

Agata Stankowska

Głos Miłosza w sporze o "niezrozumialstwo" jako ponowiony wybór tradycji : wokół nieujawnionych intertekstów szkiców "Przeciw poezji niezrozumiałej" i "Postscriptum"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 102/2, 55-74

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

AGATA STANKOWSKA
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

GŁOS MIŁOSZA W SPORZE O „NIEZROZUMIALSTWO” JAKO PONOWIONY WYBÓR TRADYCJI

WOKÓŁ NIE UJAWNIONYCH INTERTEKSTÓW SZKICÓW
„PRZECIW POEZJI NIEZROZUMIAŁEJ” I „POSTSCRIPTUM”

Czesław Miłosz nigdy nie ukrywał, że chce wpływać na rozwój liryki polskiej, recenzować i projektować rozstrzygnięcia określające jej teraźniejszy i przyszły kształt. Wielokrotnie i w jawnie zaangażowany sposób podpowiadał wybory, udzielał napomnień, przedstawiał w autorskich antologiach godne naśladowania wzory. Wzywał i postulował. Gromadził i siał ziarno – w jego mniemaniu dla „gospodarstwa polskiej poezji”¹ najzdrowsze. *List półprywatny o poezji, Traktat poetycki, Prywatne obowiązki, Świadectwo poezji*, szkice poświęcone liryce amerykańskiej i anglosaskiej, lecz także aktywność translatorska, są tego najlepszymi przykładami. Autor słów o lawinie, która zmienia bieg zależnie od kamieni, po jakich się toczy, wierzył, że choćby pojedyncze, ale świadome działania mogą wpłynąć na zmianę najsilniejszych nawet koniunktur i, zdawałoby się, nieusuwalnych żywiołów współczesnego poezjowania. Sam nigdy z takich dążeń nie zrezygnował. Także w późnym okresie swej twórczości. Czy jednak się zmieniał? A jeśli tak, to na ile? W jakiej mierze dojrzałe manifesty starego poety, powstałe w czasach, gdy kultura modernistyczna weszła w fazę krytyczną, korespondują z ewolucją jego pisarstwa, jak też z wcześniejszymi sądami o obowiązkach liryki, formułowanymi, jak wiadomo, przede wszystkim w polemicznej relacji wobec ruchów awangardowych? Spróbuję odpowiedzieć na to pytanie, czytając uważnie dwa późne szkice wpisujące się wyraźnie w ciąg programotwórczych wystąpień Miłosza.

W roku 1990 na łamach „Tekstów Drugich” autor *Listu półprywatnego* publikuje dwa teksty: *Przeciw poezji niezrozumiałej* i *Postscriptum*. Pierwszy z nich ukazał się już nieco wcześniej na łamach „Tygodnika Powszechnego” (1990, nr 21), a powstawał, jak zdradza autor, jako wstęp do przygotowywanej przez Miłosza antologii własnych przekładów poezji obcojęzycznej. Poruszane w nim zagadnienia znajdują później odbicie w przedmowie do pierwszego wydania *Wypisów z ksiąg użytecznych* (1994), a także w krótkich wprowadzeniach do kolejnych części tej antologii. Uwagę czytelnika tekstu *Przeciw poezji niezrozumiałej* musi zwrócić przede wszystkim tytuł respektujący poetykę krytycznoliterackiej filipiki, przywo-

¹ Cz. Miłosz [wybór, przekład, komentarze], *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Kraków 2000, s. 7.

dzący od razu na myśl jedną z najważniejszych polemik literackich Dwudziestolecia, czyli spór o „niezrozumialstwo” otwarty głośnymi wystąpieniami Karola Irzykowskiego. Przypomnę. W 1908 roku Irzykowski pisze, włączony potem do *Czynu i słowa* (1913), tekst *Niezrozumialcy. (Teoria niezrozumiałości, o ile można, zrozumiale wyłożona)*, a 21 IX 1924 na łamach „Wiadomości Literackich” (nr 38), ogłasza kolejny, krytyczny wobec apologetów eksperymentalnej formy szkic *Niezrozumialstwo*. Wywołuje on liczne polemiki. Skomasowany sprzeciw wobec sformułowanych przez Irzykowskiego sądów zgłaszają w kolejnych numerach pisma Jerzy Hulewicz, Maria Jehanne Wielopolska, Jan Nepomucen Miller, Stanisław Ignacy Witkiewicz oraz Józef Ujejski, który, posiłkując się w dyskusji nie publikowanym wcześniej artykułem Cypriana Kamila Norwida *Jasność i ciemność*, traktuje go jako głos w dyskusji i opatruje jedynie krótkim własnym komentarzem. Zaatakowany Irzykowski odpowiada tekstem *Inter augures. Słaba odpowiedź osaczonego zarozumialca*, godząc się z niektórymi zarzutami i wypracowując swoiście kompromisowe stanowisko. Ostra poprzednio dysputa traci wówczas na intensywności, ale – jak to w takich wypadkach bywa – tli się dalej, ujawniając się w różnych programowych wypowiedziach zwolenników i przeciwników awangardowej, eksperymentalnej i utrudnionej formy. Znaczenie historyczne spór o niezrozumialstwo zyskuje dopiero po wojnie, gdy tuż po przełomie październikowym krytycznoliteracką i artystyczną scenę określa nie mniej burzliwa, „nowa” polemika „romantyków” z „klasykami”, toczona wokół „wizji” i „równania”². Choć koncentruje się ona już wokół nowych problemów i kategorii, skupia się na kwestiach wyobraźni i prawdy, w pewnym stopniu stanowi zwierciadlane odbicie sporu z Dwudziestolecia. Piszę: zwierciadlane, gdyż inicjator tej dysputy – Jerzy Kwiatkowski – wychodzi z założeń po części zbieżnych z postawą krytykowanego przez Irzykowskiego niezrozumialców. Wróćmy jednak do interesujących nas szkiców Czesława Miłosza z początku lat dziewięćdziesiątych.

Autor tekstu *Przeciw poezji niezrozumiałej* uruchamia w swoim szkicu wspomniany obszerny kontekst z początków Dwudziestolecia niejako mimochodem, przywołując aluzyjnie lawinę skojarzeń, problemów i postaw, jakie wyrażali i prezentowali swoją twórczością uczestnicy sporu o niezrozumialstwo. Podekscytowany swym odkryciem czytelnik konstatuje z niejakim zdziwieniem, że poeta ani jednym słowem nie napomknął w owym tekście ani o Irzykowskim, ani o jego adwersarzach. Pewnym wytłumaczeniem może być fakt, że Miłosz, przygotowując swą antologię, miał zapewne na myśli nie tylko polskiego, ale i amerykańskiego czy europejskiego czytelnika, nie obeznanego z polskimi polemikami literackimi. Wszystkiego to jednak nie wyjaśnia. Przemilczenie poety ma, co postaram się pokazać, swe dalsze ciągi.

Autor tekstu *Przeciw poezji niezrozumiałej* wie wszak doskonale, że fakt przemawiania czymś głosem, z użyciem obrosłych już znaczeniami pojęć nie zostanie przeoczony i że polski odbiorca, w każdym razie ten lepiej zorientowany, nie poskąpi wysiłku, by ustalić adresy i sensy nie ujawnionych nawiązań.

Warto o nie zapytać. Warto ustalić, co jest stawką owej intertekstualnej gry, jaką Miłosz prowadzi z czytelnikiem. Otóż gra toczy się tu, jak sądzę, przynajmniej

² Szczegółowo omawiam tę polemikę w książce *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”* (Kraków 1998).

w dwu planach. Z jednej strony, służy ona zaakcentowaniu niezmienności wyborów dokonanych przez poetę w Dwudziestolecium i w zupełnie innym kontekście literatury końca XX wieku. Ekspozuje zatem filozoficzno-estetyczną tożsamość młodego i starego Miłosza. Twórca lubi ją, jak pamiętamy, podkreślać i wielokrotnie to w swoich pismach czyni. Z drugiej strony, ukrycie adresów służy postawieniu określonej tezy, formułowanej przez Miłosza w porządku tyleż historycznoliterackim, co światopoglądowym.

Aby ujawnić te dwa plany intertekstualnej gry, jaką Miłosz podejmuje w artykule *Przeciw poezji niezrozumiałej*, przybliżyć trzeba cztery szczegółowe kwestie. Ustalić wypada: po pierwsze, co Miłosz rozumie pod pojęciem „poezji niezrozumiałej”? Po drugie, przeciw komu lub czemu pisze swe noszące znamiona manifestu teksty? Po trzecie, czym poglądom spośród tych, którzy posługiwali się wcześniej pojęciem „niezrozumiałstwa” i „niezrozumiałości”, wydaje się najbliższy? Po czwarte wreszcie, jaką tezę historycznoliteracką i jednocześnie światopoglądową stawia w szkicu pisanym już w nowej, zasadniczo odmiennej epoce?

Rzecz jasna, wszystkie te kwestie ściśle ze sobą się wiążą. Ja skoncentruję się tutaj przede wszystkim na trzech pierwszych, czwartą z konieczności tylko zarysowując. Zacznę od odpowiedzi na pytanie drugie.

Miłosz, niczym w dobrze napisanym manifestie, jasno precyzuje negatywnego bohatera swych własnych wyborów. Oto jest nim „poezja nowoczesna”. Dodajmy od razu: w jej głównym nurcie, którego egzemplifikację przynosi według autora *Postscriptum* m.in. liryka Stéphane’a Mallarmégo, Francisa Ponge’a i Wallace’a Stevensa. Jako jej główne cechy Miłosz wymienia: skrajną subiektywizację, brak zainteresowania przedmiotem i czynienie z autonomii dzieła naczelnej zasady twórczości. „Poezji nowoczesnej” zarzuca tedy „niezrozumiałstwo”, będące wynikiem chęci odizolowania się, odgroźenia od niepowołanych, a w efekcie „jałowość i skłonność do czysto formalnych ćwiczeń” (PP 155)³. Swą niechęć, której – jak powie – towarzyszy jedynie „celebralne” uznanie, motywuje przekonaniem, że tragedia ludzkiego losu nie pozwala na przyjęcie wspaniałej, samowystarczalnej i obojętnej na cierpienie struktury języka jako jedyne go żywiołu i zasady poezjowania. Oto kilka fragmentów szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*, które w doskonały sposób egzemplifikują ten rys Miłoszowego myślenia. Poeta i krytyk pisze:

Muszę się przyznać, że nie czułem się dobrze w skórze poety nowoczesnego i że sceptycznie odnosiłem się do różnych odmian „poezji czyste” (a podawano ją pod coraz to innymi nazwami), bo w hołdach jej składanych dopatrywałem się bałwochwalstwa. [PP 155]

Poezja zachodnia poszła ostatnio tak daleko w subiektywizacji, że przestała się liczyć z prawami przedmiotu. A nawet zdaje się zakładać, że istnieją tylko nasze percepcje i że nie ma żadnego świata obiektywnego. [PP 157]

Tak więc, korzystając z moich lektur w kilku językach, przygotowuję wybór poezji nowoczesnej bardzo kapryśny, przeciwko jej głównym tendencjom wymierzony. Przeciwno po-

³ Tym skrótem odsyłam do: Cz. Miłosz, *Przeciw poezji niezrozumiałej*. „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6. Pierwodruk w: „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 2. Stosuję też inne skróty literowe: P = Cz. Miłosz, *Postscriptum*. W: jw. – W = A. Wat, *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*. W: *Publicystyka*. Zebrał, oprac., przypisy, posłowie P. Pietrych. Warszawa 2008. *Pisma zebrane*. T. 5. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

tokom kunsztownych metafor i przeciwko wyzwolonej z potocznych znaczeń tkance językowej. Szukam czystości rysunku, prostoty i zwięzłości. [PP 157]

Przykłady takiej „czystości rysunku, prostoty i zwięzłości” odnajduje Miłosz w poezji Walta Whitmana, Davida Herberta Lawrence’a, Wystana Hugh Audena. Wszyscy oni – powie – przeciwnie niż krytykowani w szkicu Ponge i Stevens, afirmują w swej twórczości byt, a przynajmniej mają taki zamiar. Autor *Świadectwa poezji* powtarza zatem alegatycznie za Whitmanem:

Jestem poetą rzeczywistości,
Mówię, że ziemia nie jest echem
Ani człowiek widmem. [PP 157]

Wspiera się także Miłosz i podpisuje się pod przytaczaną w szkicu tezę Audena:

Poezja może robić mnóstwo rzeczy, może zachwycać, zasmucać, niepokoić, bawić, uczyć – może wyrażać każdy możliwy odcień uczucia i opisywać wszelkie rodzaje wypadków, ale jest coś, co wszelka poezja robić musi; musi s ł a w i ć w s z y s t k o, co może, za to, że to jest i że się wydarza. [PP 157]

Swoich wierszy autor szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* w tym tekście nie przytacza. Ale czytelnik z łatwością odnajdzie w jego twórczości liczne egzemplifikacje i tematyzacje takiego sposobu myślenia o liryce. Oto jeden z przykładów. Wiersz nosi tytuł *Realizm* i opublikowany został w tomie *Na brzegu rzeki* (1994), w kilka lat po ukazaniu się analizowanych tu szkiców. Cytuję tylko jego początek.

Nie jest całkiem źle z nami, jeżeli możemy
Podziwiać holenderskie malarstwo. To znaczy,
Że co nam opowiadają od stu, dwustu lat,
Zbывamy wzruszeniem ramion. Choć straciliśmy
Dużo z dawnej pewności. Godzimy się,
Że te drzewa za oknem, które chyba są,
Udają tylko drzewiastość i zieleń,
I że język przegrywa z wiązkami molekuł.
A jednak to tutaj, chleb, talerz cynowy,
Półobrana cytryna, orzechy i chleb
Trwają, i to tak mocno, że trudno nie wierzyć.
I zawstydzona jest abstrakcyjna sztuka,
Choć żadnej innej nie jesteśmy godni.
Więc wchodzę między tamte krajobrazy,
Pod niebo chmurne, skąd wystrzela promień
I w środku ciemnych równin jarzy się plama blasku.
Albo na brzeg zatoki, gdzie chaty, czołna
I na żółtawym lodzie maleńkie postacie.
To wieczne jest, dlatego że raz było⁴,

Zawarte w tym fragmencie świadectwo współczesnego odbioru sztuki realistycznej budzi refleksję wskazującą na jego dwojaką istotę. Z jednej strony, opisanemu w wierszu „czytelnikowi” holenderskich płócien nieobca jest, co zdawałoby się oczywiste, świadomość obcowania z przedstawieniem. Z drugiej jednak, równie silnie odzywa się w nim poczucie czy może pragnienie zbliżenia między

⁴ Cz. Miłosz, *Realizm*. W: *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994, s. 25. Podkreśl. A. S.

obrazem a przedmiotem i – w konsekwencji – między podmiotem a przedmiotem. Marzy mu się zatem rzecz z punktu widzenia teorii sztuk przedstawieniowych niemożliwa i utopijna. W *Postscriptum*, tekście stanowiącym swoisty przypis do szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*⁵, Miłosz wyzna otwarcie, że chodzi mu o ten gatunek mowy artystycznej, „w której podmiot znikalby na chwilę w przedmiocie” (P 175), a prawa subiektywnych postrzeżeń uległyby na moment pozapodmiotowej materii zdarzeń i rzeczy. Podobnie jak w wierszu *Realizm* najlepszą egzemplifikacją wyda się polskiemu poecie ten rodzaj kontaktu, do którego zaprasza widza sztuka holenderskiego malarstwa Złotego Wieku. Autor *Postscriptum* powie:

holenderska martwa natura przyświadcza o postawie kontemplacyjnej, która bez tych oto jabłek i dzbanka nie mogłaby się ujawnić, nie mając, w sensie dosłownym, obiektu. [P 175]

Kilka stron wcześniej czytamy:

poznawalność, czy niepoznawalność świata zewnętrznego wobec naszego umysłu schodzi na plan dalszy, bo ważne jest samo poddanie się, utożsamienie (z holenderską martwą naturą) w przeciwieństwie od wyobraźni agresywnej, która zaczyna się od „Ja”. [P 171]

Jak należy te słowa rozumieć? Na czym miałyby polegać owo trudne do wyobrażenia zatopienie się podmiotu w otaczających go i przedstawianych mu formach bytu?

Otóż w ujęciu Miłosza zniknięcie „ja” w przedmiocie i analogicznie utożsamienie widza z obrazem oznacza podkreślenie, iż poezja (a dokładniej: ten rodzaj poezji, który autor *Wypisów z ksiąg pożytecznych* wybiera jako godny naśladowania) służy kontemplacji świata. Kontemplacji nie idącej wszak w parze, jak to ujmuje Miłosz, ze „stoicką zgodą na jego wszech-obejmujące, jedyne istnienie” (PP 161), lecz – przeciwnie – będącej wyrazem niezgody na to, co znamionuje nieobecność bytu, czyli zło i śmierć. Poeta odwoła się tu do tradycji ustanowionej przez Tomasa z Akwinu, stawiającej znak równości między Bogiem a czystym bytem, a także polegającej na stałym „utożsamieniu zła z niedostatkiem bytu, przez co diabeł występuje jako siła nicości” (PP 158). Warto w tym miejscu przypomnieć fragment utworu otwierającego tom *Na brzegu rzeki*. W *Sprawozdaniu* powraca bowiem taki sam motyw, jaki znamy zarówno z omawianych szkiców krytycznych, jak i z przywołanego przed chwilą wiersza *Realizm*.

Gromadziłem książki poetów z różnych krajów,
siedzę teraz nad nimi i zdumiewam się.

I słodko jest myśleć, że byłem kompanem w wyprawie,
która nigdy nie ustaje, choć mijają wieki.

Wyprawa nie po złote runo doskonałej formy,
ale konieczna jak miłość.

Pod przymusem miłosnego dążenia do esencji dębu
i górskiego szczytu, i osy, i kwiatu nasturcji.

Żeby, trwając, potwierdzały naszą hymniczność przeciw
śmierci⁶.

⁵ Miłosz napisał je, by jeszcze raz doprecyzować i wyjaśnić swój punkt widzenia w odpowiedzi na krytyczne głosy, z którymi się spotkał po ogłoszeniu szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*.

⁶ Cz. Miłosz, *Sprawozdanie*. W: *Na brzegu rzeki*, s. 6. Podkreśl. A. S.

Zadaniem sztuki słowa – tak jak ją Miłosz przedstawia zarówno w cytowanych wierszach, jak i w poetyckich manifestach – jest zatem właśnie owa „hymniczność przeciw / śmierci”. W ostatnich zdaniach tekstu *Przeciw poezji niezrozumiałej* twórca wyrazi tę myśl podobnie. „W poezji, którą wybieram, nie szukam ucieczki od grozy, raczej dowodu, że groza i cześć mogą w nas trwać równocześnie” – wyzna (PP 162). W planie poetyki taka postawa owocować musi wezwaniem do opisu postrzeganego jako konieczny warunek epifanii. Autor szkicu i tym razem rozpocznie od przygany pod adresem nowoczesnej liryki. „Znamienne, że w poezji ostatnich dziesięcioleci, zwłaszcza francuskiej, znika umiejętność opisu. Nazwać stół stołem to już za proste” (PP 159) – podkreśli, nie bez złośliwej satysfakcji, by chwilę później przejść do wyjaśnienia tajników i rodzaju kontaktu, jaki według niego twórca winien nawiązywać z rzeczywistością.

Opis wymaga intensywnego wpatrywania się, tak intensywnego, że spada zasłona codziennych przyzwyczajęń i, na co nie zwracaliśmy uwagi, tak wydawało się to nam zwykle, ukazuje się jako cudowne. Nie ukrywam, że szukam w wierszach objawiania się rzeczywistości, tego, co w greckim nosi nazwę *epifaneia*. [...] Epifania przerywa [...] codzienny upływ czasu i wkracza jako jedna chwila uprzywilejowana, w której następuje intuicyjny uchwyt głębszej, bardziej esencjonalnej rzeczywistości zawartej w rzeczach czy osobach. Stąd też wiersz-epifania opowiada o jednym wydarzeniu, co narzuca pewną formę. [PP 159; podkreśl. A. S.]

W tomach poetyckich Miłosza w istocie odnajdziemy długie szeregi tak rozumianych opisów. Aleksander Fiut nazwie je metonimicznymi, ale równocześnie włączonymi w symboliczny, eschatologiczny szyfr. Ryszard Nycz podkreśli ich tradycyjny charakter, powiązanie z teologiczną proveniencją epifanii, z „sakralnymi fundamentami poszukiwanego sensu”, a zarazem związek z rzeczywistym konkretem, z „*haecceitas* »poszczególnego istnienia«”⁷. Badacz skonstatuje:

epifania w twórczości Miłosza nie jest ani bezpośrednią samorewelacją, ani czystą techniką; to zaszyfrowany ślad obecności utrwalony w przeżyciu, pamięci, języku przez podmiot (epifania jest zawsze „dla kogoś”), który poręcza, legitymizuje jej prawdziwość⁸.

Trudno o trafniejsze rozpoznanie. Dodać by można tylko, że Miłoszowi nieobcy jest spór, jaki w kwestii roli materii w rozumieniu *haecceitas* toczyli Duns Szkot z Akwinatą, i że stanowisko poety nie jest tu wcale jednoznaczne, bliższe ostatecznie, jak sądzę, raczej Tomaszowi niż twórcy skotyzmu. To jednak przedmiot wymagający innych, szczegółowych rozważań. Tutaj warto najwyżej podkreślić, iż wertując karty szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* odnajdziemy fragmenty traktujące o niemożności dotarcia do *haecceitas* na drodze uduchowionego postrzegania przedmiotu. Stanowi ono bowiem według Miłosza próbę nie tyle kontemplacyjnego zbliżenia się do jego istoty, co uchwycenia dziwności percepcji. Z tego też powodu ani impresjonizm, ani kubizm nie stają przed szansą odnalezienia i rozpoznania „takości”, w czym innym bowiem lokują cel swoich spotkań z krajobrazem i przedmiotem. Miłosz rozwieje wszelkie wątpliwości i riposty, jakie

⁷ R. Nycz, „Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia”. Czesława Miłosza tropienie realności. W: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 169.

⁸ *Ibidem*.

sformułować by mogli w tym miejscu zwolennicy nowoczesno-awangardowych zbliżeń do przedmiotu, którym nieobce były przekonania i poszukiwania kubistów, Ponge’a czy Stevensa. Napisze:

W krótkim tryumfalnym okresie poezji francuskiej, zbiegającym się mniej więcej z kubiżmem w malarstwie, nowoczesność oznaczała łączywość na nowo odkrywane elementy przedmiotów. Z tego wyłoniła się później niemal naukowa eksploracja brzoskwini czy drozda, czy ślimaka, tzn. tych naszych percepcji, które pojawiają się, kiedy dane przedmioty znajdują się w polu widzenia. Nieraz są to olśniewająco inteligentne konstrukcje, ale dla siebie niewiele w nich znajduję. „Takość” rzeczy jest w nich zastąpiona czysto mózgowym rozkładem ich na części. [PP 158]

Jak można dostrzec, głos Miłosza w sporze o „niezrozumialstwo” sprowadza się, upraszczając nieco, do przeciwstawienia poezji zsubiektywizowanej i pochłoniętej percepcyjnym i językowym eksperymentem – poezji opisowej, prostej, potocznie rozumiałej i epifanijnej zarazem.

Pora zapytać, jak ma się to do stanowisk przedstawianych przez głównych uczestników sporu z Dwudziestolecia? Po czyjej Miłosz opowiada się stronie?

Po stronie Irzykowskiego, atakującego „niezrozumialstwo” jako pochodną „zielonej biegunki skojarzeń”⁹, „obcinania węzłów logicznych” i „szukania dzikich metafor”¹⁰ (*nb.* autor *Pałuby* definiował poezję niezrozumiałą – przypomnę – jako synonim formy pozbawionej jakichkolwiek zewnętrznych wobec siebie uzasadnień i legitymizacji)?

A może po stronie Witkacego, broniącego w polemice z Irzykowskim Czystej Formy właśnie jako „konstrukcji działającej jako taka, bez względu na wszelkie życiowe związki”¹¹, w przekonaniu, że tylko Czysta Forma wywołuje w odbiorze poczucie jedności istnienia, a w konsekwencji pozwala doznać Tajemnicy Metafizycznej?

Czyje tezy postawione w tym toczonym wokół awangardowej formy sporze Miłosz mógłby powtórzyć?

Wybór samego pojęcia „poezji niezrozumiałej” wskazywać by mógł, że autorowi *Postscriptum* bliższy jest Irzykowski. Wszelako nie opowiada się on tak, jak to ostatecznie uczynił twórca *Pałuby*, za formą utrudnioną, ale czytelną. Przeciwnie, Miłosz z uporem domaga się prostoty i potocznej zrozumiałości poezji. Awangardowa forma budzi w nim – jak pamiętamy – jedynie celebralne uznanie, lecz nie afirmację.

Z tego samego powodu poeta nie może w szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* przyklasnąć także Witkacemu jako obrońcy Czystej Formy. Z drugiej strony jednak, pojawia się w tym tekście nie opatrzone adresem cytaty z autora *Nowych*

⁹ K. Irzykowski, *Niezrozumialstwo*. W: *Wybór pism krytycznoliterackich*. Oprac. W. Głowała. Wrocław 1975, s. 419. BN I 222.

¹⁰ *Ibidem*, s. 418.

¹¹ S. I. Witkiewicz, *Wstęp do rozważań nad niezrozumialstwem*. W: *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*. Oprac. i przypisy J. Leszczyński. Posłowie B. Dziemińsk. Warszawa 1976, s. 364. Skądinąd wiadomo, że Witkacy był zwolennikiem harmonijnej koincydencji elementów trojakiiego rodzaju: „uczucie metafizycznych”, „uczucie życiowych” oraz intelektu. Z równie silną niechęcią wyrażał się o sztuce realizmu, oddającej prymat „uczuciom życiowym”, jak i o sztuce abstrakcyjnej, absolutyzującej intelekt. Akt kreacji, owocujący Czystą Sztuką, rozumiał jako idealną jedność wszystkich trzech wymienionych elementów.

form w malarstwie. I to w ważnym momencie. Wówczas, gdy Miłosz postuluje powrót do epifanijnego opisu.

„Metafizyczne Poczucie Dziwności Istnienia” oznacza przede wszystkim, że wobec drzewa czy kamienia, czy człowieka uświadamiamy sobie nagle, że to j e s t, choć mogłoby nie być. Znamienne, że w poezji ostatnich dziesięcioleci, zwłaszcza francuskiej, zanika umiejętność opisu. [PP 158–159]

– powtarza po raz kolejny Miłosz, splatając wątek witkacowski z parafrazą cytowanych wcześniej słów Audena.

Warto podkreślić, że autor polemicznego wobec tez Irzykowskiego *Wstępu do rozważań nad niezrozumiałstwem* jest też jedyną osobą spośród wszystkich uczestników sporu z Dwudziestolecia, którą poeta wymienia z nazwiska w drugim z analizowanych tu szkiców. Nic dziwnego. Opowiadając się za „sztuką obiektywną”, oczywiście, bez „naiwnej wiary w możliwość przedstawienia rzeczy »tak jak naprawdę są«” (P 163–164), Miłosz podąża przeciw śladem Witkacego, podkreślając, nie po raz pierwszy zresztą, rolę poezji w świecie, w którym metafizyka zdaje się już nie mieć miejsca. Od tego kluczowego, a Witkacowskiego spostrzeżenia rozpoczyna się także szkic *Przeciw poezji niezrozumiałej*. Autor pisze:

wyobraźnia religijna w cywilizacji naukowo-technicznej stale ulega erozji. [...] Może ktoś zapytać, czy zagadnienia, które zaprzatają umysł teologa albo filozofa, mają dzisiaj wagę dla poety. Odpowiadam na to „tak” i postaram się wyjaśnić, dlaczego. [PP 151]

W *Postscriptum* Miłosz wymieni już otwarcie twórcę *Nienasyceń* jako autora tezy, iż poezja przejmując (na jakiś czas) rolę ostoi *mythos*. Co więcej, akceptując takie właśnie rozpoznanie, potraktuje je jako okazję do dowartościowania własnej roli jako poety. Warto ten *passus* przytoczyć, eksponuje on bowiem także drugiego negatywnego bohatera Miłoszowego manifestu – przedstawionego tu jako spadkobierca i kontynuator nowoczesnej myśli, radykalizujący przekonanie o zerwaniu relacji między liryką, człowiekiem i rzeczywistością.

I, nagle wybrawszy zawód poety, kiedy daleko było do przyznawania mu tak centralnej roli, musiałem sobie uświadomić swoją ważność. Niby inaczej być nie mogło. Rozpad rzeczywistości nie gwarantowanej przez żaden absolut, następnie rozpad podmiotu zostawiły w spadku mowę, która mówi siebie. Tutaj jednak pojawia się paradoks. Oto właśnie poeta swoją działalnością udowadnia, że z chwilą kiedy przyjmie założenia dekonstrukcjonistów, poezja zostaje obezwładniona. Gdyż, po prostu mówiąc, potrzebuje ona wiary w rzeczywistość czy też, inaczej to ujmując, musi dążyć do serca rzeczy, z poczuciem nigdy nie pokonanego dystansu. Jest ona też zawsze po stronie *mythos*. To znaczy, odwołując się do Boga, czy do różnicy pomiędzy prawdą i fałszem, dobrem i złem, nie dokonujemy jedynie demagogicznego zabiegu na użytek małuczkich, bo poza słowami liczmanami (*platiudes*) kryje się treść żywa. [P 174]

W przywołanym tu fragmencie *Postscriptum* podkreślony zostaje konieczny związek postulowanego przez Miłosza wzoru poetyckości z referencją świata i dbałością o „treść żywą”, bez której nie tylko sztuka, ale i wszelkiego typu ludzka działalność wydają się autorowi owych słów jałowe, pozbawione celu, obezwładniające same siebie.

Zebrawszy te wszystkie cytaty, łatwo dojść do wniosku, że twórca tekstów *Przeciw poezji niezrozumiałej* i *Postscriptum* celowo w swoim manifestie nie wspomina sporu z Dwudziestolecia, którego szeroki kontekst przecież uruchamia. Tyleż aluzyjnie, co intrygująco, najpierw go wydobywa i zaraz, równie prowokacyjnie, porzuca. Powód takiego zachowania wydaje się jasny, a przesłanie czytelnemu. Otóż Miłosz nie chce wypowiadać się w kwestii niezrozumiałstwa językiem twórców i komentatorów Pierwszej Awangardy. Nie chce spierać się o kształt awangardowej formy. Jeśli przywołuje w szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*, w postaci cytatu czy powtórnego pojęcia, nazwiska adwersarzy polemiki z Dwudziestolecia – Rzykowskiego i Witkacego – to raczej po to, aby przenieść dyskusję w inne rejony. Właśnie dlatego konsekwentnie naprowadza czytelnika na te wątki rozważań uczestników słynnej polemiki, które wydać się mogą antynowoczesne. Pisząc swe manifesty w latach dziewięćdziesiątych, nie przez przypadek nie odwołuje się także do bliższego mu chronologicznie popaździernikowego sporu o wyobraźnię. Afirmowane w roku 1958 przez Kwiatkowskiego polskie surrealizmy, tropione w liryce Harasymowicza i Czyczy, wydać mu się muszą przecież tak samo niekorzystne dla uprawy „gospodarstwa polskiej poezji” jak francuski symbolizm czy kubizm. Wybór, jaki został zarysowany w słynnym szkicu *Wizja przeciw równaniu. (Nowa walka romantyków z klasykami)*, dotyczył – przypomnę – tylko dwóch orientacji tego samego awangardowego paradygmatu: konstruktywistycznej i surrealistycznej. Żadna z nich, w przekonaniu Miłosza, nie oferuje poszukiwanej drogi dojścia do „takości” przedmiotu, nie otwiera też szansy na chronienie podmiotu, który swą siłę odnajdywać mógłby w „namiętnej pogoni za rzeczywistością”. Nie ma zatem sensu kontynuowanie sporu o wyższości jednej nad drugą. Retoryka polemiki z Dwudziestolecia, przeciwnie, operuje pojęciami, które nadają się do wykorzystania, pod warunkiem wszelako, iż oczyści się je ze znaczeń przypisanych im przez awangardę.

Powtórzę: Miłosz kontynuuje, a raczej odnawia spór o „niezrozumialstwo” nie jako wewnątrzawangardowy spór o formę, lecz jako antynomię między światopoglądem tradycyjnym, którego dykcją w XX wieku jest klasycyzm, a światopoglądem nowoczesnym, którego ostatnim wielkim projektem jest modernizm rozumiany jako formacja mająca dwa otwarcia – antymimetyczne w Młodej Polsce i antyromatyczne w Dwudziestolecie¹². Tym samym u progu lat dziewięćdziesiątych autor antologii wierszy przedkładających kontemplację rzeczy nad introspekcję podmiotu powtarza wybór dokonany w początkach swej twórczości. Oczywiście, czyni to w innym kontekście, w momencie kiedy, jak pisze, „rozpad rzeczywistości [...] [i] rozpad podmiotu zostawiły w spadku mowę, która mówi siebie” (P 174), a liryka – czego jako poeta obawia się najbardziej – przejmując założenia dekonstrukcji, narażona zostaje na bezwład i izolację od problemów dotyczących człowieka zmagającego się z grozą nicości.

W tym właśnie momencie natrafiamy na ślad wspomnianej tezy historyczno-

¹² Takie rozumienie modernizmu jako formacji mającej dwa otwarcia: młodopolskie, którego głównym wyznacznikiem jest odrzucenie tradycji XIX-wiecznego mimetyzmu, i awangardowe (po r. 1918), oparte na odrzuceniu tradycji romantycznej, proponuje W. B o l e c k i (*Modernizm w literaturze polskiej XX wieku*. „Teksty Drugie” 2002, nr 4).

literackiej, którą Miłosz stawia, podkreślając „oczywistą ciągłość” (PP 152) między modernizmem a postmodernizmem. Związek dziś już raczej nie kwestionowany, ale u progu lat dziewięćdziesiątych wcale nie tak oczywisty dla polskiego czytelnika, a nawet literaturoznawcy.

Autor szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* w odniesieniu do modernizmu i postmodernizmu konsekwentnie naświetla i poddaje krytyce te wątki, które są światopoglądowo sprzeczne z uprzednią wobec obu tych okresów wiarą (można ją, upraszczając, nazwać klasycystyczną) w przedmiotowy świat i jego sens. Trwała ona dopóty – wysuwa silną tezę Miłosz – dopóki nie pojawiła się wyobraźnia podmiotu skupionego na samym sobie, zamykającego się coraz szczelniej w porządkach nieświadomego i wrażeniowego.

Ale czymże jest owa nowoczesność? Przeciwstawia się dzisiaj postmodernizm modernizmowi, co jednak zdaje się zmierzać do przekreślenia oczywistej ciągłości. Należy cofnąć się do chwili, kiedy rodzina hołdowała wierzeniom tradycyjnym, natomiast pochodzący z niej poeta czuł się emancypowany i umieszczał swoją rodzinę w kategorii, której nadawał niezbyt pochlebne miano burżuazji, filistrów itd., choć po prostu rozumiał przez to zwyczajną ludzkość nie zajmującą się sprawami umysłu. [PP 152]

Jak widać, Miłosz gotów jest zaryzykować porównanie go z filistrem, by tylko zaakcentować niezbieżność poszukiwanej przez siebie postawy poetyckiej z *emploi* nowoczesnego poety izolowanego od odtaczającej rzeczywistości, zajmującego się sprawami własnego umysłu, jaźni, percepcji i języka. Dlatego gdyby szukać w wypowiedziach Irzykowskiego myśli najbliższej Miłoszowi, należałoby przywołać nie tyle opublikowany w 1924 roku i rozpoczynający awangardowy spór szkic *Niezrozumiałstwo*, lecz wcześniejszy, pochodzący z 1908 roku, tekst *Niezrozumialcy. (Teoria niezrozumiałości, o ile można, zrozumiale wyłożona)*. To w nim Irzykowski rozwijał – pokrewną Miłoszowej – kwestię agresywnej wyobraźni, która zaczyna się od „ja”.

Autor *Czynu i słowa* konstataował w *Niezrozumialcach* pojawienie się nurtu zainteresowania jaźnią, dopełniającego naturalizm. Zauważał, że owa – jak ją nazywał – „kinematografia duszy”¹³ wykształciła w sztuce dwie odmiany. Twórca pierwszej, obawiając się zbytnej niejasności (uniemożliwiającej rozumienie), „obracał się [...] w zakresie zewnętrznych zjawisk duchowych, pokazywał duszę w chwili, gdy ona zachowuje się biernie, w stanie *dolce far niente*”. Bawiło go – jak pisał – przede wszystkim „tło, na którym się dusza wylegiwa: krajobraz, kawiarnia, pokój itd.”¹⁴ Zwolennik drugiej, tracąc ów pożądaný według Irzykowskiego dystans i lekceważąc przymioty czytelności, pozwalał, by „dusza w stanie czynnym, ruchomym” zaczęła „sama siebie przeszukiwać i odsłaniać swe głębie”¹⁵. Twórca ten, już nie tylko przełamując, ale odrzucając mit *mimesis*, zanurzał się w sobie, odbijał we własnych zwierciadłach. Autor *Paluby* przykłady pierwszej, zainteresowanej „duszą” strategii poetyckiej odnajdywał w poezji i dramaturgii Arno Holza. W liryce jego następców – Maurice’a Maeterlincka, Johanna Schlafa, Alfreda Momberta, Stanisława Przybyszewskiego, Tadeusza Micińskiego –

¹³ K. Irzykowski, *Niezrozumialcy. (Teoria niezrozumiałości, o ile można, zrozumiale wyłożona)*. W: *Wybór pism krytycznoliterackich*, s. 105.

¹⁴ *Ibidem*, s. 106.

¹⁵ *Ibidem*.

rozpoznawał natomiast coraz liczniejsze ślady pogłębiania się samowystarczalności i autoreferencjalności podmiotowego świata jaźni.

Ta metoda cofania się do korzeni duszy [...] padła [...] u nas na grunt podatny, wspierana zwłaszcza przez szal regresu do słowiańskości (Wolska, Wyspiański) i różnych innych [...] „pra”, czy „prae”¹⁶.

– konstatował z wyraźną dezaprobatą. Zwracał nie bez racji uwagę na paradoksalną nieautonomiczność introspektywnych wizji i podkreślał ich zbieżność z modnymi i nośnymi koncepcjami psychologicznymi i filozoficznymi. Pisał w roku 1908:

W tym punkcie przełamał się naturalizm, gdyż [poeta] stanął wobec niespodzianek; z wygodnego widza stał się górnikiem i nurkiem. [...] Każdy poeta widział w swej duszy takie głębie i dna, jakie według swojej filozofii znaleźć się w sobie spodziewał. [...] Wszystkie te wizje jednak były samooszukiwaniem, albowiem właściwy temat wizji poddawała zawsze jakaś teoria czy filozoficzna, czy przyrodnicza, czy antropologiczna. Ci poeci-górnicy wykopują z tryumfem i z gestami niespodzianki zawsze to, co przedtem sami chyłkiem zakopali. Aby zaś zatrzeć ślady tej roboty, starają się o to, aby wydobyty z kopalni metal nie był czystym metalem, lecz rudą, czyli: mieszają do rezultatu swego odkrycia tyle niejasności i niedorzeczności, aż osiągną pozór wizji¹⁷.

Jestem przekonana, iż sprzeciwiający się niezrozumiałej poezji końca XX wieku Miłosz, wiążąc jej ciemność z nadmiernym zainteresowaniem głębokim *ego*, mógłby się pod tymi uwagami Irzykowskiego podpisać. Czyż nie z podobnego rozpoznania wywieść możemy głoszoną przez autora *Postscriptum* tezę, iż „wielu poetów nie uświadamia sobie nawet, do jakiego stopnia uprawiają dalszy ciąg francuskiego symbolu, który w dziewiętnastym wieku wypracował wzory zachowań poety zbuntowanego i izolowanego” (PP 152)? Wzory, dodajmy, znajdujące swą paralelę właśnie w przekształcających się ujęciach tego kluczowego dla wysokiego modernizmu – tropu. Ewolucja symbolu polegała przecież właśnie na stopniowym niwelowaniu dystansu między obrazem a ukrytym za nim przesłaniem, które poddane było postępującej stale redukcji. Na wykorzenianiu znaczonego z porządków idealistycznych, na równoczesnym indywidualizowaniu i wiązaniu go z teoriami psychologizacyjnymi. W konsekwencji także na coraz dalej idącej autonomizacji warstwy znaczącej symbolu.

Miłosz w szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* formułuje podobny do twierdzeń Irzykowskiego pogląd na źródła emancypacji niepożądanego, stroniącego od poza-podmiotowego świata, wyobrazeniowej i dlatego niezrozumiałej poezji. Krytyczne oceny, jakie Irzykowski wystawił na początku XX wieku czytany przez siebie „niezrozumiałcom”, autor tomu *Na brzegu rzeki* powtarza pod koniec stulecia w odniesieniu do twórców odpowiedzialnych za ukształtowanie się głównego nurtu nowoczesnej liryki: Mallarmégo, Ponge’a, Stevensa, ale także wszystkich ich mniej znanych kontynuatorów i następców.

Upominając się o dystans, który stwarza naturalną szansę „oswajania” (co nie znaczy: zapoznania) grozy i zachowania zdolności do afirmacji świata, naprowadza czytelnika mimochodem na myśl o jeszcze jednym autorze, który tendencje psychologizacyjne harmonijnie łączył z epifanijnym opisem. Jego nazwisko w tekście

¹⁶ *Ibidem*, s. 107.

¹⁷ *Ibidem*, s. 106–107.

Przeciw poezji niezrozumiałej nie pada. Napotkamy je jednak w przedmowie do *Wypisów z ksiąg użytecznych*, gdzie czytamy o roli pamięci w sztuce, która chce przeciwstawić się wszechogarniającemu pesymizmowi i narastającej nieobecności. Miłosz powtarza za Schopenhauerem:

Sztuka wyzwala i oczyszcza, a jej zapowiedzią są te krótkie chwile, kiedy patrzymy na piękny krajobraz, zapominając o sobie, kiedy znika, roztopia się wszystko, co nas dotyczy.

A dalej pisze:

Wspominając [...] do niczego już nie dążymy, niczego nie obawiamy się, stajemy się okiem, które ogląda i odnajduje szczegóły poprzednio wymykające się naszej uwadze. Formuła *Pana Tadeusza*, w dwudziestym wieku – Prousta¹⁸.

W epepei Mickiewicza i prozie Marcela Prousta poeta odnajduje zatem teksty reprezentacyjne dla formuły, wedle której przedmiot staje się sprzymierzeńcem podmiotu, w tym sensie, iż pozwala, a może nawet nakazuje (?) mu „zapomnieć o sobie”, a tym samym uobecnić w kontemplatywnym wspomnieniu to, co najważniejsze i życiodajne dla zagrożonego śmiercią i zarażonego pesymizmem człowieka.

Dlatego gdyby pokusić się o poszukiwanie kolejnych niejawnych i, być może, nie zamierzonych powiązań między szkicem Miłosza a wcześniejszymi tekstami traktującymi o „niezrozumiałcach” i „niezrozumiałstwie” tudzież „niezrozumiałości” poezji, wskazać by można jeszcze jeden. Jego autorem jest właśnie twórca *W poszukiwaniu straconego czasu*. 15 VII 1896 publikuje on na łamach „La Revue Blanche”, w dziewiątym tomie tego pisma (nr 75), szkic *Contre l’obscurité*, którego tytuł Boy proponuje tłumaczyć jako *Przeciwko niezrozumiałstwu*¹⁹.

Powiem od razu, iż sposób widzenia problemu przez Prousta wydaje mi się najbliższy myśleniu Miłosza. Autor książki *W stronę Swanna* spiera się w swoim szkicu z symbolistami. Podobnie jak Miłosz – upomina się o zanurzenie w codzienności, o uwagę dla tego, co jednostkowe, a przez to istotne w swej materialności i pojedynczości. Odrzuca także, znów podobnie jak Miłosz, „okazywanie pogardy masom”. Proust nazwie ten rys symbolistycznej postawy „chęciami poślednimi, które [...] zachwyca miernych czytelników”²⁰. Niezrozumiałcami są przeto, jego zdaniem, ci którzy celowo utrudniają przekaz, piszą wiersze-rebusey, pomijają to, co jednostkowe. Analogicznie do tez znanych nam ze szkicu *Przeciw poezji nie-*

¹⁸ Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 14–15. Bardzo charakterystyczne, że także w tym kontekście przywołani zostają XVII-wieczni Holendrzy. Ich percepcję nazwie poeta za Schopenhauerem percepcją czysto obiektywną: „To właśnie widać u tych godnych podziwu holenderskich artystów, którzy zwracali swoją czysto obiektywną percepcję ku najmniej znaczącym przedmiotom i wzniesli trwałe pomniki swemu obiektywizmowi i swemu duchowemu spokojowi w obrazach martwych natur, na które nie możemy patrzeć estetycznie, nie doznając wzruszenia. Gdyż mówią nam one o spokojnym, uciszonym stanie umysłu artysty, wolnym od podszeptów woli, tak że mógł kontemplować nieznaczące rzeczy tak obiektywnie, tak inteligentnie” (*ibidem*, cyt. na s. 14).

¹⁹ T. Żeleński (Boy), *Proust jasny i ciemny*. W: *Pisma*. T. 13: *Obiad literacki*. – Proust i jego świat. Warszawa 1958. Śladem tym podąża M. P. Markowski, podejmując taką samą decyzję w kwestii tłumaczenia tytułu – zob. M. Proust, *Przeciwko niezrozumiałstwu*. W: *Pamięć i styl*. Wybór, oprac. i wstęp M. P. Markowski. Przeł. M. Bieńczyk, J. Margański, M. P. Markowski. Kraków 2000. Zob. też s. 343–349 (przeł. M. P. Markowski).

²⁰ Proust, *op. cit.*, s. 31.

zrozumiałej autor *Contre l'obscurité* wyraża przekonanie, że w poezji chodzi o coś więcej niż o literacką grę. Pisze:

Za pomocą waszych objaśnień zrozumieć, być może, wasz wiersz jako teoremat lub jako rebus. Poezja wymaga jednak większej dawki tajemnicy, wrażenie zaś poetyckie, całkowicie instynktowne i spontaniczne, nie ma tu czego szukać²¹.

Przeciwnie, liryka winna penetrować „ciemność całkiem innego rodzaju. Można ją z powodzeniem zgłębiać, nie można jednak bronić do niej dostępu niezrozumiałstwem języka i stylu”²².

Proust krytykuje także jako błędne jeszcze jedno założenie symbolistów. Mianowicie przekonanie, iż liczy się tylko to, co uniwersalne, w konsekwencji czego konkretny byt sprowadzony zostaje do roli li tylko odpowiednika. Pisze:

Otóż utrzymując, iż neguje „przypadki czasu i przestrzeni”, wskazując jedynie prawdy wieczne, zapoznaje on [tj. symbolizm] inne prawo życia, które głosi, iż to, co powszechne i wieczne, objawić się może jedynie poprzez to, co jednostkowe²³.

Jak zauważa jeden z badaczy, w tych właśnie słowach z *Contre l'obscurité* Proust bodajże po raz pierwszy wypowiedział fundamentalne prawo swej estetyki, powtarzane wielokrotnie w późniejszych tekstach. Głosi ono, iż dzieło sztuki zakorzenione winno być w świecie jednostkowym, odsyłać zaś, co bynajmniej nie sprzeczne, lecz właśnie implikowane, do praw powszechnych. W jednym z listów – przypomina Markowski – twórca *Pamięci i stylu* pisał, że „wielkie arcydzieła są zarazem bardzo ogólne i bardzo szczegółowe: wychodzą od bardzo konkretnego życia i zmierzają w stronę ludzkości”²⁴. Nie muszę dodawać, że właśnie to prawo wyznaje niezmiennie również autor szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*. On sam mógłby podpisać się pod następującymi słowami Prousta:

Dzieła czysto symboliczne ryzykują [...] utratę życia, a przez to głębi. Co więcej, jeśli nie poruszają umysłu, ich „księżniczki” i „rycerze” podsuwają będą sens niejasny i trudny do uchwycenia, wiersze, które powinny stać się żywymi symbolami, przemieniają się w zimne alegorie²⁵.

W przekonaniu autora dzieła *W poszukiwaniu straconego czasu* przed takim obrotem sprawy zabezpiecza koncentrowanie się na naturze. Rada, jakiej udzieli on „utrudniającym” swe wiersze pisarzom, brzmieć będzie jednoznacznie: „Niech poeci znajdą natchnienie w naturze, gdzie jeśli nawet treść jest niejasna, forma pozostanie jednostkowa i zrozumiała”²⁶.

Dodać należy, że *Contre l'obscurité* to niejedyny szkic, w jakim Proust z niechęcią wyraża się o francuskich symbolistach. Markowski przypomina w swoim komentarzu, iż równie poważne zarzuty pisarz formułował w nie dokończonym i nie publikowanym za życia szkicu, zatytułowanym przez wydawcę [*La Jeunesse flagornée*]. Proust wyraził tam następującą opinię:

Nigdy poczucie obowiązku nie było tak nikłe, nigdy pogarda dla tradycji tak wielka.

²¹ *Ibidem*, s. 30.

²² *Ibidem*, s. 29.

²³ *Ibidem*, s. 31.

²⁴ *Ibidem*, s. 206. Cyt. za komentarzem M. P. Markowskiego.

²⁵ *Ibidem*, s. 32.

²⁶ *Ibidem*.

Młodzi inteligentni ludzie nie troszczą się wcale o moralność, nie pracują, czytają jedynie współczesnych sobie bajarzy, tworzą własną retorykę na wzór Mendesa i Moréasa [...]”²⁷.

Czyż nie są to właśnie tezy Miłosza ze szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*? Ja znajdowałabym tu wiele podobieństw. Miłosza i Prousta łączy nie tylko niechęć do symbolizmu. Nade wszystko – podobne stanowisko w kwestii referencji sztuki słowa i zaniepokojenie zbyt wielkim znaczeniem nadawanym w poezji współczesnej egotycznej wyobraźni podmiotu.

I jeszcze jedna, przedostatnia już uwaga. Miłosz objawia się w szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*, o czym była mowa, jako krytyk struktur nowoczesnej liryki. Nycz nazwie nawet ów tekst, podobnie jak wiersz *Ars poetica*? – „antymodernistycznym manifestem”²⁸. Autor tomu *Na brzegu rzeki* przedstawia się w tym szkicu, co nikogo nie dziwi i co jest owym powtórzonym wyborem, jako zwolennik paradygmatu klasycystycznego. Nie możemy však zapominać, że ten ostatni jest jednym z dwóch osiowych nurtów modernizmu właśnie, rozumianego jako szeroka formacja²⁹. Podobnie jak osiami tymi są dwie koncepcje literatury, oparte na odmiennie pojmowanej kategorii reprezentacji – Proustowska i Mallarméańska³⁰.

Miłosz, opowiadając się za pierwszą – Proustowską, wybiera klasycyzm, ale jest to klasycyzm nowoczesny. Jego nowoczesność przejawia się w analizowanych tu szkicach choćby wtedy, gdy twórca antologii zdradza, że poszukując wierszy, które „honorują przedmiot, nie podmiot” i które „zwracają się przeciwko rozpowszechnionym mniemaniom, że poezja to musi być coś mglistego i nieprzystępnego” (PP 156), porzuca pierwotny zamiar sięgnięcia do tekstów z różnych epok i ogranicza się do poezji XX-wiecznej ze względu na – uwaga! – wersyfikacyjne walory wiersza wolnego³¹.

Pozostaje nowoczesny również wtedy, gdy pisze w *Postscriptum*, że jedynym oparciem dla poety próbującego uchwycić nieprzebraną wielość zjawisk „są jego własne percepcje, z konieczności subiektywne” (P 163). Także w momencie, w którym podkreśla zanik naiwnej wiary w możliwość przedstawiania rzeczy takimi, jakie są naprawdę.

Nowoczesny, czy raczej ponowocześnie nowoczesny, jest wreszcie wtedy, gdy w tym samym okresie, w którym formułuje w szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* teorię „epifanijnego opisu”, w tomach poetyckich zamieszcza „kolażowe poematy”, na poziomie formalnym zbliżone do postmodernistycznych sylw³². Na ten aspekt twórczości późnego Miłosza zwracał uwagę Nycz. W swych ostatnich

²⁷ M. Proust, [La Jeunesse flagornée]. Cyt. za komentarzem Markowskiego (s. 207). Tam też tytuł przekładu: *Młodość polechtana*.

²⁸ Nycz, *op. cit.*, s. 158.

²⁹ Zob. E. Możek, *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*. „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6.

³⁰ Zob. M. P. Markowski. *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 9–10.

³¹ Miłosz pisze: „Początkowo zamierzałem zbierać okazy z różnych epok, ale wreszcie zatrzymałem się na tym, co bliżej. W znacznym stopniu przesądziła o tym – co może dziwić – wersyfikacja. Bo jednak zauważyłem, że tradycyjny wiersz rymowany narzuca się swoją formą dźwiękową kosztem, mniejszym czy większym, obrazu. Dopiero pozbycie się jego miar stałych pozwala się skoncentrować na obrazie” (PP 156).

³² Nycz (*op. cit.*, s. 162) w tych dwu formach poetyckich odnajduje ekwiwalent dwu rywalizujących ze sobą tendencji. Pisze: „Pierwsza zmierza do ujęcia rzeczywistości jako materialnego

rozważaniach o autorze tomu *Na brzegu rzeki* badacz stawiał nawet tezę, iż pojawiająca się tekstach Miłosza –

nieoczekiwana na pierwszy rzut oka, krytyka modernistycznej koncepcji poezji idzie w parze z postulowaniem takich jej własności, które zwykle się dziś uznawać za typowo postmodernistyczne³³.

I dodawał:

Zbieżność cech daje się jednak odnaleźć zasadniczo tylko na poziomie formalnym: założenia estetyczno-filozoficzne, a także przesłanki światopoglądowe poetyki Miłosza trudno byłoby uzgodnić z przeświadczeniami postmodernistów [...] ³⁴.

W dalszej partii swego obszernego studium, interpretując ostatecznie książkę liryczne Miłosza (szczególnie tomik *To*), badacz zauważał, że pojawiająca się w nich poetyka jest wyrazem wyjścia zarówno poza zasadę epifanijnego obrazu, jak i poza zasadę „humanizacji pozaludzkiego”, która organizuje estetykę nowoczesną.

poetyka wskazywania pozaludzkiego [...] odrzuca pocieszenie epifanicznym usensownieniem doświadczanego świata, zdecydowanie żądając respektu dla prawdziwego oblicza rzeczywistości – nawet za cenę uznania jej, pozaludzkiej właśnie, bez-sensowności, nieprzedstawialności, poniżej-językowości³⁵.

wskazać istnienie pozaludzkiego to pokazać świat, który nie daje się ująć w ludzkich kategoriach; świat, który – pozbawiony przeszłości i przyszłości – obywa się bez ludzkiego doświadczenia czasu, który jest nie do przedstawienia, opowiedzenia czy zinterpretowania³⁶.

Znaczenia tych spostrzeżeń nie sposób nie docenić. Przeciwnie, wypada je z całą wnikliwością rozważać, pamiętając choćby o takich fragmentach, jak ten z wiersza *Oset, pokrzywa* z przełomowego pod wieloma względami tomu *Dalsze okolice* (1991):

Miał mnie okupić dar układania słów,
Ale muszę być gotów na ziemię bez-gramatyczną.

Z ostem, pokrzywą, łopuchem, belladonną,
Nad którymi wietrzyk, senny obłok, cisza³⁷.

Czyżby poeta zwątpił ostatecznie? Intuicyjnie – budzi się we mnie sprzeciw. Czy w istocie stary Miłosz wyrzeka się owego przedstawiania, opowiadania i interpretowania? Czy przekracza modernizm, starając się sięgnąć „poza [...] granice ludzkiego wyrazu”³⁸, a nie, jak wcześniej, ponawiając próby jego znajdowania i osadzania w niepewnej, wysiłonej, ale jednak trwającej ufności? Jeśli tak, to tylko w jakimś stopniu. O ile w świetle rozpoznania Nycza niemodernistyczność Miłosza wydać się może cokolwiek ponowoczesna, o tyle z pewnością nie nabiera negatywnego charakteru ponowoczesności. Miłoszowi obca pozostaje rozpacz.

przejawu pewnego ukrytego porządku; druga zaś widzi w niej przede wszystkim swego rodzaju nieograniczoną całość”.

³³ *Ibidem*, s. 158.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, s. 180–182.

³⁶ *Ibidem*, s. 185.

³⁷ Cz. Miłosz, *Oset, pokrzywa*. W: *Dalsze okolice*. Kraków 1991, s. 23.

³⁸ Nycz, *op. cit.*, s. 185.

Nadal jest on poetą afirmacji i podziwu. Nie popada – co Nycz podkreśla – „ani w ascetyczne milczenie, ani w marnotrawny bełkot”³⁹. Zawsze ukazuje się nam jako piewca tego, co istnieje i co, będąc dostępne zmysłom, choćby po części jest zrozumiałe. Oset, pokrzywa, łopuch i – *nomen omen* – belladonna zachowują nadal swe piękno.

Kończąc, chciałabym pokusić się o jeszcze jedną próbę zestawienia interesujących mnie szkiców Miłosza z tekstem tematycznie i tytułarnie wyraźnie im pokrewnym, choć niewątpliwie nie włączonym przez autora *Postscriptum* w siatkę ukrytych nawiązań. Lektura ta pozwoli, co jest powodem tego przywołania, oddać na chwilę głos postponowanej przez Miłosza poezji niezrozumiałej. Liryce ciemnej, bo zbyt introspektywnej i, co ważniejsze, świadomie rezygnującej z kontemplacji przedmiotu na rzecz wewnętrznych ćwiczeń *ego*, w nadziei na odnalezienie nowego poety. Tezy Miłosza z tekstu *Przeciw poezji niezrozumiałej* są, czego nie sposób przemilczeć, wyraźnie wyostrome, a nieraz niesprawiedliwe w swej ogólności i jednostronności. Gdyby chcieć podjąć z nimi polemikę językiem odrzucanego przez Miłosza światoodczucia, a równocześnie przywołać racje, których autor *Postscriptum* nie bierze pod uwagę, przypomnieć by można właśnie nieco wcześniejszy, choć też powojenny, szkic Aleksandra Wata zatytułowany *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*, napisany najpewniej między 1963 a 1965 rokiem. Krzysztof Rutkowski włączył go po 20 z górą latach do pierwszej edycji *Dziennika bez samogłosek* (Londyn 1986, wyd. krajowe: Warszawa 1990). Nawiązujący do sporu z Dwudziestolecia tekst autora *Mojego wieku* powstał więc znacznie wcześniej niż późne manifesty Miłosza, ale czytelnik sięgnąć mógł po wszystkie te szkice w czasie nie tak bardzo odległym.

Wat zaczyna obronę „ciemnej” poezji od wyrzutu, jaki niegdyś Norwid formułował pod adresem biernego czytelnika, któremu nie chce się zapalić świecy, symbolizującej wysiłek rozumienia. Nazwie go człowiekiem, który „ponad wszystko dbając o porządek i rygor, nie dostrzega w nowej poezji żadnego ładu” (W 721). Tym samym – powie – czytelnik ów traci możliwość przebycia wraz z „ciemnym”, nieracjonalnym, przedkładającym wyobraźnię, wrażliwość i pamięć nad dyskurs logiczny, poetą drogi sprzyjającej indywidualacji. Ta ostatnia stanowi tu wartość najwyższą, bo podmiototwórczą, a równocześnie – uprzedźmy – izolującą od groźnych wpływów historii.

autentyczna poezja nowa formuje i udoskonala swoich czytelników, [...] czytelnik „staje się”, istnieje tylko i ciągle *im Werden* i od wiersza do wiersza rozwija się ze swoim poetą. [...] niezależnie bowiem od wyniku, jeżeli poeta jest autentyczny, sama droga, sam wysiłek staje się dla czytelnika pracą na sobą, pokazuje mu inne horyzonty, *przeobraża go wewnętrznie w procesie „indywidualacji”*, jaką C. G. Jung dostrzega w praktyce alchemików. [W 720–721; podkreśl. A. S.]

Poezja, niczym alchemia, winna – podpowiada autor *Ciemnego świecidła* – temu procesowi indywidualacji nie tylko sprzyjać, ale być z nim, na ile to możliwe, tożsama, zarówno w akcie twórczym, jak i w akcie odbiorczym. Prawdziwą wartością jest bowiem – tu Miłosz mógłby Watowi przyklasnąć – nie język, nie metafora, lecz swoista „nadwartość” (W 724), będąca równocześnie pochodną i niepodważalnym dowodem istnienia jednostki w porządkach innych niż społeczne,

³⁹ *Ibidem*.

pragmatyczne, naukowe, zawładnięte bez reszty przez racjonalne pragnienie czynu. „Co jest ważniejsze: para butów czy Madonna Rafaelowska?” (W 725) – pyta retorycznie Wat i odpowiada, udzielając zarazem reprimendy poetom „ja-snym”, ale nieautentycznym.

nie o Rafaela tu idzie, ale o niepoliczonych jego naśladowców. Kto bowiem nie stwarza w sztuce nowej wartości, absolutnie nieporównywalnej z innymi, zindywidualizowanej, ten wykonywa pracę o wiele niżej stojącą w skali ludzkich zajęć od rzetelnego powiększania dóbr ludzkich o parę obuwia. [W 725–726]

Autor *Mojego wieku*, podobnie jak twórca *Gucia zaczarowanego*, powie, że interesuje go poezja metonimiczna. „Poezja bowiem metaforyczna doszła do impasu” (W 723). Posiłkując się tym jakobsonowskim przeciwstawieniem, dookreślonym przez siebie jako opozycja liryki odwołującej się bądź do wyobraźni (poezja metaforyczna), bądź do wrażliwości i pamięci (poezja metonimiczna), Wat zdystansuje się od awangardowego wyścigu z konwencjonalizującą się formą. Napisze: „Jedynym wyjściem z tego magicznego koła szablonu i antyszablonu jest nie reinwencja języka, ale reinwencja samego poety” (W 723). Postulat ten Wat rozumieć będzie w sposób naznaczony pospołu wysokomodernistyczną i *quasi*-nadrealistyczną atencją dla wewnętrznego krajobrazu jednostki⁴⁰. Wezwie przeto do „pisanania wierszy jako przeistoczenia własnej psychiki i odwrotnie: przeistoczenia własnej psychiki w twórczość” (W 723). I doda:

W ten sposób praca indywidualacji, którą czytelnik autentycznie nowy przerabia, czytając wiersze autentycznie nowego poety, jest odbiciem, a raczej analogicznym powtórzeniem wewnętrznej pracy poety nad przeobrażeniem samego siebie. [W 723]

Inaczej mówiąc, twórczy i psychiczny wysiłek, ewokujący przy okazji, jako przymiot, nie jako cel, ciemną formę, okaże się fundamentem i gwarantem autentycznego istnienia, nieredukowalnego do żadnych zewnętrznych porządków.

Gdyby chcieć poszukać dalekich koincydencji między prezentowanymi tu tezami Wata a głosem któregoś z adwersarzy sporu z Dwudziestolecia, wymienić by trzeba znów, jak sędzę, Witkacego. Watowskie rozumienie cechy wyróżniającej „ciemnego” poetę, owego – jak czytamy – świadomego czy nieświadomego poczucia „tajemnego nabytku, darowanej mu nadwartości”, która staje się „jego pomazaniem” (W 724) i która realizuje się w twórczej i psychicznej zmianie, bliskie jest wszak Witkacowskiej koncepcji Istnienia Poszczególnego. U Wata, jak u autora *Nowych form w malarstwie*, Istnienie Poszczególne jest nie tylko pochłonięte własną dziwnością i ciemnością, ale też, przede wszystkim dzięki ich przeżywaniu, konstytuowane i uwznioślone. Nie poddająca się racjonalnemu wytłumaczeniu ciemność okazuje się czytelnym i jasnym ekwiwalentem, przymiotem, symptomem – jakby tego nie nazwać – czy to metafizycznej, czy psychicznej tajemnicy. Nieprzypadkowo autor *Ciemnego świedla* podpowie czytelnikowi, że w procesie odbiorczym winno się ją nie tyle wyjaśniać i czynić zrozumiałą, ile zbliżać się do niej w empatycznym akcie, posiłkując „sympatetyczną pisarzowi intuicją” (W 727). Wat mówi także o sobie: „Krytyk, badacz nie są potrzebni jako

⁴⁰ Zob. M. Baranowska, *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)*. W: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984, s. 196–197. – W. Bolecki, *Od „postmodernizmu” do „modernizmu”*. (*Wat – inne doświadczenie*). „Teksty Drugie” 2001, nr 2, s. 38.

zwierciadło czy mikroskop, nawet nie jako pośrednicy, ale przede wszystkim i nade wszystko jako głos potwierdzający, głos kamertonu” (W 727).

To ostatnie pragnienie wyraża przy okazji lęk podmiotu niepewnego swej autentyczności, *ergo* istnienia obdarzonego nadwartością. Gra toczy się tu przecież o coś więcej niż uznanie i podziw. Jej przedmiotem jest być albo nie być podmiotu.

Megalomania u pisarzy autentycznych jest tylko kompensatą niepewności siebie, jej stopień jest najczęściej stopniem niepewności, współczynnikiem wątplenia. [W 726]

Warto zapytać, co jest źródłem tego wątplenia w przypadku samego autora *Ciemnego świedla*. Gdzie tkwią przyczyny nie zaspokojonego pragnienia do obwarowania psychicznej autentyczności?

Otóż są one przynajmniej dwojakiego rodzaju.

Pierwsza tkwi w historycznym doświadczeniu Wata. Znaczący je wpierw afiliacja, a potem nieuleczone poczucie „znikczemnienia komunizmem”, którego istotą jest według poety właśnie wrogość wobec człowieka wewnętrznego. Komunizm i sowietyzm, podporządkowując jednostkę racjonalnemu duchowi postępu, prowadzą do redukcji „ja”. Ten znany doskonale z *Mojego wieku* wątek, owocujący – warto wspomnieć – w poetologicznej myśli Wata koncepcją poezji jako doświadczenia wewnętrznego, pojawia się także w szkicu *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*. Autor podkreśla w nim kilkakrotnie, że wyzwaniu się z komunizmu towarzyszył głód własnej, jednostkowej, kreatywnej i ludzkiej autentyczności.

Psychiczna prawda, przeistaczana w twórczość, jest więc w rozpoznaniu Wata orężem przeciw znamiennej dla komunizmu i sowietyzmu eksterioryzacji, dochodzącej – dodajmy – do głosu we wszelkich zideologizowanych wizjach społecznego i cywilizacyjnego porządku. Z tego powodu – przekonuje autor *Mojego wieku* – nie tylko warto, ale trzeba ją w sobie pielęgnować, wsłuchując się w darrowaną sobie ciemność. Autentyczne bycie zawsze jest – tłumaczy poeta – ciemne i uwewnętrznione, psychiczne.

Czy autorów szkiców *Przeciw poezji niezrozumiałej* i *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*, przy wielu szczegółowych różnicach, coś łączy? Zapewne tak.

Wydaje się, że owa afirmowana przez Wata ciemna nadwartość, jaką zostaliśmy pomazani, jest w pewnym sensie psychicznym analogonem „takości”, do której kontemplacji w jasnej, epifanijnej poezji wzywa Miłosz. Obie są przecież przedmiotem tego samego wysiłonego pragnienia jednostki, która stara się wyrwać ze świata ciasnego racjonalizmu. Człowieka, który, zapatrzony i wsłuchany w tajemnicę bytu lub *ego*, staje się czymś więcej – powiedziałyby Miłosz – niż tylko rodzajem mały człekokształtnej, pozbawionej rozeznania, jaka jest różnica między rajem a piekłem. Uruchamia „wyobraźnię religijną” (Miłosz) lub introspektywne ćwiczenia *ego* (Wat). Obie też, mówiąc językiem Witkacego, rozumieć można jako przymioty Istnienia Poszczególnego, którego piewą chce być Miłosz, a którego odnowicielem we własnym wnętrzu usilnie stara się być dojrzały Wat. Nieprzypadkowo przecież do wybieranych przez obu pisarzy odmiennych sfer poetyckiego poznania prowadzą pokrewne techniki eksploracji: kontemplacja

i empatia, składające się, jeśliby je połączyć, na norwidowskie współ-odczuwanie świata i człowieka. Zarówno autor manifestu *Przeciw poezji niezrozumiałej*, jak i twórca szkicu *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach* zgodzić by się też mogli co do zasadniczego celu uprawiania jasnej i ciemnej poezji. Jest nim poszerzanie granic autentycznego bytu i bycia, dokonujące się w afirmacji i indywiduacji. „Żeby, trwając, potwierdzały naszą hymniczność przeciw / śmierci”⁴¹. Już tylko niejako w konsekwencji obaj, i Miłosz, i Wat, marginalizować będą, co nie znaczy: lekceważyć, problemy formy i języka. Ten drugi napisze: „Dzieło odsłonięte staje się od razu odindywidualizowanym zbiorem mechanicznych chwytów i sztuczek bezdusznych” (W 725). Wadą poezji nowoczesnej – powtarzać będzie Miłosz – jest „jałowość i skłonność do czysto formalnych ćwiczeń” (PP 155).

Problemem spornym pozostanie rola krajobrazu wewnętrznego. Miłosz wobec prób jego eksploracji zachowa konsekwentną podejrzliwość, by nie powiedzieć: wrogość. Wat, rozdzierany antynomiami czynu i introspekcji, wewnętrznego i zewnętrznego, materialnego i duchowego, zakorzeniony dużo silniej niż Miłosz w tradycji modernistycznej, odrzucanej prowokacyjnie u progu twórczości w futurystycznym geście, udawać się będzie w „podróż wewnętrzną” z pełną determinacją jednostki borykającej się z traumą komunistycznej eksterioryzacji. „Nic tu nie jest do obrony, ale mogę, powinienem przygotować się do obrony życia wewnętrznego”⁴² – wspomina postanowienie zrodzone w murach Łubianki. Równocześnie twórcy *Ciemnego świecidła* towarzyszyć będzie bliskie Miłoszowi poczucie zagrożeń, jakie się z tą podróżą wiążą. Napisze w *Moim wieku*: „wiedziałem, jakie to jest niebezpieczne i jak łatwo gnije”⁴³; „moje utożsamienia, bez możliwości, bez nadziei, bez drogi wyjścia poza siebie”⁴⁴. Ma według mnie rację Włodzimierz Bolecki twierdząc, że „trwałym elementem biografii twórczej Wata jest autodestrukcja samego siebie, swojego ja”⁴⁵, związana m.in. właśnie z eksploracją *ego*. Znamienne, że tym samym wątkom przypisze Wat najważniejszą rolę w retrospektywie dotyczącej jego młodzieńczej fascynacji Proustem⁴⁶. Byłoby *nb.* niezwykle ciekawe porównanie sposobu, w jaki obaj poeci czytają prozę autora dzieła *W poszukiwaniu straconego czasu*.

Czy lektura szkicu *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach* wnosi coś do rekonstruowanego sporu Miłosza z poezją niezrozumiałą? Czy jakoś go poszerza lub uzupełnia? Z pewnością uświadamia, co zresztą oczywiste, że racje są podzielone. W moim przekonaniu udowadnia także po raz kolejny, że pogląd, który zwykle budzi nasz opór, może, przy dokładniejszym oglądzie, okazać się bliższy, niż sądzimy. Miłosz, poważający Wata, zapewne w niejednym przyznałby mu rację, choć też – inaczej niż autor *Ciemnego świecidła* – zachował wiarę w ocalającą siłę podmiotu honorującego przedmiot.

⁴¹ Miłosz, *Sprawozdanie*, s. 5.

⁴² A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Cz. 2. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz. Do druku przygotowała L. Ciolkosowa. Warszawa 1990, s. 31.

⁴³ *Ibidem*, cz. 1, s. 242.

⁴⁴ *Ibidem*, cz. 2, s. 319.

⁴⁵ Bolecki, *Od „postmodernizmu” do „modernizmu”*, s. 38.

⁴⁶ Wat, *Mój wiek*, cz. 2, s. 39–40.

Abstract

AGATA STANKOWSKA

(Adam Mickiewicz University, Poznań)

CZESŁAW MIŁOSZ'S VOICE IN THE CONTROVERSY
OVER "INCOMPREHENSIBILITY" AS A REITERATED CHOICE OF TRADITION.
ON THE DISCLOSED INTERTEXTS IN "AGAINST INCOMPREHENSIBLE POETRY"
AND "POSTSCRIPTUM"

The article offers a detailed analysis of Czesław Miłosz's two late sketches written at the beginning of 1990s, *i.e.* *Against incomprehensible poetry (Przeciw poezji niezrozumiałej)* and *Postscriptum*. Resorting to the poetics of manifesto, Miłosz once again presents the main assumptions of his epiphanic poetry project. This time, however, the presentation has a form of a subtle intertextual play with the reader: Miłosz in an allusive way prompts a cue and ostentatiously rejects the thoughts that refer to the most famous polemics of the Inter-War Years, that is to the controversy over "incomprehensibility." The present article contains a reconstruction of the play as well as the answers to the question for the stake of the play.

In the different context of literature characteristic of a critical phase of modernism Miłosz continues, or rather revives, the question about "incomprehensibility." Now it is no longer a "within Avant-Garde" argument about the form, but an antonymy between the traditional world view and the modern one in its main aesthetic tendencies: "Against the torrents of elaborate metaphors and against a network of words liberated from colloquial meanings."