

Marcin Jurek

Dokumentowanie epoki. Narracje moralne Czesława Miłosza*

„Powieść jako baśń – przekonuje Czesław Miłosz – musi być w niej słyszalny głos bajarza. Jest on obecny ze swoimi miarami dobra i zła, ale ma opowiadać nie o sobie. Gdyby opowiadał o sobie, złożyłby dowód, że brak mu dojrzałości i spokoju, czyli cech, które powinien posiadać bajarz. Jeszcze jedna cecha powieści: wspańiałomyślność¹.

Baśń, zapisana pod koniec XX wieku w *Piesku przydrożnym*, odwołuje się do cnoty intelektualnej, która próbuje łączyć w sobie moralny i poznawczy aspekt literackiego obrazowania świata. Powiedziałbym nawet – za Thomasem Nagelem – o pewnej „idei bezstronności”, jaką Miłosz postuluje w spięciu perspektyw **sędziego** i **historyka**, aby świadectwu epoki, jeśli w ten sposób to ująć, nadać coś, co określa się czasem „bezosobowym punktem widzenia”². Trudno oczywiście jednoznacznie rozstrzygnąć, na ile idea obiektywnego osądu sprawdza się w tych dziełach, które pretendują do reprezentowania rzeczywistości XX-wiecznej, tym bardziej, że narracyjna rola „trzeciego” stale pozostaje pod presją „poczucia winy” za uczestnictwo w gorącej historii stulecia. Być może zamiast pojęcia „winy” lepiej tu użyć innego określenia – „poczucie wstydu” – bo ten łączy się mocniej z biernością, z postawą świadka mimowolnego, wina natomiast kojarzy się z aktywnym uczestnictwem w przewinie, z działaniem w celu naruszeniu prawa czy zamierzonym wykroczeniem. Niemniej jednak warto zauważyć, że bierne uczestnictwo to jedna z najczęściej przyjmowanych ról w XX wieku i to nie tylko w literaturze, także tej prawniczej, ale również w sferze wspólnotowego rozumienia historii, psychologii czy moralności³. Sam Miłosz mówi o tym namacalnym piętnie czasu bardzo wyraźnie:

„Pojęcie *sacrum* jest potrzebne, ale niemożliwe bez doznawania grzechu. Jestem zbrukany, jestem grzesznik, jestem niegodny, i to nawet nie przez moje uczynki, ale z powodu zła siedzącego we mnie. I tylko przyznając, że nie mnie sięgać za wysoko, czuję się autentyczny” (PP, 129).

* Artykuł jest zmienionym fragmentem przygotowywanej rozprawy doktorskiej, poświęconej między innymi Czesławowi Miłoszowi.

¹ Cz. Miłosz, *Piesek przydrożny*, Kraków 1998, s. 109, w dalszej części tekstu sygnalizowany skrótem PP. Do innych utworów Miłosza odsyłam następującymi skrótami, podając numer strony dzieła, z którego pochodzi cytowany fragment: *Rodzinną Europą* (1958), Warszawa 1998 – RE; *Widzenia nad Zatoką San Francisco* (1969), Kraków 2000 – WSF; *Ziemia Ulro*, Paryż 1977 – ZU; *Rok myśliwego* (1990), Kraków 2001 – RM; Renata Górczyńska, *„Podróżny świata”. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze* (1992), Kraków 2002 – PŚ; *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Kraków 1994 – AP. Podkreślenia w cytowanych fragmentach utworów i artykułów pochodzą od ich autorów.

² Zob. na ten temat uwagi Paula Ricoeura w jego szkicu: *Rola sędziego, rola historyka*, tłum. W. Dłuski [w:] „Res Publica Nova”, lipiec 2001.

³ O konflikcie społecznym w sferze współczesnych zachowań pisze Charles S. Maier, ilustrując to znaczącym obrazem: „Jeżeli żyjemy poza terenem Europy Wschodniej, to musimy starać się, by ożywić wspomnienia Gułagu tak, by budziły strach i pogardę. Natomiast Holocaust staje się coraz bardziej znaczącym składnikiem zachodniej pamięci zbiorowej. Debatujemy na temat pomników i muzeów Holocaustu, ale znacznie rzadziej na temat pomników ofiar stalinizmu. Pielgrzymi i turyści zwiedzają Oświęcim i Dachau, ale nie Workutę i Katyń. Profesorowie mogą wciąż zawieszać portrety Marksa i Engelsa, Lenina lub Mao w swoich gabinetach, ale nie Hitlera lub Himmlera, nawet jako wyraz postmodernistycznej ironii”. Ch. S. Maier, *Gorąca pamięć... zimna pamięć*, tłum. M. Król [w:] „Res Publica Nova”, lipiec 2001, s. 31.

Jeśli zatem literatura osobista jest tym typem pisarstwa, w którym autorskie „ja” bierze pełną odpowiedzialność za kształt i charakter świata opowiadanego, to prywatne mówienie pozwala się traktować jako jeden z najważniejszych sposobów narracyjnej prezentacji własnego systemu aksjologicznego oraz konstruowania w jego świetle tożsamości, bo dokonuje się tego w oparciu o szeroki dostęp do indywidualnej historii i w miarę głęboką jej znajomość. Nie jest to równoznaczne z pełnym poznaniem siebie jako jednostki, lecz w ramach relacji prywatnej, postrzeganej jako wypowiedź autentyczna i niefikcyjna, łatwiejsze staje się rozpoznanie siebie jako członka wspólnoty ludzkiej. A przecież odkrywanie praw społecznych działań i zachowań ma niebagatelny wpływ na kształtowanie indywidualnej postawy, zwłaszcza że w roli społecznego środka porozumienia międzyludzkiego literatura osobista stara się przybliżyć uniwersum wartości, ukazywać wrażliwość na świat, opisywać nieznanne doświadczenia, zachowując jednocześnie specyfikę etycznego, emocjonalnego i referencjalnego centrum.

Identyfikacja tego ośrodka wypowiedzi, jakim jest opowiadające „ja”, miejsce, z którego rozwija się stylistyczne napięcie historii, nie daje się w jasny sposób porządkować jedynie według systemu autorskich przekonań, ponadto chęć przedstawienia własnej wersji świata oraz idiomatyczności sfery przeżyć z konieczności pomijają formalne kanały komunikacji po to, aby nowe wzory rzeczywistości mogły skuteczniej obrazować historie personalne. Owa namiętność „ja” do opowiadania siebie deformuje wówczas obraz przeszłości, jak i w tej przeszłości wizerunek własny, co odciska piętno także na owym systemie przekonań. To, co głęboko osobiste, przestaje być w pełni autentyczne oraz niefikcyjne i lokuje się w spreparowanym obszarze „autofikcji”⁴, gdzie wzajemnie wpływają na siebie – ujmując rzecz w wielkim skrócie – pamięć i wyobrażenia oraz ich językowe figuralizacje. Zwłaszcza te ostatnie gwarantują literaturze osobistej dynamikę, asymilując wątki prywatne w fabularne układy zdarzeń za pomocą technik wypracowanych w dziedzinie fikcji. Warto więc zaznaczyć, że fabuła jako efekt retrospektywnych rozstrzygnięć personalnych wprowadza problematykę prywatną w zagadnienie kulturowych umiejętności mówienia o sobie, w konsekwencji zatem prowadzi do otwarcia się na historyczność istnienia indywidualnego, na jego wymiary społeczne i socjologiczne, na jego aspekty psychologiczne i psychoanalityczne, które ściśle wiążą praktykę literackiego zapisu z rozumieniem zdarzeń, jakich było się świadkiem.

Kategoria osobistego świadectwa wydaje się tu być kategorią podstawową, dostępna rzeczywistość przybiera bowiem postać problematycznego doświadczenia, z którym na nowo niejako trzeba się ułożyć, zrozumieć je, objaśnić i zinterpretować. A warto pamiętać, że wiele obszarów rzeczywistości, zwłaszcza tej XX-wiecznej, zideologizowanej, wygnańczej i ludobójczej, jest dla przedstawień fikcyjnych niedostępnych. Anachroniczność bezstronnego, obiektywnego, „niewinnego” opisu zdarzeń jest z dzisiejszego punktu widzenia ewidentna, co w centrum uwagi stawia współczesny problem opowiadalności wszelkich historii. Bo niby autokreacyjność „ja” jest przejawem niezwykłej suwerenności w wyznaczaniu ram dla własnego projektu

⁴ Takiego określenia używa choćby Philippe Lejeune, jeden z najlepiej zorientowanych w problematyce autobiografizmu badaczy. Obszarowi, między innymi, „autofikcji”, w którym ścierają się perspektywy kulturowe, etyczne, estetyczne, prawnicze, Lejeune poświęca wiele miejsca w szkicach zebranych w tomie: *Wariacje na temat pewnego paktu*, tłum. różni, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, Kraków 2001.

historiozoficznego, ale – z drugiej strony – to głęboka infekcja nadmiernie rozbudowanymi peryfrazami podmiotu, niebezpieczna „choroba na »ja«”, wpływająca na sporne rozumienie teorii i aporii świata przedstawionego. A nie da się pominąć przy tym jeszcze jednego faktu, iż literatura osobista, prócz zgody na arbitralne rozstrzygnięcia językowe w zakresie tego, **co** zostało opowiedziane i **jak** przedstawione, w dużej mierze uwzględniać musi relacje z tą przestrzenią pozaliteracką, która kształtuje autorską wrażliwość poprzez – jak widział to Witold Gombrowicz – gigantyczne milczenie rzeczywistości. Innymi słowy to, czego nie ma, w znaczący sposób konturuje sferę **obecnego**. W tym sensie prywatne mówienie bierze na siebie odpowiedzialność także za niemą przestrzeń doświadczenia; zaopatruje opowiadaną historię nie tylko w stylistyczną konstrukcję fabuły, ale także mieści w niej niesfabularyzowaną aksjologię, pewne fundamentalne idee rzeczywistości, a więc coś, co tkwi **przed** tematyzacją obecności podmiotu w opowieści i pozwala również w tym aspekcie w miarę rzetelnie zdokumentować epokę.

„Idea bezstronności”, o którą Czesław Miłosz upominał się tak wyraziście choćby w *Piesku przydrożnym*, może wydawać się nie na miejscu w drugiej połowie XX wieku, bo optyka ofiary i kata wzajemnie się wykluczają. Istotą Miłoszowego dokumentowania nie jest jednak proste zestawienie mowy oskarżycielskiej nad erą Holocaustu z badaniem historycznym całej tej doby ludobójstwa i dehumanizacji, lecz zorganizowanie czegoś na wzór procesu sądowego, w którym **sędzia** i **historyk** spełnią ową regułę bezstronności, korzystając niejako z tych samych przywilejów i wywiązując się z własnych obowiązków w dążeniu do **sprawiedliwości** oraz **prawdy**. Przyglądając się pod tym kątem jego eseistycznym diagnozom współczesności, nietrudno dostrzec, iż ta „równowaga” wynika z moralnego dopuszczania do głosu obu instytucjonalnych uczestników procesu, których zadaniem jest przesunięcie konfliktu namietności w sferę języka. Klasyczne niemal zasady konstrukcji wypowiedzi – jako teoretyczne zaplecze Miłoszowego dyskursu – szczerze przylegają do etycznej sfery ludzkich motywacji, analizowanych przez twórcę w dziełach szeroko i ze znanstwem. Jego narracje są niejako echem Platońskich przekonań, że retoryka bez etyki to jedynie sztuka kłamstwa, i można by dodać, że przestrzeganie przez pisarza prawideł logiki argumentacji staje się dla niego koniecznym warunkiem uczciwej gry literackiej, a tylko taka może być dopuszczalna ze stanowiska etyki. Miłosz pod tym względem jest często nawet drobiazgowy, wielokrotnie wraca w swoim pisarstwie do motywu „skrupulatnego sumienia”, a ono zdaje się pełnić rolę **stróża** w procesie dokumentalizacji. Owo sumienie w szczególny sposób uczula artystę na obsesje i pasje XX stulecia, a poczucie wspólnoty pozwala mu umiejętnie wplatać własne lęki, obawy i pragnienia w społeczne diagnozy kultury.

Ujmując zresztą szerszej problematykę „dokumentowania epoki”, trzeba stwierdzić, że silne poczucie „zanurzenia w świecie” z jednej strony, a z drugiej powracający wielokrotnie w tekstach „lament nad niewystarczalnością języka” zagospodarowują – niemal w całości – przestrzeń jego narracji. Gospodarka tymi zasobami rekompensuje rzeczywiste straty biograficzne eseisty, jednak świadomość, że organizacja słowa ze swej istoty nie bywa etycznie neutralna, zmusza pisarza do specyficznego katalogowania przestrzeni ludzkiej aktywności.

„Po jednej stronie jest jasność – powiada Czesław Miłosz – ufność, wiara, piękno ziemi, zdolność ludzi do entuzjazmu, po drugiej ciemność, zwątpienie, niewiara, okrucieństwo ziemi, zdolność ludzi do zła.

Kiedy piszę, pierwsza strona jest prawdziwa, kiedy nie piszę, druga. Czyli muszę pisać, żeby uchronić się przed rozpadem. Niewiele w tym stwierdzeniu filozofii, ale sprawdzone jest doświadczalnie" (PP, s. 106).

Można by rzec, iż ten arbitralny nieco podział, poprzez wartościowanie obszarów rzeczywistości, przede wszystkim wiąże je z semantyką „prawdy” o człowieczym istnieniu, kojarzy z umiejętnością językowego pokonywania trudności w nazywaniu zła, co w jakiejś mierze łagodzi skutki odczuwania wszelkiego rodzaju XX-wiecznych lęków i izoluje od nacisku historycznych okrucieństw poprzez ich literaturyzację. Miłoszowa narracja pośrednio zatem dotyka ludzkich dramatów z głębokimi ranami ideologii stulecia i sukcesywnym rozkładem jego wspólnotowych wartości oraz łączy je z indywidualnym topnieniem wiary w pozaliteracką etykę zachowań. Ów podział na **jasną i ciemną** stronę egzystencji wyraźnie pokazuje, czym narracja moralna może być w odbudowywaniu mitologicznego ładu świata, choć oczywiście koszt takiej operacji ma wygórowaną cenę, bo aby osłabić dezintegrujący wpływ realiów na „zdolność ludzi do entuzjazmu”, druga, ciemna strona istnienia nie może zniknąć zupełnie, lecz musi ulec figuralizacji, poddać się typowości przedstawień i w tym zakresie staje się procesem działań etycznych, w których własny los opowiedzieć można z pełną świadomością ograniczeń i niedomówień, opowiedzieć ze świadomością jego koniecznej fabularyzacji, bo istnieniem – konstatuje Miłosz – zostaliśmy obdarowani na tej samej zasadzie, co językiem.

Opowiadanie losu – można odnieść takie wrażenie – bliskie jest w Miłoszowej literaturze osobistej opowiadaniu własnych pragnień, bo te, mimo przygodności istnienia i języka, należą do życia świadomego. W dużej mierze zatem ich realizacja stanowi wyobrażony ekwiwalent fragmentarycznie poznawanej i niestabilnej rzeczywistości oraz jest odpowiedzią na jej przypadkowość. Pragnienia zdają się być intencjonalnie czyste i w tym sensie lokują się poza językiem, są niejako dotknięciem Rzeczy, bezpośrednim kontaktem, który zaprzecza wieloznaczności słowa, są dotknięciem Ojczyzny, za którą przez dziesiątki lat będzie tęsknił w utworach, są dotknięciem Prawdy, która wyzwala „ja” z językowej samotności. Dla Miłosa przekraczanie siebie oznacza rezygnację z autonomii, z samotności indywidualizmu, bo tak można dzielić ze wspólnotą powszechnie prawdy. Mieć pragnienia to wyraz epistemologicznej aktywności podmiotu, a niemniej istotne zdaje się być również to, że z pragnieniami trudno jest polemizować, nie sposób je podważać, jak nie kwestionuje się fabularnego przebiegu przygód Tomasza z *Doliny Issy* czy nie dyskutuje się z kalendarzowym wyborem zdarzeń w *Roku myśliwego*. Pragnienie jest więc czymś więcej niż prostą funkcją autorskiej intencji, a zdaje się raczej kojarzyć z jego sensotwórczym bytem pozajęzykowym. Uznać je chyba nawet trzeba za jeden z podstawowych komponentów sensu literackich dzieł Miłosa, tyle że swoją siłę wydaje się czerpać z własnej tam nieobecności.

Wolno podejrzewać, iż rzeczywistość w takim wydaniu nabiera cech wyłącznie świata wyobrażonego, świata, który przybiera kształt przekonań i deklaracji. Bo to przecież ten tryb mówienia, gdy „ja” obiecuje, „ja” wskazuje, ale również „ja” ukrywa bądź odsłania grozę albo piękno świata. Ale można dojrzeć w tym również taką narrację, jaka staje się niezbędnym warunkiem Miłoszowej perswazji humanistycznej; po jednej stronie jasność, po drugiej ciemność – by przypomnieć fragment z *Pieska...* – poza obietnicą przywołania rzeczywistość pozostaje niema. Prowadzona w takim duchu dokumentalizacja, pojawia się wcześniej, choćby w *Rodzinnej Europie*, gdzie **historyk** i **sędzia** poruszają się razem w obszarze potocznych obrazów kultury i użytkowych sensów mitologii społecznej. Krystalizacja tego, co indywidualne, z tym, co społeczne, nosi w prywatnym mówieniu Miłosa charakter aksjosemiotycznych przedstawień i rozstrzygnięć. Dokumentalista powiada tam:

„Jeżeli chcę pokazać, kim się jest, pochodząc ze wschodu Europy, czy mogę to zrobić inaczej niż opowiadając o sobie? Owszem, mógłbym stworzyć postać fikcyjną i w jej biografii zamknąć obserwacje zrobione na sobie i na innych. Wtedy jednak mimo woli dobierałbym te obserwacje zgodnie z założeniem, to jest odrzucałbym szczegóły za mało typowe. Nie krępowałyby mnie żadna kontrola, byłbym jak balon bez balastu. A pomimo wszystko balast jest użyteczny. Lepiej więc jest zatrzymać się na sobie i brać na warsztat to tylko, czego się samemu bezpośrednio dotknęło” (RE, s. 9).

Teoria Miłoszowego wyznania pokrywa się tu z zakresem jego zainteresowań literackich, sytuujących się gdzieś na pograniczu antropologii, historii i socjologii. Pasja, zaciekawienie światem skłaniają pisarza do wyprawy w przeszłość. Wyprawy bezinteresownej, jak powiada, wyprawy „bez wygórowanych ambicji wiedzy”, wyprawy, która ukazuje mieszkańca wschodniej Europy jako typ mentalności w specyficzny sposób uczulony na pamięć tradycji i kulturowego dziedzictwa starego kontynentu. W roli historyka pisarz jest więc tu tradycjonalistą, skupiając uwagę przede wszystkim na przygodach swojego umysłu, ze świadomością, że myśl i słowo są niewspółmierne wobec tego, co rzeczywiste.

Miłosza interesuje tu głównie człowiek zrośnięty z konwencją czasu, z obyczajem, z kostiumem, z powierzchnią życia, które kształtowane jest w relacjach ze wspólnotą. Świadek wieku w charakterze obiektu socjologicznego łączy więc rozwój własnej osobowości z procesem nabywania kultury i przyswajania systemu powszechnych wartości. W kategoriach wiedzy historycznej i socjologicznej podejmuje próbę przemyślenia i wytłumaczenia dziejów osobistych. „Kim byłem?” z *Rodzinnej Europy* nie jest oczywiście tym samym pytaniem, co: „Kim byłem? Kim jestem?” z *Ziemi Ulro*. W tej ostatniej inaczej wygląda prawda wewnętrzna oraz inne źródła myśli ujawnia pisarz; dla mieszkańca rodzinnej Europy liczy się mocne oparcie w tradycji, w historii domowej, głęboka uwaga dla okrucich przeszłości, bo one równoważą niepokoje związane przecież z innymi zachowaniami epoki, w której socjologia przejawiała cechy socjopatii, a historia zamieniała się w ideologiczną histerię. W prywatnym mówieniu, tym o charakterze autobiograficznym, *Rodzinna Europa* sieje niepewność, czy rozwój jest aby na pewno postępem cywilizacyjnym, czy ewolucja duchowa może być cenną i trwałą zdobyczą w świetle horrorów XX stulecia, czy przestrzeń indywidualnych wartości i znaczeń oprze się agresywnej entropii kultury. Związek jednostki ze społeczeństwem jest tu zarysowany tak mocno, że grzechy i lęki wspólnoty stają się grzechami i lękami jednostki.

„Wystarczyłoby wziąć nitkę losu jednego człowieka, żeby idąc za nią, zanurzyć się w gąszcz wzajemnych zależności pomiędzy jednostką a historią, jakiemu podołać mogłaby tylko epopeja. Szerokie panoramy tego okresu będą zresztą prawdopodobnie czymś rzadkim, bo skala była inna niż np. wojen napoleońskich, zresztą rozwój socjologii i psychologii stawia większe wymagania. Zajmując się tylko osobistymi dziejami, z ich subiektywnie odczuta barwą rzeczy, też niczego się nie rozwiąże, poza tym byłoby to niemożliwe, bo samo tło jest bardziej interesujące” (RE, s. 255).

Miłosz przyznaje, że projekt socjologicznego spojrzenia może być o tyle interesujący, o ile subiektywna barwa rzeczy jest niemożliwa do przekazania. Zdaje się, że w ogóle nie ma dobrego rozwiązania artykulacji „ja”, bo panorama i szczegół nie przystają do siebie na tyle ściśle, aby przykryć całą przestrzeń kontynentu jedną mapą. Złożoność miejsca i czasu zmusza do eliminacji wielu aspektów rzeczywistości, co w perspektywę dokumentalisty-historyka włącza optykę sędziego na szczególnych prawach, bo ciągły opór przed wyznaniem – jak przyznawał nawet po latach – wprowadza korekty nie tylko w charakterystykę wieku, ale i w biografię autora. Nie chodzi nawet o to, co ukryte czy nieopowiedziane, lecz o sposób odnoszenia się do swoich wspomnień. Miłosz przyznaje we *Wstępie*, że szczerść jest niemożliwa i że im więcej zachowuje się jej pozorów, tym większa rola przypada konstrukcji. Nie zbywa zatem milczeniem tego całego obszaru rzeczywistości, jaki istnieje poza stylistycznym konturem zapisu, ale stara się uporządkować przynajmniej tę część świata, w której może zadomowić się prywatnym mówieniem. Waloryzuje w ten sposób niemą stronę egzystencji, może nawet wzmacnia jej nieredukowalną pozycję, choć jednocześnie usuwa w cień jej nierozpoznane znaczenia. Poczucie kontroli wewnętrznej, jakie dominuje dzięki przyjęciu tej perspektywy, daje możliwość swobodnego operowania wszystkimi faktami społecznymi; wszystkimi, to znaczy tymi, które uważa się za cenne ze względu na rozwój dokumentu i ze względu na dynamikę fabuły życia. Otwarcie przyznaje się do tej strategii, pisząc:

„Moja potrzeba zdobycia dla własnej pamięci szczegółów ludzkiego krajobrazu była nie do zwalczania” (RE, s. 283).

A gdzie indziej mówi z kolei:

„Koszmar stalinowskiej Polski był mi potrzebny, żeby moja rozpacz należycie wezbrała” (RE, s. 351).

W zakresie formy taka konstrukcja rozumienia rzeczywistości nic nie pozostawia przypadkowi. Każdy element ma tu swoje miejsce, służy logice obrony własnej tożsamości, pobudza na swój sposób mechanizm autokomunikacji, pozwalający wiązać epizody w narracyjny ciąg budowania znaczeń. Taka struktura nie ma pustych miejsc, nie ma luk narracyjnych, szczelnie wypełniona jest materią języka, w jakiej własny los można zaklinać, kształtować i rozpamiętywać, a kiedy wydaje się już spełniony i zakończony, otwierają się – jak zauważa Tomasz Burek – studnie pamięci⁵. Można powiedzieć, że Miłosz po prostu **wie**, co trzeba pamiętać i jak tym zarządzać, aby sportretować *Rodziną Europę*.

Opowiadanie własnej wersji świata to w gruncie rzeczy korzystanie z pamięci przyswojonej, to korzystanie z operacyjnego korpusu wspomnień o funkcjonalnie ustalonych znaczeniach⁶, słowem – korzystanie z wiedzy, w której nie ma miejsca na izolowane fakty społeczne czy epizody własnej biografii. Ta wiedza jest w stanie wypracować pełną dokumentację rzeczywistości wyobrażonej. W Miłoszowym rozumieniu „pamięć deklaratywna” zdaje się mieć cechy obiektywnego postrzegania realiów i w pewnym sensie jest to godzenie spojrzenia **historyka** z werdyktem **sędziego**, a jednocześnie – co wydaje się tu szalenie ważne – obdarzanie głosem niemego świata. Tyle że fabuła opowieści zaczyna zachowywać się jak parawan – odsłania bądź zasłania pragmatyczny wymiar literackich działań. Kształt samej historii rozmywa się i celebra zastępuje rzeczywistość, ujawniając przy tej okazji scenariusz socjologicznego świadectwa epoki. Operacyjność wiedzy tworzy w ten sposób coś w rodzaju pełnej, czy może kompletnej narracji i Miłosz zdaje się łączyć to z przeświadczeniem, że skoro przeszłość jest nieosiągalna i niedostępna poza tym, co opowiedziane, wygodniej tę własną stratę przeszłości zaakceptować oraz obwieść aktualnym wymogiem eseju. Pamięć dla mieszkańca starego kontynentu staje się atrybutem narracji moralnej i w tym kształcie wymiar wartościujących sądów daje się scalać z historycznym wymiarem wspomnień.

Pomimo wszystkich zastrzeżeń samego pisarza, stop „indywidualnego” z „historycznym”, jaki udało się Miłoszowi uzyskać w *Rodzinnej Europie*, mocno ugruntował jego przekonanie, że uchwycenie siebie w momencie kryzysu kulturowego jest wątkiem fabuły dziejów, opowiadającym o zagubieniu i ślepotcie człowieka, o jego błądzeniu pośród „nieoczywistości”. W tym kontekście głębsza refleksja nad istnieniem łączy się przede wszystkim z możliwościami artykulacji społecznego wymiaru błędów, pomyłek, nieszczęśliwych „pomyśleń epoki”, słowem: tego, co przesądza o cierpieniach wspólnoty. Antropologiczny wymiar doświadczenia zajmuje Miłosza jako obszar, w którym zacierają się granice między różnymi rodzajami opisu doznań, a odsłaniają poznawcze, kulturowe czy filozoficzne uwarunkowania form językowych. W nich przejawia się choćby to, co boli, co bliższe przestrzeni życia i jego wersji narracyjnej.

„Okazją” do głębszej refleksji nad tą problematyką był wyjazd Miłosza do Stanów Zjednoczonych na zaproszenie władz uczelni w Berkeley. „Przestrzeń życia” zyskała przede wszystkim nową funkcjonalizację i zaczęła przemawiać potem w dziełach autora *Widzeń nad Zatoką San Francisco* głosem spersonalizowanej aksjosemiotyki.

„W Ameryce jest o wiele więcej życzliwości ludzkiej niż w Europie, chęci pomnożenia, bezinteresownej życzliwości – przyznawał Miłosz Aleksandrowi Fiutowi. A równocześnie jest ogromny dystans pomiędzy człowiekiem i człowiekiem. Dystans, który jakby ma odpowiednik w ogromnych przestrzeniach” (AP, s. 122).

Owa przestrzeń bardzo szybko nabrała dla niego symbolicznego wymiaru i Niedźwiedzi Szczyt w Berkeley stał się nowym ośrodkiem Miłoszowej wyobraźni.

⁵ T. Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rodzinnej Europie”* [w:] *Poznawanie Miłosza 2*, pod red. A. Fiuta, Kraków 2001, s. 17–18.

⁶ L. Squire, *The Organization of Declarative Non-Declarative Memory* [w:] *Brain Mechanisms of Perceptions and Memory*, ed. T. Ono, L. Squire, New York 1993.

„Mam w sobie wiele miast i wiele krajów, a jednak już wszystkie układają się w odniesieniu do tego, co otacza mnie co dzień. Wyobraźnia człowieka jest przestrzenna i bez ustanku buduje architektoniczną całość z krajobrazów zapamiętanych albo wyobrażonych” (WSF, s. 12).

Można by ująć to tak: warianty rzeczywistości przywiezione jeszcze ze starego kontynentu – a myślę tu o *Rodzinnej Europie*, wcześniejszej *Dolinie Issy* czy poprzedzającym tę powieść traktacie *Zniewolony umysł* – znajdują w symbolice przestrzeni Nowego Świata takie miejsce, gdzie mogą uzgadniać swoje różnoimienne fabuły. Doświadczenie nowego obszaru poznania jawi się Miłoszowi jako wyzwanie, dogłębnie go bowiem przekonuje, że drugiego brzegu historii, na którym starał się mocno zakotwiczyć literaturę prywatną, po prostu nie ma, a to, „co czyste i wieczne, realizuje się poprzez doczesne i tymczasowe”⁷.

„Jestem tu. Dwa te słowa zawierają wszystko, co można powiedzieć, od nich się zaczyna, do nich się wraca. Tu – to znaczy na tej ziemi, na tym, a nie innym kontynencie, w tym, a nie innym mieście, w tej, a nie innej epoce, którą nazywam moją, w tym stuleciu, w tym roku. Nie jest mi dane żadne inne miejsce ani żaden inny czas i od poczucia przemijalności mego ciała bronię się dotykając stołu. To bardzo elementarne – ale gdybyż to nauka życia nie polegała na stopniowym odkrywaniu prawd elementarnych.

Pisałem o różnych rzeczach i przeważnie nie tak, jak bym chciał. Wiem, że teraz też nie będę pisać tak, jak od dawna zamierzałem, zawsze zresztą zdając sobie sprawę, że chcę niemożliwości. Czego byłoby trzeba, to móc zakomunikować całe zdziwienie „bycia tu” w jednym nieosiągalnym zdaniu, w którym, równocześnie, pojawiłaby się ziarnistość i zapach mojej skóry, cała zawartość pamięci, cała moja dzisiejsza zgoda i niezgoda” (WSF, s. 9).

Miłosz wraca tu w pełnym wymiarze do problematyki antropologicznej, jaka z ludzkiej przeszłości i przyszłości czyni obszary niestatyczne. To, co robimy w tej chwili, zdaje się mówić, potrafi z tamtych dwóch przestrzeni czasu stworzyć ruchome archiwa egzystencjalne. Z przeszłego wolno czerpać, przyszłe komponować, oba bowiem sens otrzymują teraz, w zapisie, pod piórem. W tej perspektywie historia życia jednostki czy historia społeczeństw nie rozpada się na zbiorowisko chaotycznych i niezrozumiałych epizodów, lecz układa się w ciąg egzegetycznych działań, w których krystalizują się pragnienia przyszłości i aktualna prawda o przeszłości. „Jedno zdanie – powiada Miłosz w *Widzeniach...* – ale takie, które by naprawdę ważyło” (s. 11) dotyka wymiaru nie tylko prywatno-jednostkowego, ale i powszechnie-ludzkiego.

Można tu na marginesie dodać, iż szczególnym akcentem owej „krystalizacji” jest niedatowanie poezji, tworzonej w początkowym okresie pobytu na ziemi amerykańskiej. Wiersz *Powinien, nie powinien*, pierwszy napisany w Berkeley, przypomina o przyswojonych w dzieciństwie magicznych regułach własnej obecności w świecie. A skoro o poezji, warto przypomnieć również pochodzącą mniej więcej z tego okresu *Wieść*, z poetyckiego tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, gdzie niepokoi trafne pytanie: co naprawdę powiemy o cywilizacji, jeśli nikt nie wie, jak było? To jakby inny aspekt reprezentacji współczesnego doświadczenia zarysowanego w postaci skryzalizowanej narracji, która kojarząc twierdzenia z przeczeniami, poddaje się znaczeniowym weryfikacjom.

A wracając do *Widzeń...*, cała Miłoszowa „zgoda i niezgoda” na to, co go dotyka, czego doświadcza w nowym miejscu, wersje rzeczywistości, z którymi wcześniej nie mógł dojść do ładu, to wszystko zyskuje nową przestrzeń dla realizacji pragnień. Będąc coraz dalej od Polski – konstatuje artysta – „musiałem zamieszkać w polskiej literaturze, zrobić z tego swój dom – i dodaje – cała przeszłość języka ukazuje się jako jeden mój pałac, który zwiedzam. Pójdę do tego pokoju, otworzę te drzwi... (AP,

⁷ Cz. Miłosz, *Gombrowiczowi* [w:] Idem, *Kontynenty*, Paryż 1958, s. 225.

s. 48), czym przyznaje otwarcie, że pamięć zbiorowa tak mocno przeniknęła jego pamięć, iż ta nabrała charakteru pamięci symbolicznej.

W „skrupulatnym sumieniu” dochodzi więc do pewnych przesunięć, wyostrza się społeczne rozumienie faktografii; autentyk biograficzny, ten w wariacie dostępnym i wyselekcjonowanym, złożona kwestia tożsamości, cała problematyka literaturyzacji doświadczenia ulegają głębokiej, symboliczno-metaforycznej transformacji, która zdolna jest ująć życiorys w narracyjną strukturę poznawczą, a jednocześnie indywidualny przypadek istnienia potraktować jako odmianę historii powszechnej⁸.

„Wydaje mi się – zastanawia się Miłosz – że w drugiej połowie dwudziestego wieku coraz bardziej jesteśmy w »musée imaginaire« i wszystkie epoki jakoś współistnieją w naszej świadomości. Czyli że taka kultura wymaga prób obejmowania wszystkiego: rozmaitych epok, rozmaitych stylów. (...) To jest pewnego rodzaju, także z mojej strony, poszukiwanie domu. Domu literatury polskiej. Domu języka polskiego. Tak samo domu w sensie naszej cywilizacji” (AP, s. 83).

Jedyność, można wnioskować, to zwykła iluzja, „bycie sobie jedynym” – jak powiadał w jednym z wierszy – jawi się jako akceptacja faktu, że jest się unoszonym przez rzekę zdarzeń. Gęstość zbiorowej substancji naturalizuje jednostkę, czyni z niej element układu funkcjonującego niezależnie od skali historycznych dramatów. Personalna jakość tkwi jedynie w świadomości bycia owym elementem, w świadomości bycia motywem-znakiem pewnego szerszego planu, który **opowiada się** w sposób fabularny i w którym los człowieka plecie się i z epizodów rozczarowań cywilizacją i z aktów oczarowań egzystencją. To jednak, co przydarzyło się rzeczywiście światu, zajmuje miejsce w sferze dramatycznego napięcia przeciwieństw i jest zarówno sposobem myślenia, jak i ekspresją historycznej wizji kultury. Miłosz orzeka w którymś miejscu kategorycznie:

„Wbrew sobie, nie mogąc zadowolić się stwierdzeniem, że to po prostu jest, zapytuję: co to znaczy” (WSF, s. 22).

Zatem powiedzieć coś o rzeczywistości, to wyrazić pragnienie tkwiące poza sumą znaków, w etyce narracji, bo ta może otrzymać swój sens jedynie ze świata, który zeń korzysta⁹.

Głos znad Zatoki San Francisco zdaje się pochodzić z wnętrza takiej narracji i jest to głos bohatera swojej własnej historii, głos postaci, która zakończenia wprawdzie nie zna, ale wie, jak ów koniec opowiedzieć, bo epilog jest jedną z dystynktywnych cech logiki wypowiedzi. Pragnienie poznania konkretnego, które jest jednocześnie pragnieniem odkrycia jego zasady, buduje silną więź pisarza z jego własną historią, tworzy trwałą relację ze światem opowiadany, co daje Miłoszowi możliwość głębokiego zindywidualizowania opowieści, penetrowania jej najdrobniejszych wątków, ogniskowania uwagi na zdarzeniach, „które się dzieją” pod piórem w ramach modelu opowiadania. Można by rzec, że amerykańskie doświadczenie głębokiej samotności wewnętrznej uruchomiło pewien proces, dzięki któremu Miłosz mógł w swojej świadomości zmieścić „rozmaitość epok i stylów”. A ujmując to inaczej, pisarz zaczął **wprowadzać** się do własnej opowieści, bo metaforyczny wgląd do niej i symbolika przestrzeni dawały sposobność, aby zadomowić się tam z entuzjazmem. Figuralna transformacja doświadczenia pozwala przecież akceptować fikcję niejako w naturalny sposób, będący zarówno wyrazem ironii, jak i szczelnej izolacji. Miłosz wybiera więc dostępne i skuteczne środki, aby rzeczywistość mieściła się w pamięci i nie górowała zbyt nad wiedzą. Píše w *Ziemi Ulro*:

⁸ W. Frick, *The Symbolic Growth Experience* [w:] „Journal of Humanistic Psychology” 1983, no 1.

⁹ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska [w:] „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 354.

„Wielu zajmuje się wspominkarstwem i jest coś wzruszającego w bezinteresownej potrzebie przekazania wieści o tym „jak było naprawdę”. Nie każdemu jednak sążone pamiętniki spisywać i na pewno nie mnie. A dzieje się tak dlatego, że obolała jest moja pamięć, wysmagana, pobita, posiniaczona i że boję się przeszłości jak kiedyś bałem się tej stronicy w podręczniku historii naturalnej, na której była przedstawiona hiena przednimi kopytami stojąca na grobie. (...) Nie myślę przerywać odpowiedzialności za ten swój brak zgodnego współżycia z dawnym sobą na żadne zewnętrzne warunki, dziejowe horrory itd. Moja tylko natura, mój tylko charakter zawiniły, dolegliwość nazywana w teologii moralnej „sumieniem skrupulatnym” a także skłonność do *delectatio morosa* czyli do ponurego zamyślenia nad misą własnych grzechów. Moje życie obfitowało w radość i rozpacz, w rozum i szaleństwo, w zło i dobro, wystarczyłoby w nim materiału na znośny życiorys, gdyby każde ukłucie szpilką nie zmieniało się w ranę jak od noża i nawet taką, że nie chce się zbliżyć” (ZU, s. 24).

„Sumienie skrupulatne” ma tu niezwykle szeroką denotację. Głównym pytaniem *Ziemi Ulro* jest pytanie o sens XX wieku i o duchowy kształt rodzącej się z niego przyszłości. Przedmiotem filozoficznej i prywatnej lektury pisarza są dzieła Blake’a, Swedenborga, Oskara Miłozza, Dostojewskiego, a także Mickiewicza, Gombrowicza, Becketta. Interesują go jako sposoby dociekania prawdy w kulturze europejskiej zdominowanej przez prądy racjonalistyczne. Konsekwencją zauroczenia nimi jest silne poczucie wydziedziczenia, jakie trapi człowieka współczesnego, „rozdarcie”, jak określa to eseista, między doświadczeniem nicości we wrogim *universum*, a przypisywaniem sobie najwyższego znaczenia. Medytacje nad tym prowadzą Miłozza między innymi do pytań o rolę i charakter „sumienia skrupulatnego” w kulturze, która zmuszona jest ufać – przede wszystkim we własnym interesie – pamięci fakultatywnej, pragmatycznej i zapożyczanej.

I w tym kulturowym zakresie pamięć Miłozza czuła jest na wielostronność i złożoność prawdy o jego miejscu na ziemi, jednak w sferze osobistej historii pamięć staje się szczególnie selektywna i eliptyczna¹⁰. Urazy trzeba dopowiadać, a fobii można się domyślać z tego, co Miłozz uznaje za grzechy cywilizacji. Warto chyba przy okazji zaznaczyć, że biografia Miłozza w ogóle jest sfragmentaryzowana i rozrzucona po esejach, szkicach, wywiadach, czasem szukać trzeba jej w poezji, ale w *Ziemi Ulro* poddana jest świadomym niedomówieniom i sprzecznościom. Niescalona i nieuporządkowana przyjmuje charakter traumatycznego oblicza epoki i odnosi się wrażenie, że owo „sumienie” reżyseruje dyskursywny obieg dzieła, poza którym mogą się dzięki temu znaleźć treści urazowe.

„Dzieła, czerpiące materiał ze wspomnień, w swoich zwycięstwach są układem żywych obrazów, w swoich porażkach próbą „odtworzenia” ruchu, czyli odczuć, myśli, wewnętrznych przemian bohaterów tj. fikcją, i jeżeli autor nie zakłada z góry, że będzie wysnuwać baśń, wkrada się jakaś omdłałość, właściwa blademu żywotowi cieni.

Mniejsza z tym. Dość, że moja pamięć, tak wierna i uczciwa wobec szczegółu, jest do tego stopnia pokiereszowana, że z lęku przed odnowieniem się bólów całe lata i okresy zamienia w pustkę, w nic, nawet więc nie kusiłaby mnie forma pamiętnika. W gorsecie chodzę, wszystko jest we mnie samo-dyscypliną, gdzież więc mnie do „szczerości” (ZU, s. 25).

Pamięć „wierna i uczciwa wobec szczegółu” – nasuwa się taka konkluzja – pustkę po bolesnych doświadczeniach wypełnia historiami zastępczymi, które tuszują narracyjnie milczące okresy dokumentowanej epoki. Bo trudno u Miłozza zlokalizować te puste miejsca w pamięci, ciężko znaleźć lukę, mogącą pomieścić „całe lata” traumatycznego bezgłosu. Zawieszając indywidualne dramaty na określeniach lęków i bólów stulecia, wygłasza coś w rodzaju etyki własnych przekonań, karmiąc się wiedzą refleksyjną na temat milczenia. Ów refleksyjny sposób rozumienia siebie gwarantuje szeroką perspektywę widzenia i warunkuje zdolność opisu mechanizmu tworzenia tego typu wiedzy¹¹. Dla Miłozza niemożność przywołania rzeczy do jej wymiaru pełnego

¹⁰ Pamięć Miłozza, pisze Tomasz Burek, „nie gromadzi materiału ani dla szczerzej i zupełnej spowiedzi w duchu chrześcijańskim, ani dla egotycznej ekspresji bytu intymnego, ani dla sondażu podświadomości, ani dla analizy utajonej mitologii wewnętrznej. Omija niebezpieczne zapadnie, eliminuje zbyt głębokie tematy, wyrzuca poza nawias treści urazowe, każe się wielu ran zaledwie domyślać (...)”. T. Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rodzinnej Europie”* [w:] *Poznawanie Miłozza 2*, pod red. A. Fiuta, Kraków 2001, s. 24.

¹¹ O strukturalnym i funkcjonalnym rozróżnieniu między „wiedzą doświadczeniową” a „wiedzą refleksyjną” piszą np. A. Kolańczyk, *Czuję, myślę, jestem. Świadomość i procesy psychiczne w ujęciu*

i ostatecznego zmusza do wynagradzania tych niedostatków „zmysłem architektonicznym”, konstruowaniem w mowie „klarownych przesł”, skąd mroki Ulro ukazują się nie tylko ziemią potępionych, ale także światem ekstatycznych urzeczeń naturą. Rozjaśnianie mroków „jałowej ziemi” jest domeną świadomości refleksyjnej, która – jak zauważają w takich przypadkach badacze – aktywizuje alternatywne schematy interpretacyjne albo inaczej ukierunkowuje interpretacje w ramach już aktywnego schematu¹². W psychologii poznawczej powiada się, że ten typ wiedzy nie operuje „zdarzeniem”, być może stąd redukcja prywatnych doznań jedynie do wzmianek o odnawiających się ranach i cierpieniu, bo kluczową rolą świadomości refleksyjnej nie jest nadawanie narracyjnego sensu doświadczeniu, lecz komunikowanie jego treści, zatem w jakiejś mierze odpowiada to ślubom bezstronności **sędziego**. W przypadkach wewnętrznych zahamowań, w momentach trudności w pojmowaniu zdarzeń czy w sytuacjach, kiedy wymagana jest właściwa ich ocena, refleksja staje się jedyną formą wspólnotowego porozumienia, które realizuje moralne potrzeby społeczne. Miłosz powiada, że:

„skoro prawdziwym naszym celem jest kultywacja własnych zasobów i jeżeli potrzebne są oczy i uszy innych ludzi, choćby zupełnie nielicznych, to dlatego, że po ich nieuwadze albo uwadze poznajemy, co dla nas jest martwe a co żywe” (ZU, s. 36).

Zainteresowanie „innych” dynamizuje więc indywidualną pamięć symboliczną, służącą odkrywaniu obszarów, którym głos nie przysługuje. Lecz taka instrumentalizacja pamięci może dowodzić, że uraz przybiera formę lęku kolektywnego i w wielu wypadkach wspiera go po prostu wyobraźnia. Konflikt zdaje się przez to narastać pomiędzy pamięcią funkcjonalną oraz sposobami jej uzewnętrznienia, a ich wzajemna nieprzystawalność staje się bólem-tematem do opowiedzenia, tajemnicą – jak powie dokumentalista w *Kronikach* – odsuwania się każdego **dzisiaj** we **wczoraj**. Trzeba jednak zwrócić uwagę na specyficzny charakter owego bólu-tematu, bo kiedy Miłosz przyznaje w rozmowie: „Ponieważ byłem niesłuchanie zakręcony i pełen rozmaitych obolałości, więc Nagroda Nobla była tym, co mi przywróciło balans” (PŚ, s. 311), powiada przede wszystkim o trudnościach w gospodarowaniu przestrzenią mowy, a nie o kłopotach adaptacyjnych w Berkeley. Otrzymanie prestiżowego wyróżnienia pozwoliło mu – jak mówi – zwrócić się w stronę pisania bardzo prywatnego, w którym poszukiwanie własnej rzeczywistości znosi stopniowo – w myśl zaleceń Simone Weil – rozdzwięk między wyobraźnią a faktem.

Los pisarza tym łatwiej staje się własnością publiczną i biografia – choćby ta spożytkowana w *Roku myśliwego* – uciera się w społecznym obiegu jako fragment wielkiej mitologii¹³. Prywatny terminarz zdarzeń, publicznych spotkań, kalendarz podróży, lektur, chorób i towarzyszące temu wszystkiemu myśli pulsują wewnętrznym rytmem diariuszowych zapisków, które z jednej strony chcą być „zstępowaniem w głąb swych wstydów”, a z drugiej przynoszą autorowi refleksję nad niewspółmiernością dążeń i dokonań. Problem samowiedzy i szczerości zajmuje istotne miejsce w rozważaniach nad umiejętnością obserwowania siebie, pamiętania siebie i mówienia o sobie. Miłosz wspomina o swoim małżeństwie, o swoich urazach, załamaniach, urażonej dumie i miłości własnej, ale jego „lament”, który zdaje się błądzić gdzieś po obszarach milczącego, nieuschematyzowanego życia, odzywa się głosem aksjologii uspołecznionej, wyrażanej w konstruowaniu stosunków prawdopodobieństwa.

„Naturalnie – przyznaje – że próbuję się bawić w sędziego moich uczynków, ciągle zastanawiając się nad stopniem mojej samoświadomości. Bo jak odróżnić obsesje, urojenia, akty symboliczne od prawdziwej oceny? Za dobrze wiem, że poczucie winy i ciągłe oskarżanie siebie jest cechą egomaniaków i chyba pierwszą zasadą musi być uzbrojenie się przeciwko egomanii przez możliwie najlepszą wiedzę o jej pokusach” (RM, s. 13).

Ochronę własnego wizerunku – zatem w jakiejś mierze etykę swoich działań – łączy Miłosz z zasadą estetycznego *decorum* i tłumiąc głos tej ciemnej strony istnienia, odwołuje się do fabularnego wzorca traumy¹⁴, w jakim życie układa mu się wokół społecznie opowiadalnych lęków

poznawczym, Gdańsk 1998; E. Trzebińska, *Dwa wizerunki własnej osoby. Studia nad sposobami rozumienia siebie*, Warszawa 1998.

¹² J. Trzebiński, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości [w:] Narracja jako sposób rozumienia świata*, pod red. J. Trzebińskiego, Gdańsk 2002, s. 29.

¹³ T. Walas, *Na tropie myśliwego [w:] Poznawanie...*, op. cit., s. 272.

¹⁴ „Bohater *Roku myśliwego* – pisze Teresa Walas – nie tylko należy do sfery mitologii kultury, ale i przypomina nieco greckich bogów: dostatecznie od nas oddalony i uniesiony w górę w swym spełnionym powołaniu, a zarazem niewolny od trosk, cierpień i upadków. Wzorzec wszakże fabularny,

stulecia, a nie wokół indywidualnych cierpień i zgryzot, związanych z derealizacją własnych pragnień. „Zstępowanie w głąb swych wstydy” przypomina pościg za własnymi „obsesjami i urojeniami”, przybierając – jak komentuje to Teresa Walas – charakter literackiej gonitwy za sobą samym.

„Chwilami – ostrożnie przyznaje Miłosz – wydaje mi się, że jestem postacią z jakiegoś literackiego utworu. I jest to intuicja poważna, sięgająca głęboko. Bo nasze wyobrażenia o sobie, czy zapisane, czy nie, są kompozycją. Świadomość jest poddawana prawu formy. Mój kot Tiny nie snuje żadnej opowieści o sobie” (RM, s. 64).

Gdy świadomość jest kompozycją, literacki wariant egzystencji skutecznie zaciera granice między wyobraźnią a faktem i pozwala celebrować siebie w fabularyzacji, w której **obsesje** stają się elementem obrazu, a **urojenia** okazują się wątkiem opowieści. Głos „ja” fabularnego daje możliwość zatrzymania się w świecie, gdzie porządki opowiadania nie sprowadzają się jedynie do rozważań o wiecznej kondycji ludzkiej, lecz próbują poprzez dostępne podobieństwa nazywać własne, nowe doświadczenia. Pomiędzy **obsesją a urojeniem**, gdzie owo „ja” fabularne decyduje o kształcie rzeczywistości, można zmieścić całą epokę, cały wiek XX, razem z jego niewymówioną obawą oraz serią niezrozumiałych okrucieństw, tam również trauma przychodzi zawsze o właściwej porze, „bez tragedii opóźnienia”¹⁵. Ten sposób autokreacji fabularnej pozwala zatem w dużym stopniu na realizację pragnień. Zanurzając się we własną opowieść, Miłosz zyskuje przywilej uchwycenia „drugiego brzegu historii”, skąd łatwiej narrację moralną prowadzić. A czyni to z pasją, choćby właśnie w *Roku myśliwego*, zdając sobie sprawę, iż nad kwestią bólu i cierpienia, do których często wraca, że nad problematyką uchwycenia własnej duchowości, której próbuje być wierny, że nad zasadami wyboru moralnego, o których wspomina, dominuje nie tyle sama historia, ile jej obraz przedstawiony w retorycznej strukturze wypowiedzi¹⁶.

W tym sensie traumatyczny charakter dwudziestowiecznej historii „konstruuje” Miłoszowi wątki jego prywatnych obaw czy wstydy. „Konstruuje” przynajmniej w tej mierze, w jakiej pisarz zechce je ujawnić albo się do nich przyznać, a które w kostiumach kulturowych dramatów sięgają nie do samej rany, lecz do jej etycznej i semantycznej sfery opowiadalności. Nie oznacza to, że dla Miłosza nie istnieją rzeczywiste straty i głębokie urazy, że za „winami mniejszymi” – jak sam przyznawał – nie ukrywają się jakieś prywatne „winy większe”, ale trudno je umiejscowić poza fabularnym „ja”, a to, co z fobii przeszło przez sito aksjosemiotycznej korekty, ma charakter jednocześnie oręza i tarczy – jeśli wyrazić tę ambiwalencję słowami Rolanda Barthes’a. Wydaje się, że ową symbiozę przeciwieństw Miłosz traktuje jako konieczny związek, który w ogóle umożliwia pisanie, strukturywanie myśli, spostrzeżeń i przede wszystkim wątpliwości, bo dopiero niepewność wymaga szczególnego gromadzenia dokumentów. Miłosz czuje potrzebę „opowiadania” pytań, widząc w moralnej narracji formę reprezentacji wiedzy, która daje

w jaki układa się jego życie, zbliża się do wzorca wysokiej komedii, w rozumieniu, które słowu temu nadawał Dante. Cierpienie wydało owoce, poniżenie i upadek przeobraziły się w wywyższenie, uporczywe obstawanie przy swoim przyniosło nagrodę. Siedemdziesięcioparoletni, uwieńczony Noblem poeta, który dochował wierności swemu językowi i dalekiemu miastu swojej młodości, latający samolotami jak inni jeżdżą tramwajem i czujący się wciąż u siebie w ogrodzie rajskich rozkoszy – jest wcielonym archetypem zwycięskiego herosa. W tej fabule nie ma miejsca na szczerość absolutną, jak w siedemnastowiecznej tragedii nie było go na katar lub niezbyt żołądka”, T. Walas, *Na tropie...*, op. cit., s. 273.

¹⁵ Do Lacanowskich pytań: „Dlaczego scena pierwotna jest tak traumatyczna? Dlaczego przychodzi zawsze za wcześnie albo za późno?” nawiązuje Agata Bielik-Robson w szkicu *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość* [w:] „Teksty Drugie” 2004, nr 5.

¹⁶ Na taką konstrukcję Miłoszowego dzieła zwracał już uwagę Konstanty A. Jeleński, pisząc o poetyckim tomie *Światło dzienne*, iż nad formułą wierszy ciąży nie tyle historia, ile retoryka, K.A. Jeleński, *Poeta i historia*, „Kultura”, Paryż 1954, nr 1–2.

sposobność odnoszenia się z rezerwą do własnych lęków, pozwala regulować ich ton w opowieści i ustawiać wobec społecznych konceptualizacji dwudziestowiecznych zagrożeń.

Madeline G. Levine¹⁷ powiada nawet – idąc za sugestią samego Miłosza – iż jego świadectwa układają się w „hipotetyczną powieść o dwudziestym wieku”. Powieść krąży jednak nie wokół biograficznych węzłów, nie odsyła do osobistej odysei, wyznaczonej wypami: Wilno–Warszawa–Waszyngton–Paryż–Berkeley i wreszcie Kraków, ale przedstawia w dramatycznej roli bohatera, zmagającego się z losem, ukazuje sproblematyzowaną postać, walczącą z intelektualnymi i moralnymi ograniczeniami dwudziestowiecznej egzystencji. Hipotetyczna powieść Miłosza – pisze Levine – ma międzynarodową obsadę, jej czas jest płynny, wielowarstwowy, a ważnymi motywami są „ulotność i symultaniczność zapamiętanego czasu”. Narracja z wycuciem podkreśla znaczące szczegóły, rozważa specjalne cechy charakteru postaci, które je zarazem określają oraz odsłaniają na ich przykładzie druzgocącą siłę epoki.

„Jego narastająca, nieustannie pisana powieść o dwudziestym wieku – konkluduje autorka – ostatecznie zależy od świadomości jej twórcy. To jego punkt widzenia jest tu dominujący, jego intelekt kontroluje, kształtuje i definiuje **jego** wersję dwudziestego wieku. Będąc narratorem autorytatywnym, nawet jeśli dopuszcza wątpliwości i żale, nie pozostawia miejsca dla alternatywnej narracji. Śledząc tę narrację od *Zniewolonego umysłu* przez *Rodzinną Europę* i *Rok myśliwego* aż do *Abecadła*, pozostajemy pod wrażeniem jego wizji: ten przerażający wiek, mimo wszystkich okropności, jest najlepszym czasem do pamiętania”.

Ale trzeba przypomnieć, iż jest to „pamięć”, przed którą coraz częściej stają zadania poznawcze. W *Roku myśliwego* Miłosz zastanawia się:

„A gdyby tak było, że im mniej pamięci, tym mniej okazji do indoktrynacji, im więcej pamięci, tym większa pokusa jej układania w wybrane z góry wzory?” (RM, s. 71).

W *Piesku przydrożnym* natomiast kwestia „pamiętania” staje się wymowną lekcją epistemologii:

„Ostrożnie. Ostrożnie. Pamięć nie ma racji.

Na przekór pamięci honorujemy ziemię.

To był sen, ciężki, po którym zostają skazy

W labiryncie tępego ciała.

I ten, który śnił, powściąga słowa, żeby nic

Nie zakłóciło ceremoniału ukłonów i uśmiechów.

Bo raptem błysnie, wybuchnie i rozpadnie się to

Wszystko, na okazanie, że było nieprawdziwe” (PP, s. 124).

Wrażliwy świadek wieku, czuły na pamięć i zadowolony w języku, jasno wskazuje tu na fakt, że nawet te najlepiej skonstruowane wersje rzeczywistości oparte na pamięci symbolicznej, nie potrafią wypełnić całej przestrzeni mowy, bo dwudziestowieczne doświadczenie to kwestia nie tylko jego artykulacji, mniej czy bardziej szczegółowego opisu kulturowej zapaści, ale przede wszystkim próba wskazania tego doświadczenia, które utraciło prawo do obecności wraz z wysiedlonymi, zesłanymi, torturowanymi, rozstrzelanymi, spalonymi czy zagazowanymi. Celowo mówię tu o tych najbardziej drastycznych przejawach nieobecności, bowiem to one funkcjonują często jako tragiczne punkty odniesień dla literackich świadectw wieku i wobec nich sytuują się role **sędziego** i **historyka**, dążących do Sprawiedliwości i Prawdy w perspektywie „poczucia wstydu” za uczestnictwo w historii. Zygmunt Bauman, pisząc o Holocauście, podkreślał, iż Zagłada jest problemem zrozumienia nie samego zdarzenia, ale możliwości jego zaistnienia¹⁸.

Dla autora *Pieska przydrożnego* logika obrony rzeczywistości i charakteru dwudziestowiecznej historii podąża tą samą drogą: nie stwierdzeń faktów, lecz dotarcia do warunków ich wytwarzania i łączliwości. Można tu oczywiście podeprzeć się teoriami narratystycznymi, aby stwierdzić, że

¹⁷ Myślę tu o szkicu: Madeline G. Levine, „Abecadło” i trzecia powieść Czesława Miłosza jak dotąd nie napisana, tłum. M. Rusinek, [w:] *Poznawanie...*, op. cit. Dłuższy cytat w tym akapicie pochodzi ze s. 312.

¹⁸ Z. Bauman, *Holocaust: pięćdziesiąt lat później*, tłum. O. Zienkiewicz [w:] *Holocaust z perspektywy półwiecza. Pięćdziesiąta rocznica powstania w Getcie Warszawskim*, pod red. D. Grinberg i P. Szapiro, wstęp D. Grinberg, [brak daty i miejsca wydania], s. 34.

taka wiedza jest efektem doświadczenia uświadomionego, a zatem wypowiedalnego, które da się sproblematyzować i wyrazić w trybie dyskursywnym, zastępującym owo nieobecne doświadczenie. Ale zasadne wydaje się i inne twierdzenie, iż świadomość tego, co się głęboko czuje albo mgliście przeczuwa, owo moralne przekonanie o „winie” czy „wstydzie”, pomaga wykreślać czy w przybliżeniu oznaczać te niepoznawalne rejony, które pochodzą z porządku nieobecności¹⁹. Wskazywanie go wiąże się z niezdialogizowanym doznaniem dwudziestowieczności i można by powiedzieć, że próba podjęcia takiego dialogu przez Miłosza z nieobecną stroną, to próba komponowania, może nawet rekonstruowania swoich doświadczeń, składania ich na nowo w przestrzeni traumatycznej wyobraźni. Fabularne „ja” określa wówczas warunki, na jakich wolno niemoję tej przestrzeni wskazywać i na jakich, ewentualnie, o niej mówić – niezależnie od biograficznego kontekstu. Miłosz miał tego świadomość już w latach pięćdziesiątych. Pisał wtedy: „Musiałem żyć z wyobrażeniem łągrów i zmierzających ku nim więziennych pociągów” (RE, s. 328).

Pod koniec dwudziestego wieku poczucie odpowiedzialności wobec własnej wyobraźni zamienia się w etyczną normę mówienia o historii:

„Był tam wszędzie, w pociągu uwożącym deportowanych do łągrów, w mieście dygoczącym ze strachu przed dzwonkiem do drzwi o świcie, w więzieniu, skąd wyprowadzano i ładowano w ciężarówce skazanych na rozstrzelanie. Nienawidził Imperium, ale musiał to ukrywać. Był poetą, a przypomnienie, że tamto dzieje się tuż obok, równocześnie, uniemożliwiłoby pisanie wierszy. Poza tym pisał przecież dla tych, którzy, choćby nawet teoretycznie wiedzieli, nie życzyli sobie przenosić się tam wyobraźnią. Z tych to powodów, czując, że uchybia obowiązkowi świadectwa, szukał sposobu, jak, układając słowa, zachować nie wymówioną obecność tamtego między słowami i liniami” (PP, s. 154).

Strategia przedstawiania tej ciemnej strony stulecia uwiarygodnia moralną narrację, pokazuje bowiem, gdzie przebiega wewnętrzna granica, która nie pozwala ześliznąć się dokumentalście w autopsję, a daje możliwość fabularnemu „ja” przenieść się wyobraźnią w nieme rejony doświadczenia – nie po to jednak, aby o nich mówić, lecz po to właśnie, aby milczeć.

„Utożsamiał się w wyobraźni z więźniami polarnej nocy, i z tego brała się jego ekstatyczna wdzięczność za każdy wschód słońca i każdą kromkę chleba” (...).

„Tylko z pamięci o więźniach Workuty mogła pochodzić nieomylna miara różnicy pomiędzy dobrem a złem (...)” (PP, s. 214-215).

Zatem z jednej strony – jak powie Miłosz w innym miejscu – troska, zgryzoty, wyrzuty sumienia, a z drugiej strony jasna, zwarta i niemal klasyczna mowa: „Byle nie ukrywać. Bo ktokolwiek udaje, że tamtej strony nie ma, naraża się na zemstę prządek losu” (PP, s. 102). Widać tu przejrzyste, że literacka przestrzeń traumatycznej wyobraźni nie ulega prawu selekcji i montażu zdarzeń, prawu, z którego wielokrotnie korzystał Miłosz opowiadając epokę w znaczących dla siebie historycznych zwrotach. Tutaj istotniejszą rolę odgrywa kategorialny i kategoryczny podział na dobro i zło, podział, jaki determinuje Miłoszowe narracje moralne, bo mają stać się one wyraźną przeciwwagą dla „obolałej pamięci” czy „indywidualnego cierpienia” i w dużej mierze jest to realizacja – zapisanego w tomie *Na brzegu rzeki* – poetyckiego pragnienia Miłosza, aby jego dzieło więcej ważyło niż jego zło.

Fabularne „ja” wydaje się w tym względzie dobrym przewodnikiem. W jego etycznym sposobie interpretowania rzeczywistości prawda opiera się nie tylko na logice argumentów, lecz również na ich „podobieństwie do życia”, które stanowi treść świadomego i pożądanego doświadczenia²⁰. Aura owego „podobieństwa” ułatwia Miłoszowi przemieszczanie się po wyrażalnych płaszczyznach literackiej rzeczywistości i pomaga wskazywać to, co nie mieści się w jej sferze opowiadalnej. Spojrzenie na tragiczne stulecie okiem literackiej postaci, to przecież nieograniczona i bezpretensjonalna podróż po czasach, ziemiach, tradycjach czy kulturach w poszukiwaniu i uchwyceniu przewodniej nici dziejów, tak fatalnie strzępiącej się i rwącej dzisiaj. Strategia

¹⁹ „Jak można uobecnąć coś, co nie pochodzi z porządku obecności?”. Wokół tak postawionego przez Jeana-Luca Nancy pytania krąży jego szkic *Zakazana reprezentacja*, tłum. A. Dziadek [w:] „Teksty Drugie” 2004, nr 5. Zob. w tym samym numerze S. Žižek, *Komedia obozowa*, tłum. A. Chmielewski.

²⁰ O tej problematyce pisze J.S. Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge 1986. Określenie „podobieństwo do życia” – *lifelikeness* – pochodzi z tej pozycji. Warto przypomnieć, że o podobnej strategii mówienia o faktualiach pisał Philippe Lejeune (w *Pakcie autobiograficznym*, op. cit.) nazywając ją „paktem fantazmatycznym”.

fabularnego „ja” zakorzenia samego twórcę w historii, otwierając – inną niż mroki dwudziestego wieku – nową erę czasową. W jej horyzoncie istnieje możliwość oswojenia się z „winą”, pogodzenia się ze owym „wstydem” współdziału i można w tym widzieć gorące pragnienie człowieka **doświadczonego**, aby złożyć na powrót swój świat, który w dwudziestym stuleciu rozsypał się w niepełne albo puste narracje i nieobecne głosy.

Miłosz w kostiumie literackiego „ja” odświeża perspektywę bezpośredniego uczestnika zdarzeń, co legitymizuje zarówno **deliberacje** historyka jak i **werdykt** sędziego oraz uprawnia niejako do nabycia praw własności opowiadanych świadectw. Zupełnie innego znaczenia nabiera wówczas socjologiczna refleksja z *Rodzinnej Europy*, iż jego biografia zaczyna się w siedemnastym wieku, inny sens ma również rozważanie o *Dziejach Kościoła*, gdy powiada: „Dwa tysiące lat próbowałem zrozumieć jak to było”. W ustach – jeśli można tak przewrotnie rzec – fabularnego „ja” Miłosza, owe stwierdzenia brzmią wiarygodnym głosem z życia zapisanego. Sam artysta zresztą chce chyba przyjmować na siebie rolę *dramatis personae*, bo może podstawową wartością prywatnego mówienia jest to, iż słowo z wnętrza opisywanego losu – jak zauważył niegdyś Andrzej Kijowski – nie tyle komunikuje, ile oczyszcza, a w tym sensie łączy się to z odradzaniem doznań pierwszych, wyciszających lament nad niewystarczalnością języka i oferujących terapeutyczną niewinność opisu.