

MARCIN TELICKI

„Mogę powiedzieć [...], że jednak — jestem”. Czesława Miłosza sposoby odkrywania siebie

Widziałem upadek państw i zgon narodów,
Ucieczkę królów i cesarzy, potęgę tyranów.
Mogę powiedzieć teraz, w tej godzinie,
że jednak — jestem, chociaż wszystko ginie,
że lepszy jest pies żywy niżli zdechły lew,
Jak mówi Pismo.

C. Miłosz, *Pieśń obywatela*

Cytowany fragment z napisanej w roku 1943 *Pieśni obywatela* jest dla Czesława Miłosza niezwykle charakterystyczny. Skupiają się w nim jak w soczewce tryby wypowiedziane: osoby dającej świadectwo o współczesnym sobie czasie, indywidualnego podmiotu oraz uczestnika żywej tradycji. Wypowiedziane przez świadka „widziałem” legitymizuje wyznanie poety — może przekazywać wiedzę o doświadczeniu, które przeżył i próbował ocenić (a zatem nie tylko został naznaczony, ale i poddał proces naznaczenia krytycznej analizie). Fraza „Mogę powiedzieć [...], że jednak — jestem” staje się logicznym następstwem tego rozumowania, choć nie jest wolna od dwuznaczności. Mocne przekonanie podmiotu o trwaniu zdaje się w pierwszej chwili raczej czymś w rodzaju pychy, broni się zaś dopiero wtedy, gdy zostanie usprawiedliwione trybem trzecim: mówieniem poprzez tradycję (tutaj biblijną — cytat zapożyczono z Księgi Koheleeta — z koniecznym odesłaniem do współtworzonej przez nią tradycji europejskiej).

Użyte przeze mnie roboczo określenie „tryb mówienia”, można zastąpić terminem „poetyka wyznania”, jak to udanie czyni Joanna Zach w książce *Miłosz i poetyka wyznania*¹, którą chcę przypomnieć. Nietrudno byłoby wskazać liczne dwuznacz-

¹ J. Zach, *Miłosz i poetyka wyznania*, Kraków 2002 (dalej cytaty z książki sygnują numerem strony).

ności kryjące się pod tą etykietą: poetyka to wszak zestaw narzędzi badawczych stosowanych do analizy szeroko rozumianego tekstu — wyznanie natomiast jest pojęciem z planu egzystencji; poetyka stanowi zamknięty zbiór reguł — wyznanie jest skrajnie indywidualne; poetyka wiąże się z procedurą badawczą — wyznanie z praktyką nieprofesjonalną. Zresztą, na co warto zwrócić uwagę na początku, samo „wyznanie” jest słowem polisemicznym. Oznacza z jednej strony zwierzenie, dzielenie się posiadaną (często sekretną) wiedzą, oświadczenie, z drugiej zaś — kult, wiarę, konfesję. Z wymienionych dwuznaczności, będących pochodną terminu krytycznego i jego składowych, dałoby się wyprowadzić wobec autorki zarzut, mnie jednak przekonuje zaproponowana przez nią nie do końca jednoznaczna, ale dzięki temu otwarta i funkcjonalna formuła. Kolejne części rozprawy pokazują bowiem, że Zach celowo dobiera słowo „wyznanie”, by skonfrontować je zarówno z literaturą autobiograficzną, konfesyjną, „doświadczeniową” (czyli opowiadającą historię o nastawieniu antropologicznym), jak i z kompleksem stojących przed literaturą zadań etycznych — nie tylko religijnych, choć dyskurs religijny jest ważnym elementem Miłoszowej refleksji i auto-refleksji. Zarówno pierwsze, jak i drugie rozumienie łączy się z procesem odkrywania i zakrywania przed czytelnikiem fragmentów „opowieści o sobie”, który to proces pozwala pocieć „«upoetycznić» [...] doświadczenie życiowe” (s. 8).

Z dzisiejszego punktu widzenia „poetyzacja doświadczenia życiowego” prowadzi do nieuchronnego konfliktu między „prawdą poezji” i „prawdą życia”. Zach wyznacza sobie zadanie przyjrzenia się właśnie temu napięciu, które wynika z dystansu wobec romantycznego i modernistycznego ekspresywizmu oraz próby przekroczenia granicy między fikcją a autobiografią (s. 9). Miłosz, jak wiemy, staje w centrum modernistycznych przeobrażeń literatury, przygląda się im *in statu nascendi* i próbuje określić swoje miejsce (będące w jego intencji rodzajem „trzeciej drogi”, o tyle osobnej, że objętej patronatem zarówno polskich, jak i europejskich twórców — z Oskarem Miłoszem na czele). Poeta jest też uważnym i wnikliwym krytykiem romantyzmu, który dla Zach staje się podstawową kategorią jego myślenia. Tu jednak widać pewną niekonsekwencję samej autorki, towarzyszącą rozbieżności jej poglądów z twierdzeniami innych krytyków opisujących relacje między dziełem autora *Trzeci zim* a dokonaniem polskiego romantyzmu. Niekonsekwencja zawierałaby się w deklarowanym dystansie Miłosza wobec epoki „czucia i wiary”, przy jednoczesnym wskazywaniu w wielu punktach książki ścisłego związku między refleksją poety nowoczesnego

a twórczością Adama Mickiewicza czy Cypriana Norwida. Autorka *Miłosza i poetyki wyznania* z pewnością nie podpisałaby się pod tezę Marii Janion, sformułowaną w słynnym eseju *Zmierzch paradygmatu*:

Otóż zawsze miał on [Miłosz] poczucie, że jest człowiekiem osobnym, niezdolnym do poddania się „władzy narodowego kolektywu”; zawsze odrzucał terror zbiorowości, wymagającej od swego pisarza, by przestrzegał normy „bycia Polakiem”. To romantyzm narzucił styl bycia i styl literatury, to on doprowadził do tego, że – jak twierdzi Miłosz – „kto pisze po polsku, musi sobie powiedzieć trzeźwo, że polscy czytelnicy tylko udają, że interesują ich jakiegokolwiek ludzkie problemy”².

Joanna Zach stawia sprawę inaczej. Dostrzega co prawda różnicę między wieszczym wymiarem poezji Mickiewicza (wobec którego się dystansuje) a nowoczesną wizyjnością spod znaku Rimbauda, ale równocześnie pokazuje rozterkę Miłosza czującego się „niepewnie w roli dziedzica romantycznej poezji prozowej. [...] Źródła jego postawy są niewątpliwie romantyczne, ale jej artykulacja wymaga nowego języka” (s. 40–41)³. Nie dość wyakcentowane, choć zaznaczone przez autorkę, wydaje się wprowadzenie rozróżnienia między polskim a europejskim romantyzmem. Poeta, krytykując współczesną mu, konstytuującą się na jego oczach polską poezję modernistyczną, sięga po kontrargument w postaci tradycji romantycznej, lecz europejskiej (choć i tu Oskar Miłosz zjawia się jako wcielenie Mickiewicza, s. 38). Oczywiście i w polskiej literaturze jest duży potencjał „rewolucyjny” (w znaczeniu przeobrażeń myślowych i ideowych), ale mam wrażenie, że pisząc o nasilającej się indywidualizacji i słabnącej podmiotowości połączonej z językową autokreacją (i zwątpieniem w rzeczywistość przedjęzykową), Zach zapożycza się przede wszystkim u romantyków zachodnich (s. 60).

Niezbywalny kontekst romantyzmu jako punktu odniesienia – czy to negatywnie, czy aprobatywnie opisywanego – wprowadza do zagadnień o fundamentalnym znaczeniu dla interpretacji dzieła Miłosza (Zach zaznacza, że analizuje przede

² M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: „*Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*”, Warszawa 1996, s. 8.

³ Na marginesie zauważmy, że gest zwrotu ku romantycznym źródłom, podejmowany także jako świadoma autokreacja poety, ma więcej zwolenników niż przeciwników: spośród monografii tematu przypomnieć należy przede wszystkim książkę Elżbiety Kiślak *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności* (Warszawa 2001) czy, wydaną po rozprawie Zach, książkę Lidii Banowskiej *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji* (Poznań 2005).

wszystkim twórczość wczesną, ale ekstrapoluje wyniki swych badań, najczęściej bardzo trafnie, na późniejsze etapy rozwojowe twórczości autora *Traktatu poetyckiego*). Dzięki temu kontekstowi pojawiają się w horyzoncie badawczym związane ze sobą pojęcia szczerości i prawdy, liryzmu oraz — zapowiedzianego już — zasłaniania i odsłaniania. Prawda jest w myśleniu Miłosza wewnętrznym głosem człowieka, domagającym się otwartości i nieskrytości, warunkowanych przez szczerość. Rozumienie tej ostatniej kategorii, referowanej przez Zach za Magdaleną Popiel, może być dyktowane ekspresją emocjonalną (wówczas mamy do czynienia z romantyczną z ducha „mową uczuć”) lub pojawiać się dzięki wykładni intelektualnej (szczerość myśli oznaczająca sztukę myślenia). Z „dwóch skrzydeł modernizmu polskiego”⁴ na zbudowanie projektu w pełni nowoczesnego pozwala Miłoszowi przede wszystkim „szczerość myśli”. O ile bowiem pierwsza, oparta na uczuciach, staje się coraz bardziej anachroniczna i nieprzystająca do filozoficznych rozpoznań nowego wieku, o tyle druga prowadzi do „sztuczności”. Samokontrolujący się i podejmujący wysiłek obiektywizacji podmiot traci więzi łączące go dotąd z rzeczywistością, ale od razu podejmuje próbę ich restytucji. W jaki sposób zapobiec zerwaniu? Miłosz — powiada Zach — proponuje zobrazować zachodzący proces przy użyciu figury maski-twarzy. Obydwie (i maska, i twarz) uczestniczą w tożsamościowej grze, pokazują zwielokrotnione bądź stojące ze sobą w sprzeczności aspekty osobowości, przede wszystkim uwydatniając mechanizmy autokreacji językowej.

Szczerość jednak, jak zauważa autorka monografii, nie mogła być domeną liryki. Z tą pozorną przeszkodą poeta radzi sobie w sposób wskazujący na silną podmiotowość — nie chcąc zrezygnować z odniesienia pojęcia do poezji, rozszerza granice tej ostatniej. Jednym z kierunków tego działania jest konfrontacja „ja” liryki i „ja” dytyrambu. Efektem staje się przyjęcie koncepcji „poezji jako wyższej świadomości kulturowej”. Dytyramb bowiem „poprzez wyzwolenie podmiotu od indywidualnych emocji i wyzwolenie od historii, wydaje się motywować użycie wysokiego stylu i oderwanie od aktualnej rzeczywistości” (s. 90–91). Antyliryczne i liryczne nastawienia Miłosza, charakterystyczne odpowiednio dla jego wczesnej i późnej fazy twórczości, można pogodzić dzięki paradoksalnej grze odsłaniania tego, co „osobowe [...] poprzez wartości ponadosobowe”⁵. Omawiając dytyramb, Zach obszernie przedstawia zarówno

⁴ Określenie Magdaleny Popiel. Cyt. za: J. Zach, op.cit.

⁵ M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001, cyt. za: J. Zach, op.cit.

wpływ tradycji dionizyjskiej na poezję Miłosza, jak i jej zapośredniczenie w polskiej literaturze przez lekturę Iwaszkiewicza (co, jak bardzo trafnie zauważa autorka, dzieje się równoległe z jawną krytyką tego aspektu w programie skamandrytów).

Jednym z centralnych zagadnień w książce *Miłosz i poetyka wyznania* jest kwestia dialogowości. Badaczka wychodzi ze słusznego założenia — prostego w istocie, ale powodującego rozliczne komplikacje — że wypowiedzanie nie odbywa się w próżni, lecz otwiera się na różne głosy. Owocne zatem wydaje się umieszczenie wyznania (z wszystkimi wymienionymi do tej pory kontekstami) w ramie Bachtinowskich pojęć „dialogowości” i „polifonii”. Te odnoszące się przede wszystkim do powieści kategorii Zach reinterpretuje, pokazując je jako unowocześniające poezję koncepcje poznania i podmiotowości. „Polifonia — pisze autorka monografii — polega na szczególnym zapośredniczeniu: opozycja pomiędzy «własnym» i «cudzym» nieledwie się zacie-
ra, o ile inność, odmienność służy obiektywizacji i rozszerzeniu perspektywy podmiotu” (s. 123). Polifonia i dialogowość rozumiane w ten sposób prowadzą do serii napięć, która najgłębiej charakteryzuje całe dzieło Miłosza. Poeta zestawia ze sobą zakres poezji i złożoność rzeczywistości, estetykę i możliwość uchwycenia życia, zadania opisu i głębię problematyki religijno-filozoficznej. W całej pracy podkreśla się oryginalność Miłoszowego dzieła osiągniętą właśnie przede wszystkim za sprawą popadania w paradoksy. Zatrzymajmy się na chwilę nad tym rozpoznaniem. Trzeba zgodzić się, że sprzeczność jest dla polskiego noblisty synonimem twórczego poszukiwania, natomiast niesprzeczność wydaje się niepotrzebnym zmniejszeniem intelektualnego wysiłku. Przyjmując taką wykładnię, bez trudu zgodzimy się z sformułowaną przez Zach tezę, że polifonia łączy się z uważnym poszukiwaniem prowadzącym do odkrycia sprzeczności wewnętrznej jako wartości. Inaczej jednak będziemy oceniać sprzeczność, gdy przyjrzymy się wyrokom ferowanym przez samego pisarza. Autorka rekonstruuje, przytaczając cytaty z artykułu Włodzimierza Boleckiego, argumenty Miłosza przeciw powieści: „Trzeci objaw dekadencji prozy to, zdaniem Miłosza, rozpanoszenie się języka potocznego, żargonu dziennikarskiego, języka potwora codzienności”. Zaraz jednak dodaje, że dobrze, czyli stosownie użyty „język kolokwialny, język rozmowy i wypowiedzi prywatnej [...] mieści się w horyzoncie zainteresowań językowych Miłosza-poety”. Wydaje się, że Miłosz, a przynajmniej krytycy afirmujący ten aspekt jego myślenia, popadają w niedający się rozstrzygnąć wewnętrzny konflikt. Ujmijmy jego istotę w dwa pytania retoryczne. Po pierwsze: dlaczego poezja

ma mieć większe prawo do używania języka kolokwialnego niż proza (szczególnie po doświadczeniach realizmu, ekspresjonizmu i eksperymentów awangardowych)? Po drugie zaś: dlaczego to Miłosz ma być arbitrem stosowności użycia danych fraz? Jeżeli zgodzimy się na kryterium indywidualnej ekspresji („Opowiadanie o ludziach, o ich zwykłym życiu, najwyraźniej cieszy poetę i wydaje się nieodłączne od jego szczególnego powołania do «ocalania bytu»”, s. 226), to nie tylko pozbawimy się argumentu nowoczesnej obiektywizacji podmiotu, ale także — pozwolimy na dowolne wyznaczanie kryteriów przez dzieło jednego poety. Trudno mi bowiem zgodzić się z tak absolutyzującą koncepcją interpretacyjną, jak z tą stawiającą Miłosza na pierwszym miejscu wśród poetów wrażliwych i na rzeczywistość, i na tekst:

Zastanówmy się nad pewnym paradoksem. **Nie było chyba w XX wieku poety**, który by silnie akcentował prymat rzeczywistości nad każdym jej naśladowaniem, a tym bardziej nad *écriture*, pojętą jako samowystarczalna czynność języka. Z drugiej strony, twórczość Miłosza, **bardziej niż jakakolwiek inna**, przeniknięta jest „cudzym słowem” i zajęta tekstami [podkr. — M.T.]. (s. 167)

Dwusieczne wyznaczenie poety (z ostrzem skierowanym na doświadczenie i jego tekstualizację) stanowiłoby w tej perspektywie jedyne narzędzie do wymierzania sprawiedliwości i, co więcej, nie pozwalałoby na zbudowanie kryteriów zewnętrznych wobec dzieła poety. To ostatnie musiałoby się bronić (być oceniane i wartościowane) wyłącznie mocą skonstruowanych przez siebie założeń. Problem ten, z podobnymi towarzyszącymi mu wątpliwościami, powróci jeszcze w dalszym fragmencie rozprawy, w którym autorka będzie rozważać „dostojeństwo mowy” — motyw przenikający wszystkie fazy omawianej twórczości. Oczywiście formułując powyższe wątpliwości, nie odbieram Miłoszowi miejsca wśród najwybitniejszych poetów dwudziestowiecznych, postuluję tylko złagodzenie zbyt radykalnych tez mogących skutkować — znów paradoksalnie — obniżeniem rangi dzieła.

Wśród osiągnięć poety na pewno trzeba wymienić — do głębie omówione przez Zach — nowe, zreinterpretowane ujęcie mimetyzmu. W przeciwieństwie do klasycznych ujęć, „uzgadniających” przedmiot naśladowany i naśladowany, Miłoszowy model reprezentacji jest wewnętrznie sprzeczny. Nie można bowiem — twierdzi Zach na podstawie poematu *Świat. Poema naiwne* — równocześnie tworzyć „wiarygodnego opisu” i „wiarygodnej parabolizacji”. „Opisane” i „ujęte w przypowieść”

zderzają się, wywołując efekt głęboko ironiczny. Zdialogizowany wewnętrznie dystans (obok prawdy drugie z kluczowych dla poety zagadnień) jest dzięki temu wartościowy, ale tylko o tyle, o ile nie zrywa całkowicie paktu między językiem a rzeczywistością. Miłosz odrzuca zerwanie awangardowe, rozumiejąc dobrze, że ujęcie poezji jako „języka w języku” spowoduje degradację literatury. Skoro określony został negatywny punkt odniesienia, spróbujmy sprecyzować, czym ma się charakteryzować rekonstruowana „poetyka dystansu”. Zach sumuje ją w pięciu punktach, odnosząc się do różnych poziomów relacji poety z tekstami kultury. Dystans do określonych stylów wypowiedzi łączy się więc u Miłosza – po pierwsze – z pytaniem o „głos ludzki, nieustannie zmagający się z językiem” (s. 211). Ten wymiar wyznania dobitnie pokazuje rozdarcie między jednostkowym a wspólnotowym, które – korzystając wzajemnie ze swoich zasobów – nie mogą nigdy ostatecznie się spotkać. Po drugie, tekst zawsze dobywa się z przeszłości: czytelnik nie jest więc nigdy wobec tekstu współczesny, choć powinien odnaleźć bliski sobie ślad zapisanej w tekście egzystencji. Tutaj dystans wyznacza granicę dwóch podmiotów, których spotkanie wydaje się konieczne, choć w pełni nieosiągalne. Po trzecie, nie można całkowicie zawierzyć poetyce tekstu, ani narzuconym mu intencjom estetycznym czy „publicystycznym”. Dopiero spoglądając na nie krytycznie, można postrzegać tekst właściwie: jako część rzeczywistości. Po czwarte, teksty literackie wykazują się trwałością większą niż zapisy historyków. Po piąte wreszcie, wiedza i wyobraźnia budują pamięć wspólnotową. Nawet to jednak, co w powyższym wyliczeniu wydaje się niesprzeczne, nie obywa się bez dystansu, ponieważ właśnie dzięki niemu poeta może efektywnie korzystać z cudzego tekstu.

Wyznanie, tak wieloaspektowo omówione, ma swój rewers, którym jest „nie-wyznanie”. Związane z podstawową dla Zach problematyką zasłaniania-odsłaniania materiału biograficznego nie-wyznanie opiera się na wyjątkowo ciekawym motywie niewyjawionej wiedzy, dominującym wprawdzie w twórczości późnej, ale pojawiającym się już w debiutanckiej *Kompozycji*. Motyw ten jest znaczący nie tylko ze względu na wysoką frekwencję, lecz przede wszystkim dlatego, że organizuje trzy zasadnicze wątki: katastroficzny, gnostyczny i rozrachunkowy. Wątek katastroficzny, otwarty przez *Trzy zimy*, domyka się w *Ziemii Ulro*, gdzie „krystalizuje się odpowiedniość rozmaitych poziomów i sensów znaczeń «katastrofy»: w myśli religijnej, w historii ludzkiej cywilizacji, w historii cywilizacji zachodniej ostatnich dwustu lat, w perspektywie indywidualnego losu”

(s. 187). Elementem niewyjawionej wiedzy staje się tu zarazem nieopisane doświadczenie życia w przedwojennym Wilnie i tajemnicza treść rozmowy z Oskarem Miłoszem. Wątek gnostycki, manichejski (obejmujący m.in. *Dolinę Issy*, opowiadanie *Tryton* czy *Hymn o Perle*) pokazuje poetę jako tego, który wie i poszukuje. W tym wątku najdokładniej ujawnia się drugie znaczenie wyznania: wiary, konfesji, zbioru zasad. W kolizję — wciąż jeszcze Miłoszowi wypominaną — wchodzi tu pojęcia gnozy (związanej z zatajeniem i pilnym strzeżeniem daru) i katolicyzmu (implikującego jawność życia duchowego i wyznanie swych grzechów w akcie pokuty). W wątku rozrachunkowym najpełniej ujawnia się natomiast moc gestu autokreacyjnego — początkowa powodowana nim chęć wyznania zostaje zatrzymana przez niemożność dania pełnego świadectwa. Zasłonięcie wprowadza ten sam rodzaj sprzeczności, o którym pisałem wcześniej jako koniecznym, według Miłosza, warunku intelektualnej gry prowadzonej między „prawdą życia” i „prawdą literatury”. Sugestywne połączenie wątków z motywem niewyjawionej wiedzy każe zapytać, czy lista tych wątków jest kompletna. Można sobie przecież wyobrazić, że dołączy do nich dyskurs emigracyjny, melancholijny, autotematyczny itd. To prawda — wymienione przez Zach aspekty zajmują miejsce centralne, są najmniej dyskusyjne i najbardziej reprezentatywne. Mam jednak wrażenie, że właśnie ich centralne miejsce zadecydowało o doborze, nie odwrotnie: w założeniu prymarny wątek wiedzy skrytej stał się wtórny wobec dość dobrze opisanych w literaturze przedmiotu idei dominujących w twórczości noblisty.

Czytelnik stykający się z kategorią wyznania automatycznie połączy ją z literacką intymistyką, biografizmem, dziennikiem... Zach pozostawia kwestię podobnych związków na finał swej naukowej opowieści. Czy słusznie? Wydaje się, że tak, ponieważ dopiero w szeroko rozbudowanej ramie modalnej, wypełnionej pojęciami takimi jak „reprezentacja”, „tradycja romantyczna” czy „motywy organizujące całość dzieła w jego diachronicznym przebiegu” refleksja nad biograficznym nastawieniem wyznania zyskuje wyrazisty kształt. Szczególnie że Miłosz ucieka się przede wszystkim do strategii negatywnych: „u podstaw autobiografii psychoanalitycznej znajduje się wyrażenie skryształizowana koncepcja osobowości, narzucająca «siatkę problemów» i strategię ich roztrząsania. Natomiast Miłosz nie ma jasno skryształizowanej koncepcji człowieka i mieć nie chce, dlatego pytania i problemy musi stawiać wciąż na nowo” (s. 245). Zostawiam na boku dyskusyjne twierdzenie o jasnej koncepcji osobowości w psychoanalizie (i dziele Miłosza umieszczonym

poniżej progu tej „oczywistości”). Prawdziwy niepokój mogą budzić słowa wieńczące przywołany w tym akapicie cytat: skoro Miłosz nie dąży do wyznaczenia granic osobowości, nie może w tak radykalny sposób opowiadać się po stronie romantyzmu czy modernizmu z ich szerokimi antropologicznymi projekcjami. Ponadto stawianie wciąż na nowo problemów (choć autorka stwierdza przecież *de facto* niejednokrotnie, że jest to zamknięty zespół problemowy układający się w pewnego rodzaju poetykę) nie wymaga rezygnacji z dookreślonej – acz rozbudowanej i wielowarstwowej – koncepcji osobowości. Cieszy więc fakt, że w rozdziale *Biografia, czyli zmyślenie albo wielki sen*, pełniącym funkcję podsumowania, pojawiają się również propozycje pozytywne, służące „porządkowaniu całości życiowego doświadczenia”. Są to wysuwane za kolejnymi badaczami kategorie: losu (Tomasz Burek), bio-grafii idei (Ryszard Nycz) oraz Księgi (Marian Stala).

Miłoszowe dążenie do formy bardziej pojemnej zyskuje w książce Joanny Zach niepowierzchną, wnikliwą i momentami nowatorską wykładnię. Doświadczenie oraz jego językowa reprezentacja ukazane są w całej swojej złożoności, gdyż – same w sobie skomplikowane – wchodzą w dialog z językiem jako abstrakcyjnym mechanizmem, językiem narodowym i jego realizacjami indywidualnymi, a także z historycznokulturowym miejscem, w jakim znajduje się osoba wypowiadająca. Inaczej mówiąc, każdy z nas wypowiada się z miejsca, w którym krzyżują się różnorodne pola oddziaływań, nie każdy jednak – tu ujawnia się fenomen Miłosza – tematyzuje ów proces (w przestrzeni zjawisk współczesnych i na gruncie tradycji). Wróćmy do cytowanego na początku wiersza i dopowiedzmy w zgodzie z intencją autorki monografii: poetyka wyznania jest literacką projekcją widzenia, na przemian zakrywającym i odkrywającym trybem prowadzenia opowieści o swoim czasie oraz odwołaniem do etycznych powinności literatury. Miłosz jest tu i reżyserem, i scenarzystą, i głównym aktorem. Równocześnie nie przyjmuje jednak żadnej z tych ról, zdając sobie sprawę, że jego wyznanie, jak wszystkie teksty literackie, zostanie pozbawione mocy świadczenia o rzeczywistości i będzie znaczyć tylko dzięki językowi – temu narzędziu zawodnemu i kłamliwemu.

MARCIN TELICKI

“I can Say [...], that I — Am”: Miłosz’s Ways of Self-Discovery

The article discusses the plausibility of Joanna Zach’s concept described as the “poetic of confession”. “Self discovery” is, for Miłosz, related to Romantic and early-Modernist sources of creative expression, and to poetry as a specific confession of faith. This, in turn, assumes an unending tension between biography, immersed in concrete reality, and its textual representation (the truth of life is confronted with the truth of poetry). What follows is that for Miłosz the key category is experience, suspended between history and the present, and between reality and its textual transformation.

Keywords: Czesław Miłosz, Joanna Zach, poetic of confession, representation of experience, crisis of poetic language.

Marcin Telicki — doktor, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Główne zainteresowania badawcze: dwudziestowieczna poezja polska, teoria literatury i kultura popularna. Autor książki *Poetycka antropologia Julii Hartwig* (2009), współredaktor zbiorów *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?* (2010) oraz *Więcej życia niż słów* (2011).
e-mail: telicki@amu.edu.pl