

Czesław Miłosz

Postscriptum

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5-6, 163-176

1990

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.

Czesław Miłosz

Postscriptum

Napisanie przedmowy do mojej antologii i szukanie wierszy w różnych językach, które odpowiadałyby moim założeniom, przyniosło mi dużo korzyści. Przede wszystkim mogłem się przekonać, na jak wielki szacunek zasługuje nowoczesna poezja, bez ustanku eksplorująca nowe sposoby nazywania rzeczy dostępnych naszym zmysłom, co jest, jak wiadomo, trudnym zadaniem i daje często w wyniku zaszczytne porażki. Dążność do kondensacji i skrótu, prowadząca nieraz do zbytowego hermetyzmu, czyli zerwania kontaktu z czytelnikiem, powinna być zapisana na chwałę i poezji, i wszelkiej sztuki dwudziestego wieku, stanowiąc o jej bogactwie, z którego można dowolnie wybierać. Zarazem stawało się dla mnie coraz bardziej jasne, że nurt o który mi chodzi jest obficie reprezentowany w modernizmie czy postmodernizmie.

Odniosłem też inną, bezpośrednią, korzyść z samej przedmowy, kiedy pokazałem ją paru przyjaciołom i poprosiłem o zdanie. Ich uwagi pozwalają mi dopowiedzieć to, co zostało niezbyt jasno powiedziane, jak też pogłębić własną myśl, odpowiadając na ich wątpliwości.

Wątpliwości te obracają się głównie wokół samego pojęcia „opisu” przedmiotów. Poeta czy malarz próbuje chwycić nieprzebraną wielość zjawisk, ale przecie powszechnie już wiadomo, że jedynym dla niego oparciem są jego własne percepcje, z konieczności subiektywne. Znikła naiwna wiara w możliwość przedstawienia rzeczy

„tak jak naprawdę są”. Trwający parę stuleci proces wytyczony przez filozofów samej zdolności naszych zmysłów do obiektywnego poznania, znalazł wreszcie w sztuce odbicie na poziomie praktyki. Czymże na przykład innym był w malarstwie impresjonizm, jeżeli nie obroną praw naszego oka do krótkotrwałych „impresji”, dzięki czemu krajobraz mógł ukazać się jako utkany ze światła, tak jak zobaczyło je oko danego dnia i danej godziny?

Idąc po tej linii rozumowania „subiektywizacja” i nowoczesność zdają się niemal równoznaczne, aż do całkowitego zniknięcia przedmiotu, który zaznacza swoje istnienie jedynie pozostawiając nam po sobie co raz to zmieniające się wiązki percepcji. Tym niemniej zagadnienie cech stałych, niejako ukrytych w przedmiocie było dla wielu bardzo niepokojące, na przykład dla kubistów, którzy analizując gitarę, jabłko czy ludzką twarz odkrywali, że składają się one z figur geometrycznych. Również niektórzy poeci postawili pytanie, jakimi środkami rozporządzamy, kiedy chcemy zdobyć się na możliwie wierne i bezstronne opisanie danej rzeczy, wpatrując się w nią, żeby odsłoniła swój sekret bycia sobą, a nie czymś innym. Było to pytanie o adekwatność ludzkiego języka wobec tego, co Wallace Stevens nazwał „najprostszą wersją oka” (*the eye's plain version*) Stevens próbował na to odpowiedzieć w dość krótkim okresie swojej twórczości, kiedy zarzucił chwilowo swoją teorię poezji jako „fikcji”, a więc jedwabnej taśmy bez ustanku wydzielanej przez wyobraźnię, i postanowił zdobyć się na swoistą ascezę. We Francji Francis Ponge podniósł do godności programu „przechodzenie na stronę rzeczy” i służył temu programowi całe życie. Z tego, co wynikało z ich obiektywizmu, najwyraźniej naśladowującego postawę naukowca, da się wyciągnąć ciekawe wnioski.

Wiersz *Studium dwóch gruszek* Wallace'a Stevensa chce opowiedzieć, czym jest gruszka, zakładając, że czytelnik nigdy gruszek nie widział i nie wie, jak one wyglądają. Okazuje się, że takie „zaczyntywanie od początku” jest niezwykle trudne, czego Stevens jest świadomy, nazywając swój wiersz dziełkiem pedagogicznym:

I

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

Wyobraźmy sobie, że do wioski w dżungli przybiega zadyszany chłopiec z wieścią, że zobaczył coś niezwykłego i otaczającym go współplemieńcom próbuje przedstawić, co to było. Było to „jak góra, jak słoń, jak...”. Czyli nie może postąpić inaczej uciekając się do porównania. Podobnie uczestnicy cywilizacji technicznej, którzy rzekomo widzieli latający talerz z innej planety, muszą posługiwać się porównaniami. Język ciągnie w stronę porównania czy metafory, choćbyśmy wykrzykiwali: „nie to!”. Kształt gruszek kojarzy się nam ze skrzypcami, z nagimi kobietami namalowanymi przez malarza, z butelkami, choć wiadomo, że są one czymś innym, więc „nie to!”. I trzeba przyznać, że gruszki „są niepodobne do niczego”. Zwróćmy jednak uwagę, że porównując to, co nieznanne, z tym, co znane, poeta sięga najczęściej do przedmiotów pochodzących nie z przyrody, ale z naszego ludzkiego, i to raczej nam współczesnego, środowiska. Skrzypce jako swojski dla nas instrument nie istniały parę tysięcy lat temu, nie mówiąc już o malarstwie sztalugowym, podczas gdy gruszki istniały jak najbardziej.

II

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

A więc pojęcia zaczerpnięte z geometrii, dość nieudolnie chwytające bezpojęciową fantazję przyrody: „formy”, „linie krzywe”, „zaokrąglenia”. Znowu geometria wraca w:

III

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

Można wątpić, czy przybysz z innego galaktycznego układu potrafiłby narysować gruszkę opierając się na tym opisie. W następnej strofie występuje dość niespodziewanie czynność modelowania, która zakłada istnienie kogoś, kto modeluje, co należy przypisać dziedzicznym niejako obciążeniom języka, przyzwyczajonego do ujmowania przyrody jako dzieła Stwórcy. Być może zresztą, że wyraża się tu skłonność do ujmowania przyrody przez analogię do działań artysty, tj. miejsce Stwórcy zajmuje rzeźbiarz i malarz:

IV

Modelując ją
 Dodano kroplę błękitu.
 Twardy suchy listek
 Wisi przy ogonku.

Mieliśmy dotychczas „trochę czerwieni”, „żółtość”, „kroplę błękitu”. Ale dominująca w gruszce żółtość wzywa do uściślenia jej rodzaju, znów więc porównanie — z cytrynami, pomarańczami, zielenizną:

V

Żółtość ich świeci
 Różnymi rodzajami żółtości,
 Cytryn, pomarańcz, zielenizn,
 Kwitnącej na ich skórce.

Nawet cienie gruszek są porównane do kleksów, a więc znów strefa papieru, pióra, atramentu. I zakończenie jest przyznaniem się do porażki: opis z zamiaru obiektywny nie był niczym innym niż sięgnięciem do repertuaru naszych wrażeń, natomiast gruszek w tym jak nie było, tak nie ma:

VI

Cienie gruszek
 To kleksy na zielonym suknie.
 Gruszek nie można tak widzieć
 Jak chce obserwator.

Okazuje się więc, że sposoby, którymi posłużył się Stevens, nie są wystarczające, żeby uchwycić istotę „gruszkowatości”. Francis Ponge poddał systematycznemu badaniu kartofel, jaszczurkę, ostrygę, pająka, smażone ryby jako danie itd., za każdym razem ogniskując na danej rzeczy całą swoją uwagę. Stosunkowo prosty i krótki jest poemat o żabie, dlatego wybieram go jako przykład.

ŻABA

Kiedy deszcz drobnymi skówkami odskakuje od namokłych łąk, ziemnowodna karliczka, bezręka Ofelia, nie większa od pięści, wyskakuje czasami spod nóg poety i rzuca się do najbliższego stawu.

Niech ucieka nerwowa dama. Ma piękne nogi: całe jej ciało okrywa rękawiczka z nieprzemakalnej skóry. Niezbyt obfite w mięso, jej długie mięśnie mają w sobie elegancję ni to rybą, ni to zwierzęcą. Ale żeby wymykać się z palców, zaleta płynności łączy się u niej z wysiłkami żywej istoty. Ma wole, dyszy... I to mocno bijące serce, te pomarszczone powieki, ta żałośnie wygięta gęba zmuszają mnie abym ją z litości wypuścił.

Prawie wszystko w tym opisie jest wzięte nie z przyrody, ale z naszego ludzkiego świata. Na samym początku deszcz jest porównany do

skówek (*aiguillettes*). Żaba jest „karliczką”, a nawet „bezręką Ofelią”, która, tak jak tamta z *Hamleta*, rzuca się do stawu. Oryginał nazywa ją *la nerveuse*, co nasuwa obraz nerwowej damy — która ma „piękne nogi”. Ciało jej jest *ganté*, czyli okryte rękawiczką, a więc wyrobem warsztatów, a „nieprzemakalna skóra” nasuwa myśl o fabrykacie. Żaba budzi litość przez swoje podobieństwo do starej, chorej kobiety: jest *goîtreuse*, czyli ma wole, powieki jej są pomarszczone i ma *bouche hagarde*, czyli usta żałośnie wykrzywione.

Poezja Ponge'a może służyć za dowód, że nie możemy wejść w związek z tym, co nas otacza — czy będzie to materia nieożywiona czy żywe istoty — inaczej niż poddając to bezustannej humanizacji. Jest to poeta, którego wyprawa w pozaludzkie jest najzupełniej pozorna. W istocie ukazuje się jako człowiek mądrości gabinetowej, doskonale przygotowany do użycia przedmiotów jako okazji do skojarzeń zaczerpniętych z książek. Wśród tych książek są nie tylko dzieła literackie i (kiedy chodzi o terminologię) naukowe, ale przede wszystkim, i to coraz bardziej w miarę rozwoju jego poetyki, słowniki języka francuskiego. Antropomorfizacja zjawisk przyrody była z nami zawsze, ale w wypadku Ponge'a sięgamy o wiele dalej niż odruchowe, stare przenośnie jak „rózanopalca jutrzeńka” czy „oblicze słońca”. Jest to staranna analiza pierwszych wrażeń przy spotkaniu z przedmiotem i ich przekształcania w świadomości przy współudziale tkanki językowej. Wszystkie zmysły są równouprawnione, z prymatem wzroku, smaku i dotyku. Smak jest obficie reprezentowany, zwłaszcza w opisie czynności kuchennych — przygotowywania dań, gotowania, pieczenia etc. Poemat pt. *Kartofel* zaczyna się tak: „Obierać gotowany kartofel dobrego gatunku jest rzadką rozkoszą”.

Najciekawszy może u Stevensa i Ponge'a jest związek ich pisarskiej orientacji z ich filozofią. Obaj są wyznawcami światopoglądu, w którym nie ma miejsca na religię. U Stevensa wyraża się to w agresywnej odrazie do chrześcijaństwa i pojmowaniu dziejów ludzkości jako snucia iluzorycznych wyobrażeń o sobie, bez żadnego oparcia w czymś stałym, w jakichś niezmiennych wartościach, moralnych czy estetycznych, bo te człowiek wytwarza w obrębie każdej kolejnej samoorganizującej się fantazji zbiorowej. W tym świetle niemałe znaczenie ma nieudana próba opisu gruszki, czyli dotarcia do przedmiotu. Oznacza ona, że my, ludzie, jesteśmy całkowicie skazani na siebie, a więc na język, który jest naszym zbiorowym tworem. Do przeszłości należy romantyzm z jego stałym

marzeniem o jakimś wyższym porządku, w którym odsłania się „rzecz sama w sobie”. Ten rzekomo wyższy porządek również wchodzi w skład metamorfoz języka: prócz języka, nic nie ma. Konsekwentnie tedy, Stevens zaniechał eksperymentów z użyciem języka jako narzędzia zwróconego ku czemuś (gruszki) i powrócił do samo-nawijającego się kokonu wyobraźni.

Znaleźć „jasne i bezosobowe formuły” było celem Francisza Ponge’a, według jego własnego określenia. Przy ich pomocy chciał układać „retorykę dla każdego przedmiotu”. Był poetą po-filozoficznego rozdziału w dziejach ludzkości, czyli całą filozofię z jej wielowiekowymi sporami odrzucał, jakkolwiek trudno byłoby nie dopatrzeć się filozoficznych opcji w bliskim mu materializmie Lukrecjusza, jak też w jego sympatii do marksizmu. Nowoczesna poezja, według niego, powinna uzdolnić człowieka do żywienia się kosmosem, przez odwrócenie go od idei i skierowanie ku materialnym, otaczającym go przedmiotom. Miał temu służyć każdy jego *objeu*, jak nazywał swoje utwory: *objet plus jeu*, razem przedmiot – igranie. Co prawda igranie wysuwało się na plan pierwszy i jego poematy prozą (nie uznawał podziału na poezję i prozę) są tak oddalone od „pierwszej wersji oka”, że powinny być właściwie uznane za teksty o tekstach. Nasuwa się przypuszczenie, że Ponge swoim przykładem wskazał ku czemu zmierza sztuka po długim odwróceniu od mimesis i coraz większym uprawnieniu poszczególnego podmiotu z jemu tylko właściwymi percepcjami. Nastąpił bowiem moment kiedy „ja” z kolei się rozpadło. Wtedy zrozumiała się staję chęć zwrócenia się do przedmiotu i uchwycenia go w „jasne i bezosobowe formuły”. Ale co się dzieje? Zamiar daje w wyniku swoje przeciwieństwo, bo ten kto przemawia właściwie mówi o sobie, o swoich upodobaniach, fobiach, lekturach o pewnej tradycji kulturalnej, do której należy, natomiast przedmiot w swojej „takości” wcale się nie pojawia, zmienia się w pretekst do literatury pozornie bezosobowej, z której wyłania się portret (historyczny) jej twórcy.

Nieodmiennie narzuca się nam obraz Wallace’a Stevensa jako solidnie wykształconego Amerykanina, zamożnego WASP, czyli białego amerykańskiego protestanta, ale już poza chrześcijaństwem, miłośnika sztuki, znawcy awangardy europejskiej, choć śledzącego ją z daleka i zbyt świadomego swoich korzeni żeby ją naśladować — te korzenie będą zresztą głównie angielskie, przez uparte drażnienie problemów epistemologicznych, jak u angielskich romantyków, ale

nie europejsko-kontynentalne. Poezja jego jest szukaniem recepty, nawet moralnej: jak ma przeżyć życie ktoś, kto dba o zasady przyzwoitości w międzyludzkich stosunkach, nie posiada jednak żadnych probierzy religijnych, nie wierzy w żadne społeczne utopie. Umiarkowany hedonista — lubi dobrą kuchnię, książki w ładnych oprawach, muzykę z płyt i postanawia bronić się wyobraźnią przeciwko pustce czającej się poza upływem nocy i dnia: zamieszkując wyobraźnię można pisać wiersze wzbogacające ludzką egzystencję przez to, że do olbrzymiego zbioru zjawisk przyrody i cywilizacji dodają swoje istnienie niby jeszcze jednych organizmów powołanych do życia przez poetę. Prawdziwy kult Stevensa u amerykańskich krytyków literackich i u wielu poetów tłumaczy się chyba tym, że wskazuje drogę, która wydaje się drogą jedyną, jako że przyjmują jego przesłanki. Nie ukrywam, że na jego poezję reagują wyłącznie celebrialnie. Może jemu chodziło właśnie o to, żeby wiersze dostarczały przyjemności intelektu w szczególny sposób układającego obrazy, ale dla mnie przezierająca z nich rezygnacja jest za zimna, choć pamiętam, że sam powiedział kiedyś: „opis jest rewelacją” czyli mógłby być w jakiejś mierze sprzymierzeńcem.

Zapewne Francis Ponge nigdy nie zastanawiał się nad tym, jak mogą go czytać nie-Francuzi, bo było mu to doskonale obojętne. Zdumiewające, że daje on wszelkie powody do *clichés* stosowanych przez inne narodowości do Francuzów: racjonalizm, gastronomia, klasycyzm, słownik Littré'go. W istocie jego propozycje oznaczają heroiczną wolę dochowania wierności swemu literackiemu dziedzictwu i jego odnowienia oraz oczyszczenia z zakrzepłych, zmitologizowanych idei i stylów w nowych warunkach, kiedy nie można już rzec: „myślę, więc jestem” i pozostaje program minimum: „rozmawiam, więc jestem”:

Ponieważ czytasz mnie, drogi czytelniku,
 więc jestem; ponieważ czytasz nas
 (moją książkę i mnie), drogi czytelniku,
 więc jesteście my.

I co w tym robi zaba? Albo ostryga, albo oliwka, albo pająk? Wstępują w służbę ludzkości, tak jak drzwi, czy fabryczny komin, czy żarówka. To znaczy w służbę języka. Ponge ma poczucie misji, chce, ni mniej ni więcej, przekształcić wrażliwość człowieka, tak żeby mógł on „ssać kosmos”, niby olbrzymią pierś, co będzie możliwe, kiedy będzie przeżywał każdą chwilę świadomie, z uwagą skierowaną na

własne percepcje. H.D. Lawrence doradzał coś podobnego, na przykład świadomie doznawać smaku jedzonego jabłka, jednak całe jego zanurzenie w świecie, zmysłowe i ekstatyczne, różni się zasadniczo od wstrzemięźliwości Ponge'a, u którego to, co czuje, staje się pretekstem do operacji umysłu. Nie można odmówić wielkości prometejskim zamierzeniom Ponge'a, jednak wątpić można, czy człowiek jest tym, za co go bierze, i czy próba ćwiczenia jego uwagi nie natrafia na zasadniczą przeszkodę : nudę. Ponge wpłynął na *le nouveau roman*, który zastosował jego przepisy, z tym jednak skutkiem, że czytelnik odkłada książkę szybko znudzony, co godzi w sedno przekonania zastępującego kartezjańskie cogito: „ponieważ czytasz mnie, drogi czytelniku, więc jestem”.

Krytyka pewnych przesłanek ukrytych w dziełach nowoczesnej poezji czy malarstwa nie oznacza, że chce się odmówić tym dziełom wartości, bo są one o wiele bogatsze w natchnienie, w nie wiadomo skąd przychodzące dary, niż jakakolwiek ich racjonalizacja. Zmierziałem jedynie do tego, że zarówno wtedy, kiedy poznawalność rzeczywistości jest zanegowana, jak kiedy następuje „zwrot ku przedmiotowi”, na plan pierwszy wysuwa się postawa poznającego podmiotu. Szukam po prostu poezji, w której wyrażałaby się postawa inna niż u Stevensa i Ponge'a, co oczywiście sięga różnic światopoglądowych.

„Sztuka obiektywna” miała w przeszłości wielu obrońców. Cytując ich, pamiętam o szczególnych warunkach utrudniających dzisiaj zastosowanie ich dobrych rad.

Goethe. Jego wypowiedzi wymagają interpretacji, która nie wypadłaby jednoznacznie. W rozmowie z Eckermanem 26 stycznia 1826 roku powiada:

Ludzie zawsze mówią o studiowaniu starożytnych; ale co może to innego oznaczać niż stwierdzenie, że należy zwrócić naszą uwagę ku rzeczywistemu światu i starać się go wyrazić, bo to właśnie czynili starożytni kiedy żyli.

Powiem teraz coś, co często będzie potwierdzane przez pańskie doświadczenie. Wszystkie epoki w stanie schyłku i rozkładu są subiektywne; z kolei wszystkie postępowe epoki mają tendencję obiektywną. Nasze czasy są wsteczne, bo są subiektywne; widzimy to nie tylko w poezji, również w malarstwie, i w wielu innych dziedzinach. Każdy natomiast zdrowy wysiłek jest skierowany od wewnątrz ku zewnętrznemu światu, co znajdzie pan we wszystkich wielkich epokach naprawdę postępujących naprzód, bo wszystkie one są obiektywnej natury.

Te znane cytaty z Goethego dostarczyły zapewne oparcia niejednemu z marksistowskich krytyków, kiedy rozprawiali o „realizmie krytycznym” i „realizmie socjalistycznym”. Również zgadzają się z obroną mimesis, którą przeprowadził Eric Auerbach. Nie stoją jednak w sprzeczności z bardzo od nich odległą, ale dotychczas sprawdzającą się teorią sztuki Schopenhauera, który reprezentuje pierwsze spotkanie myśli zachodniej z myślą religijną Indii. Czytając go co prawda dzisiaj, jesteśmy skłonni ujmować jego ulubiony termin „wola” w cudzysłów, choć pojmujemy mniej więcej, co usiłował przez to powiedzieć:

Jak długo świadomość jest wypełniona przez naszą wolę, tak długo jesteśmy we władzy mnóstwa pragnień wraz z ich ciągłymi nadziejami i lękami; jak długo jesteśmy podmiotami chcenia, tak długo nie mamy trwałego szczęścia ni spokoju. Nie robi różnicy czy gonimy czy uciekamy, lękamy się zranienia czy szukamy przyjemności. Dbałość o ciągle wymagania woli, jakkolwiek przybierają formę, bez ustanku zaprzęta świadomość i popycha ją w jakimś kierunku.

Ale jeżeli jakaś zewnętrzna przyczyna albo wewnętrzna skłonność wyrwa nas z nie kończącego się strumienia dążeń i wyzwala nas spod tyranii woli, uwaga nie zwraca się już ku motywom chcenia, ale ujmuje rzeczy wyzwolone z ich związków z wolą, i w ten sposób obserwuje je poza osobistą interesownością, bez subiektywizmu, czysto obiektywnie, oddaje się więc im w tej mierze, w jakiej są ideami, a nie motywami.

To widać u tych godnych podziwu holenderskich artystów, którzy zwracali swoją czysto obiektywną percepcję ku najmniej znaczącym przedmiotom i wzniesli trwałe pomniki swojemu obiektywizmowi i swemu duchowemu spokojowi w obrazach martwych natur, na które nie możemy estetycznie patrzeć 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.

„Duchowy spokój”, „spokojny, uciszony stan umysłu”, „kontemplowanie rzeczy”: nie każda więc postawa podmiotu jest równouprawniona. I, rzekłbym, 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 do wyobraźni agresywnej, która zaczyna od „Ja”.

Pokrewna w tym względzie Schopenhauerowi jest Simone Weil, chyba głównie wskutek wspólnych im obojgu źródeł w myśli religijnej Wschodu. Linię podziału w nowoczesnej poezji można by zapewne było nakreślić cytując z jej pism:

Dystans jest duszą piękna.

Piękno jest cielesnym powabem, które nie pozwala się zbliżyć i zakłada wyrzeczenie. Włączając w to wyrzeczenie się najbardziej intymne: własnej wyobraźni. Chce się zjeść wszystkie inne przedmioty naszych pragnień. Piękno jest tym, czego się pragnie bez chęci zjedzenia. Pragniemy jedynie, żeby było.

I wreszcie, jakby po to, żeby wzmocnić to, co poprzednio mówiłem o jedności podmiot-przedmiot, Simone Weil niemal jako buddystka Zen:

Chociaż umrę, wszechświat będzie istniał. To mnie nie pociesza, jeżeli jestem czym innym niż wszechświat. Ale jeżeli wszechświat jest dla mojej duszy jakby drugim ciałem, moja śmierć przestaje mieć dla mnie więcej znaczenia niż śmierć nieznanego. Tak samo moje nieszczęście.

Oczywiście nie każdy może zdobyć się na tak wspaniałe oderwanie jak Simone Weil i trudno byłoby odesłać wszystkich poetów do buddyjskiego albo chrześcijańskiego klasztoru. Niewykluczone jednak, że los poezji był dotychczas tak czy inaczej związany z tym, czemu nadaje się dzisiaj miano „metafizyki”, a co w Europie oznaczało wspólne filozofii greckiej i chrześcijaństwu przekonanie o istnieniu prawdy ukrytej we wszechświecie, częściowo przynajmniej dostępnej umysłowi. Z chwilą kiedy samo słowo „prawda” uznane zostało za jeden z liczmanów istniejących jedynie w języku, do których zaliczono też słowa „Bóg”, „piękno”, „dobro”, „zło” etc. — metafizyka się skończyła, twierdzą emancypowani.

S. I. Witkiewicz zapowiadał koniec religii i filozofii oraz przetrwanie, na czas pewien, sztuki, zanim ludzkość nie odda się wyłącznie urządzaniu społeczeństwa na zasadach sprawiedliwości i powszechnego dobrobytu, kiedy to „etyka pożera metafizykę”. Jego przepowiednie, wcześniejsze niż *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya, choć w niejednym do jego wizji zbliżone, komentatorzy zwykli umieszczać w nurcie katastrofizmu lat dwudziestych i trzydziestych, uważając ten rozdział za zamknięty. Jednak koniec dwudziestego wieku przynosi potwierdzenie zdumiewającej trafności jego diagnozy, choć żeby się o tym przekonać należy sobie uświadomić, że upowszechniło się mało znane w jego czasach zjawisko, mianowicie literackość jako sposób życia i myślenia oraz nastąpił niebywały rozrost krytyki literackiej pretendującej do naczelnego miejsca w hierarchii myśli, po upadku „metafizyki” i filozofii w ogóle.

Oddzielenie się literatury i sztuki w ciągu dziewiętnastego wieku od chrześcijaństwa oznaczało, że tworzy się rodzaj elitarnej wspólnoty złożonej z *maudits*, alienowanych, odtrąconych i nieprzyjaznych „dobrze myślącym”, a łączył ich wspólnota światopogląd, który wchłaniał nowe teorie naukowe (teoria ewolucji, marksizm, freudyzm), ale nie poddawał się wyraźnej kodyfikacji. Zmieniło się to wraz z napływem mnóstwa krytyków literackich, badaczy, profesorów, obierających za swój zawód pisanie o literaturze. Każda dekada naszego stulecia zwiększała ich liczbę i pewność siebie, aż wreszcie można już mówić o całym ruchu wykształconych, przekonanych, że reprezentują awangardę myśli, podobnie jak niegdyś byli o tym przekonani Encyklopedyści.

Jakkolwiek się ich nazwie, siedzibą ich są wydziały literatury uniwersytetów, zwłaszcza amerykańskich. Jeden z nich, Richard Rorty, (*Contingency, Irony, and Solidarity*, 1989), przekonująco zebrał główne przekonania obowiązujące „liberalnych ironistów”, do których siebie zalicza. Nazwiska wielkich patronów: Nietzsche, Marks, Freud, Heidegger, a więc tych, którzy zadali śmiertelne ciosy „metafizyce”, jakkolwiek nawet Jean Paul Sartre (przykro mu byłoby to usłyszeć) jest już uznany za „metafizyka”. Literatura powinna czuć się uhonorowana, bo prawdziwymi bohaterami w tym ujęciu są nie teoretycy, ale pisarze, jako że pracują w języku, a wszelkie idee, którymi w przeszłości zajmowała się filozofia, liberalny ironista odsyła do języka, w kolejnych swoich wcieleniach — najpierw wynalazczego, następnie zastygającego w liczmany — *platitudes*. Jako wynalazcy ciągle nowego języka pisarze są więc awangardą ludzkości i zajmują miejsce przyznawane dawniej teologom, filozofom, następnie naukowcom.

Wallace Stevens, który nie był teoretykiem, ukuł jednak termin *supreme fictions* na oznaczenie wielkich religii i systemów filozoficznych przeszłości — w przeciwieństwie do doraźnych *fictions* tworzonych przez każdego poetę. U liberalnych ironistów nietrudno dopatrzyć się silnego poczucia wyższości wobec ludzi przeciętnych, ciągle posługujących się szczudłami odziedziczonych pojęć, łączy się z tym jednak nadzieja, że coraz więcej tradycjonalistów, przywiązanych do swoich „głębokich intuicji” (te są jedynie liczmanami języka) będzie przechodzić na pozycje ironiczne.

Tak więc wiedza o literaturze jest główną nam dostępną wiedzą o człowieku, a literaturą są też oczywiście dzieła filozofów i dawne

święte księgi ludzkości. Ciekawym rysem tej przemiany świata w pismo jest, dość niespodziewanie, pewien ideał zachowania się społecznego. Być może tak odezwały się marksistowskie sympatie literacko-profesorskiego środowiska czy też zapal do dobrze-czynienia amerykańskich liberałów. Że celem ludzkiego społeczeństwa jest wolność uczestniczących w nim jednostek i że ludzie powinni być solidarni, tzn. nie krzywdzić jedni drugich — nie da się uzasadnić teoretycznie, ale właśnie literatura ukazuje nam, przez wczucie się, empatię, co czują nasi bliźni i z utożsamienia się z nimi rodzi się solidarność. Pragmatycznie zostaje więc odkryty najwyższy nakaz: nie sprawiać nikomu bólu, nie krzywdzić nikogo.

Niezwykła przygoda naszego gatunku: ludzie staroświeccy nadal są przekonani, że można dowiedzieć się czegoś istotnego o kondycji ludzkiej studiując na uniwersytecie teologię czy filozofię, biologię czy chemię, i nie odgadują, że punkt ciężkości przesunął się do zajęć zostawionych pięknoduchom: gryzmolenie mało zrozumiałych poematów wierszem czy prozą i ich komentowanie. I nagle, wybrawszy zawód poety, kiedy daleko było do przyznawania mu tak centralnej roli, musiałem uświadomić sobie 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 maluczkich, bo poza słowami liczmanami (*platitudes*) kryje się treść żywa.

Dlatego sądzę, że poeta powinien być raczej po stronie George'a Steinera kiedy stanowczo występuje przeciwko różnym odmianom dekonstrukcji. Według niego nastąpiło w dziewiętnastym wieku zerwanie kontraktu pomiędzy słowem i treścią:

Odwołanie kontraktu pomiędzy słowem i światem, rozkład jaźni, tak jak to obserwujemy u Mallarmégo i Rimbauda (Baudelaire też jest tu źródłem) znajduje logiczne rozwinięcie u Nietzschego, w jego ataku na „prawdę” i „mówienie prawdy” oraz u Freuda w krytyce intencjonalności. Dekonstrukcja wyciąga wnioski (*Real Presences*, London 1989, s. 132).

Przeciwko licznemu plemieniu spożywczy tekstów, którzy piszą teksty o tekstach można wysunąć pragmatyczny argument, stosowny, skoro przyznają się oni do pokrewieństwa z pragmatyzmem. Czy też jest to argument po prostu natury estetycznej. Można zgodzić się z nimi, że rozbicie przez Nietzschego pojęcia „prawdy” i „mówienia prawdy” nie może nie mieć daleko idących konsekwencji i że skorup nie da się już skleić z powrotem. Tym niemniej on sam odczuwał to jako tragedię i wspomniany przeze mnie S. I. Witkiewicz, przewidując koniec religii i filozofii, bynajmniej nie podawał tego za radosną prognozę. Przyjmować pogodnie i nawet wesoło koniec pytań nęających ludzkość od tysiącleci znaczy zamykać oczy na praktyczne skutki rozpasanego historyzmu a także, w zastosowaniu do literatury, zalecać samokastrację poetów. Jest to postawa do której da się zastosować rosyjskie słowo *poszlost*. Oznacza ono brak czegoś, co wynosi zachowanie się danego człowieka ponad wulgarność i banalność narzuconą przez środowisko. Pozwalając sobie na małą dozę socjologii, warto zauważyć, że poeci pochodzą z rodzin dzielących przekonania staroświeckiej większości i ich „nawrócenie” na wiarę literackiego zakonu jest zawsze mniej czy bardziej częstokowe, stąd pomiędzy dwoma sprzecznymi sposobami myślenia powstaje szczególne napięcie — i to napięcie stanowi o sile najlepszych dzieł poezji nowoczesnej. Pozbycie się tego napięcia prowadzi prosto do *Nowego wspaniałego świata*, przeciwko któremu nic nie mamy, tyle tylko, że nie chcielibyśmy w nim żyć.

Rzeczy mogą być epifanią dla ludzi o różnych przekonaniach wyznawanych świadomie, ale epifania zakłada pewną, nieświadomie choćby przyjętą, wiarę w jakąś esencję (prawdę) w głębi, pod tkaniną pozorów, niesprowadzalną do cechy danej rzeczy. Nie jest istotne jak wyglądał mężczyzna, który przyszedł do H.D. Lawrence’a, istotne jest, że był to Bóg Hermes. Stąd opis nie ma zasadniczego znaczenia, skoro cech i tak nie wyczerpie, natomiast ważny jest „spokojny, uciszony stan umysłu artysty”, czyli, wracając do Schopenhauera, holenderska martwa natura przyświadcza o postawie kontemplacyjnej, która bez tych oto jabłek i dzbanka nie mogłaby się ujawnić, nie mając, w sensie dosłownym, obiektu. Być może więc, że cała moja propozycja poezji (ale podkreślam, jako jednego z jej rodzajów) w której podmiot znikalby na chwilę w przedmiocie nie jest niczym innym niż obroną na poziomie praktycznym, warsztatowym, pewnych rzeczywistych przeżyć ludzkich negowanych przez zwolenników tezy,

że „głębokie intuicje” są złudzeniem. Zakładam, że na tej ostatniej linii obrony zatrzymuje się nie myśl konserwatywna, ale poezja i wielka sztuka starająca się uchronić siebie przed zniaczeniem.

Ma swoje opracowania i legendę futuryzm, bibliografia Awangardy Krakowskiej idzie w grube tomy, doczekał się sążnistych omówień Skamander. Początki i dzieje jedynej znaczącej w latach trzydziestych grupy literackiej Żagary, jej przekształcenia i kontynuacje, światopoglądowe i ideowe rozterki jej liderów, historia kształtowania się wileńskiej wspólnoty artystycznej — wciąż jeszcze otulone są mgłą zapomnienia.

Te słowa, wyjęte z powstałej przed dziesięć laty książki, ukazującej się — z przyczyn nie zawinionych przez autora — dopiero teraz, wydają się nadal aktualne, mimo opublikowania w ostatniej dekadzie kilku prac o Miłoszu i tomu „szkiców o żagarach” Andrzeja Zieniewicza.

Stanisław Beres

OSTATNIA WILEŃSKA PLEJADA

Szkice o poezji kręgu Żagarów

Jest to pierwsza tak szeroko pomyślana monografia historycznoliteracka grupy wileńskiej, monografia, która świadczy o znakomitej znajomości przedmiotu, uwzględnia różnego rodzaju szczegóły, ukazuje konteksty i uwikłania pozaliterackie.

Michał Głowiński

Autor poprzez dzieje żagarystów w nowy i płodny poznawczo sposób ukazał problematykę grupy literackiej jako związku formalnego i jako wspólnoty stylowej.

Jacek Łukasiewicz

Książce Beresia trudno odmówić istotnych walorów: jest wyczerpująca, podbudowana rozległą wiedzą — zarówno historyczną jak teoretyczną, widać w niej odwagę i upór dociekliwego umysłu, chętniej zmiernego do wykrywania komplikacji niż uciekającego się do uproszczeń.

Teresa Walas