

Robert Mielhorski
(Bydgoszcz)

„I WRACAM MIĘDZY DAWNO ZAPOMNIANYCH LUDZI.” O KONSTRUKCJI CYKLU *DLA HERAKLITA* (1984–1985) CZESŁAWA MIŁOSZA

1. Ustalenia wstępne. Cykl poetycki *Dla Heraklita* (1984–1985) umieszczony został w trzecim z kolei – po *Hymnie o perle* i *Nieobjętej ziemi* – tomie Czesława Miłosza, opublikowanym po odebraniu przezeń literackiej Nagrody Nobla.¹ Sytuuje się na tym tle podobną starannością ukształtowania konstrukcyjno-kompozycyjnego; realizuje też – poprzez swą zawartość – dotychczasowe postulaty artystyczne poety i wydaje się ponadto w samej swej istocie charakterystyczny w ogóle dla jego dorobku z lat 80. i następnych. Sam cykl zajmuje mniej więcej połowę objętości książki i – jakkolwiek można by go uznać za jej drugą część – wydaje się jednak spełniać podstawowe wymagania tej struktury poetyckiej; cyklu jako formy nieprzypadkowo wiążącej poszczególne sekwencje treści na zasadzie wspólnoty: 1) tematu, 2) kreacji podmiotu mówiącego, 3) budowy przestrzeni, 4) podporządkowania się – nie budzącej wątpliwości lekturowej odbiorcy – organizacji kompozycyjnej.² Poniższe uwagi mają tę przejrzystość gatunkową uwypuklić, zakreślić i objaśnić.

Poezja Miłosza tego czasu, to jest połowy lat 80. – jest systematycznym, konsekwentnym rozwinięciem owych dyrektyw twórczych, którymi kierował się poeta w dojrzałym i późnym okresie swego pisarstwa. Liryczny wymiar tekstu łączy on zatem z dyskursywizmem; ogranicza – w zakresie podkreślenia walorów modalnych ekspresji – zespół środków artystycznych emotywnego wysłowienia; koncentruje się na intencjonalnej prostocie samego przekazu; a przede wszystkim – dąży do rozbitcia ustalonych, zastanych – w świetle tradycji – reguł gatunkowych (zmącenie „czystości” wykorzystywanej formuły genologicznej, różne krzyżówki).

Forma „mówiona” (tok konwersacyjny) zastępuje u Miłosza jednolitą / dominującą w tekście notację ściśle liryczną (współwystępowanie obu form), to znaczy opartą na samym, pozbawionym komentarza, obrazie i na wyrażeniu jedynie stanów uczuciowych. Poeta – mieszający więc zastane rodzaje, gatunki i reguły poetyckie – skłania się przede wszystkim ku zamierzonej syntezie własnych doświadczeń. Mówi co prawda o sobie i „sobą”, ale w sprawach znacznie, dalece przekraczających ich osobiste przeznaczenie (zatem poświęcanie wyłącznie własnej obecności w świecie – chodzi o samą funkcję literackiego komunikatu). Mniejsze znaczenie posiada tu „ob-

¹ W tym tekście odwołuję się do tomu Cz. Miłosza *Kroniki*, Kraków 1988 (w nawiasie po cytacie podaję numer strony).

² Na ten temat zob. W. Wantuch: *O poetyce cyklu lirycznego*, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wystouch, Warszawa 1985. Cechy gatunku omawiałem w artykule „Przebinsu rówieśnik”. O cyklu „Zabawy chłopięce” Stanisława Grochowiaka”, „Literaturoznawstwo” 2007, nr 1, por. s. 192 („...zbiór liryków połączony obecnością tego samego podmiotu, powiązany wspólnym tematem i ukształtowanie stylistycznym, prezentujący postać tego samego bohatera, obejmującego zbliżony czas zdarzeń, utrzymany w tej samej tonacji, wreszcie – posłuszny klarownej, założonej zapewne *a priori* zasadzie kompozycyjnej”).

raz niesłużebny” (określenie Kazimierza Wyki³), większe natomiast – obiektywizacja, uniwersalizacja sensów i myśl podana w formie bardziej komunikatywnej, prostszej, dla czytelnika zrozumialszej.

Obserwowane w świecie przez Miłosza dwa porządki znaczeniowe: losu⁴ i historii – splatające się ze sobą – tak ważne w pisarstwie autora *Trzech zim*, zostają tu ze sobą bezpośrednio skonfrontowane. Aktualne przemyślenia, odnoszące się do współczesności, zostają ponadto zestawione z refleksją o czasie spełnionym, o przeszłości, i to nie tylko tej dawniejszej, ale i nieco tylko wcześniejszej. Poeta powściąga, jak powiedziano, ładunek / element wzruszeniowości zawarty w tekście; ambitnie mierzy się z suchymi faktami historycznymi, lecz przy tym nie dąży do bezpośredniej i natychmiastowej ich oceny. Świadom jest Miłosz, naturalnie, ograniczeń semantycznych i epistemicznych mowy poetyckiej i samych dyspozycji poznawczych twórcy. Nadal zapytuje o relacje pomiędzy rzeczywistością i poezją (jak to miało miejsce choćby w *Traktacie poetyckim*); tworzy przy tym między biegunami – jak określał tę rzecz swego czasu precyzyjnie Kazimierz Wyka (wspomniany już tekst) – okolicznościowości i wieloznaczności. Łącząc sens ludzkiej egzystencji z sensem progresji dziejowej, ukazuje również autor *To* nadmienione zjawiska jako przemijające, zestawiając je zwłaszcza z metafizycznym wymiarem bytu nieprzemijalnego.

2. Rzeczywistość trzecia. Kluczowym zagadnieniem, porządkującym i podkreślającym wymiar / plan świata przedstawionego oraz „ideowego” cyklu *Dla Heraklita* (1984–1985), jest przedstawiona w nim koncepcja trzech rzeczywistości. Przy czym podstawą swjej refleksji i punktem wyjścia dla dalszej metody oglądu świata – należy to podkreślić – Miłosz czyni trzecią z zasygnalizowanych. Mówiąc na wstępie – w ogromnym na razie uproszczeniu – pierwsza z rzeczywistości to obszar ludzkiej egzystencji, poddany bolesnym prawom przemijania, podstawowym, elementarnym zasadom jednostkowego bytu, który wyznaczają między innymi miłość i śmierć. Ta rzeczywistość „rani, obezwładnia, zwodzi obietnicami.” (30) Rzeczywistość druga z kolei – „oczyszczona, piękniejsza, może taka, jaką widzą duchy bezcielesne?” (30) – to plan idealizacji czasu spełniającego się i przemijającego. Przenosi on doświadczenie rzeczywistości pierwszej w granice uniwersalności, w wymiar potrzebny do uświadomienia sobie tego doświadczenia wszelkich aspektów (w ramy samoświadomości podmiotowej – i dotyczy zwłaszcza kwestii „istotowości” – jak filozofowie nazywają problem bytu przyglądającego się sobie samemu⁵).

Dla Miłosza i jego cyklu najistotniejsza jednak jest rzeczywistość trzecia – „utrwalona w języku ludzkiej mowy czy obrazów, zawsze niepełna, rozbita na okruchy, fragmenty, i składana na nowo wedle prawa selekcji czyli formy.” (31) Jest to rzeczywistość nieustannie dążąca do jedności w oglądzie świata, ale budowana ze szczytków, z drobin gromadzonej przez podmiot wiedzy. Są nimi – wedle autora *Rodziny Europy* – powieści, wspomnienia, fotografie, obrazy („szkoły malarstwa”), zdarzenia zaczerpnięte z lektur i innych, o czym dalej będzie mowa.

³ Zob. K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977.

⁴ Wróć do tego dalej, w świetle ustaleń T. Burka.

⁵ Neologizm wywiedziony od istoty, brak tu jednak jednoznacznej definicji. Na przykład: jestestwo szczególnie skoncentrowane na otwarciu się na całość bytu i zarazem podporządkowujące się samo-obszewacji.

Powtórzmy zatem, że właśnie tej trzeciej rzeczywistości podporządkowana została konstrukcja i semantyka cyklu Miłosza. Wizja świata, rozpostartego – w aspekcie czasowym – pomiędzy ok. 1911 rokiem a 1985, budowana jest więc ze szczątków obrazowych i sytuacyjnych, z cytatów zaczerpniętych z przeczytanych książek, z wypatrzonych miejsc ulokowanych na mapach i z innych faktów. W tym podmiotowym i niepowtarzalnym stosunku do materii i treści dzieła streszcza się sama intencja pisarska. Zatem dwa dynamicznie rozwijające się procesy tworzą wewnętrzną konstrukcję *Dla Heraklita (1984–1985)*: (a) dążenie do pokazania jedności poprzez wielość (obrazów, zdarzeń, sytuacji, postaci, cytatów, poetyckich konfabulacji), i (b) dążenie do nieustannego rozbijania, kreacyjnej destrukcji tworzącej się jedności – poprzez jej odnoszenie do różnego rodzaju źródeł i do dokumentów rozmaitej proweniencji. Ta rzeczywistość – trzecia – jest wyrazem świadomej ambicji poznawczej nie tylko kronikarza wobec świata zawartego w cyklu, ale i protagonisty o dążeniach epistemologicznych sprowadzonych do poziomu kreacji, czy – mówiąc inaczej – „modulacji” (jak ten proces określa Jean-Paul Weber⁶) – jako przekształcania planu empirycznego zdarzeń (biograficznych, przed-literackich) w „mityczny” obszar dzieła; gdzie samo zdarzenie znaczy więcej niż fakt historyczny (i osobisty); uniwersalizuje się ono, odrywa od własnego znaczenia jednostkowego, doraźnego, wyłącznie prywatnego.

Tak więc – między innymi w świetle relacji pomiędzy wielością i jednością – należy następująco przyrzeć się kompozycji *Dla Heraklita*... W porządku jego konstrukcji wyodrębniają się cztery wyraźne części:

- 1) liryczna introdukcja: wiersz bez tytułu (**** Te głosy, które przeze mnie mówily*), zakreślający współczesną sytuację / ontologiczny status postaci mówiącej cyklu;
- 2) wyjaśnienie koncepcji świata przedstawionego i budowy *Dla Heraklita (1984–1985)* w ramach *Wstępu* (tu zagadnienie „trzech rzeczywistości”);
- 3) argumentacja (wobec uwag wstępnych) – w formie okrągłej liczby 20 wierszy – luźnych przedstawień z epoki i swobodnie dobieranych wizyjnych, obrazowych ekwiwalentów i legitymizacji przeżyć osobistych;
- 4) bilans całości – w postaci *Sześciu wykładów wierszem* i w perspektywie tego szkatułkowej koncepcji cyklu w cyklu.

Ta „czteroczęściowość” struktury nadaje projektowi Miłosza postać niezwykle przejrzystą, jasną dla odczytania zamierzeń autora; rodzi także nie budzącą wątpliwości interpretację.⁷ Nie tylko więc *Sześć wykładów*... konstytuuje postać podmiotu – metanarratora (wprowadzającego do wyводу specyficznie rozumianą formę „naddaną”), ale i sama linearna budowa całości. Rzecz zatem posiada kształt następującej relacji:

Introdukcja poetycka – wstęp prozą – argumentacja – podsumowanie / bilans rozważań i wnioski (cykl w cyklu).

⁶ Na ten temat zob. np. Jean-Paul Weber, w: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974; E. Sarnowska-Temariusz, *W kręgu badań tematologicznych*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 152 i dalej.

⁷ Kompozycję cykliczną, splecioną z dążeniem do bilansu życiowych doświadczeń, przynosi m. in. poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Zob. na ten temat J. Dudek, *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Kraków 1995.

Wprowadza to do całości cyklu, a nie tylko jednej jego części, konwencję gatunkową jako wykładu (wykładu – mimo wykorzystywania w znacznej – choć nie jedynej – części samego poetyckiego tworzywa).

3. Rola podmiotu. Bezpośrednio z tak wyrażoną strukturą tekstu, z jego łańcem i ukształtowaniem kompozycyjnym, wiąże się kwestia ról podmiotowych, w jakich ujawnia się obecność postaci mówiącej. Najważniejsza z nich, co oczywiste, i na co wskazuje sam tytuł tomu, w którym znajduje się interesujący nas cykl, to rola kronikarza. Prócz tego odnajdziemy w *Dla Heraklita...* ślady obecności (swego rodzaju) poety – konfabulanta oraz – anamnety, skłonного przenosić wydarzenia rzeczywiste i zmyślane na plan szeroko rozumianej metafizyczności i refleksji egzystencjalnej, zdolnego obserwować i przemyśliwać w sposób dostatecznie pogłębiony tajemnice czasu i przemijania, zacierania się kolejnych swiatioobrazów, docierającego ponadto do sedna, do istoty rzeczywistości, choćby w jej aspekcie epifanijno-religijnym. Pierwszy z nich – to świadek epoki i własnego, osobistego losu. Drugi – to poeta wyobraźni, mieszający lub splatający – intencjonalnie – zdarzenia rzeczywiste z fikcyjnymi, przeszłość z jej możliwymi, prawdopodobnymi przedłużeniami. Trzeci natomiast – to poeta poszukujący „momentu wiecznego”, skupiony na tym, co dzieje się tak między zdarzeniami na ich pierwszym, jak i na ich drugim oraz trzecim planie; podmiot poszukujący zasady jednoczącej rozbite fragmenty świata doznawanego – więc w tym wypadku bytu pozostającego w stadium nieustannego rozpadu.

A. Kronikarz. Postawa kronikarza wyraża się między innymi poprzez naddane uporządkowanie cyklu wedle chronologii historycznej. Punktem wyjścia refleksji jest data urodzin poety – wspomniany rok 1911. Momentem zamknięcia zakreślonych, stekstualizowanych doświadczeń z kolei data 1985 roku. Mowa poniekąd o tej samej roli, jaką Miłosz przyjmował w swej prozie (*Dolina Issy*) czy eseistyce (*Rodzina Europa*); przykładów podać można naturalnie jeszcze więcej. Kronikarz Miłosza przygląda się spokojnie rozkwitowi i schyłkowi „pięknej epoki”; tropi ślady przemian w trzech zwłaszcza aspektach: (a) dziejowym, (b) obyczajowym i (c) postaw mentalnych (widocznych u bohaterów wówczas współczesnych). Na tych trzech zatem bezpośrednio płaszczyznach rozwija się „kronikarski” wymiar, charakter cyklu *Dla Heraklita...* Za każdym razem jest to powrót „między dawno zapomnianych ludzi” (29). Plan historyczny rozpoczyna się i uwidacznia już na wstępie całości, w prozie poetyckiej *Monarchowie* – gdzie chodzi o nowy porządek Europy, o widoczne wówczas i potem przemiany społeczne i kulturowe (także w granicach postępu cywilizacyjnego i techniki). Plan obyczajowy – z *La Belle Epoque*, *Portretów sukien* i dalszych utworów, które jeszcze przywołam – ukazuje relacje pomiędzy wystrojem epoki, formami manifestacji czasu, w którym żyli wówczas współcześni – a różnymi wyzwaniem tego kulturowego okresu. Plan mentalny z kolei określa sam sposób myślenia o tej epoce; dokonuje się tu jej ówczesna i równocześnie / równoległe dzisiejsza interpretacja, ocena postaw i stanowisk światopoglądowych oraz ideowych (na przykład więc rewolucyjno-anarchistycznych, nietzscheańskich, politycznych).

Zręby dwudziestu wierszy – argumentacji, poprzedzających *Sześć wykładów wierszem*, otwiera więc – jak powiedziano – szkicowa i swobodnie ukształtowana w zakresie treści „mikroproza” (*Monarchowie*). Wspomnieć raz jeszcze o niej warto dlatego, że kreśli perspektywę poznawczą przyjętą przez Miłosza w granicach całości

cyklu: w koncepcji budowania sensów *Dla Heraklita*... od ogółu do szczegółu (potem jeszcze zasygnalizuję odwrotny proces). Od ogólnego portretu epoki na planach już wspomnianych, po osobiste inwestygacje. Proza ta pokazuje zasadnicze analogony tego czasu: na przykład nowy podział świata i jego porządek polityczno-cywilizacyjno-kulturowy – w tym budowę dróg, mostów i kolei; widzimy pojawienie się lamp naftowych, a potem elektryczności; prezentowane są radykalne środowiska antymonarchiczne; przywołana zostaje wiara w Postęp (Miłosz pisze to słowo wielką literą) i darwinizm, etc. To jest punkt wyjścia dla obserwacji kronikarza, który dalej dążył będzie skrupulatnie do odtworzenia portretu tyleż czasu obejmującego tę sekwencję utworów, co – jak była mowa – własne, prywatne, niekiedy intymne doświadczenia i przeżycia (istotną rolę odgrywają tu stosowne proporcje między nimi).

Linie *Monarchów* kontynuują na przykład takie teksty, jak *La Belle Epoque* (1912), *Ziemskie pokarmy*, *Portrety sukien* (1912), *Tytanik* (1912), *Droga północna* (1913) czy – z grubsza biorąc ten zestaw tekstów – *Trytony* (1913 – 1923). Kronikarz towarzyszył będzie nam aż po utwory ostatnie, dopełniające całość przedstawieniami z lat 1944–1945 (*Z notatnika oficera Rudolfa Goethe*; *Rok 1945*), czy w zapisie momentu śmierci matki – *Z Nią* (1985) – będącym, o czym wspomnę dalej, nawiązaniem do dalekich konsekwencji czasu przesiedleń z 1945 roku. Można więc powiedzieć, że u źródeł tej sekwencji tekstów leży pokazanie zmiennych podstaw i rozmaitych „burz” – w obrębie dwudziestowieczności – od chwili narodzin poety po datę jego 74 urodzin z ostatniego wiersza.

Postawę kronikarza Miłosza – eksponowaną znacząco także w innych działach jego twórczości – charakteryzuje zatem tyleż dążenie do kompletności oglądu konterfektu epoki, co pokazywanie jej niejako od kuchni (i na trzecim, czwartym planie, co wyżej podkreśliłem); gdzie moda i wynalazki tego czasu, jak choćby kolej transsyberyjska (ukończona, jak wiadomo, w 1916 roku), znaczą tyle, co narodziny idei rewolucyjnych u czytelników *Kapitału* i Nietzschego (*Jasny umysł* [1913]). Potem idee te zostają po części zniszczone – co widać w *Roku 1945* – w poetyckim szkicu, obrazie spotkania z poetą, w którym dostrzec można rysy Adama Ważyka, i w narodzinach świadomości, że – jak powiada autor *Króla Popiela*... – „mówić będą mową pokonanych”. (67) Wszystko to razem płynie w heraklitejskim nurcie, bez przypisywania tym faktom większego czy mniejszego znaczenia, bez rozłożenia akcentów wedle wagi i miary opisywanych zdarzeń.

Zatem osobne miejsce zajmują w cyklu Miłosza tak konkrety ściśle ukazujące horyzont poznawczy epoki, jak i jej – jak powiedziano – wyselekcjonowane analogony. Na przykład w *Ziemskich pokarmach*, gdzie zewnętrzne oznaki nowości w gruncie rzeczy figurują jako „przyjęte symbole tego, o czym się nie mówi” (40), a i tego, o czym z różnych przyczyn dotąd się nie mówiło. Gorset i współczesna / ówczesna mowa (sposób wystawiania się) to przecież analogony czegoś znacznie szerszego, co tkwi pod powłoką rzeczywistości, napiera na nią, walczy o swoje miejsce w przeobrażającym się świecie. To analogony tak samo (nie mniej) ważne jak – wspomniane: kolej transsyberyjska, ruchy rewolucyjne, zatonięcie Tytanika, muzyka Strawińskiego (*Pierwsze wykonanie*), wyprawy Nansena (*Droga północna* [1913]) i inne. W rzeczy samej – co pragnę wyraźnie podkreślić: tu znajduje Miłosz przyczyny późniejszych wydarzeń, z totalitaryzmem włącznie (przywołany wyżej *Z notatnika oficera Rudolfa Goethe* [1944]), *Wykład III*).

Miłosz w wariacie kronikarza skupia się zazwyczaj na horyzontalnym uporządkowaniu świata.⁸ Ukształtowanie kompozycyjne cyklu poddane zostało bowiem – jak wspomniano – tak uporządkowaniu chronologicznemu, jak i podporządkowane procesowi poszerzania przestrzeni świata przedstawionego: od centrów kulturotwórczych, po syberyjskie dale. Kolej jest tu siłą motoryczną i analogonem, dzięki którym cały obszar zaprezentowanej rzeczywistości tekstowej zostaje wiarygodnie w ramach historyczności wyobrażony. Z wyjątkiem może *Za Uralem* (1913), gdzie mowa jest o porządku transcendentnym, a może raczej o jego zaprzeczeniu i zanikowi. Religia, wiara, filozofia i sztuka są tu pokazane jako twory powstałe z lęku przed pustką metafizyczną (brak sacrum), z lęku przed śmiercią i samotnością w świecie człowieka opuszczonego przez Boga. Ich miejsce zastąpić ma nowa wiara – nauka.⁹

B. Poeta-konfabulant a „kondensująca istność”. Świat, kreowany przez Miłosza, nie jest tylko / bądź częstokroć, realnością odnotowywaną w utworach z pietyzmem pochylonego nad wizją epoki poety-dokumentalisty. Znajduje się w nim dość sporo miejsca dla kreacyjnych poruszeń i inicjatyw wyobraźni poety. Już sam fakt opisywania zdarzeń z okresu sprzed jego narodzin, pozwala w niniejszych rozważaniach iść dalej tym tropem. Stała, stabilna jest u Miłosza relacja pomiędzy detalem i dotyczącym go dopowiedzeniem. Informacja konkretna, posiadająca dokumentarne zakotwiczenie, staje się naturalnie punktem wyjścia dla różnych spekulacji imaginatywnych. Dalszy jednak proces budowy wiersza to akt czystej kreacji (modulacji i ekspansji modalności); piętrzenia obrazów, rozbudowywania poszczególnych epizodów, przywoływania charakterystycznych postaci, które nie zawsze w nich mogły uczestniczyć (to aspekt fikcyjny cyklu).

We *Wstępie* czytamy o matce: „Nie jest też zmyślona jej podróż transsyberyjską koleją, choć jej współpasażerowie, bezustannie kłócący się o pryncypia Wałujew i Peterson, ukazali się tylko w mojej wyobraźni, dwa okazy rosyjskich inteligentów rzucających się w najbardziej skrajne idee, jeden, oczywiście, nietzscheanista, drugi, zwolennik jeszcze radykalniejszej filozofii Fiodorowa.” (33) I dalej na przykład: „Nikt z mojej rodziny nie był wśród pasażerów <Tytanika>, mój opis jest wzięty z opublikowanych w Ameryce dokumentów. (...) przypowieść chasydzka dowodzi mego czytania w literaturze religijnej żydowskiej; sztabową mapę niemiecką, na której figuruje dom gdzie się urodziłem, znalazłem w Bibliotece Uniwersyteckiej w Berkeley (...)”. (33) „To znaczy, że gdyby popuścić tak cugli i dokumentacji i wyobraźni, moja ulepiona kronika rozrastałaby się wzdłuż i w głąb, jej kondensująca istność przypomina, że łyżką morza nie wyczerpać.” (35)

Wspomnieć wypada w tym miejscu o swego rodzaju poetyckim poświadczeniu pracy „wyobraźni hipotetycznej”. A więc takiej, która nie tyle powołuje do życia nowe światy, co wyrasta z możliwych, prawdopodobnych scenariuszy rozwoju rzeczywistych wypadków. Przykładem tego *Le Transsiberien*. Rzecz sprowadza się do powrotu do własnego dwuletniego dzieciństwa, do podróży koleją transsyberyjską, do wspomnienia roku 1913,¹⁰ kiedy „ubiegłe sto lat podawano za wstęp jedynie do prawdziwie

⁸ Na ten temat zob. J. Abramowska, *Peregrynacja* i inne artykuły w tomie *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

⁹ Przypomnę te ustalenia potem.

¹⁰ Por. *Rodzinną Europę*, Warszawa 1990, s. 41.

europiejskiej, a nawet kosmopolitycznej epoki.” (47) Wyobraźnia poety podąża jednak zasadniczo w nieco innym kierunku: ku postaci Niny, ku jej dziewczęcej inicjacji, kiedy to – wyzbywszy się wszelkich wpajanych jej w procesie wykształcenia i wychowania granic – spotyka, mówiąc językiem Levinasa, Innego¹¹. Nina zaczyna „czuć to samo i n n e.” „Inne”, które być może wiązać by można z Twarzą Innego, z jego obecnością. Choć, z drugiej strony, owo „inne” – to świat, w który wkracza bohaterka w procesie dojrzewania.

Postawa konfabulanta służyć może eksplikacji samej idei fragmentu. Fragmentu zamiast całości, bo w nią nie układają się wizerunki rzeczywistości przedstawionej i przed-tekstowej. W *Trytonach* (1913 – 1923) – swobodnie zestawiając pasażerów statku, którym jego ojciec miał płynąć (Loris-Mielikow, Nansen) – Miłosz powiada, co niezwykle ważne: „bo nie układa się całość.” (54)

C. A n a m n e t a. W tych sekwencjach literackich i epizodach, które dotyczą już dokładnie biografii samego Miłosza (mniejśza o to, czy mniej czy bardziej prawdziwie), rysuje się wyraźnie obraz podmiotu jako anamnety¹². Anamneza – z samego jej antropologicznie pojmowanego, definicyjnego znaczenia – jest aktem powrotu do przeszłości po to, by z perspektywy minionego oceniać zjawiska podmiotowo współczesne. Rezultatem tego procesu jest poczucie jedności tego, co było i tego, co jest; tego, kim się było, i tego kim się jest¹³. Stąd wyłania się doznanie pełni obecnej, aktualnej istotowości. Taki sens – jednoczący – odnajdziemy w *Trwodze-śnie* (1918), w *Bernardynce* (1928) i innych tekstach cyklu. Powroty Miłosza – dodajmy – stały się w pewnym momencie, zwłaszcza w dojrzałym stadium tej liryki i w ogóle pisarstwa, jego stałym i rozbudowanym punktem. Chodzi zwłaszcza o – zasygnalizowaną we *Wstępie* – refleksję nad czasem, przemijaniem i ich konsekwencjami egzystencjalno-poznawczymi. I ten fakt bez wątpienia pojawia się znacząco i znajduje dla siebie miejsce w *Dla Heraklita...* Jest jego istotnym, a nawet podstawowym elementem. Zdecydowanie jednak w mniejszym stopniu poeta akcentuje wymiar osobisty powrotu. W tym ujęciu anamneza przeważnie równoważy się z refleksją historyczno-kulturową.

Tak jest w *Bernardynce* (1928), a więc w poetyckim pytaniu o „potrzebę szczegółu” i budowanie „fundamentów” własnego świata. Anamnetyczne wspomnienie Bernardyńskiego Ogrodu w Wilnie staje się punktem wyjścia do kolejnego współczesnego samookreślenia się podmiotu. Samookreślenia się poprzez szczegół, przez detal zaczerpnięty ze wspominanej wizji minionego. Miłosz wyraża tu bardzo poważną wątpliwość: czy powrót do przeszłości jest konieczny dla zrozumienia czasu teraźniejszego w tym sensie, że to on konstytuuje jego aktualne duchowe podwaliny? Siedemdziesięcioletni poeta wraca do swej przeszłości siedemnastoletniego chłopca (rok 1928) świadom, że nie jest to powrót do „obiektywnie” (lub: intersubiektywnie) istniejącego przeszłego czasu, ale powrót do siebie samego minionego, w jego podmiotowym, jednostkowym doświadczeniu i własnej istotowości; że to wraz z nim umierają „formy przepadających miast” (62), jak minione Wilno. Zatem mamy

¹¹ Zob. E. Lèvinas, *Imiona własne*, przekł. J. Margański, Warszawa 2000, s. 10. Por. też: E. Lèvinas, *Ślad Innego*, w: tegoż: *Filozofia dialogu*, przekł. B. Baran, Kraków 1991.

¹² Pisałem o tym w szkicu *Anamnety Miłosz*, „*Twórczość*” 2009, nr 1.

¹³ Zob. R. Schaeffler, *Przypomnienie / anamneza*, przekł. P. Pachciarek, w: *Leksykon religii*, red. H. Waldenfels, Warszawa 1997, s. 369-370.

tu do czynienia w pewnym sensie z odczuciem „solipsystycznym”: ów świat istnieje jeszcze, ponieważ nadal funkcjonuje pamięć o nim, ufundowana na gruncie jednostkowego doznania procesu powrotu.

Miłosz czyni zatem anamnetyczne przeżycie nie tyle bodźcem do sentymentalnego powrotu, ile raczej źródłem refleksji nad pamięcią i czasem w ogóle. To namysł nad dramatem samotności w świecie człowieka, który nie potrafi przekazać ładunku własnego doświadczenia, wynikającego z czasu minionego, innym ludziom. Nie ma zatem możliwości duchowego współuczestnictwa. Jest tylko dotkliwa jedyność i doskwierająca pojedynczość podmiotowa / ontologiczna protagonisty.¹⁴

Rzeczą charakterystyczną więc – podsumujmy – dla kompozycji tej części cyklu Miłosza, dla wspomnianych 20 wierszy, jest – jak powiedziano – to, że początkowe fragmenty dotyczą spraw raczej / zazwyczaj ogólnych: związanych z epoką, jej obrazem, wizerunkiem, wystrojem różnie oglądanym; potem natomiast szerzej rozrasta się nurt osobisty, u podstaw anamnetyczny, znajdujący kulminację w wierszu *Z Nią* (1985), dotyczącym – jak wspomniałem – matki, jej śmierci, a nieco wcześniej – koncepcji życia, jako „tańca szkieletów” (63) (nieprzypadkowa aluzja do prac Jana Lebentsteina; zob. dedykacja). Miłosz w tym miejscu staje się coraz bardziej elegijny, wspomnienia bądź wyobrażenia światów możliwych nasyca tonacją wyciszonej, dyskretnie wprowadzonej do utworu melancholii. Inny wariant, to – opisywana przez Annę Legeżyńską – forma „elegii ironicznej”¹⁵. Tak jest z *Panem Anusewiczem* (1922), bohaterem – adoratorem przywołanej już Niny. I jego świat, jak i Mińszczyzna, i szansonistki, co zostało opisane w sposób pobłażliwie-humorystyczny, odchodzą w niepamięć; tym bardziej, że jest to świat widziany z perspektywy dzisiejszego, dysponującego współczesną wiedzą poety, przebywającego aktualnie w San Francisco.

Choć oczywiście są od powyższych ustaleń wyjątki. Weźmy *Rok 1911*. Tu nurt refleksji prywatnej, osobistej łączy się jeszcze ściślej, niż wyżej podano, z namysłem dziejowym (chodzi o dwudziestowieczność). Z jednej strony odnajdujemy w utworze obraz Sztefjń z 1911 roku (urodzin poety), młodej matki – nauczycielki, białych dworów (wszystko to ujrzone – jak była mowa, po latach na mapie odnalezionej w Berkeley); z drugiej natomiast strony sytuuje się świadomość poety, że było się „w pięknej prowincji Imperium” (37), i że to Imperium chyli się ku upadkowi (to przeświadczenie przynoszą przywołane w zakończeniu wiersza obawy Stołypina, zamordowanego w kijowskim teatrze przez terrorystę).

Ziszczony – w świetle wcześniejszych obaw – z kolei obraz upadku dawnego Imperium wprowadza *Trwoga – sen* (1918). Wizja Sowietów, chaosu repatrianckiego, ludzi koczujących na dworcach, zagubienia siedmioletniego dziecka na stacji w Orsży.

Inny wymiar przekraczania, wypierania rozpoznanego i ukazanego świadectwa epoki poprzez doświadczenie bezpośrednio prywatne prezentuje utwór *Bryczką o zmierzchu* (1930). Wiersz łączący (intencjonalne) dążenia podmiotu z przeszłością

¹⁴ Jednym z zasadniczych problemów pisarstwa Miłosza jest – w przekonaniu T. Burka – jego stosunek do kwestii losu. Krytyk periodyzuje twórczość Miłosza wedle faz: zaklinania losu – kształtowania losu – rozpamiętywania losu. Zob. tego: *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rozdzinnej Europie”*, w: *Poznanie Miłosza 2*, pod red. A. Fiuta, Kraków 2001, s. 17-18.

¹⁵ Zob. A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

– z filozofią św. Tomasza z Akwinu. Tekst trzyczęściowy: gdzie dwa fragmenty poetyckie (początkowy i *Przypowieść chasydzka*) kłamrowo zamykają sekwencję prozatorską. Pierwsza część opisuje / kreśli wspomnienie czasu minionego (podróż bryczką o zmierzchu); druga – zagadnienie aktu kreacyjnego i związku rzeczy nietrwałych z trwałymi; trzecia natomiast rozwija refleksję zasygnalizowaną w zakończeniu drugiej (przypowieść Baal-Szem-Towa). Do myśli św. Tomasza z Akwinu nawiązywał Miłosz na przykład w pisanym w latach wojny cyklu *Świat. Poema naiwne*. Tu pojawia się filozof wraz z pytaniem: „czy wolno nam wyrzekać się doraźnych, nietrwałych form w imię absolutnego pragnienia.” (65) Jest to oczywiście odniesienie do etyki św. Tomasza, gdzie szczęście traktowane jest jako cel, jako to, co osiągamy po życiu, a nie w doczesności. Miłosz pokazuje tu św. Tomasza jako tego, który w „obliczu ostatecznej rzeczy” (65) zaprzecza swemu wieloletniemu wysiłkowi, ponieważ był on nazbyt intelektualny i ludzki. A wedle teologa, piszącego o akcie stworzenia, byt – ujęty w formę – da się pojąć właśnie intelektualnie.¹⁶

4. **Poeta nowoczesny.** Wydaje się, że poprzez układ wspomnianych ról (i relacje pomiędzy nimi) potwierdza się częstokroć stawiana teza o postrzeganiu Miłosza jako poety nowoczesności / nowoczesnego.¹⁷ Doświadczenie niewyraźności bytu i istnienia jest także w *Dla Heraklita*... jednym z naczelných, podstawowych problemów oraz planów tematyczno-poznawczych. Prócz tego bliskie jest tu Miłoszowi odejście od wprost pojętego mimetyzmu (poprzez konfabulacje, anamnezy...); pojawiają się także u autora *Kronik* inne cechy literatury nowoczesnej w jej współczesnej postaci, dwudziestowiecznej. Można powiedzieć, że cykl, o którym mowa, jest wyrazem, a nawet oczywistą deklaracją przynależności poety do formacji nowoczesnej również w jej „długim” wariacie (od XVIII wieku). W świetle przekonań Michała Pawła Markowskiego – Miłosz jest reprezentantem zachowawczej linii formacji nowoczesnej, odwołującej się do tradycji romantyczno-modernistycznej (i jej paradygmatu)¹⁸. Podmiot *Kronik* – podkreślmy – jest tyleż obserwatorem, co uczestnikiem opisywanych wydarzeń. Świat wiersza i świat przed-tekstowy splatają się w jedno; protagonistą okazuje się tyleż poeta, co wewnętrzny uczestnik zdarzeń odnotowanych w utworze; tyleż obserwator, co kreator (realności przedstawionej). Sam Miłosz tradycji romantyczno-modernistycznej oczywiście nie odrzuca; przeciwnie, zapewne bez wahania kontynuuje ją; kreśli obraz twórcy widzącego więcej, a stąd – posiadającego pewne szczególne zobowiązania wobec zbiorowości (w tym grona własnych czytelników). Wariant, o którym tu mowa, nazywany bywa (jak utrzymuje Jerzy Świąch) *modelem nieliniarnym* – zwróconym ku „wiecznemu teraz”¹⁹ (cykliczność, celowość, odwołanie do tradycji, wizja różnych procesów w ich ciągłości). Nie można tego aspektu lekceważyć: także w odniesieniu do interpretacji naszego cyklu. Poznawcza intencja powołania do życia dzieła, zakotwiczenie w kulturowo-literackiej przeszłości (na przykład klasycystyczne niejednokrotnie uporządkowanie; tu choćby – forma „wykładu”), świadomość procesualności zjawisk, choć-

¹⁶ Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1990, s. 273 i dalej.

¹⁷ Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

¹⁸ Zob. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.

¹⁹ Por. J. Świąch, *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2006.

by historycznych (wiersze podpisane za każdym razem postępującymi datami) – to znaczące wyznaczniki *Dla Heraklita*...

Na podstawie ustaleń Richarda Shepparda²⁰ wyodrębnić można dwa modernistyczne (w naszej terminologii „nowoczesne”) paradygmaty: (a) modernizm jako diagnozę (stosunek do rzeczywistości i natury ludzkiej) oraz (b) modernizm jako odpowiedź. Odpowiedź na to, co ze sobą przynosi rzeczywistość poza-przed-literacka. Sheppard mówi o „ideach regulatywnych”, to jest o pewnych zasadach, które wyznaczają podstawowe cechy formacji, zacierają i niwelują różnice. Badacz wyodrębnia dziesięć takich „idei”²¹ – część z nich odpowiada naszemu myśleniu o pisarstwie i o postawie Miłosza. Zwłaszcza tam, gdzie mowa o koncepcie „stałego punktu”. Otóż – co sygnalizowałem – w *Kronikach* uwyraźnia się znaczący konflikt pomiędzy dwoma pisarskimi tendencjami. Pierwszą z nich jest nieustanne, konsekwentne, uparte dążenie do usystematyzowania wymiaru historyczności. Drugą, jak powiada Sheppard – „ucieczka poza czas”. To skądinąd dwa stabilne – obejmującego szerszy horyzont dzieła – wektory pisarstwa autora *Dla Heraklita*... „Moment wieczny” z jednej strony, i dotkliwa, uciążliwa presja dziejów – z drugiej. Oczywiście, mówimy tu o jednej z wiodących cech nowoczesności (resp. modernizmu), pomijając nurty awangardowe, anarchizujące, mistycyzujące, nihilistyczne czy estetyzujące.

Dwie zwłaszcza idee nowoczesności organizują dzieło Miłosza. Chodzi o idee niewyraźności i całości (holizm). Po pierwsze – świat nieustannie wymyka się naszemu empirycznemu poznaniu i racjonalizacji; pozostają jedynie szczątki, fragmenty (taka zasada – jak była już kilkakrotnie mowa – organizuje cykl złożony z pojedynczych obrazów i kolejnych kompozycyjnych inicjatyw wierszotwórczych). Po drugie – Miłosz odrzuca zasadę fundamentalnego pluralizmu.²² Wspomniane fragmenty organizuje w potencjalną jedność – jaką jest sam cykl poetycki jako gatunek. Jakkolwiek każdy wybór artystyczny jest nie do końca zawsze świadomy, o czym pisze poeta we *Wstępie*: „Kiedy rozważam teraz, skąd wziął się mój zamiysł lepienia fragmentów, zmuszony jestem przyznać się: z rozpaczliwej niewystarczalności języka, z wiedzy o tym, że rzeczywistość opisana, namalowana czy sfilmowana jest zupełnie inna niż ta dana nam bezpośrednio, i że im gładzszy opis, tym od niej dalej. Więc niech będą pomieszane ze sobą wycinki prasowe, ustępy z książek, osobiste wspomnienia, reminiscencje z książek przeczytanych – tak czy tak źle, ale może przynajmniej coś da się schwycić, więcej niż na fotografii” (34).

5. Tendencje modulacyjne cyklu.²³ Jedną z zasadniczych cech, pozwalających sytuować pisarstwo Miłosza – w tym omawiany cykl – w nurcie nowoczesności, jest modulacyjna formuła dzieła autora *Dla Heraklita* (1984–1985). „Modulacja”, rozumiana tu (z pewnymi korektami) w sensie weberowskim (jak wyżej powiedziano) – oznacza akt kreacyjnego przekształcenia materii empirycznej, pragmatycznej, w treść poetycką / literacką. W tym wypadku istotną rolę odgrywają tzw.

²⁰ Zob. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego, w: Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 2004.

²¹ R. Sheppard, j. w., s. 123 i dalej.

²² Charakterystyczną dla ponowoczesności. Tu sprawdza się teza, przywoływana przez badaczy problemu, że nowoczesność narodziła się dopiero wraz z inkubacją ponowoczesności.

²³ W tym podrozdziale powtórzę niektóre już podane wcześniej tezy i uwagi – w innej jednak funkcji.

analogony (tu symbole epoki = Tytanik, suknie kobiet, kompozycja Strawińskiego, etc.) – organizujące świat przedstawiony – oraz biegunowe budowanie i postrzeganie tak rzeczywistości dzieła, jak i samego procesu twórczego. Ten aspekt w granicach cyklu *Dla Heraklita...* pokazuje poniższa tabelka.

KIERUNKI MODULACJI	
Faktografia	Fikcja
Rzeczywistość przed- tekstowa	Świat przedstawiony
Dyskurs (tok konwersacyjny)	Tok ściśle poetycki
Cytat, odwołanie, odnośnik	Kreacyjna rama wiersza
Czas biografii	Czas cyklu / wiersza
Jedność (cyklu, świata przedstawionego, podmiotu, tematu, przestrzeni, wizji historii i współczesności)	Wielość (luźna konstrukcja poetycka, fragmentyzacja świata, atomizacja – rozpad)
Wierność faktom	Nostalgia za kreacją
Ramy wykładu i historyczności	Historia osobista i wyobraźniowa (w tym hipotetyczna)
Konstrukcja: od szczegółu po syntezę	Uogólnienie całości, kontekst inicjacyjny (linia kompozycyjna nakłada się na tok rozwoju biografii protagonisty od 1911 roku po 1984 rok)

5.1. Wskazana tu sfera istotnych napięć bardzo poważnie, znacząco dynamizuje wewnętrzną strukturę tekstu (cyklu) i jego pozaliterackie odniesienia. Miłosz celowo nie ukrywa, jak dotąd podkreślano, że w trakcie pracy nad utworem tyleż poszukuje źródeł dla swego dzieła w materii pozaliterackiej: historycznej (wspominane już po wielokroć zapiski, dokumenty i inne – na przykład *La Belle Epoque*, *Droga północna* [1913]), co odwołuje się do sfery swej twórczej, kreacyjnej wyobraźni podmiotu budującego „światy możliwe” (choćaby: *Za Uralem* [1913]).²⁴ Szczegółowo problem ten nasz twórca odślaniał – jak powiedziałem – w samym *Wstępie*. Wspomnia-

²⁴ Pisze A. Fiut: „Albo podmiot roztapia się niejako w opisywanym, niezależnie od tego, czy jest to pojedyncza chwila, jak w *Sezonie*, czy ciąg wydarzeń, jak w *Tytaniku* (1912), albo, przeciwnie, światomie oscyluje pomiędzy dawnym i obecnym, przeżyтым i zobaczonym kiedyś, a teraz wspomnianym. O odmienności decyduje zdolność ewokacji czasu minionego i utożsamienia się z żyjącymi niegdyś ludźmi.” Tegoż: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 310.

no o tym wyżej, opisując rolę poety: podmiotu-konfabulanta. Tytułem dopowiedzenia można powiedzieć, że pisząc o bohaterach swych utworów zaznacza na przykład autor *Kronik*: „są to postacie autentyczne, niekiedy fikcyjne.” (33) W *Wykładzie IV* opisuje czworo oprawców sowieckich pod Smoleńskiem – sceny podpowiada mu właśnie sama, podporządkowana faktom, wyobraźnia. W ten sposób dokonuje się twórcze i hipotetyczne przekształcenie tego, co być mogło (i było, choć w innych sytuacjach i zdarzeniach) w ramy modulacyjne wiersza. Sama zaś konwencja poetycka, jako taka, skądinąd przecież dopuszcza możliwość tego typu „typizacji” – ukonkretnień konfabulacyjnych (zob. *Rok 1911*). Czyli urzeczywistnienia, tekstualizacji potencjalnych sytuacji empirycznych w kreacyjnym paradygmacie wiersza – poprzez samą wcieloną „ideę poetyckości” (wspartą na podmiotowym wyobrażeniu prawdopodobnych scenariuszy zdarzeń). „Nie odjeżdżaj, szalona. W rzeźby hieratyczne” (70) – zaklina milczącego Miłosz niegdyś spotkaną dziewczynę z plaży nad Adriatykiem. W wypadku *Za Uralem* (1913) – opisuje poeta prawdopodobny dialog Wałujewa z Petersonem. Wałujewa, który pokazuje religię jako przestrzeń ucieczki jednostki i zbiorowości, „W dym kadzideł, w ikony, w cerkiewne zaśpiewy”, krótko mówiąc – przed pustką istnienia; i Petersona – który w nauce widzi wybawienie przed złudzeniami, jakie przynoszą religia, filozofia i sztuka.

5.2. Innym rodzajem modulacyjnego podejścia do tworzywa literackiego jest – omówione na wstępie tego artykułu – przeplatanie się toku *stricte* poetyckiego z wywodem konwersacyjno-dyskursywnym (na przykład *Bryczką o zmierzchu* [1930]). To zresztą, jak powiedziano, rzecz charakterystyczna dla Miłosza już od źródeł jego pisarstwa (choćby spore obszary tomu *Ocalenie*). Poeta z jednej strony wypowiada się i stawia pytania w języku zaczerpniętym spoza kręgu poezji (mowa pozornie nie-poetycka); z drugiej – konfrontuje to z, nie zawsze jednoznacznym, często „wieloznaczeniowym”, wysłowieniem ściśle „niesłużebnym” (Wyka) – literackim (wierszowym); to jest takim, gdzie sam obraz, także z powodu swej wieloznaczności, „niejednoznaczności”, zaciera i utrudnia prosty, bezpośredni dostęp do sensu. I taki model wiersza również bliski jest Miłoszowi od bardzo dawna. Trafnym przykładem wydają się stosowne fragmenty *Wykładów... czy Pierwsze wykonanie* (1913).

Dodatkowo w cyklu *Dla Heraklita...* jego autor powiada o swym braku ambicji powieściopisarskich, utrzymując przy tym, że właściwie każdy z osobna segment cyklu stanowić mógłby przyczynek do projektu znaczenie szerszego, formalnie odbiegającego od ścisłych, zawężonych, szczupłych granic wiersza. *Rok 1911*, *Tytanik* (1912) czy *Trwoga-sen* (1918) – a to tylko pierwsze z brzegu przykłady – przenika swoisty „oddech epicki”, duch prozatorski; każdy z nich przynosi odrębną, własną historię – potencjalnie beletrystyczną.

5.3. Kolejna kwestia wiąże się już z samym kreacyjnym / modulacyjnym „konturem” dzieła. Jest to rzecz u Miłosza intencjonalnie, *a priori* złożona. Budować wiersz, w świetle przekonań tego poety, to nie tylko poddawać się intuicji poetyckiej i skomplikowanemu tokowi, procesowi modulacji; to także wznosić fundamenty – przypomina tu tezy wcześniejsze – na podłożu autentyczności i konkretności; to kreślić nade wszystko znaki wiarygodności czy też uwiarygodnienia zdarzeń. Jak w *Le Transsibérien*, *Trwodze-śnie* (1918), *Bernardynce* i innych. Stąd, poniekąd bliska też na przykład Watowi, skłonność do włączania w obręb tekstu wierszowanego cytatu, proza-

torskiego dopowiedzenia, odniesienia do źródeł w pełni pozaliterackich; na przykład w *Za Uralem* (1913) – gdzie znajdziemy przypis dotyczący Fiodorowa i jego filozofii. Jest to też na przykład „wycinek z gazety paryskiej” (pióra Cendrarsa); są to słowa pasażera uratowanego z Tytanika lub fragment tekstu Fridjofa Nansena, etc. W *Portretach sukien* (1912) odnajdziemy obraz młodej kobiety w czasie periodu, jak w mijającej epoce jeszcze – z góry przeznaczonej mężczyźnie na zasadzie „kontraktu”. Portret dziewczyny uchwyconej w momentalnym spojrzeniu, wyprowadzony zostaje właśnie z notatki o modzie i jej dyktatorach z roku 1912 w Paryżu.

Inna rzecz, to relacja pomiędzy – co też było już sygnalizowane – przywołaniem doświadczenia biograficznego i wpisywaniem jego czasu (progresja biograficzna) w obręb cyklu. Z jednej strony Miłosz kreśli opowieść inicjacyjną (a taki wyraźny – co podkreślano – rys pojawia się w *Dla Heraklita...* od samego początku), uwiarygodnia, uprawdopodobnia ją swym własnym autentycznym przeżyciem i pamięcią o nim, z drugiej natomiast kreśli perspektywę dzisiejszą, współczesną (lata 1984–1985). Choćby wspominając o własnym aktualnym usytuowaniu czasowo-przestrzennym (Berkeley, San Francisco). Jak też w przejmującym obrazie śmierci matki w *Z Nią* (1985): „Te biedne, artretycznie spuchnięte kolana / Mojej mamusi w nieobecny kraj. / Myślę o nich w dzień moich siedemdziesiątych czwartych urodzin / Słuchając wczesnej mszy u Mary Magdalen w Berkeley.” (68) W *Trytonach* (1913–1923) przypomniane zostaje mieszkanie przy ulicy Podgórznej 5 w Wilnie, albo w *Panu Anusewiczu* – podróż autem opodal San Francisco.

Z tym wiąże się kolejny punkt praktyki modulacyjnej, podkreślony w cyklu – obejmujący proces poświęcania biegu historii nurtem manifestacji duchowości autora wewnętrznego. Jak na przykład w *Wykładach...* (choćby w *Wykładzie I*): „Ten młody człowiek to ja. Byłem nim, może jestem / Choć minęło pół wieku” (69) – co odnosi się do jego ówczesnej konstytucji psychicznej i intelektualnej.

5.4. Dynamika struktury cyklu Miłosza – podsumujmy ostatecznie – wynika z krzyżowania się dwu tendencji: (a) sygnalizowanego wyżej podążania od szczegółu do ogółu (poszczególne epizody znajdują kulminację w wykładach) z jednej strony, i (b) rozwoju wypadków od ogółu do szczegółu z drugiej. Tam, gdzie znajdziemy obraz epoki budowany z jej detali i analogonów, odkryjemy punkt wyjścia dla odrębnych opowieści ujętych ścisłymi granicami (także modalnymi) wiersza. Wreszcie, podkreślana, kwestia napięcia pomiędzy jednością i wielością. Genologicznie wyznaczona forma cyklu poetyckiego (a wewnątrz: „wykładów”) prowadzić ma, jak kilkakrotnie powiedziano, do uspoźnienia treści / wymowy całościowej. Skonkretyzowana poprzez enuncjację poetycką wizja świata tymczasem rozpada się na konstelacje fragmentów, nieustannie atomizuje się, niekiedy pączkuje, ponieważ – przypomnę: „nie układa się całość” (54).

6.1. Wykłady wierszem. Zwieńczeniem, bilansem, podsumowaniem linearnej konstrukcji cyklu *Dla Heraklita...* oraz wcieleniem koncepcji „trzech rzeczywistości” jest *Sześć wykładów wierszem*. Można powiedzieć, wspominałem już o tym, że w tym wypadku mamy do czynienia ze specyficzną koncepcją szkatułkową: cykl *Sześć wykładów...* pomieszczony zatem został w innym cyklu, szerszym – w całości *Dla Heraklita* (1984–1985). Miłosz dla uspoźnienia konstrukcyjnego bloku sześciu utworów wybiera uwarunkowaną terminologicznymi obostrzeniami formułę wykla-

du. Zatem – konwencję systematyzacji wiedzy, objaśnienia. Czy rzeczywiście zabieg to słuszny i funkcjonalny? Bezsprzecznie, tak. Zespala te teksty ze sobą (jakkolwiek utrzymane w formie osobistej wizji, ewokacji prywatnego doświadczenia) jeden temat naczelny. To znaczy kanwa problemowa, wokół której odbywa się stopniowy proces artystycznego poszerzenia i konsekwentnego rozwijania naczelnego problemu. Jest to tendencja do rozbudowywania egzemplifikacji w obrębie już ściśle poetyckiego i *quasi*-prozatorskiego tworzywa: złożonego – przypomnę – z obrazów, zdarzeń, przywołanych postaci, wiążących się w nimi sytuacji. Gdyby poszukiwać dominującej roli, w jakiej znajduje się w tym wypadku podmiot mówiący, okaże się: (a) że jest to zarówno bezpośredni komentator własnych i cudzych doświadczeń (świadek, kronikarz), poddający swą pracę formie porządkującej (wykłady) bądź ją narzucającej, co (b) – jak we wcześniejszych przykładach – sam poeta odwołujący się do osobistych / intymnych i rzeczywistych doznań (*Wykład I*), lub też (c) do wywodzącej się z własnej imaginalnej relacji ukierunkowanej historycznie (*Wykład III*). Oczywiście, będzie to bardzo ogólnikowe rozróżnienie, które wprowadzam raz jeszcze jedynie dla wstępnego uporządkowania, usystematyzowania poniższej relacji.

Jest więc tematem „wykładów” nade wszystko historia. I ta osobista, i ta, którą swego czasu Miłosz nazwał Duchem Dziejów (*Traktat poetycki*). Zgodnie z konwencją gatunkową wykładu, każdy z nich obraca się wokół innego tematu szczegółowego, węzłowego; dopiero całość ukazuje jednoznacznie intencje mówiącego, w tym zwłaszcza jego zamysł poznawczy. Te tematy, to – w kolejności – problemy: odpowiedzialności – doświadczeń kolektywnych i indywidualnych – nietszcheanizmu wobec obrazu XX stulecia – relacji pomiędzy uogólnieniem (Historia) i szczegółem – stosunku religii do świata – zagadnienie wybaczenia.

A. O d p o w i e d z i a l n o ś ć. Ramy pierwszego tekstu wyznacza kwestia / temat odpowiedzialności. W jego obrębie mieści się anegdota opowiedziana przez poetę powracającego do wydarzeń sprzed lat (do roku 1935). Miłosz posługuje się tu przede wszystkim metodą kontrastu: z jednej strony pokazuje ludzi całkowicie pozbawionych wycucia, intuicji momentu historycznego, z drugiej – własną świadomość tego, który spogląda nań z dystansu lat 50. Istotną cechą tego właśnie wykładu wyjawia poeta już na wstępie: ten utwór poetycki powstaje „zamiast”; zamiast tej wiedzy, którą mogłyby przechować kroniki i inne dokumenty. „Zamiast” oznacza także odwołanie się do treści osobistego wyznania, które zastępuje to, co niewyraźalne. Miłosz konfrontuje zatem ze sobą dwie realności: (a) jest tu ukazany świat beztroski oraz (b) młodość bezkrytyczna. Jednak równocześnie pozostaje pogarda dla tych, którzy unikają pogłębienia własnej wiedzy o świecie i są niewrażliwi na to, co on ze sobą aktualnie przynosi. To, co protagonista wie dziś o przeszłości tamtych, wówczas mu współczesnych ludzi, wynika obecnie ze świadomości klęski humanizmu – w tym wypadku przedstawionej w postaci wizerunków ran i krematoriów. „Gra przyczyny i skutku? Nie to też wątpliwe. / Odpowiedzialny będzie każdy, kto oddychał.” (70) Całość jest spowiedzią kronikarza z własnego życia, zawsze nieświadomego swej przyszłości.

B. D o ś w i a d c z e n i a k o l e k t y w n e i i n d y w i d u a l n e. W *Wykładzie II* rywalizują ze sobą dwie role poety: (a) rola melancholijnego anamnety, wspominającego z nutą lirycznej tonacji wydarzenia minione, śledzącego piękno chwili przeszłej i przemijającej, oraz (b) rola elegijnego mędrca, na fundamentach wspomnienia

budującego dojrzałą, bieżącą wiedzę o świecie i o sobie samym dzisiejszym, co podkreśla zwłaszcza sześć ostatnich wersów, zaczynających się od słów: „Teraz wiem dużo (...)” (71). W centrum semantycznym tego tekstu rodzi się pytanie, w jakim stopniu nasze doświadczenie i doznanie istnienia, nasza świadomość pobytu w przestrzeni historii czy też problem win popełnionych, są dane jednej, indywidualnej osobie, a na ile są wynikiem zrównania nas wobec wiedzy o bezlitosnych i niedających się obejść prawach. Na ile ma rację Dante, a na ile współczesna, aktualna świadomość samego protagonisty tekstu. Czy o naszej istotowości i podmiotowości decyduje „Esencja? Osoba? / Dusza niepowtarzalna?” (71) – czy też bezkompromisowe, nieodwracalne zrównanie wobec praw istnienia i reguł egzystencji. Tedy czy nasze winy obciążają nas jednostkowo, czy też tracą swą moc w obliczu kolektywnego wybaczenia bądź potępienia.

Wykład ten przynosi szczególną, przejrzystą – klamrową konstrukcję. Otwiera go i zamyka notacja lirycznego przeżycia, w jego obrębie natomiast zawiera się treść z gruntu filozoficzna i spekulatywna. Przypomnienie intensywnie przeżytego, doznanego obrazu z lat międzywojennych rodzi refleksję natury ogólnej. Osią dramatyzującą tę wypowiedź jest zestawienie nieświadomego siebie piękna i egzystencji bezrefleksyjnej (dziewczyna na plaży nad Adriatykiem) z duchowymi rozterkami; skonfrontowanie zrozumienia bytu sytuującego się po stronie arkadii i czystości doznań – z poczuciem winy elegisty. Ów byt arkadyjski to nie tylko nieświadome, jak powiedzino, siebie piękno, to także przejaw tęsknoty samego podmiotu do tego, by „Zamknąć uszy, nie słyszeć wezwania proroków” (71).

C. Nietzscheanizm a XX stulecie. *Wykład III* przynosi wiedzę o skrajnej / krańcowej próbie, jakiej poddana była idea humanizmu w minionym wieku. Cały tekst zbudowany został wokół dwu obrazów przedstawiających ludzi koczujących na dworcach wschodnich krain i z łagru sowieckiego. Z jednej strony mamy tu anonimową zbiorowość, z drugiej – czworo strażników obozowego porządku, w tym kobietę. Miłosz w tym tekście konfrontuje ze sobą: (a) świat empiryczny, praktyczny, pragmatyczny, sprawdzający aktualną kondycję ludzkości i (b) świat spekulatywny, którego obraz wynika z przedwojennych lektur Nietzschego, prowadzonych przez jego przyjaciela, Niemca Gunthera. Pokazuje Miłosz, jak nietzscheański projekt „nadczołowieka”, reprezentującego „etykę pana”, ma się do problemu jednostki poniżonej i zrównanej między innymi poprzez biologiczne prawa. Jednostkowe i zbiorowe jest tu ukazane w świetle totalitaryzmu dwudziestowiecznego, którego źródła (mniejsza o trafność sądu) dopatrywano się w nietzscheanizmie. Wizja nie jest u Miłosza podporządkowana identyfikacji współczucia – jako „ból wyobraźni”. Idzie raczej o zrozumienie podwalin totalitaryzmu zbudowanego na strachu.

Wykład ten w pewnym stopniu kontynuuje rozważania z wywodu poprzedniego: w zakresie relacji kolektywne – zbiorowe. Tam kolektywne było rozpoznanie winy, tu – strachu, jako elementarnego doznania istotowości. *Wykład III* zbudowany został wedle figury koła (bądź łuku): wielbiciel Nietzschego z lektur prowadzonych w połowie lat 30. mógł być zginąć od kuli w Smoleńsku. Wiedza teoretyczna, pociągająca sugestywną myślą filozoficzną, znajduje bardzo praktyczną i dramatyczną odpowiedź.

D. Uogólnienie i szczegóły. Problem Historii, jako zagadnienie uogólnienia i szczegółu (pojedynczości), porusza Miłosz w *Wykładzie IV*. Historia to w prze-

świadczeniu poety „konieczność, prawo i teoria” (73), szczegół zaś – to jednostkowe życie, ginące w tym, co ogólne (między innymi zatarte przez pamięć). We wcześniejszych wykładach Miłosz polemizował z poglądami Dantego i Nietzschego, tu – przedmiotem polemiki jest marksistowska wizja historii jako „anty-Natury”. Sam podmiot tego wykładu nazywa się „instruktorem od niepamiętania” (73); świadom jest jednak indywidualnego znaczenia pamięci i tego, co istnieje momentalnie, zaledwie przez chwilę w pojedynczej egzystencji, zanim wpadnie w otchłań zapomnienia. Tekst ten posiada charakter autotematyczny i odsyła uwagę czytelnika do wstępu *Traktatu poetyckiego* (wspominanego już kilkakrotnie w tych rozważaniach), gdzie poruszony został kluczowy wątek relacji pomiędzy poezją i rzeczywistością, a raczej bezsilność liryki wobec świata przed- bądź poza-literackiego. Czy można ufać poezji? – zapytuje Miłosz; a rzeczywistość – dodaje: „W słowach gdzie ona?” (72) Refleksja na temat historii z ciągu wnikliwych, starannie dobranych obrazów sprawia, że poświadczająca moc wiersza (patrz: zakończenie *Ocalenia*) okazuje się bardzo wątpliwa. Miejsce świadka ocalającego pamięć i trwogę, wynikającą z istnienia świadomego, autentycznego,²⁵ zastępuje zatem „instruktor od niepamiętania”, powątpiewający w siłę sprawczą słowa poety. Miłosz zdaje się tu polemizować z samym sobą, dokonuje rewizji własnej dotychczasowej postawy w obliczu wciąż powracającego „ślepego Fatum” (73) dziejów. Teza i jej potwierdzenie oraz uzasadnienie wyglądają następująco: świat toczy się w swej wielopostaciowości (wojny, ruch Ziemi, „Sezony powracające, górskie śniegi, morza” [73]), jednak ta wielopostaciowość zostaje zniwelowana, zniesiona przez przymus, jakim jest „konieczność, prawo, teoria”.

E. Religia i świat. *Wykład V* traktuje o sprawie, jak w pozostałych wywodach cyklu Miłosza, fundamentalnej: o utracie sakralnych podwalin istnienia. Jest to surowe oskarżenie współczesnych, którzy zagubili pewny, stabilny, odwieczny i religijny obraz bytu: „Którzy straciliśmy górę i dół, prawo i lewo, niebiosą, otchłanie”²⁶. (73) Utratę kontaktu z sacrum podkreśla też bezradność teologów i filozofów, nie tylko ludzi krzątających się wokół swych codziennych spraw. W porządku, układzie cyklu wykładów ten wydaje się najmniej wieloznaczny. Miłosz wypowiada się w imieniu zbiorowości; oskarża ją o brak dążenia do definicji prawdy, oskarża także o egoizm, wyrażający się między innymi w braku elementarnej wrażliwości wobec cierpienia. Wniosek: ukonstytuowana między innymi kulturowo religia nie stoi w sprzeczności z troską jedynie o własne bezpieczeństwo i wolność od nieszczęść; odwołanie do Biblii, mimo utraty obrazu dawnego, w tym wspartego na religii ładu świata, mimo odniesień do zmartwychwstania Jezusa (sytuacja liryczna umiejscowiona została tuż przed świętami), jest zawsze dla współczesnych samousprawiedliwieniem i w ich przeświadczeniu gwarantuje wybaczenie.

F. Problem wybaczenia. Ostatni z wykładów omówiony zostaje na trzech planach: sacrum – ludzkim – i natury. Całość refleksji rozwija się wokół problemu

²⁵ Odwołuję się tu do jaspersowskiego rozróżnienia pomiędzy istnieniem faktycznym i autentycznym.

²⁶ Stąd późniejsza inicjatywa napisania *Traktatu teologicznego*. Powiada Miłosz o nim – „Napisałem ten poemat szukając języka, w którym można byłoby mówić o religii. (...) Jest to zarazem poemat o poszukiwaniu mojej tożsamości kulturalnej. Jej istotnymi składnikami są rzymski katolicyzm oraz moje wileńskie wychowanie, czyli niechęć do łącznia religii ze świadomością etnocentryczną” („Tygodnik Powszechny” 2001, 25 listopada).

wybaczenia. Punktem wyjścia jest prosta anegdota: wizyta dzieci w muzeum i pytanie o sens istnienia tych, którzy kiedyś „Rodzili się, pragnęli, umierali.” (74) Pozostały eksponaty muzealne i wątpliwość w ramach oceny etycznej wobec tego, co minione i skryte w niepamięci. Miłosz sytuuje sens tego wykładu na planie moralnym, zapytując o miary, kryteria stawiane wobec tych, którzy odeszli. Przebaczeniem nie są objęte: „Brak wiedzy, beztroška niewinnych.” (75) Zatem, dążenie poznawcze, dążenie do samowiedzy i prawdy o świecie oraz zaangażowanie jednostki w kształtowanie rzeczywistości – stanowią o wartości pojedynczej egzystencji. Pierwszy ze wspomnianych planów wiąże się z obrazem łamanego przez Chrystusa chleba; drugi – z poszukiwaniem pocieszenia tego, kto rozpoznał istotę ludzkiej kondycji; trzeci – z obszarem natury: „To też jest rzeczywiste.” (75) Wymiar boski nadaje sens porządkowi narodzin i śmierci, wymiar ludzki opisuje ten punkt odniesienia, jakim jest moralność, osąd i wyrok, umiejętność przyjmowania przez człowieka tego, co „nie do zniesienia”; wymiar natury z kolei oznacza trwanie i nieważnienie nadrzędnego sensu dwu poprzednich.

6.2. Rekapitulacja uwag o wykładach. Cały cykl wykładów, jak widać, posiada kształt, nie tylko strukturalnie, bardzo przejrzysty. Jest to, mówiąc w pewnym uproszczeniu, podsumowanie doświadczeń ludzi i historii w XX stuleciu. Argumentacja też zawartych we *Wstępie*, ukazana w dwudziestu „migawkach” z epoki (20 wierszy części środkowej), znajduje – jak wiadomo – w sześciu wykładach swą syntezę i ostateczną wykładnię, diagnozę. Jakie jest zatem oblicze XX stulecia? – zapytuje Miłosz, wskazując nam trzy kryteria oceny: (a) kryterium moralne (wina, odpowiedzialność), (b) historyczne (świadomość złudzeń i krzywdepoki) oraz (c) kryterium osobiste (kim byłem? czy sprostałem postawionym przede mną zobowiązaniom?). W tym ostatnim wypadku istotną rolę odgrywa również refleksja nad samą poezją i jej autorem (wątek autoteliczny). Ciąg przemyśleń Miłosza, zawarty w wykładach, posiada charakter indukcyjny: jeden wynika z drugiego; ów ciąg refleksji krążących wokół stałego repertuaru tematów wciąż się „spiralnie” poszerza, by ostatecznie przyjąć postać wypowiedzi pełnej, kompletnej. Jeśli więc punktem wyjścia całości²⁷ cyklu było samo osobiste doświadczenie przemijania i rozproszony obraz epoki, tu ten obraz zostaje scalony, pokazany jako jednia, jest komplementarny.

Stąd też już wcześniej nazwany został Miłosz poetą nowoczesnym. Niewierze w mimetyczną, a poniekąd powierzchowną, jedność przedstawięń, migawek, fotografii epoki, przeciwstawia poeta inny plan: głębszą strukturę sensu; strukturę – a zatem „konstrukcję”, budowlę, gdzie każdy drobiazg „rzeczywistości trzeciej” znajduje swoje istotne przeznaczenie i miejsce w jedni, w tym w jedności sensu. W konstrukcji tej odnaleźć możemy podstawową zasadę antynomiczności, która przedstawia się w takich parach, jak: niewyraźalne – wyraźalne, znaczenie ludzkiej egzystencji – a klęska humanizmu i religijnego obrazu świata, kronikarz – a uczestnik wypadków dziejowych, epifania chwilowego piękna świata – a bezlitosna świadomość historycznych konieczności, idea (abstrakcja) – empiria, historia – niepowtarzalność jednostkowego bytu, poezja (i jej ograniczenia) – świat, sacrum – profanum, dążenie (poznawcze, moralne i inne) – stagnacja (w tym bierność duchowa), kara – niewinność, wiara podmiotowa – fałszywi prorocy.

7. K o n k l u z j a. Toteż – powiedzmy raz jeszcze – zaznaczony wyżej porządek kompozycyjny cyklu Miłosza wskazuje jego celową, świadomą, intencjonalną organi-

²⁷ Oczywiście – w porządku nieliniowym kompozycyjnie.

zającą wewnętrzną. Całość ukształtowania świata przedstawionego obejmuje, jak powiedziano, koncepcja rzeczywistości trzeciej. To jej podporządkowane zostały inne jego elementy, takie, jak: role podmiotu (kronikarz – poeta-konfabulant – anamneta); jak zjawiska z zakresu modulacji (budowania cyklu i analogonów w aspekcie kreacyjnym na podłożu empirycznym), ukształtowanie strukturalne (od introdukcji po wykłady). Stąd właśnie tak postrzegana całość pozwala dostrzec w Miłoszu poetę nowoczesności; rzecznika dwudziestowiecznego (a posiadającego romantyczno-modernistyczne korzenie) pojmowania literatury, jej zadań, funkcji, zobowiązań, sposobów – metod komunikowania się (kwestia modalności).

Istotną rolę w interpretacji *Dla Heraklita...* odgrywa ponadto jego wyraźnie polemiczny stosunek do zastanych światobrazów. Kreśląc w tym cyklu własną wizję dwudziestowieczności (od *La Belle Epoque* po rok 1985), Miłosz prowadzi twórczy i konstruktywny dialog z zastanym porządkiem idei i światopoglądów. Począwszy od średniowiecznych przekonań św. Tomasza z Akwinu, po na przykład Nietzschego, Marksa i Darwina. Galeria reprezentantów różnych systemów myślowych i przekonań została tu starannie wyselekcjonowana; poeta dzięki temu pokazuje świat ruchomy w sferze idei, dynamiczny (co oddaje także sama struktura cyklu) – świat oparty na podłożu intelektu i sporu.

Tym też charakteryzuje się postawa nowoczesna Miłosza: jego zaangażowaniem w rzeczywistość, byciem uczestnikiem, a nie obserwatorem postronnym i biernym świadkiem zdarzeń. Nie konwencja i forma oraz aspekt modalny (jako wartości same w sobie i instrumentalnie traktowane) zatem są fundamentem i tworzywem literackim, ale poszukiwanie, dążenie poznawcze, ciekawość docelowych rezultatów pracy intelektu i wyobraźni.