szczególną, ale mową powszechną. Nie tyle językiem w języku, ile językiem języków" (s. 36). Trzeba przyznać, że Ashbery posunął się w swoich próbach rozszerzenia języka poezji dalej niż Miłosz. Nie brak jednak u autora *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* wierszy, które pod względem mieszania różnych rejestrów stylistycznych niewiele ustępują twórczości Ashbery'ego. Owa wielojęzyczność wynika u Miłosza, podobnie jak u Ashbery'ego, z sytuacji dialogicznej. Ma ona jednak nieco inny charakter niż „zażyłość liryczna" amerykańskiego poety. Błoński mówi w związku z tym o „dramatyzacji lub czasem epizacji poetyckiego dyskursu" (J. Błoński *Miłosz jak świat*, w tegoż *Miłosz jak świat*, s. 100). Doskonałym przykładem tej tendencji jest analizowany przez Błońskiego wiersz *British War Cemetery* (z *Kronik miasteczka Pornic*), utwór o bardzo Ashbery'owkiej tonacji (nie może tu oczywiście być mowy o żadnym wpływie Asbery'ego na Miłosza).

12 H. Vendler *John Ashbery*, s. 260.

13 Por. późny wiersz Miłosza z tomiku *To*: *Do poety Roberta Lowella* (W5, s. 140).

14 John Berryman, późniejszy autor słynnych *Dream Songs* i przedstawiciel pokolenia, do którego należał również Ashbery, zarzucał wcześniejszej („modernistycznej") twórczości poetyckiej Lowella „uciskające" (*oppressive*) właściwości, jakby się miała oprzeć czasowi. „Poezji tematycznej" wczesnego Lowella, pragnącej „od samego początku pokonać czas" („the ambition to endure through time") i nawiązującej do takich modernistów jak Yeats i Eliot, Berryman, który skądinąd podziwiał autora wiersza *The quaker graveyard in Nantucket* (*Cmentarz kwakrów w Nantucket*), przeciwstawia „poezję okolicznościową" (*occasional*) (D. Herd *John Ashbery and american poetry*, Manchester University Press, Manchester 2000, s. 31-32). Okazuje się więc, że wczesna poezja Lowella nie może uchwycić istoty ludzkiej egzystencji, czyli jej przemijalności. Sama intencja utrwalenia nietrwałej egzystencji ludzkiej zakrawa oczywiście na aporię. Wydaje mi się, że poetyka Miłosza mieści się gdzieś pomiędzy wczesnym Lowellem z jednej strony a Berrymanem i Ashberym z drugiej.

bery utożsamia te dwie postawy poetyckie), wynika z jego świadomości, że konfesyjność prowadzi do „fetyszacji jednostki, zaprzeczającej szerszej funkcji społecznej poezji”[15]. Owa „funkcja społeczna” wiąże się z zasadniczą otwartością człowieka na to, co „zdarza się poza nim”, czego nie można w żaden sposób zredukować do jego Ja, choćby dlatego, że owo Ja (nie tylko poety, lecz także wszystkich innych) kształtuje się pod naciskiem tego zewnętrznego żywiołu. Właśnie dlatego poezja Ashbery'ego jest „medium komunikacji, a nie ekspresji”[16]. Poeta ujmuje siebie jako część przekraczającej go rzeczywistości, przy czym nie rezygnuje z prób oddania tych aspektów bytu, które, nurtując go podświadomie lub nieświadomie, zakreślają granice jego aktom percepcji. Sytuacja komunikacyjna jest więc aporetyczna. Poeta zawsze coś wyklucza ze swoich aktów percepcyjnych, ale owe wykluczenia stanowią integralną część utworu. Negując możliwość próby wchłonięcia wszystkich aspektów rzeczywistości t u i t e r a z w tym oto artefakcie, uwydatnia on, że „pamięć zawiera wszystko”, inaczej mówiąc: pamięć zawiera również swą zasadniczą niewystarczalność i „nieobejmowalność”. W prawie identyczny sposób można by określić poetykę dojrzałego Miłosza.

Twórczość Ashbery'ego trzeba też – mimo pewnych podobieństw[17] – przeciwstawić poezji „czystej” o proweniencji symbolistycznej, reprezentowanej (w tradycji anglosaskiej) przez Wallace'a Stevensa, zwalczanego przez Miłosza w słynnym (albo może raczej osławionym) eseju *Przeciw poezji niezrozumiałej* oraz w antologii *Wypisy z ksiąg użytecznych*: „Jedynie sztuka, dla niego poezja, pozostała jako wielka fantazja [u Stevensa: „supreme fiction”] naszego gatunku, którą z siebie wysnuwamy, niby jedwabnik swoją nitkę”[18].

Nasuwa się tu oczywiście natychmiast pytanie, czy sztuka lub poezja zastanawiająca się nad swą własną poetyckością musi koniecznie być oderwana od życia. Rezygnacja z poglądu, że za zjawiskami, z których składa się rzeczywistość (mniejsza o to, czy „zewnętrzna”, czy też „wewnętrzna”), kryje się jakaś sfera jeszcze prawdziwsza, i że poezja próbuje uchwycić lub uobecnić właśnie tę sferę, wcale nie jest tożsama z twierdzeniem, że świat jako zbiór (lub splot) bytów ontologicznie równorzędnych jest sztuczny, oderwany od życia. Trudno się nie zgodzić z następującym twierdzeniem Helen Vendler o poezji Ashbery'ego:

> Istnieje wśród czytelników ogólne przekonanie, iż pisanie o „poezji” oznacza, że w jakimś sensie nie pisze się o „życiu”. Jednakże „poezja” to właśnie konstruowanie przez pamięć pojmowalnego świata. Każda osoba taki świat konstruuje i w nim zamieszkuje.

---

15 Tamże, s. 20.

16 Tamże, s. 21.

17 Por. H. Vendler: „Ashbery zapożyczył od Stevensa chwyt, by okrężną drogą podchodzić do tematu, w związku z czym pojawia się on w wierszu dosyć późno” (H. Vendler *John Ashbery*, s. 228).

18 Cz. Miłosz *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Znak, Kraków, 1994, s. 87.

> […] Stwierdzić, że wiersz traktuje „o poezji", to chyba stwierdzić, iż zajmuje się on świadomie sposobem, w jaki życie wymyśla jakiś sensowny świat.[19]

Taka poezja, posługująca się obok snów i fikcji stworzonych przez ludzką wyobraźnię treścią pamięci w bardziej potocznym znaczeniu, nie unicestwia przecież świata jako obecności zjawisk. Można by więc mniemać, że taka poezja, przyznająca pamięci pewną siłę terapeutyczną, choćby tylko poprzez uporządkowanie chaotycznej sfery zjawisk, mimo że nie wierzy w istnienie sfery transcendencji ani w nieśmiertelność lub w perspektywę zmartwychwstania, powinna podobać się Miłoszowi. Wiemy jednak, że jego ocena twórczości Ashbery'ego była bardzo krytyczna. Poezja ta miała się bowiem – jego zdaniem – ograniczać tylko do rejestracji „subiektywnych percepcji":

> Tutaj chodzi o rozprawę w ogóle z pewnym typem poezji, którego szczególnie nie znoszę, a którą w Ameryce reprezentuje John Ashbery. […]
>
> Poezja, której nie lubię, to jest poezja, mówiąc w skrócie, polegająca na notowaniu subiektywnych percepcji. Używam tego obrzydliwego słowa, bo to pasuje do pewnego typu psychologizowania. Rzeczywistość, jeżeli w ogóle pojawia się jakoś w tej poezji, jest rozproszkowana. Jeżeli są tam jakieś kawałki rzeczywistości, to wrzucone do tygla i pomieszane, czyli nie ma jasnego rysunku.[20]

Stwierdzenie, że poezja „notuje subiektywne percepcje", nie jest jednak wcale tożsame z przekonaniem, że człowiek owe percepcje „z siebie wysnuwa"[21] albo – inaczej – że nie on, nazywając rzeczy, używa języka, ale to język przemawia przez niego. Ontologiczny status tych percepcji pozostaje w istocie nierozstrzygalny. Nie potrzebujemy tu żadnego podmiotu „absolutnego". Możemy bowiem w dalszym ciągu na poziomie tekstu odróżniać wrażenia zmysłowe bezpośrednie od zapośredniczonych i zastanawiać się nad ich znaczeniem dla naszej egzystencji.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że u podstaw Miłoszowskiej awersji wobec Ashbery'ego leżała odmienna koncepcja języka poezji (zwłaszcza poezji lirycznej), przekładająca się na inną interpretację pojęcia *mimesis*. Widzieliśmy, że obaj poeci odrzucali ideę autoteliczności poezji przyznającej specjalne prawa językowi poetyckiemu, oczyszczającej ją z wszelkiej nieczystości „życiowej" (Miłosz buntował się tu przede wszystkim przeciw feralnym – jego zdaniem – następstwom Mallarmé'ańskiej odmiany symbolizmu – Ashbery zaś reagował nie tyle na jakąś konkretną poezję, ile raczej na praktykę szkoły tzw. New Criticism). Zarówno polski, jak i amerykański poeta postulują zatem konieczność rozszerzania i wzbogacania idiomu poetyckiego o nowe warstwy (zwłaszcza stylistycznie niższe). Wydaje się jednak, że Miłosz nigdy nie zrezygnował z utopii lingwistycznej zakładającej, że słowo poetyckie (obojętnie z jakiej warstwy stylistycznej) powinno zastąpić rzecz,

---

19 H. Vendler *John Ashbery*, s. 259-260.

20 Cz. Miłosz *Rozmowy polskie 1979-1998*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 429.

21 Por. R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 179.

tzn. całkowicie zespolić się z nią albo nawet z jakimś w całości opisanym fragmentem świata[22]. Świadomość utopijnego charakteru postulatu całkowitej zgodności między światem a językiem, świadomość, która zakłada samoprzejrzystość rejestrującego ową zgodność podmiotu (jego sposób bycia-w-świecie stanowi bowiem zasadniczą część opisu), nie przekreśla w przypadku Miłosza wagi tego postulatu. Przeciwnie, nadaje mu jeszcze dodatkowy, nieomal mesjanistyczny patos. Poeta swoim językiem ocali świat.

Ów język jako taki jest czynnikiem transcendującym ludzkie osamotnienie. Zarówno poezja Miłosza, jak i Ashbery'ego są zakorzenione w sytuacji dialogu między konkretnymi osobami. Adresat komunikatu jest w twórczości obu poetów obecny w samym języku utworu. Jednakże u Miłosza wiarygodność i skuteczność tego języka wynika z jego transcendentnego statusu. Ewentualnych (jakże częstych) zakłóceń komunikacyjnych nie wolno przypisywać ułomnej naturze języka (słowa). Wiążą się one z ograniczeniami sytuacji lirycznej, są nieodłącznym losem człowieka, który jawi się w ostatecznym rozrachunku jako istota upadła.

Ułomny status języka, jego zapośredniczenie oraz wynikająca z tego niemożność bezpośredniego obcowania z tym, co (kto) rzeczywiste(y), jest więc wynikiem pewnej katastrofy ontologicznej o rozmiarach wręcz kosmicznych. Wielojęzyczność tej poezji odpowiada wprawdzie naturze rzeczywistości, składającej się z wielu bytów, ale nie przekreśla to zasadniczej prawdy, że każdą rzecz ujmuje jakieś jedyne w swoim rodzaju słowo. Wskutek upadku człowieka doszło jednak do pomieszania języków i słów, i właśnie ten stan deprywacji lingwistycznej zostaje stematyzowany w dojrzałej poezji Miłosza.

Pamiętamy, jak Miłosz scharakteryzował poezję Ashbery'ego: jakaś „rozproszkowana rzeczywistość", „kawałki rzeczywistości wrzucone do tygla i pomieszane". Czy w taki sposób nie można by również opisać kompozycji takich poematów Miłosza, jak *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* i *Osobny zeszyt*? Pytanie wydaje się retoryczne. Na czym polega więc różnica między Miłoszem a Ashberym? Otóż wydaje się, że w przypadku polskiego noblisty owa fragmentaryczność nie tylko odzwierciedla świat w stanie rozproszenia i upadku, lecz stanowi także wyzwanie etyczne. Słowo poety ma wydźwignąć świat z tego stanu i ocalić go (Miłosz zdaje sobie w pełni sprawę, że żadna jednostka nie sprosta takiemu zadaniu). Fragmentaryczność poezji Ashbery'ego wynika natomiast z przekonania, że nieporozumienia komunikacyjne między osobami odzwierciedlają o t w a r t ą naturę ludzkiej egzystencji. Nie istnieje bowiem żaden język w oderwaniu od tych konkretnych sytuacji komunikacyjnych, w których t e s a m e słowa nabierają różnych znaczeń. Nie ma jakiegoś pierwotnego słowa w sensie Logosu. Słowa nic nie znaczą poza kontekstami, w których występują. Ashbery notuje więc „subiektywne percepcje", bo innych nie ma (sama opozycja między podmiotem a przedmiotem traci z takiego punktu widzenia swój sens). Należy jednak mocno podkreślić, że Ashbery dąży

22 „Ażeby każdy, kto usłyszy słowo, / Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi, / Tak jak się widzi w letniej błyskawicy" (W2, s. 171).

(pod tym względem znów przypomina Miłosza) do możliwie całościowego przedstawienia owych „kawałków rzeczywistości" stanowiących przedmiot jego aktów *mimesis*. Wszystko ma tu znaczenie, włącznie z najbłahszymi ruchami fizycznymi, myślami, wrażeniami, obserwacjami podmiotu wiersza. Przy tym podmiot jego poezji powinien właśnie jako poeta wpisać swój własny stosunek do tej sytuacji lirycznej, której on sam jest przedmiotem[23]. Natrafiamy tu na postulat na pierwszy rzut oka zupełnie odmienny od Miłoszowskiej zapośredniczonej bezpośredniości autobiografii poetyckiej, tyle że nie mniej utopijny.

W takich poematach, jak *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* oraz *Osobny zeszyt* Miłosz usiłował uobecnić równocześnie jak najwięcej aspektów rzeczywistości przeżywanych przez jego konkretne Ja. Miłoszowski poeta jest jednak czymś więcej niż biernym lustrem odzwierciedlającym fragmenty składające się na jego rzeczywistość egzystencjalną. W swój utwór powinien on również wpisać swój stosunek do owej równoczesności. Problem polega jednak na tym, że nie można tego uczynić, przyjmując punkt widzenia anonimowej instancji autorskiej czy wybierając perspektywę jakiegoś Ja wszechwiedzącego, znajdującego się poza czasem. Nie można dlatego, że świadomość ta byłaby wtedy rodzajem meta świadomości. Poemat utrwalający pamięć, ujmujący przemijalność chwil składających się na „moją" egzystencję, wyraża paradoks ludzkiego sposobu bycia-w-świecie poprzez przeplatanie miejsc i czasów oraz wprowadzanie coraz to nowych perspektyw cząstkowych. Momenty autorefleksji dają nam wprawdzie pewien wgląd w otwartą strukturę całości, ale w tej samej chwili zostają one wchłonięte przez tę samą wzrastającą całość, którą miały od wewnątrz rozświetlić.

Nie sposób się wydobyć z tego błędnego koła. Moment ocalenia (jeżeli istnieje) znajduje się bowiem poza tą całością jako wzrastającym tekstem. Nie można jednak przedstawić sobie owego momentu jako wchodzącego do nowego lub innego tekstu. Możemy go sobie co najwyżej wyobrazić jako wchodzący do tekstu wprawdzie transcendentnego, lecz w istocie pokrywającego się z wzrastającym tekstem „mojego" życia, tyle że oba teksty reprezentują dwie różne odmiany nieskończoności. Wzrastający tekst mojego życia (np. poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* albo może raczej twórczość poety Miłosza jako całość, w znaczeniu „stającej się *Księgi*"[24]) jest nieskończony, ponieważ nie może

---

23 Por. następującą obserwację Davida Herda, który w niespodziewany sposób łączy poetykę Ashbery'ego z jego młodzieńczą recepcją Pasternaka (w szczególności z lekturą powieści *Doktor Żywago*): „Jak w przypadku Pasternaka, karierę Ashbery'ego można by opisać jako nieustannie zmieniającą się próbę rozumienia sytuacji w sposób całościowy oraz jako walkę, by wypracować formę wyrazu pozwalającą wyartykułować tę sytuację włącznie z jego (Ashbery'ego) do niej stosunkiem" (D. Herd *John Ashbery…*, s. 12, podkreślenia moje, A.v.N.).

24 O popularnym w miłoszologii motywie Księgi zob. A. Fiut *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 367-375.

w nim nie nastąpić ciąg dalszy (fakt biologicznej śmierci poety Miłosza nie zmienia tego stanu rzeczy). Druga nieskończoność, nieobecny/obecny tekst transcendentny, byłby przeobrażeniem tej złej nieskończoności w dobrą nieskończoność pełni (na podobieństwo gnostyckiej *pleromy*).

Nie ulega wątpliwości, że sytuacja liryczna typowa dla poezji Ashbery'ego nie uwzględnia istnienia tej drugiej nieskończoności, nieskończoności „tekstu transcendentnego". Światoodczucie podmiotu tej poezji można by sformułować w następujący sposób: jestem oto w tej chwili w pewnym miejscu i doznaję wielu wrażeń zmysłowych, uczuć i myśli równocześnie. Moje zadanie jako poety polega na tym, by opisać ten stan od wewnątrz, będąc w środku tej [czaso]przestrzeni. To zadanie wydaje się jednak na pierwszy rzut oka niewykonalne, więc muszę uzasadnić sens takiego przedsięwzięcia, nie popadając jednak w uogólnienia typowe dla klasycznych odmian *ars poetica*. Poza tym okazuje się, że „ta oto moja chwila w tym oto miejscu" jest nieprzedstawialna. Część jej treści została przeze mnie niezauważona albo odebrana podświadomie. Następnie uświadamiam sobie, że „ta oto chwila w tym oto miejscu" nie daje się odizolować od innych chwil i miejsc, których obecność zaznaczyła się wyraźnie w mojej świadomości „tej oto chwili w tym oto miejscu". Czasoprzestrzeń coraz bardziej się rozszerza, pokrywając się z konturami osoby piszącej poemat… Cała „prehistoria" chwili włącznie z „moim" stosunkiem do niej powinna być integralną częścią utworu[25]. W pewnej chwili tekst wprawdzie się urywa. Rzeczywistość, którą ujmuje, nie ulega jednak scaleniu.

Różnica między poezją intymnego Ja o wymowie egzystencjalnej (Ashbery) a Miłoszowską odmianą poematu pamięci wydaje się w ostatecznym rozrachunku sprowadzać do różnych koncepcji ontologicznych. Miłoszowski podmiot docierałby „spontanicznie" do świata jako istoty (albo inaczej: rzeczywistość objawiałaby się nam zawsze, „co w greckim języku nosiło nazwę epiphaneia"[26], gdyby nie to, że obecnie świat i człowiek znajdują się w stanie upadku. Ashbery natomiast zajmuje się poetyckim utrwalaniem zjawisk, które są już w jakiś sposób zapośredniczone, dlatego że życie samo w sobie jawi się nam właśnie w taki sposób. Nie ma żadnego „przedustawnego" sensu, który mógłbym odzyskać lub przywrócić. Będąc częścią, nie mogę objąć całości. Jeżeli w ogóle może być mowa o jakiejś

---

25 David Herd wiąże również tę cechę poezji Ashbery'ego z jego recepcją Pasternaka: „Pisząc wiersz stosowny do okazji, przynależący do niej, Ashbery dążył do stworzenia utworu odpowiadającego okazji, z której powstał. Interesuje go czas, miejsce, sytuacja i okoliczności samego wiersza. Ujął to w wywiadzie w następujący sposób: «wiersze zmierzają do tego, by scharakteryzować okoliczności, z których wyrastają, i o których można będzie kiedyś powiedzieć, że stanowiły podstawę wiersza». Mylna interpretacja tych słów prowadzi do bardzo wąskiej definicji poezji, jakby interesowała się ona tylko swoim własnym powstawaniem. W rzeczywistości jest na odwrót, zwłaszcza kiedy zdamy sobie sprawę, ile Ashbery zawdzięczał Pasternakowi" (D. Herd *John Ashbery*…, s. 10, podkreślenia moje, A.v.N.).

26 Cz. Miłosz *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 17.

całości, to tylko w sensie hipotezy roboczej, sprawdzanej w trakcie pisania wiersza. Byty, które poeta ujmuje, należą do jego życia i istnieją tylko w tym kontekście. Poza nim nie tylko straciłyby sens, lecz byłyby wręcz niewyobrażalne. Stwierdzenie to nie oznacza jednak, że byty poza moją percepcją nie istnieją. Nie można więc powiedzieć, że w taki sposób „moje" (Ashbery'ego) własne Ja zostaje ubóstwione. Również ono jest przecież bytem istniejącym o tyle, o ile istnieją wszystkie inne byty. Nie jest pojemnikiem zawierającym pamiętane treści, lecz raczej procesem (może energią) pamiętania, innymi słowy, przedstawiania zjawisk składających się na „mój" świat (innego nie ma, chyba w tym sensie, że inne światy osobiste pojawiają się również w granicach „mojego" świata, który nie do końca jest „mój").

Dla Miłosza „istota rzeczy" jest w zasadzie dostępna, choć każdy akt poznawczy (z punktu widzenia Miłosza poezja jest sposobem uzyskiwania wiedzy o „rzeczywistym" świecie) odsłania tylko ograniczoną liczbę cech danej (z góry) rzeczy, nie wyczerpując jej (wiąże się to na pewno z upadłym stanem świata i ludzi; niemożność scalenia różnych perspektyw zanika w chwili, kiedy skutki upadku, niszczącego organiczną wspólnotę stworzenia, zostaną usunięte). Kiedyś (w starożytności) owo doświadczenie było chlebem powszednim człowieka (pojawia się tu niespodziewanie idea epoki bezpośredniości i poezji „naiwnej", albo może raczej „niewinnej", w sensie Schillerowskiego rozróżnienia między poezją „naiwną" a „sentymentalną"). Obecnie, w epoce scjentyzmu, epifania „przerywa […] codzienny upływ czasu i wkracza jako jedna chwila uprzywilejowana"[27]. Widzieliśmy u Ashbery'ego, że byty mogą pojawiać się jedynie jako doświadczenie konkretnej osoby, jako „autoportret w wypukłym lustrze". Nawet kiedy człowiek (poeta, artysta) wpatruje się w byt, który jest mu najbliższy, czyli w swoją jaźń, powinien odtworzyć swój punkt widzenia decydujący o jego „aktualnym" stosunku do autoportretu. Jest w pewnym sensie nawet lepiej, kiedy ten moment samoodniesienia uwidacznia się w dziele jako wynik wyraźnego wysiłku konstrukcyjnego. Tak właśnie się dzieje w autoportrecie włoskiego malarza manierystycznego Francesco Parmigianina, wokół którego Ashbery rozsnuł swój poemat *Self-Portrait in a convex mirror*, zdaniem kilkakrotnie już wspomnianej Helen Vendler będący zwieńczeniem jego twórczości[28]. Perspektywiczny błąd spowodowany przez wypukłe lustro powiększa nawet realistyczną wiarygodność przedstawienia w sensie pewnego przelotnego ujęcia z perspektywy ujawniającej swą własną perspektywiczność, a niepretendującej do masywnej nieruchomości malarstwa renesansowego:

> The surprise, the tension are in the concept
> Rather than its realization.
> The consonance of the High Renaissance
> Is present, though distorted by the mirror.
> […]

27 Tamże.

28 H. Vendler, *Invisible Listeners…*, s. 63.

So that you could be fooled for a moment
Before you realize the reflection
Isn"t yours.[29]

Collected poems, s. 479

Owa bardzo konkretna perspektywa, będąca wynikiem pewnej niepowtarzalnej chwili, wzywa nas mimo swojej teatralności do tego, by zastanawiać się nad innymi chwilami w życiu malarza, w których był on tym samym, ale jednak innym człowiekiem. Obraz ujawnia więc (przynajmniej z punktu widzenia Ashbery'ego) istotę ludzkiej egzystencji – jej tożsamość w różnicy:

[…] This past
Is now here: the painter's
Reflected face, in which we linger, receiving
Dreams and inspirations on an unassigned
Frequency, but the hues have turned metallic,
The curves and edges are not so rich. Each person
Has one big theory to explain the universe
But it doesn't tell the whole story
And in the end it is what is outside him
That matters, to him and especially to us
Who have been given no help whatever
In decoding our own man-size quotient and must rely
On second-hand knowledge.[30]

Collected poems, s. 486

Pogląd Miłosza na proces epistemologiczny leżący u podstaw aktów poetyckich wbrew pozorom nie różni się tak bardzo od koncepcji Ashbery'ego. Również polski noblista odrzucał bowiem poezję „jasnych i bezosobowych formuł" zaproponowaną kiedyś przez Francisa Ponge'a[31].

---

29 „Zaskoczenie, napięcie, tkwią raczej / W pomyśle niż w realizacji. / Widzimy tu jeszcze harmonię Renesansu, / choć lustro ją zniekształca. […] Tak aby człowiek dał się na chwilę nabrać / Nim uświadomi sobie, że to nie jego / Odbicie" (przeł. P. Sommer, „Literatura na Świecie" 2006 nr 7/8, s. 13).

30 „Dziś ta przeszłość / Jest tutaj: odbita twarz / Malarza, w której zatrzymujemy się, odbierając / Sny i inspiracje na jakiejś nieprzydzielonej nam / Częstotliwości, ale kolory przybrały odcień metaliczny, / Krzywizny i krawędzie nie są już tak bogate. Każdy człowiek / Ma swoją wielką teorię wszechświata / Ale ona nie mówi wszystkiego / A ostatecznie liczy się to / Co poza nim – dla niego, a zwłaszcza dla nas / Którym nikt nie pomógł / W każdorazowym odczytywaniu własnego przydziału (dosłownie: „W dekodowaniu naszego własnego ilorazu wielkości człowieka", A.v.N.), i którzy musimy / Opierać się na danych z drugiej ręki (przeł. P. Sommer, „Literatura na Świecie" 2006 nr 7/8, s. 21-22).

31 Zob. też esej *Przeciw poezji niezrozumiałej*, opublikowany w *Życiu na wyspach*: „Poezja Ponge'a może służyć za dowód, że nie możemy wejść w związek z tym, co nas otacza – czy to będzie materia nieożywiona, czy żywe istoty – inaczej niż poddając to

Na czym polega więc różnica między Miłoszem a najbardziej prestiżowym amerykańskim poetą ostatnich dziesięcioleci? Wydaje się, że główną przyczyną dezaprobaty Miłosza była nieobecność u Ashbery'ego dyktowanej przez specyficznie europejskie doświadczenie historyczne[32] perspektywy religijnej. Poezja, która próbuje ująć istotę rzeczy (nawet jeżeli jej nie wyczerpuje), wychodzi z założenia, że owa rzecz ma jakiś trwały byt. Tylko dlatego może być obecna. Od takiej intuicji niedaleko do twierdzenia, że świat składający się z takich trwałych bytów nie może ulec zniszczeniu. Doświadczenie historyczne mieszkańca Europy Środkowo-Wschodniej wskazywało jednak właśnie na to, że wszystko jest kruche, nietrwałe i dlatego musi przemijać. W takim razie wyglądałoby jednak na to, że trzeba zrezygnować z pojęcia istoty. Z pewnego punktu widzenia rozstrzyga ona bowiem nie tylko o niepowtarzalnej tożsamości danego bytu, ale również o jego wieczności. Ktoś albo coś może bowiem być sobą tylko dla kogoś. Kiedy już nikt nie dostrzega niepowtarzalnej tożsamości pojedynczych bytów, oznacza to, że ich nigdy nie było. Z religijnego punktu widzenia przemijalność świata okazuje się więc złudzeniem, ponieważ nie uwzględnia nieśmiertelności osób. Z drugiej strony przemijalność bytów, która idzie w parze z cierpieniem, jest dla świadków masowej zagłady nieodpartym faktem. Wydaje się więc, że nie sposób połączyć ze sobą transcendencji i immanencji[33]. Cierpienie ludzi nigdy nie zostanie usprawiedliwione, skoro przeminęły one bez śladu. Miłoszowski poeta próbuje unieszkodliwić ten dylemat, opisując świat adekwatnie, wydobywając istotę wszystkich składających się na niego bytów. Próby opisania świata naśladują zaś twórcze akty Boga, który stwarzając świat, zawiera go w sobie. Człowiek opisujący świat w warunkach czasu i przestrzeni[34], nie dopuszczający do tego, by pamięć o pojedynczych bytach uległa unicestwieniu, uczestniczy więc w życiu Boga, przedstawiając „naocznie" to, czego nie da się pojęciowo zrozumieć. Ashbery natomiast zgadza się na to, że każdy jednostkowy byt jest ostatecznie skazany na nicość, choć poeta nie może

---

bezustannej humanizacji" (Cz. Miłosz *Życie na wyspach*, wyb. i oprac. J. Gromek, Kraków, 1997, s. 113). Również Ryszard Nycz zwraca uwagę na ten kontekst (R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 181).

32 Por. przypis 8.

33 Właśnie tak przedstawia się sytuacja w tomiku *Ocalenie*, gdzie idealny porządek *Świata* został wzięty w ironiczny nawias i przeciwstawiony skandalicznej ostateczności indywidualnych śmierci stanowiącej główny temat cyklu *Głosy biednych ludzi*.

34 Z punktu widzenia Miłosza (który – jak wiadomo – nawiązał tu do pewnego rodzaju gnostyckiego mitu wymyślonego przez jego dalekiego krewnego Oskara) czas i przestrzeń ograniczają człowieka tylko pozornie. Człowiek, będąc osobą, jest istotowo związany z osobowością Boga. Czas i przestrzeń nie „zawierają" człowieka właśnie dlatego, że okazują się produktem „myśli", tzn. zasadniczo „osobowej" potrzeby (samo-) „umiejscawiania" (por. dokonany przez Czesława Miłosza przekład *Listu do Storge* (w: Cz. Miłosz *Przekłady poetyckie*, s. 464-465) oraz wstęp do tego przekładu (tamże, s. 448-449).

wytłumaczyć paradoksu, że jedna chwila „mojej" egzystencji t u i t e r a z często (właściwie prawie zawsze) zawiera zmysłowo doświadczoną treść wielu innych chwil. Również jego poezja „przedstawia" więc naocznie to, czego nie da się pojęciowo zrozumieć.

W związku z tym można by powiedzieć, że „kłopoty z opisem świata" nie są dla obu poetów przeszkodą, lecz raczej bodźcem (jeżeli nie wręcz „środkiem") pozwalającym przezwyciężyć nowoczesną alienację podmiotu. Ashbery łączy tę postawę z zasadniczo agnostycznym światoodczuciem. Miłosz zaś uznaje, że autotranscendencja jest możliwa zwłaszcza wtedy, kiedy poeta bierze udział w religijnym obrzędzie ocalania wszystkich aspektów rzeczywistości (*apokatastasis*) poprzez pamięć. Zdaniem Miłosza każda jednostkowa pamięć jest w jakiś sposób spleciona z pozostałymi pamięciami (powtarza się tu właściwie struktura Mickiewiczowskich *Dziadów*). Miłosz konstruuje swoje późniejsze poematy w taki sposób, by właśnie na poziomie świata przedstawionego autor uświadamiał sobie, że jego akty pamięci n i e s ą o b o j ę t n e m e t a f i z y c z n i e. Mają one ocalić nawet pozornie najmniej ważne istoty ludzkie.

Abstract

Arent van NIEUKERKEN
Universiteit van Amsterdam

A poetry that explains its own genesis. Czesław Miłosz and John Ashbery

The first part of this paper considers the origin of the metaphysical import of the constructive principle in the long poems of the ageing Czesław Miłosz (my analysis focuses on *From the Rising of the Sun* and *The Separate Notebooks*; Miłosz's first tentative realisation of this poetics was his famous *Poetical Tractate*). The second part compares the mature Miłosz's strategies of linking poetics and metaphysics, pivoting upon the idea of simultaneity of 'moments', with the creative practice of the American poet John Ashbery, who in his long poems (e.g. *Self-portrait in a Convex Mirror*) attempted to realise a model of poetry explaining its own genesis as an immanent feature of the text. I think it could be asserted that Miłosz, who was very critical of Ashbery's poetry, created in his long poems written after 1960 an open structure in many respects reminiscent of (in fact, even 'anticipating') Ashbery's poetical model. This open structure has Romantic antecedents (the 'Wordsworthian' poem of autobiographical self-reflection). The difference between both poets appears to be essentially 'ideological' (Christianity versus Agnosticism).