

## PRZYSZŁOŚĆ POEZJI CZESŁAWA MIŁOSZA – WARUNKI I MOŻLIWOŚCI (DYS)KONTYNUACJI

ANNA KAŁUŻA\*

W redakcyjnej rozmowie, symptomatycznie zatytułowanej „*Jednym kopnięciem strącony w limbo*”. O recepcji twórczości Czesława Miłosza w latach 2004–2009, Aleksander Fiut mówi o paradoksalnej sytuacji Czesława Miłosza jako poety. Jest on powszechnie uznanym klasykiem, choć jego nieobecność staje się coraz wyraźniejsza: książki publikowane w ramach *Dzieł zebranych* słabo się sprzedają i nie budzą zainteresowania, nie wywołują też polemik. Na zadane przez siebie pytanie o powody słabej obecności autora *Ziemi Urlo*, Fiut odpowiada tak:

Jego wiersze jak gdyby przesłoniły ogromny obszar możliwości języka poetyckiego, wyczerpały zakres wielu dykcji, a zatem poeci, którym przyszło pisać po Miłoszu, musieli się wobec niego określić, a nierzadko były to samookreślenia bardzo trudne i bardzo ryzykowne. Jest, jak wiadomo, spora grupa poetów, którzy w kręgu jego wpływu pozostają – od Adama Zagajewskiego, poprzez Bronisława Maja, do Janusza Szubera (żeby ich tylko wymienić). Są to poeci, którzy z poezją Miłosza prowadzą prywatne dialogi, nierzadko świadomie ocierając się o ryzyko epigonizmu. Ale są także poeci, którzy wyszli „poza” Miłosza, zaś szukając zupełnie innych źródeł inspiracji, odrzucili go radykalnie<sup>1</sup>.

Wskazane zostają tu dwie możliwości reakcji na twórczość Miłosza: są poeci, którzy dobrze się czują w jego cieniu i dla których stanowi on swego rodzaju alibi – Adam Zagajewski, Janusz Szuber, Bronisław Maj, dodałabym – Tomasz Różycki. Są i tacy, którzy całkowicie go odrzucają, szukając inspiracji gdzie indziej. Zupełnie oczywiste wydaje się bowiem, że poezja autorów zaznaczających swój dystans do kulturowego dziedzictwa „wysokiego” modernizmu (m.in. Andrzeja Sosnowskiego, Tadeusza Pióry, Krzysztofa Siwczyka, Darka Foksa, Grzegorza Wróblewskiego, Adama Wiedemanna, Marcina Sendeckiego) bardziej się różni, niż inspiruje (także w polemiczny sposób) dziełem Miłosza. Te różnice powo-

---

\* Anna Kałuża – dr, adiunkt, Zakład Literatury Współczesnej, Uniwersytet Śląski.

<sup>1</sup> „*Jednym kopnięciem strącony w limbo*”. O recepcji twórczości Czesława Miłosza w latach 2004–2009. Rozmowa redakcyjna z udziałem Aleksandra Fiuta, Andrzeja Franaszka, Jerzego Illga, Marty Wyki, Joanny Zach [w:] „Dekada Literacka” 2009, nr 4 (236) <http://www.dekadaliteracka.pl/index.php?id=4614> [dostęp: 24 stycznia 2012].

dują, że twórczości przywołanych autorów nie sposób objaśniać na tych samych i w tych samych warunkach. Jednak zgoda na takie rozpoznanie przyszłości poezji Miłosza – gdy mamy do wyboru kontynuację lub zerwanie – oznacza prostą reprodukcję utrwalonego już podziału sceny poezji dwudziestowiecznej na wysoki modernizm i awangardę<sup>2</sup>. Zgodnie z tym podziałem mielibyśmy poetów ceniących wartości modernizmu nieformalistycznego (związanego z filozofią języka transparentnego, antropocentryczną wizją człowieka, realizmem sztuki odczytywanej w ramach referencjalności typu mimetycznego) oraz poetów, którzy sztukę łączyliby z innowacyjnością formalną, filozofią języka zaznaczającego własną materialność, unieważnieniem binarnych podziałów w myśleniu o świecie i znakach *etc.* Wydaje się więc, że można pokusić się o inne spojrzenie na modernistyczne dziedzictwo, niż to dobrze już utrwalone.

Mówiąc o warunkach i możliwościach, w jakich istnieje i w jakich mogłaby objawiać się „przyszłość” poezji autora *Ziemi Urlo*, chciałabym uniknąć rozważań na temat wpływu – bardziej lub mniej bezpośredniego<sup>3</sup> – twórczości Miłosza na poezję autorów debiutujących po 1989 roku. Nie zmierzam także do potwierdzenia bądź zanegowania tezy Aleksandra Fiuta o „wyczerpanym zakresie wielu dykcji”. Uważam, że tego rodzaju sąd pojawia się wraz z obudowującym go kontekstem historyczno-ideologicznym, który pozwala wyłącznie na reprodukcje modelu już znanego. Interesuje mnie natomiast rozszerzenie horyzontu estetyczno-interpretacyjnego w taki sposób, by w jego ramach dokonać podwójnego „uwolnienia” – twórczości Miłosza (od opowieści rozwijającej się zgodnie z logiką końca i wyczerpania nowoczesnych, modernistycznych mitów sztuki i poety) oraz twórczości poetów „przychodzących” po Miłoszu (od jednoznaczności klasyfikowania ich wyłącznie jako dziedziców lub wydziedziczonych z pewnego modernistycznego *continuum* poezji i estetyki, którego gwarantem miałyby być Miłosz)<sup>4</sup>. Poszerzenie perspektywy pozwoli – taką mam nadzieję – spojrzeć

<sup>2</sup> Trzeba tu oczywiście wziąć pod uwagę wątpliwości, jakie narosły wokół definiowania relacji między takimi terminami, jak modernizm, postmodernizm, awangarda, biorące się najczęściej z powodu nieustabilizowanego znaczenia samego modernizmu.

<sup>3</sup> Zob. na ten temat m.in. dwie ankiety w „Dekadzie Literackiej” 2009, nr 4.

<sup>4</sup> Lata dziewięćdziesiąte utrwaliły społeczny autorytet poezji starych mistrzów – czego dowodem specyficzne jej wartościowanie, np. w tekście Tomasza Wójcika, *Cóż po starych poetach?* ([w:] *Co dalej literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*, red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner, Warszawa 2008). Dla Wójcika poezja starych mistrzów jest dowodem trwałości i podtrzymywania uniwersalnych wartości, a poezja nie-starych nie-mistrzów funkcjonuje jako bezwartościowe zaprzeczenie tego, co w poezji najistotniejsze. Okazuje się więc ona nieudaną próbą imitowania prawdziwej poezji. Joanna Orska zauważa natomiast odwrotną stronę tego zjawiska: to, że w latach dziewięćdziesiątych młodzi krytycy „piszący o nowych wydarzeniach literackich, często nie uwzględniali kolejnych tomów Miłosza czy Szymborskiej”. J. Orska, *Mistrzowie odchodzą. O pojęciach mistrza, kanonu i arcydzieła w świadomości krytyki po 1989 roku* [w:] *20 lat literatury polskiej 1989–2009. Cz.1: Życie literackie po roku 1989*, red. D. Nowacki, K. Uniłowski, Katowice 2010, s. 27.

na problemy (sztuki, kultury i estetyki) poza zamkniętym obiegiem<sup>5</sup> i ująć te problemy jako wspólne dla Miłosza i dla jego następców (będących zarówno spadkobiercami awangardowej i neoawangardowej tradycji, jak i modernizmu wysokiego). Gdy bowiem za podstawową różnicę między polskim poetyckim modernizmem a polskim poetyckim po-modernizmem uznamy zmienione warunki funkcjonowania sztuki w kulturze posttechnologicznej, późnokapitalistycznej, intermedialnej, kulturze globalnych wizji i etno-lokalnych kontekstów *etc.*, to nic nie stoi na przeszkodzie, by przemyśleć zagadnienie: czy poezja Miłosza zyskuje

<sup>5</sup> W perspektywie, którą przywołuje wypowiedź Aleksandra Fiuta, możemy konstatować jedynie mniej lub bardziej krytyczne reakcje (mniej lub bardziej apologetyczne) na twórczość Miłosza po 1989 roku. Nie ma tu miejsca na takie spostrzeżenia, które rozwijałyby sytuujące się na pograniczu nowoczesności i ponowoczesności (lub późnej nowoczesności) problemy poezji, kultury i społeczeństwa. A myślę tu – z jednej strony – o reakcjach z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych poetów tzw. brulionu i autorów spoza formacji, np. Darka Foksa. Były one negatywnymi reakcjami na zbyt patetyczny, moralizatorski i mentorski ton poezji Miłosza. Przykładem mogłyby być takie wiersze, jak *Sarajewo w ogniu* Darka Foksa z tomu *Wiersze o fryzjerach* (1994), *Drażniące przyjemności* Krzysztofa Jaworskiego z tomu *Wiersze* (1992), w których czytamy: „tyle już zrobiliśmy dla tej biednej poezji./ a Brodski cofnął ją fatalnie. Murzyni też wyrządzają jej krzywdę. I Czesław”. Można też wspomnieć Jacka Podsiadłę, zazwyczaj apologetycznie odnoszącego się do poezji Miłosza, który w wierszu *W odpowiedzi na wiersz Czesława Miłosza „Sarajewo” a także w obronie własnej* krytycznie ocenia postawę poety wobec cierpienia, wojny, przemocy i okrucieństwa. Z drugiej strony w takim ustawieniu mamy pozytywne reakcje na Miłoszową koncepcję sztuki i podmiotu. Aleksander Fiut wspomina tu Adama Zagajewskiego, Janusza Szuberta, można dołączyć Roberta Mielhorskiego i Tomasza Różyckiego. Wydaje mi się, że za brak pozytywnych, ożywczych wniosków z lektury poezji Czesława Miłosza wyciąganych przez poetów ponowoczesnych odpowiada pewna filozofia sukcesji. Zgodnie z jej regułami, polegającymi na akceptacji bądź zanegowaniu swoich poprzedników, większość debiutujących po 1989 roku musiała bronić swojej suwerenności estetycznej w zaprogramowanej kulturowo i społecznie strategii odróżniania się w dostępnych im strategiach znanych jako bunt, prowokacja, unieważnienie. Doprowadziło to do recepty wykluczającej: trudno byłoby wyobrazić sobie czytelnika poezji Czesława Miłosza i Darka Foksa, który nie dyskwalifikowałby żadnej z tych propozycji. W tak ustawionej poetyckiej konfiguracji za nieobecność wpływu Miłosza na młodych poetów można by odpowiedzieć jeszcze inaczej: Miłosz od samego niemal początku był tzw. starym poetą i promieniował na współczesnych sobie autorów. Jerzy Kwiatkowski w słynnym tekście *Miejsce Miłosza w poezji polskiej* wskazuje na takich poetów, jak – z jednej strony – Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert (dziedziczących po Miłoszu ironiście, ale i bezkompromisowym moralistycznie); oraz – z drugiej strony – Grochowiak, Bryll (akcentujących przede wszystkim zdaniem Kwiatkowskiego stylizatorski charakter frazy Miłosza). W takim polu kulturowym dzieło Miłosza rozumiane będzie jako pewien symboliczny rezerwuar stylów, poetyk, postaw, problemów i dlatego w ogóle można mówić o wyczerpaniu wielu funkcji tego pisarstwa. Nieco ironicznie pisze o tym Andrzej Skrendo w tekście *Starzy poeci i nowa rzeczywistość* ([w:] *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, red. G. Matuszek, Kraków 2005, s. 73: „Dziś (ze swą frazą – a nie mówiłem”) jawi się [Miłosz – dop. A.K.] jako Hegel, postać, w której wszystko się domyka – i to domyka po wielokroć”. Wielu badaczy sytuuje więc poezję Miłosza na pozycji domykającej wielopokoleniowy horyzont poetyckiego projektu: czy jest to horyzont modernistyczny, antymodernistyczny, czy może wczesnomodernistyczny – to inna sprawa.

i odzyskuje coś dzięki potencjałowi poezji przyszłych poetów, a zwłaszcza dzięki potencjałowi kultury, który wydaje się tej twórczości obcy<sup>6</sup>.

Chciałabym na to pytanie odpowiedzieć, odnosząc się do problemu humanistycznej tradycji sztuki i poezji. Autor *Traktatu moralnego* mierzy się nieustannie z tą tradycją w swojej poezji i esejach. Wiele z jego postawy epistemologicznego rozdwojenia pokazuje relacja, jaka, moim zdaniem, zawiązuje się w tej twórczości między charakterystyczną dyspozycją psychiczną podmiotu piszącego, którą Kazimierz Wyka nazywa pogardą „złotoustego młodzieńca”, a ideą poezji jako „namiętnej pogoni za rzeczywistością”<sup>7</sup>, o której pisze się już w związku z powojennymi tekstami poety. Odnoszę bowiem wrażenie, że związek między poezją, w której wypowiada się pogardliwy złotousty młodzieniec, i poezją, pozostającą w kręgu etycznego zobowiązania artysty w stosunku do „rodziny ludzkiej”, pokazuje znacznie więcej niż tylko ahumanistyczny profil poezji Miłosza podkreślany przez Konstantego Jeleńskiego<sup>8</sup>. Niejawny związek w twórczości Miłosza między pogardą dla tego, co ludzkie (naruszającą idee humanistycznej sztuki) a koncepcją poezji jako „namiętnej pogoni za rzeczywistością”, jeśli zostanie umieszczony w perspektywie po-nowoczesnych losów post-humanistycznej poezji takich autorów, jak m.in. Adam Wiedemann, Grzegorz Wróblewski, Andrzej Sosnowski, Darek Foks, Adam Kaczanowski, Julij Fiedorczyk, pozwoli uświadomić, moim zdaniem, „przyszłościowy” potencjał twórczości autora *Legend nowoczesności*. Sygnalizować on będzie gotowość dzieła Miłosza do podjęcia wyzwania, jakie przychodzi od strony innych koncepcji sztuki niż wysokiego modernizmu i innych koncepcji człowieka niż realizowanych w ramach „podboju świata jako obrazu”<sup>9</sup>. Stawką odkrycia przyszłościowego potencjału poezji jest oczywiście jednoznaczna odpowiedź na wątpliwości Stefana Chwina: „Nie jestem pewien, czy historiozoficzne prognozy, jakie formułował [Miłosz – dop. A.K.] w swojej eseistyce, były trafne, czy więc nadal żyjemy w kończącej się cywilizacji, o której pisał, czy raczej wchodzimy w cywilizację nową, w której jego niepokoje przestaną już być naszymi niepokojami?”<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Dobrym i symptomatycznym zbiorem reakcji na pisarstwo Czesława Miłosza jest antologia *Rodzinną Europą. Pięć minut później*, red. A. Kałuża, G. Jankowicz, Kraków 2010.

<sup>7</sup> C. Miłosz, *Lekcja biologii* [w:] t e g o ż, *Świadectwo poezji*, s. 58.

<sup>8</sup> W *Roku myślowego* (Kraków 1991, s. 80) Miłosz wspomina, że jedynie w listach Jeleńskiego odnajdywał „potwierdzenia ważności” swojej pracy. Niektóre jednak „umysłowe konstrukcje” Jeleńskiego odbierał jako „zbyt paryskie”: „na przykład kiedy mówił o moim a-humanizmie (ja jako a-humanista, który próbuje być humanistą, Gombrowicz jako humanista, który próbuje być a-humanistą) [...]”.

<sup>9</sup> M. Heidegger, *Czas światoo obrazu*, przeł. K. Wolicki [w:] t e g o ż, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 81. Heidegger pisze w tym fragmencie eseju dalej, że chodzi o walkę człowieka o pozycję, „na której może być tym bytem, co wszelkiemu bytowi nadaje miarę i wytycza kierunek”. To doskonała definicja antropocentrycznych koncepcji człowieka modernistycznej poezji, bez względu na to, czy pozostaje ona w modelu antyhumanistycznym czy humanistycznym.

<sup>10</sup> S. Chwin, *Między pięknem a okrucieństwem świata*, „Zwoje (The Scrolls)” 2004, nr 3. Cyt. za: M. Wyka, *Dzieci i wnuki Miłosza*. <http://www.dekadaliteracka.pl/index.php?id=4614> [dostęp: 24 stycznia 2012].

Spróbuję więc wyjaśnić, dlaczego sądzę, że twórczość Miłosza „ma przed sobą przyszłość” pod warunkiem umieszczenia jej poza granicami wysokiego modernizmu i w kontekście posthumanistycznego myślenia o sztuce. Możliwość takiego usytuowania dzieł autora *Prywatnych obowiązków* pojawia się, moim zdaniem, pomimo istniejących już ram interpretacyjnych, w których twórczość Noblisty zostaje ujęta jako negatywna reakcja na kulturowe procesy modernizacji. Zgodnie z tym ujęciem w planie estetycznym Miłosz jawi się jako autor, który ryzyko artystyczne rozpoznaje w perspektywie zagrożenia dla podmiotu i języka, objawiające się ich rozpadem, dezintegracją i niekomunikatywnością. Dlatego Miłosz wybiera stylistycznie niejednorodną, ale ideologicznie bezpieczną „formę bardziej pojemną”, która więcej zachowuje niż rozprasza; jest rodzajem archiwum. W planie kulturowym największe zagrożenie niesie rozprzestrzenianie się światopoglądu naukowego, które powoduje m.in. erozję wyobraźni religijnej. Takie przeświadczenia miałyby stać u podstaw koncepcji człowieka u Miłosza, tłumaczyć umiejscowienie jej poezji w granicach modernistycznej debaty: między biegunem technicyzowanej laickości, mitami postępu, rozumu, automatyzacji i bezosobowości oraz biegunem religijnej kontemplacji, duchowości i transcendencji.

#### ZŁOTOUSTY MŁODZIEŃC

Na pogardę złotoustego młodzieńca często zwracano uwagę w kontekście przedwojennej poezji i esejów drukowanych pod koniec lat trzydziestych przez autora *Trzech zim*, zauważając – jak Józef Czechowicz w recenzji *Uczeń marzenia* – że poeta nie chce być „zbyt ludzki”<sup>11</sup>. Najostrzej zareagował na eseje Miłosza lewicowy krytyk Ignacy Fik w *Grzechu anielstwa* z 1938 roku. Fik uważał, że jest w tych wierszach pogarda do całej ludzkości, gatunku ludzkiego jako takiego. Miłosza koncepcję poety jako proroka, mesjasza skrytykował za hipermodernistyczne przekonania i wskrzeszenie w anachroniczny i mało ożywczy sposób metafizycznego konfliktu między tłumem i poetą:

Tak banalnych obrazów tłumy nie mieliśmy nawet w czasach najgorszej dekadencji. Takich zoologicznych uogólnień nie robił nawet Przybyszewski. On gardził gatunkiem mydłków, ale określił ten gatunek socjalnie. Identyfikował go z pewną klasą społeczną, z pewną epoką przejściową. U Miłosza nie ma miejsca na kategorie społeczne. Wszyscy bez wyjątku, burzuje i proletariusze, jednakowo jesteście „Adamami zaprzęzonymi w jarzmo”<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Tak pisze o tym Marek Zaleski, przywołując stosowne fragmenty recenzji Józefa Czechowicza, Stefana Napierskiego, Seweryna Pollaka, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: „Ton tych mniej lub bardziej dobitnie formułowanych oskarżeń o subiektywizm, egotyzm i arystokratyzm nasilił się w roku 1938, kiedy to Miłosz ogłosił na łamach prasy literackiej trzy artykuły – donośne manifesty, jak podkreślano – w marcu *O milczeniu*, w czerwcu *Zejście na ziemię* i w lipcu *Kłamstwo dzisiejszej poezji*. M. Zaleski, *O „grzechu anielstwa”*, czyli *historia pewnego nieporozumienia* [w:] tegoż, *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław 2000, s. 250. Zdanie Czechowicza cytuję za Zaleskim.

<sup>12</sup> I. Fik, *Grzech anielstwa (na przykładzie Czesława Miłosza)* [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, opr. A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 239. Pierwodruk: „Pion” 1938, nr 36.

Problemy, jakie Miłosz porusza w wierszach, Fik sprowadza do „tragedyjki zbankrutowanego społecznie indywidualisty, który «stojąc pośrodku tego małpiego, złośliwego i nieszczęśliwego plemienia, jakim jest ludzkość», kokietuje sam siebie karierą anielskiego nadczłowieczeństwa”<sup>13</sup>. Do tych kwestii wrócił po wojnie Kazimierz Wyka w swojej recenzji z 1946 roku *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*<sup>14</sup>. Krakowski krytyk także podkreśla pogardliwy ton wczesnych wierszy Miłosza. Nazywa podmiot tych wierszy „mędrceem bardzo pogardliwym”, na potwierdzenie swojej opinii przywołuje fragmenty wierszy: „złotousty w koszuli niezmienianej od dwóch tygodni”, „snu zdobywca”. Wyka uważa, że nie jest to wyłącznie „stan zawiedzionego idealizmu młodzieńczego, kompensującego się pogardliwą postawą wobec rzeczywistości” (OL, s. 24), ale trwale obecna emocja w wierszach Miłosza. Krytyk odnajduje ją także w *Głosach biednych ludzi* ze zbioru *Ocalenie*, bo „[...] poeta z ostentacją podkreśla tę pogardliwą odrębność. Z cokołu, na którym «młodzieniec złotousty» trwa, rozmyślnie nie przystosowany do rzeczywistości, pełen lęku, by nie stał się «jednym z wielu milionów», nie sprowadza Miłosz tego symbolicznego młodzieńca pomiędzy ludzi” (OL, s. 24). Za pewien stały sposób konstruowania rzeczywistości w przedwojennych wierszach Wyka uznaje „przebywanie ponad rzeczywistością”: „Poeta przeważnie przebywa ponad rzeczywistością, w pożarach i chmurach patosu, a na padół ziemski schodzi, by wieść przede wszystkim siebie, a dopiero poprzez własną postawę – profetyczne nieprzystosowanie do świata” (OL, s. 26). Oprócz nadmierne wybujałego *ego* Wyka zarzuca Miłoszowi jako artyście również estetyzm: chodzi o „piękno spokojne, którym Miłosz pragnie się odgrodzić od świata” (OL, s. 37).

Można by chyba uznać obie wypowiedzi krytyków za kontrpunkt dla opowieści z *Nieobjętej ziemi* o grzecznym chłopczyku, który zawsze czuje się inny: „Co robi greczny chłopiec, który dostał dar szczególnego wzroku obnażającego i unicestwiającego obyczaje ludzkie, tak że musi przez całe życie zostawać na zewnątrz? Kluczy, udaje, wynajduje sposoby, żeby wydać się takim jak inni?”<sup>15</sup>. Warto (na marginesie) zapytać, czy to poczucie odmienności, o którym dosyć często wspomina poeta, musi być tak jednoznacznie dezawuowane, jak to się dzieje w przywołanych recenzjach. Egotyzm podmiotu mówiącego w wierszach krytycy zrównują z antyhumanistyczną postawą poety wobec innych ludzi i – jak Kazimierz Wyka – utożsamiają z „gorszą” stroną jego sztuki, mniejszą wartością wierszy. Być może należałoby powiązać ten sposób kreowania figury poety z koncepcją autora, który nie znika za swoim dziełem, ale podtrzymuje z nim więź, stając się częścią wieloelementowego projektu intelektualnego.

<sup>13</sup> Tamże, s. 242.

<sup>14</sup> K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie* [w:] *Poznanawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985. Pierwodruk: „Twórczość” 1946, nr 5. Dalej jako OL z podaniem numeru strony.

<sup>15</sup> C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 903.

To, co krytycy rozpoznają jako charakterystycznie pogardliwą postawę podmiotu lub wiązą z figurą poety, który dba o to, by nie być „zbyt ludzki”, sam Miłosz opisuje jako kulturową strategię takiej konceptualizacji idei artysty, który jest zarazem częścią ludzkiej wspólnoty, jak i elementem spoza niej. Pogarda artysty odczuwana w stosunku do reszty ludzi, do ich człowieczeństwa zrównującego wszystkich w biologiczno-śmiertelnym paśmie, prowadzi do jednego ze sposobów rozumienia sztuki w perspektywie często przez poetę podnoszonej dehumanizacji. W eseju *Niemoralność sztuki* z książki *Ogród nauk*, wydanej po raz pierwszy w 1979 roku, Miłosz pisze:

Artysta musi być nieludzki, poza-ludzki, musi on pozostawać dziwnie na uboczu wobec naszego człowieczeństwa; jedynie wtedy ma on dane, czy raczej należałoby powiedzieć: jedynie wtedy może on ulec pokusie, aby przedstawiać je, pokazywać, portretować z dobrym skutkiem. Sam dar stylu, formy, ekspresji nie jest niczym innym jak chłodną i wybredną postawą wobec człowieczeństwa<sup>16</sup>.

„Pozostawanie artysty na uboczu”, będące zarówno synonimem romantycznego samotnika, jak i modernistycznego twórcy, w rzeczywistości nie jest tak anachroniczną figurą egzystencji artysty, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. Paul Virilio, tworząc długą listę przyczyn „zdehumanizowania” sztuki, które w jego ujęciu oznaczają splót dwóch niemożliwości, istniejących pod koniec XX wieku: sztuka nie może być niemoralna i nie może być nielegalna, wspomina też, przy okazji komentowania praktyk niemieckich akcjonistów, o „percepcji z zimną krwią – paradoksalnym przywileju naukowego spojrzenia”<sup>17</sup>. Jest ona może jakimś odległym echem Miłoszowej percepcji zdystansowanej. Virilio przywołuje też wypowiedź Waltera Benjamina na temat fotografii z jego *Małej historii fotografii* i nazywa ją „nieostrożną”: według niemieckiego filozofa „przygotowuje [fotografia A.K.] zbawienny dystans pomiędzy człowiekiem a jego otoczeniem”<sup>18</sup>. Te strategie artystyczne, pojawiające się w fotografii i sztuce happeningu, wywodzą się z tego samego przekonania, jakie patronuje Miłoszowi; chodzi o „wybredną i chłodną postawę wobec człowieczeństwa”<sup>19</sup>.

W eseju *Rzeczywistość* definicja człowieka, jaką poeta podaje, zostaje ściśle podporządkowana celom sztuki:

Człowiek albo jest istotą podtrzymywaną, albo sam dla siebie rozwiewa się w mgłę, w miraż. Wiekowi dziewiętnastemu jeszcze starczyło rozpędu nadanego przez chrześcijaństwo, żeby człowieka podtrzymać, tzn. pojmować los indywidualny jako mający znaczenie. [...] Gdyż jakkolwiek jest nasz gniew i jakkolwiek współczucie dla doli uciśnionych, z trudem tylko zdobywamy się na

<sup>16</sup> C. Miłosz, *Ogród nauk*, Lublin 1991, s. 166.

<sup>17</sup> P. Virilio, *Bomba informacyjna*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 54.

<sup>18</sup> Tamże, s. 55.

<sup>19</sup> U Miłosza konkuruje ona oczywiście z inną postawą. Poeta również często mówi o czułości i litości.

to minimum uwagi, bez którego literatura jest papierem, jeżeli jesteśmy przekonani, że człowiek, o którego nam chodzi, jest zamienny, bo jest bańką na nurcie „procesów”<sup>20</sup>.

Literatura, poezja, filozofia i sztuka miałyby być, w związku z tak zdefiniowanym „człowiekiem”, specyficznego rodzaju rusztowaniem podtrzymującym wizję, w ramach której jednostka byłaby ważna i znacząca. Bez tego wsparcia Ja staje się dla siebie mirażem, ale także literatura staje się „papierem”, dodajmy – bezwartościowym. W eseju *O piekle* Miłosz wskazuje na konkretną realizację takiego myślenia: jest nim dzieło Swedenborga, w którym, jak komentuje poeta, „wysoka godność człowieka jest przywrócona”. Godność oznacza tu wywyższenie: „Człowieka wywyższa jego zdolność do odczytywania i komunikowania symbolów. Wyrażając się inaczej, ludzka mowa zostaje wyprowadzona [u Swedenborga – dop. A.K.] z samego rdzenia bytu i trudno się dziwić, że Swedenborg był ulubioną lekturą poetów”<sup>21</sup>. Widzimy więc, że pozycja człowieka w refleksji Miłosza utrzymana jest w ramach antropocentrycznego wywyższenia, które nie wywodzi się z dumy i poczucia przynależności do ludzkiej wspólnoty, ale okazuje się potrzebnym (służącym wsparciu i podtrzymaniu gatunku ludzkiego) zabezpieczeniem przed faktycznością, jaką jest „prawdziwa” natura ludzka ujawniająca się pod postacią mirażu i mgły. Można stąd wnosić, że im silniejsze będzie przekonanie o słabości rodzaju ludzkiego, tym ważniejsza okaże się sztuka tworzona wbrew przekonaniu o wymianie człowieka na coś/kogoś innego, ukrywająca obrazy mirażu i mgły. Jak te zadania ma spełnić sztuka, która powstaje z obojętności na cierpienia i egotycznej pogardy?

#### „TYLKO LUDZIE. MALI. OWADKI”

Aby usunąć w cień „niemoralne” początki sztuki, Miłosz powołuje się na najważniejszą ideę swojego projektu: „namiętnej pogoni za rzeczywistością”. Dopiero wówczas dialektyczna para niemoralnej pogardy i humanistycznego ideału sztuki zaczyna „pracować” na odpowiedni efekt pisania. Odtąd najważniejsze zadanie sztuki, polegające na jej zdolności do odkupienia swoich niemoralnych początków, staje się humanistycznym uwiarygodnieniem poezji.

„Gdyż nie jest tak, że każdy, kto mówi o rzeczywistych rzeczach, nadaje im dotykalny kształt, niezbędny, aby zaistniały w dziele sztuki. Równie dobrze może zmienić je w nierzeczywiste”<sup>22</sup>. W koncepcji sztuki realizowanej przez Miłosza, a zdominowanej przez demoniczną wersję artysty z modernistycznego *imaginarium* Tomasza Manna, zgoda sztuki na przemianę rzeczywistości w nierzeczywistość jest zgodą na okrucieństwo świata, cierpienie i niesprawiedliwość, pogardę

<sup>20</sup> C. Miłosz, *Ogród nauk*, s. 35.

<sup>21</sup> Tamże, s. 101.

<sup>22</sup> C. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 72.



dla tego, co ludzkie. Zarówno jednak jak „rzeczywistość”, tak „ludzkie” bywa u Miłosza uniwersalną miarą, absolutnym odniesieniem, punktem centralnym, sama nie będąc „mierzalną” kategorią.

Nie ma sensu udowadniać, że estetyczne racje sztuki nie muszą stać na drodze jej racjom etycznym; sam Miłosz o tym pisał<sup>23</sup>. Należałoby natomiast zapytać, czy to, przed czym broni się poezja Miłosza nie zagraża jej właśnie z powodu – paradoksalnie – sprzeciwu jej autora wobec nie-ludzkiego wymiaru sztuki? Wydaje się, że humanistyczna tradycja sztuki w wierszach Miłosza jest najradzykalniej kwestionowana wówczas, gdy Miłosz najsilniej opowiada się za postawą czułości i litości dla ludzkiego gatunku, czyli gdy broni on pojęcia rzeczywistości. Dobrym przykładem na taki niespodziewany obrót wartości estetycznych i kulturowych może być zakończenie jednego z fragmentów *Roku myśliwego*. Poeta krytycznie odnosi się tam do wiersza amerykańskiego poety Robinsona Jeffersa, zarzucając mu, że wychwała zniszczenie. Jednak drażąca słowa polskiego poety dwuznaczność nie pozwala mu na utrzymanie moralnej rzeczowości humanistycznego przekonania, w którym chciałby dowieść glorii czułości i litości: „Normalnym naszym odruchem jest powiedzieć: nieprawda, litość jest lepsza niż zniszczenie, choćby wspaniałe. Jeżeli w ten sposób składamy dowód naszych upodobań demagogicznych i sentymentalnych, to trudno. Tylko ludzie. Mali. Owadki”<sup>24</sup>.

Miłosz (dla którego rzeczywistość jest bezwzględnie pojęciem etycznym) jako artysta znalazł się w tej samej sytuacji, w jakiej Richard Rorty umieścił pisarza-estetę Nabokova (dla którego z kolei rzeczywistość będzie bezwzględnie pojęciem estetycznym); obydwoj wiedzieli, że – jak pisze Richard Rorty w swoim szkicu *Golibroda z Kasbeam: Nabokov o okrucieństwie* – to raczej dreszczyki sztuki, a nie prawda dzieła zapewniają pamięć potomnych<sup>25</sup>. Autor *Ogrodu nauk*

<sup>23</sup> „Kto odwołuje się do nędzy, głodu, fizycznych cierpień naszych bliźnich po to, żeby ugodzić w wiersze albo obrazy, uprawia demagogię. Wątpliwe jest, czy ludzkość coś by zyskała, gdyby poeci przestali pisać idylliczne wiersze, a malarze malować obrazy o jasnych barwach tylko dlatego, że na ziemi jest za dużo bólu, nie ma więc miejsca na zajęcia równie oderwane, chyba że ktoś odda swój talent na usługi szlachetnej publicystyki”, *Świadectwo poezji*, s. 69–70.

<sup>24</sup> C. Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 72.

<sup>25</sup> „Jeżeli pragniesz, by twoje książki czytano, a nie z szacunkiem oprawiano w tłoczoną skórę, powinieneś postarać się wytworzyć dreszczyki, a nie prawdę”. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 2009, s. 233. O Nabokowie w tym kontekście Rorty pisze: „Książki [...] stanowią refleksje nad możliwością istnienia wrażliwych morderców, okrutnych estetów, bezlitosnych poetów – mistrzów obrazowania, którzy zadowalają się przemienieniem życia innych istot ludzkich w obrazy na ekranie, a przy tym po prostu nie zauważają, że ci ludzie cierpią” (s. 241). „Postacie te [Kinbote, Humbert – dop. A.K.] z niespotykaną dotąd ostrością ukazują ową szczególną formę okrucieństwa, która najbardziej niepokoiła Nabokova – obojętność” (s. 243). „Nabokov chciałby, aby owe cechy, które składają się na charakterystykę sztuki, były nierozłączne, ale musi stawić czoła temu nieprzyjemnemu faktowi, że pisarze mogą osiągać i wywoływać zachwyty, nie zauważając jednocześnie cierpienia, nie wykazując zainteresowania ludźmi, których życie dostarcza im potrzebnego materiału” (s. 245).

postanowił dreszczyki, jakie mogłyby wywołać jego teksty, otamować prawdą – pewnym zdroworozsądkowym jej aspektem – i dlatego mógł przewidywać, że „strącony zostanie w limbo”, o czym mówi Aleksander Fiut w wywiadzie przytoczonym na początku szkicu. Poeta wyraźnie rozpoznawał (za modernistycznymi twórcami) związki sztuki i niemoralności, wybredności i pogardy, wyposażył więc swoje wiersze w mentorską straż retorycznych podsumowań; „ciemne miejsca” złączenia wybredności, pogardy i uwodzącej frazy są w jego poezji oświetlone komentującym je kontekstem, zabezpieczającym przed – jak pisze Rorty – „dostaniem się do wewnątrz okrucieństwa”, które zdaniem filozofa sztuka Nabokova właśnie umożliwia, „a tym samym ułatwia artykulację niejasno odczuwanego związku między sztuką a torturą”<sup>26</sup>. Miłosz o tym związku pisze nieustannie, ale w jego wierszach odsłania się on na warunkach fikcji zabezpieczonej edukacyjnymi celami. Można powiedzieć, że pewnego rodzaju dydaktyzm nigdy nie słabnie, gdy idzie o sprawy etycznych zobowiązań Poety (chodzi mi o koncepcję Poety danej wspólnoty, który musi godzić swoje indywidualne idiosynkrazje z poczuciem odpowiedzialności wobec zbiorowości). To, co u Miłosza naprowadza na rodzaj wybredności (przeczuwanego okrucieństwa, obojętności, wyniosłej pogardy dla człowieka) jest zawsze podane dzięki „ogólności teoretycznej” (tak określa Adorno technikę Sartre’a, którą frankfurcki filozof odróżnia od artystycznego zaawansowania Becketta<sup>27</sup>), nigdy dramatycznie wkomponowane w wiersz. Miłosz nie uwalnia tej rezerwy sensu, która nie mieści się w jego koncepcji poezji etyczno-moralnej, choć nie zaprzecza jej istnieniu.

A jednak to właśnie pojęcie rzeczywistości, które miało być rękojmnią etyczności poezji, zdradza tę poezję ostatecznie i najmocniej<sup>28</sup>. Gdy Miłosz wspomina o twórczości amerykańskiej, francuskiej i angielskiej, pisze: „W moim ciągłym spotykaniu się z tą poezją, powinienem być lojalny, to znaczy ograniczę się do stwierdzenia, że niezmiernie rzadko znajduję w niej to, co ja sam uważam za rzeczywistość”<sup>29</sup>. Z jednej strony poeta uznaje względność tego, co miałyby być rzeczywiste, z drugiej strony – czyni z rzeczywistego pojęcie absolutne. Jest ono bowiem zawsze u Miłosza oparte na wykluczeniu – pozbyciu się wszystkich innych artystów – oraz na symbolicznej przemocy – zbawieni i ocaleni będą tylko ci, którzy zrozumieją, że istnieje tylko jedna, niepodzielna rzeczywistość, do której dostęp zapewniają dzieła Miłosza.

<sup>26</sup> R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność...*, s. 225.

<sup>27</sup> T. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 251.

<sup>28</sup> Warto pamiętać, że – jak pisze Gianni Vattimo – samo pojęcie rzeczywistości pełne jest przemocy.

U Gianniego Vattima koncepcja jest następująca, jak sam wyjaśnia: „rzeczywistość się jawi, ale zawsze w obrębie pewnych paradygmatów. [...] rzeczywistość to pewne formuły, nie zaś pojedyncze fakty. Pojedynczy fakt niczego nie dowodzi [...]” (G. Vattimo, *Nie być Bogiem*, przeł. K. Kasia, Warszawa 2011, s. 139).

<sup>29</sup> C. Miłosz, *Niemoralność sztuki* [w:] tegoż, *Ogród nauk*, s. 169.

Z dzisiejszej perspektywy paradoksalnie najślabszym punktem (w kontekście odporności sztuki Miłosza na moralne wyzwania i zobowiązania artysty, tak jak je autor *Ziemi Urlo* pojmował<sup>30</sup>) tego „ahumanistycznego” programu, a zarazem otwierającym potencjał tej poezji na posthumanistyczną przyszłość sztuki, wydaje się owa koncepcja rzeczywistości jako zasadniczego sprawdzianu wartości sztuki. „Nikt nie wie, co będzie «rzeczywiste» dla ludzi u kresu wojen, które dziś się dopiero zaczynają”<sup>31</sup>, pisze Heisenberg. Miłosz przez całe życie podtrzymywał różnicę między etycznym zobowiązaniem wobec świata poezji przedstawiającej (realistycznej) a nieetycznością czy też niemoralnością poezji czystej (uwiedzionej własnym mitem) oraz awangardowej i klasycyzującej (skłonnych odpowiednio do napawania się językiem, konstrukcją, formą oraz dążeniem do oczyszczenia języka z aktualnych i lokalnych „osadów”). Krytykował także poezję negatywności, mistrzów podejrzeń, „nihilistycznych” przewartościowań. Bez trudu można w tym kontekście dostrzec podobieństwo skonstruowanego przez Miłosza pojęcia rzeczywistości do kategorii pogardy. U Miłosza to, co wcześniej objawiało się pod postacią pogardy złotoustego młodzieńca zostało zsublimowane w niezwykle kategoryczną (autorytarną, hegemoniczną i totalizującą) wizję tego, co rzeczywiste – pozwalającą na sytuowanie własnego dzieła jako miary rzeczywistości wobec innych (twórców, ludzi, społeczeństwa) i tym samym – umożliwiającą wprawienie w ruch wykluczającego mechanizmu.

#### ALTERNATYWA WOBEC LUDZKIEJ ŚWIADOMOŚCI

Ważność związku tych dwóch pojęć – pogardy i rzeczywistości – w poezji Miłosza polega na tym, że uświadamia on, iż dzieło Miłosza pozwala pomyśleć taki rodzaj sztuki, który nie anihiluje elementów nieludzkich i aludzkich, chcąc uczynić zadość humanistycznemu marzeniu „obrony człowieka”. Innymi słowy, humanistyczna tradycja sztuki, z którą Miłosz się zмага (dlatego właśnie, że się zмага), pozwala na wprowadzenie wątpliwości dotyczących tego, co właściwie oznacza kategoria „człowieka”. Autor *Roku myśliwego* pamięta bowiem o tym, że ranga sztuki polega na tym, że każe się ona mierzyć z warunkami „nowego wymiaru człowieka i społeczeństwa”.

Przyjmuję, że w naszym stuleciu ujawniło się coś, co na próżno próbujemy nazwać, a czemu nadaję prowizoryczną nazwę nowego wymiaru człowieka i społeczeństwa. Przyjmuję też, że poezja, która jest tego nieświadoma i nie przebywa na tej granicy, na której toczy się walka o uchwy-

<sup>30</sup> Tak Marek Zaleski podsumował tę koncepcję sztuki: „Na gruncie wyznawanej przez Miłosza koncepcji akt twórczy był próbą sprostania moralnemu wyzwaniu, powinności artysty w społeczeństwie i praca, z której pomocą artysta rozpoznaje i wypełnia swoje indywidualne przeznaczenie w planie dziejowym Boskiej Opatrzności”. M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, s. 258.

<sup>31</sup> W. Heisenberg, cyt za: P. Virilio, *Bomba informacyjna*, motto.

cenie nowego wymiaru, nie może mieć *sily* potrzebnej, żeby okupić chorobliwość i niemoralność, z których według Manna się rodzi<sup>32</sup>.

Pojęcie rzeczywistości tak skonstruowane jak w tej twórczości sprawia, że sztuka, by oddać sprawiedliwość i zapewnić człowiekowi pozycję najważniejszą, musi z konieczności przypominać o cenie, jaką się płaci za wywyższenie jednych i za poczucie pewności dotyczące tego, co należy bronić, ocalać i upamiętniać, a co należy „strącić w limbo”. Wskazuje więc nieustannie nie tylko na te elementy, które dopełniają humanistyczną wizję antyhumanistycznymi deklaracjami, ale na ten wymiar pisania, który granice i podziały zakreślone przez te pojęcia rozregulowuje. Ten „de-humanizacyjny” czynnik, którego się sam Miłosz wypiera i przeciwko któremu powołuje różne idee, włącza jego poezję w procesy przeobrażania naszego myślenia o tym, czym jest człowiek (nie chodzi mi wyłącznie o doświadczenie Zagłady, także o posthumanistyczne koncepcje człowieka wymuszane przez doświadczenie związane z mechanizacją, automatyzacją, technologizacją). To, co w zakrojonym przez ramy sztuki wysokomodernistycznej było rozumiane jako antyhumanistyczna postawa artysty wybrednego wobec ludzkiej wspólnoty i co miało zniknąć w dojrzałej twórczości Miłosza w związku z jego etyczną koncepcją sztuki, można uznać w nieco inaczej zrekonstruowanym ciągu estetycznych przemian sztuki za nieredukowalny aspekt ludzkiej twórczości. Podpowiada to na przykład badacz postmodernizmu Ihab Hassan, który swoje rozważania o sztuce podsumowuje niezwykle celnie: „Kto jednak wie, czy naszą jedyną alternatywą nie jest alternatywa wobec «ludzkiej» świadomości”<sup>33</sup>. Chodzi o neutralne rozpoznanie świadomości odkrywającej, że nie wiadomo, co oznacza człowieczeństwo i że sztuka zmusza nas do przeformułowania wielu definicji dotyczących tego pojęcia. Modernistyczna dehumanizacja zyskuje tu odmienny od dotychczasowego wariant: poza normatywnością granic wyznaczonych definicjami ludzkiego i nieludzkiego uświadamia, że wymazanie pytań dotyczących humanistycznego myślenia w sztuce jest niemożliwe, bowiem horyzonty tego, co sprawcze, podmiotowe i twórcze i tego, co można nazwać sztuką, pozostają cały czas niedomknięte.

#### INNE MIEJSCA

Jak w takim razie myśleć o przyszłości dzieła Miłosza? Gdybyśmy spróbowali wyobrazić sobie symboliczną pozycję, jaką dzieło Czesława Miłosza zajmuje w kulturze polskiej po 1989 roku, to z pomocą mogłaby nam przyjść rzeźba Antony’ego Gormleya *Another Place (Inne miejsce)*. Jest to instalacja stu naturalnej wielkości męskich postaci, odlanych z żelaza, „podróżujących” po różnych

<sup>32</sup> Tamże, s. 169.

<sup>33</sup> I. H a s s a n, *Postmodernizm*, przeł. K. Biskupski [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* T. II, wyb. S. Morawski, Warszawa 1987, s. 65.

miejscach i różnych krajach. Pojawiły się one m.in. w Niemczech, w Norwegii, w Belgii, realizując zasady sztuki *site-specific*. Jedna z odsłon tej instalacji „miała miejsce” w Anglii. Halina Taborska interpretuje rzeźbę Gormleya, umieszczoną na angielskiej plaży, jako zderzenie „absolutnej nieruchomości” monumentu (sztuki) z żywiołową potęgą morza i powietrza (przyrody, zewnętrznych okoliczności, otoczenia):

Postacie Gormleya, rozrzucone na przestrzeni trzech kilometrów, idą w morze na odległość jednego kilometra. Stoją skierowane twarzą ku odległemu horyzontowi, płyną z pływami, podczas sztormów „walczą” z falami, znikają z oczu, aby po jakimś czasie znowu się pojawić. Ich absolutna nieruchomość – umocowane zostały na metalowych słupach wbitych w podłoże – jest nieustannie kontestowana przez żywioł morza i powietrza, a poczucie anonimowości identycznych form zderza się ze świadomością, że są one odlewami bardzo szczególnej, jednostkowej postaci ludzkiej – ciała artysty<sup>34</sup>.

Dzieło sztuki, solidnie zabezpieczone metalowymi słupami fundującymi jego niezmiennosc i trwałość (w tym przypadku obie kategorie zmaterializowane w postaci nieruchomej stabilności rzeźb odlanych z żelaza), gruntuje w „bezgruncie” morza i powietrza, mogłoby się wydać pokazowym przykładem ludzkiego oporu wobec potęg przyrody, ludzkiej manifestacji siły i woli walki o własne miejsce, pamięć i czas. A jednak Gormley inaczej rozkłada akcenty: od samej instalacji ważniejsze jest to, co dzieje się w jej otoczeniu i nie to, „w jaki sposób” walczy ona ze środowiskiem, ale jak zmienia się ona pod wpływem środowiska, bo raczej do zmian, transformacji i mutacji została powołana, a nie do stawiania oporu w imię swojej nienaruszalnej postaci. Dzieło Gormleya nie jest więc pomnikiem, świadectwem, dokumentem oporu, alegorią niszczenia i ruiny, nie zostało powołane, by świadczyło o wyjściowej formie, ale by podatnością na zmianę ryzykowało zapomnienie o swoich wcześniejszych postaciach. Reakcje ludzi na rzeźby były rozmaite: działacze ruchu na rzecz ochrony przyrody protestowali przeciwko instalacji rzeźb na plaży w Crosby, utrzymując, że legowiska i obszary karmienia zostaną zniszczone przez zwiedzających turystów, biolodzy z Uniwersytetu Liverpoolskiego mogli natomiast obserwować nowe formy życia (np. organizmów ze stref międzyplywowych), które rozwijają się na posągach. Ryzyko takiego podejścia do dzieła sztuki wiąże się z tym, że pociąga ono za sobą zarazem zniszczenie, jak i pobudzenie różnych energii samego obiektu oraz tego, co wokół niego się znajduje. Gormley umieścił na plaży tablicę informacyjną, z której wynika jednoznacznie, że swoich rzeźb nie traktował jako obiektów

<sup>34</sup> H. Taborska, *Paradoksy współczesnych wizerunków rzeźbiarskich w przestrzeni publicznej (Antony Gormley, Rachel Whiteread, Jan S. Wojciechowski)* [w:] *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, red. D. Koczanowicz, M. Skrzeczkowki, Wrocław 2010, s. 68–69. Inną tego typu pracą brytyjskiego artysty jest instalacja krajobrazowa *Horizon Field*, zrealizowana w Austrii. Składają się na nią rozmieszczone w różnych miejscach gór Lasu Bregenckiego, doliny Kleinwalsertal i w Arlbergu odlewy stu naturalnej wielkości postaci.

wzniesionych na cokołach, postumentach, podtrzymywanych siłą mocnego wiązania, ale widział w nich sposób na wystawienie się na infiltrację w świecie nam dostępnym: *Inne miejsce* to miejsce wysiedleń, przemieszczeń, ukrytych, potencjalnych znaczeń, sensu, który może nadejść wraz z metaforycznie rozumianymi tu „organizmami ze stref międzyplądowych”.

Pamiętając o tych dwóch sposobach patrzenia na dzieło Gormleya, o przyszłości dzieł Czesława Miłosza można myśleć także na dwa sposoby. W ramach pierwszego twórczość Czesława Miłosza umieszczona zostałaby w centrum poetyckiego świata, ale owo centrum pojmowane byłoby jako izolacyjne i niepodatne na zmiany. Przykładowo Michał P. Markowski, opisując układ poetycki, wybiera metaforę monumentu, sytuując Miłosza w pozycji osamotnionej i „na zewnątrz” tego układu:

[...] należąc tak niepodważalnie do polskiej poezji, do polskiego języka, Miłosz do niej, do polszczyzny, nie należy: jest ponad, szybuje nad nią jak nad ziemią, podobny w tym do lecącego nad Szwecją na gęsi bohatera *Cudownej podróży* Selmy Lagerlöf, o którym mówił w przemówieniu noblowskim, że jest symbolem poety: „Jest on tym, który leci nad ziemią i ogarnia ją z góry, a zarazem widzi ją w każdym szczególe”. Owszem, z góry każdy szczegół widać, ale tylko widać. Dystans między niebem i ziemią jest nieprzekraczalny. Monument zbudowany<sup>35</sup>.

Pisząc o monumencie, Markowski odwołuje się do marzenia samego autora *Ziemi Urlo*, który w *Liście do Jarosława Iwaszkiewicza* z 1934 roku deklaruje: „Jestem wielki szczeniak, sam sobie wyrzucam, ale nie potrafię zdusić w sobie tęsknoty do monumentu, zresztą to jedyne, co we mnie jest warte”<sup>36</sup>. Kilkadziesiąt lat później jakby na przekór tęsknocie za monumentem uosabiającym – jak można się domyślać – wielkość i trwałość, trwałość wielkości, Miłosz w szkicu *Ruiny poezji* ze zbioru *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku* z 1987 roku buduje obraz dzieła poetyckiego bliski intencjom autora *Another Place*. Ten obraz posłużyć może do zakreślenia ram dla drugiego sposobu myślenia o przyszłości dzieła.

Miłosz, chcąc opowiedzieć o relacjach łączących artystę (poetę) i społeczeństwo (tu „wielką rodzinę ludzką”), przeprowadza kontrowersyjny (jak sam to określa) podział na poezję „alienowaną” i „niealienowaną”. Przykładem tej pierwszej miałyby być poezja polska, w której zdaniem poety „nastąpiło szczególne spotkanie jednostkowego z historycznym, co znaczy, że wydarzenia spadające na całą zbiorowość są odbierane przez poetę jako dotyczące go w sposób najbardziej osobisty”<sup>37</sup>. Drugi model poezji poeta pokazuje na przykładzie wiersza Stéphane’a Mallarmégo *Le tombeau d’Edgar Poe*. Amerykański poeta Edgar Poe „nazwany jest aniołem, który chciał *donner un sens plus pur aux*

<sup>35</sup> M. P. Markowski, *Tęsknota do monumentu*, <http://tygodnik.onet.pl/33,0,65172,10,artykul.html> [dostęp: 13.01. 2012].

<sup>36</sup> Cyt. za: M. P. Markowski, tamże.

<sup>37</sup> C. Miłosz, *Świadectwo poezji*, s. 97.

*mots de la tribu* – „nadać czysty sens słowom plemienia”. Miłosza interesuje przede wszystkim sposób myślenia francuskiego poety, który wskrzesza w tym wierszu mit (nie tylko romantyczny, bo sięgający do horacjańskich pieśni) konfliktu między jednostką, osamotnioną i przekonaną o swojej misyjnej działalności, a „hydrą” tłumu uosabiającego wulgarność i brud<sup>38</sup>. Zasadniczy wydaje się Miłoszowi jednak – i na to zwraca najmocniej uwagę – finał sonetu Mallarmégo, w którym pojawia się fraza przez Miłosza zinterpretowana jako radykalne odgrodzenie się dzieła Poego od złej siły zewnętrznosci: „granit grobowca Edgara Poe ma pozostać na zawsze (*à jamais*) znakiem granicznym (*borne*), za który nie przedostaną się «czarne loty bluźnierstwa» (*noire vols du Blasphème*)”. Z tą frazą Miłosz polemizuje, uważając, że jej konstrukcja sugeruje jakoby struktury społeczne można było uznać za trwałe, relacje między artystą a publicznością za niezmiennie, natomiast cywilizację – za coś „zagwarantowanego”. Mallarmé nie bierze w ogóle pod uwagę, zdaniem Miłosza, historycznej perspektywy, która powoduje, że „miejsce artysty nie jest [...] raz na zawsze wyznaczone”. Nietrudno w krytyce Miłosza, wymierzonej przeciwko stanowisku francuskiego poety, dopatrzeć się zarzutów, jakie krytycy stawiali jemu samemu. Nie o to jednak teraz chodzi. Podstawowa jest myśl poety, którą można sparafrazować jako wezwanie do tego, by sztuka nie tworzyła znaków granicznych i by jako znaki graniczne nie była pojmowana. Pamiętając o tym, sądzę, że korzystniejsze będzie podążanie w myśleniu o przyszłości (nie tylko) dzieła autora *Innego abecadła* za pomysłami obu artystów: Gormleya i Miłosza.

Anna Kałuża

THE FUTURE OF CZESŁAW MIŁOSZ'S POETRY:  
CONDITIONS AND POSSIBILITIES OF (DIS)CONTINUATION

Summary

This article attempts to position Czesław Miłosz's beyond the borders of poetic modernism. The argument is based on a conjectural transfer of Miłosz's work into the future, i.e. putting it into the context of authors making their debut after 1989. This mental experiment assumes the both the continuous existence of the humanist tradition of poetry and its reconfiguration in the process of cultural change. Anchored in the traditions of high modernism, Miłosz's poetry functions as a complement to the project of an anthropocentric art with its incontestable border between the human and the non-human. The relocation of his work out of its original sphere reveals that it does comprise an 'anti-humanist' element which, despite Miłosz's efforts to displace it, gives rise to questions about the validity of the borderline between the human and the non-human world.

<sup>38</sup> Rozwija te problemy Grzegorz Jankowicz w tekście *Czyja mowa*, w którym porównuje on stanowiska Czesława Miłosza oraz Alaina Badiou wobec poezji nowoczesnej na przykładzie tego samego fragmentu wiersza Stephane'a Mallarmégo. <http://tygodnik.onet.pl/1,72096,druk.html> [dostęp 27 stycznia 2012].