

AGNIESZKA RYDZ

## Nadzieja w dyskursie afektywnym Czesława Miłosza

### Hope in the affective discourse of Czesław Miłosz

**Abstract.** The work aims to discuss the relationship between the vision of hope in Czesław Miłosz's writing and the need for man to find meaning. The author realizes the theme based on the novel *The Issa valley* by the Polish Nobel Prize winner. The basic context in this sketch is the logotherapy project of Emanuel V. Frankl, professor of psychiatry and author of the bestseller *Man in search of meaning*. But another work by Frankl will be recalled here: *The will of meaning*, because in it the author included the assumptions of logotherapy. Other contexts introduced into this sketch are the cultural theory of emotions (Richard A. Shweder) and elements of the concept of subject (Michel Foucault). According to Miłosz – which results from the analysis of his novels – hope is necessary to find the meaning of existence. There is also an inverse relationship: the lack of hope has as its result a sense of meaningless existence, which can lead the hero of the novel to suicide. For Miłosz, finding the meaning of life, as well as not finding it, is a kind of mystery to which literature can make an approach. At the same time, literature can be something of a medium of meaning.

**Keywords:** logotherapy, emotion, Polish prose, Miłosz, hope

Agnieszka Rydz, Adam Mickiewicz University, Poznań – Poland, [agnieszka.rydz@amu.edu.pl](mailto:agnieszka.rydz@amu.edu.pl), <https://orcid.org/0000-0002-4676-6090>

W komentarzu dotyczącym przemian w *sensu largo* kulturze Ryszard Nycz dostrzegł rzecz zastanawiającą – ujmę to w skrócie jako odwrót od biernej deskrypcji zjawisk na rzecz aktywnej analizy procesów. Dowodził, iż kultura jest rodzajem twórczego działania, którego inherentną cechą jest dyskurs afektywny, niejako zwrócony na zewnątrz niej jako „skłonność» ku czemuś lub komuś; nie po to, by nim zawładnąć, lecz by pozwolić mu być” (Nycz 10). Dalej Nycz przypomniał, że:

Jak zaświadcza *Słownik warszawski*, dawna polszczyzna odróżniała, oprócz afektu, „afekcję” – skłonność ku komu, czemu (w słowniku Arcta mamy jeszcze w tym sensie „afekcjonować” – mieć upodobanie do czegoś, sprzyjać) od „afektacji” – przesada, udawanie afektu. We współczesnej polszczyźnie niestety to drugie znaczenie wyparło i zastąpiło pierwsze – ze szkodą i dla samej rzeczy, i dla mówienia o niej (Nycz 10).

Dlaczego przywołuję słowa Nycza? Jestem bowiem przekonana, że monumentalne dzieło Czesława Miłosza na wszystkich poziomach jego kreatywnego pisarstwa (od poezji, traktatów, prozy i eseju, po wykłady dla studentów i wypowiedzi prasowe) przenika nadzieją. Stąd też *Dolinę Issy*, na której skupiam tutaj uwagę, traktuję jako seminarium pisarza poświęcone tematowi nadziei. Innymi słowy – zamierzam przedstawić, na ile umożliwi mi to zwięzła forma artykułu, afekcję albo afekcjonowanie nadziei w autobiograficznej powieści Miłosza. Jest to zarazem główna teza mojej wypowiedzi. Z niej natomiast, niczym kosmos z chaosu, wyłania się powiązana z nadzieją problematyka sensu istnienia człowieka.

Przewodnikiem po dziedzinie sensu egzystencji jest na pewno Viktor E. Frankl (1905–1997), znany głównie jako autor bestsellera *Człowiek w poszukiwaniu sensu. Głos nadziei z otchłani Holokaustu*, w którym zawarł autobiograficzne doświadczenie więźnia kilku obozów koncentracyjnych, w tym KL Auschwitz (niemieckiego nazistowskiego obozu koncentracyjnego i ośrodka Zagłady). Na tej podstawie Frankl uformował koncepcję „uzdrawiania poprzez sens”, jak lapidarnie ujął logoterapię Joseph B. Farby (Frankl 21). Profesor Frankl, cztery lata młodszy od Miłosza (1911–2004), psychiatra i neurolog, jest kontynuatorem tradycji wiedeńskiej psychoanalizy (Sigmund Freud, Alfred Adler, Carl Gustav Jung). Jego projekt logoterapii znamionuje z jednej strony krytyka założeń psychoanalizy Freuda – m.in. przejawiająca się nie tyle w redefinicji głównych pojęć (superego, sublimacja), ile w ogólnej tendencji do redukcji podmiotowości człowieka zawężonego do wymiaru nieświadomości, z drugiej zaś – polemika z filozofią egzystencjalną Martina Heideggera i Alberta Camusa, którą z kolei Frankl uznawał za nazbyt pesymistyczną oraz obciążoną zbytnim subiektywizmem (Michalski 88; Rydz 338–340).

Mimo to przejął kluczowe w egzystencjalizmie pojęcia wolności, odpowiedzialności, tragizmu ludzkiego losu, oczywiście poddając je intelektualnej rewizji. Inspirację Frankl odnalazł również w fenomenologii, a szczególnie w pracach Maxa Schelera, z którym łączyło go silne przekonanie o zdolności człowieka do samotranscendencji jako cechy egzystencji umożliwiającej podmiotowi wyjście poza siebie samego i przyłączenie się „do świata” na drodze zbliżenia do innych ludzi (Frankl 47). Poniekąd autor *Woli sensu* okazuje się też spadkobiercą linii tomistycznej w filozofii europejskiej, gdyż był mu bliski pogląd Tomasza z Akwinu, wedle którego człowiek to *unitas multiplex*, a zatem jako „jedność różnorodności” składałby się z trzech warstw: cielesności, psychiki, duchowości (Frankl 36). Istnieją też przesłanki myślowe, aby uznać, że Miłosz na propozycję logoterapii Frankla mógłby przystać, chociaż był zagorzałym przeciwnikiem freudyzmu w jakiegokolwiek postaci (Rydz 338).

Tor wędrówki mojej myśli, najogólniej, nakreśla linię, na której punktowo zaznacza się obecność trzech czynników. Są nimi: afekt – nadzieja – bez/sens egzystencji. W tym miejscu należy uściślić ramy pojęciowe pracy. Wskazanie

powieści Miłosza jako dzieła reprezentatywnego dla dyskursu afektywnego to podstawowy cel mojej wypowiedzi. Wiadomo, że w przypadku teorii emocji nie-trudno – mówiąc językiem Richarda A. Shwедера – o zderzenie z „niejaką anarchią intelektualną” (Shweder 39). Aporetyczny charakter ma w niej „wszystko”: pojęcia, zakres, typologie, egzemplifikacje emocji, zarówno w macierzystej dla nich filozofii, skąd „przemieściły” się do psychologii, by później „zawędrować” do antropologii, socjologii, politologii czy językoznawstwa. Podzielam punkt widzenia Shwедера, który wszak może nie zadowolić naukowych purystów, bo uważa on emocje za rodzaj skryptu interpretacyjnego z kluczową dlań kategorią narracji (Shweder 42), co pozwala na eksplanację tak rozumianego pojęcia emocji na grunt humanistyki, a szczególnie na jego przeszczerp do literaturoznawstwa. W konsekwencji tego głównego założenia przyjmuje się, że każde opowiadanie o emocjach spaja podmiot z doznawanymi przezeń emocjami z jednej strony, a z drugiej spina go ze światem zewnętrznym. Wobec tego mechanizmu również reakcja na emocje musi zostać podwojona. Ujawnia się ona już to w reakcji podmiotu afektywnego na bodziec, wywołując emocje, już to w perspektywie celów obranych przez podmiot (Shweder 42). Tak pojmowane emocje

oznaczają re-reprezentację doświadczenia somatycznego i afektywnego nie jako odczuć [...] ale jako spostrzeżeń (na przykład że się zostało zdradzonym przez zaufanych sojuszników) i planów (rewanżu, zmiany sojuszków, wycofania się itd.). „Emocja” jest odczuciem aktywizującym program ochrony samooceny czy też schemat osoby. Jest to doświadczenie somatyczne lub afektywne obarczone pewną misją, a nie jedynie wywołane jakąś przyczyną biochemiczną czy somatyczną (Shweder 44).

Doświadczenie afektów przez troje bohaterów *Doliny Issy* Miłosza doprowadzi do uruchomienia schematu osoby w rozumieniu prezentowanym przez Shwедера. Kolejno będą to: schemat samobójczyni (Magdalena), schemat pijaka-podpalacza (Baltazar) oraz stereotyp Matki Polki (babka Dilbinowa). Natomiast na gruncie teorii powieści znajdziemy zbliżoną do powyższego rozumienia emocji kategorię schematu fabularnego, czyli metatekstowego konstruktów o precyzyjnie wyznaczonym zadaniu: „porządkuje on chronologicznie i streszcza [...] tylko te składniki fabuły, w których dokonują się istotne zmiany w sytuacji (tj. w losie, sytuacji i wiedzy) głównej postaci lub głównych postaci utworu” (Markiewicz 113). W powieści Miłosza występują schematy fabuły zaczerpnięte z rezerwuaru kultury popularnej i determinowane przez wątki Magdaleny, Baltazara i Bronisławy Dilbinowej; odpowiednio: mezalians, upadek alkoholika, poświęcenie matki dzieciom. Do tego pisarz wyposaża każdego ze swoich protagonistów w sygnifikowany przedmiot (buty Magdaleny, strzelba Baltazara, gorset Dilbinowej), który można by uznać za afektywno-narracyjny impuls (emocja według Shwедера) służący rozwojowi akcji powieści.

Skoro przebywamy na terenie poetologii, warto podnieść kwestię znaczenia wymienionych trzech wątków w strukturze powieści oraz – dla powieści, tzn. dla ukształtowania jej wymowy. W pierwszym przypadku obecność tychże wątków implikuje odpowiedź z zakresu gatunku literackiego. *Dolina Issy* bowiem to klasyczna, przy czym niepozbawiona powabu baśni, powieść autobiograficzna. W świetle genologii losy trojga postaci są potrzebne pisarzowi po to, aby utworzyły coś w rodzaju galerii luster, w której nastoletni Tomaszek będzie się sobie przyglądał pod wieloma kątami (świadomość, tożsamość, etyka, inność, etniczność, etc.). Natomiast w drugim przypadku, tj. formowania idei dzieła, analizowane tutaj wątki służą budowaniu dyskursu nadziei, zapoczątkowanego w twórczości Czesława Miłosza jeszcze w latach II wojny światowej, a wzbudzonego na skutek egzystencjalnego bodźca, jakim była emigracja autora *Doliny Issy*, który we Francji – gdzie powstawała powieść i gdzie w 1955 roku doczekała się publikacji – odczuwał dotkliwe wyobcowanie (Miłosz 2007: 7–8). W moim przekonaniu właśnie rozważaniom na temat nadziei została podporządkowana cała konstrukcja powieściowego świata.

W istocie, obsadziwszy narratora w roli kronikarza litewskiego Kraju Jezior i jego mieszkańców, Miłosz zastosował zmyślny plan o podwójnym celu. Po pierwsze, odsunął w ten sposób możliwość naiwnego odbioru powieści, a było to wręcz jego obsesją, ażeby nie zostać utożsamionym z postacią głównego protagonisty. Po wtóre, kreacja na pozór obiektywnego opowiadacza niemającego nic wspólnego z autorem, a co za tym idzie – transparentność narratora – *de facto* umożliwiła Miłoszowi bycie przewodnikiem po dwu atrakcyjnych dlań krainach: po Litwie jego dzieciństwa i przeniósł, po krainie sensu egzystencji. Przyjęcie takiego założenia pozwala mi teraz podążyć za wykładami Michela Foucaulta, by w ślad za filozofem zapytać: „na czym polega dyskurs nauczyciela?” (Foucault 354). W *Hermeneutyce podmiotu* często ponawianym zagadnieniem jest parezja. Francuski filozof przed audytorium zgromadzonym w Collège de France 3 marca 1982 roku wyjaśniał, że:

Etymologicznie rzecz biorąc, parezja oznacza mówienie wszystkiego (szczerłość, otwartość serca, mowy i języka, wolność słowa). Na łacinę słowo to tłumaczono zazwyczaj jako *libertas*. Jest to otwarcie, które sprawia, że się mówi, że mówi się to, co ma się do powiedzenia, co chce się powiedzieć albo o czym myśli się, że trzeba powiedzieć, bo jest to konieczne, pożyteczne i prawdziwe. *Libertas* albo parezja oznacza więc najwyraźniej pewną wymaganą od podmiotu cechę moralną (Foucault 355).

Parezja potrzebuje zatem Różewiczowskiego „nauczyciela i mistrza”, a Miłosz – dość przywołać *Ziemię Ulro* – nadaje się do tej roli znakomicie, bowiem cechuje go głęboka wrażliwość moralna wyczulona na istnienie Zła, bólu, pustki w egzystencji człowieka, przy czym niepozbawiona manichejskich podszeptów.

Równie konieczne co odpowiedni mentor jest exemplum, dzięki któremu dyskurs paretiki sprostą dydaktycznym zamierzeniom nauczyciela, a studentom rozjaśni materię realizowanego wykładu. Przykładów dostarczało Miłoszowi bogate doświadczenie autobiograficzne, w tym litewskie dzieciństwo zapadłe w czułą pamięć nostalgiczną.

Analizę dyskursu afektywnego w *Dolinie Issy* należy rozpocząć od opowieści o przemianie wzgardzonej Magdaleny w romansową figurę *femme fatale*. Poprzedza ją informacja narratora, że po zerwanych przez narzeczonego zaręczynach „[P]ogrążyła się więc w zupełnej beznadziejności” (Miłosz 2007: 51). Warto zrobić w tym miejscu krótką pauzę, by zauważyć, iż beznadzieja jako antynomia nadziei to coś więcej i coś innej jakości niż brak nadziei, to krańcowa rozpacz. Odnosząc tę obserwację do postaci Magdaleny, zasadnie można ująć jej stan w kategoriach medycznej diagnozy, co byłoby równoznaczne z zaawansowaną depresją bohaterki. Finał jej życia na skutek przyjęcia śmiertelnej trucizny uprawomocnia prawdziwość takiej oceny jej samopoczucia, pozwalając na kolejne medyczne doprecyzowanie, że była to depresja ze skłonnościami samobójczymi. To wtedy bohaterka umierała z miłości po raz pierwszy i, co miała odsłonić niedaleka jej przyszłość: ani po raz ostatni, ani „do końca”. Ale zupełnie nieoczekiwanie zrodziło się silne uczucie między nią a nowym księdzem, który pojawił się na plebanii, gdzie była już gospodynią starego proboszcza. Było to istne przestawienie trajektorii jej losu na nowy tor niczym na skutek interwencji *deus ex machina*, tego rozwiązania dramatycznej intrygi występującego w greckiej tragedii. Wzmoczoną afektywność towarzyszącą „wtargnięciu” Peikswy w los Magdaleny narrator oddał w opisie nasyconym odwołaniami do kulturowej symboliki: „[N]agle odmieniła się ziemia i niebo, to samo drzewo, na które patrzyła przez okno, było inne, obłoki niepodobne do dawnych, wszystkie stworzenia poruszały się jakby napełnione żywym złotem, które z nich promieniowało” (Miłosz 2007: 51). W języku potocznym jest wyrażenie, które tak radykalną zmianę optyki postrzegania świata nazywa patrzeniem przez różowe okulary uczucia. Czy dlatego, że w zasadzie niepiśmienna Magdalena nie potrafiła wyartykułować wstrząsu spowodowanego przez silny afekt z jego oszołamiącą naturą, narrator jej bezsłowny stan zapęnia kliszami kultury? Z urywka powieści dość jednoznacznie wynika, że dla bohaterki, odwrotnie niż zakłada wzorzec metamorfóz Owidiusza, po wieku żelaza nastał upragniony złoty wiek. Tę miłość odbierała przecież jako dosłowne sprowadzenie nieba na ziemię.

Magdalena swój związek z duchownym traktowała poniekąd jako rodzaj rekompensaty otrzymanej od losu za największe upokorzenie doznane w dniu, gdy tuż przed ślubem została porzucona przez narzeczonego. Zatem romans z księdzem stanowił punkt zwrotny w jej biografii, wieńcząc pasmo poniżenia, w jakie do tego momentu układało się całe jej życie. W mowie pozornie zależnej mamy wgląd w spostrzeżenia bohaterki:

Nie przypuszczała nigdy, że może być aż tak. Za cierpienie została przygotowana nagroda i jeżeli ma się cierpieć wieki potem, też warto. Nie najmniejszy udział w jej upojeniu przypadła na rozkosz nasyconej ambicji: ją, ubogą, prawie niepiśmienną, ją, co nie mogła sobie znaleźć męża, wybrał on, uczony, któremu nikt nie dorównywał (Miłosz 2007: 51).

Afektowane wyrażenie „aż tak” w charakterystyczny sposób oddaje w zacytowanym fragmencie emocje Magdaleny z trudem poddające się werbalizacji, lecz ściśle przylegające do jej sfery mentalnej, gdy doznawała upojenia miłością do księdza Peikswy. Zarazem te dwa „niepozorne orzeszki słowa” (Przybylski 85) symbolizują dotarcie przez nią do samych wyżyn egzystencji (retoryczne klimaks), po których nieuniknione będzie już tylko spadanie, s/toczenie się w dół. Niezwykle celnym ekwiwalentem stanu bohaterki okazuje się metafora, od jakiej narrator rozpoczyna swoją glosę na historii nieszczęśliwej kobiety: „[N]a huśtawce jest moment zatrzymania – a potem leci się w dół, aż zapiera oddech” (Miłosz 2007: 51). Podniebny lot upojonej miłosnymi afektami Magdaleny mógł zakończyć się tylko w jeden sposób. Nasycone rokosze miłości i ambicji okazały się dla niej śmiertelnym koktajlem afektów i przyspieszoną drogą do tragedii.

I tak dochodzimy do sedna wątku Magdaleny, dla rozumienia którego właściwe będzie skomentowanie motywu błękitnych pantofelków. Wiadomo, że buty wpisują się w archetypową narrację o przemianie. Wszak nie bez powodu są atrybutem bajkowego Kopciuszka – dziewczyny pomiatanej przez otoczenie, a jednak wybranej przez księcia z bajki (a *de facto* podniesionej przez siłę miłości) na królową balu, a nawet życia. Co tutaj pozostaje nie bez semantycznego związku, buty zalicza się do klasy specjalnych przedmiotów, czyli do fetyszy. Jako prezent od księdza pantofelki są reprezentacją obecności Peikswy w życiu Magdaleny, a siłą jej miłosnego pragnienia stają się fetyszyzowanym przedmiotem. Dowodzi Andrzej Leder, że z klasycznej definicji fetyszu Freuda niezbitnie wynika, że uobecnienie niedostępnego obiektu pożądania odbywa się na zasadzie metonimii, przy czym fetysz jako symbol wytwarza nadwyżkę sensu nad rzeczą. Ów semantyczny nadmiar bywa odbierany w kategoriach emocjonalnego ciężaru, co prowokuje do narodzin następnego pragnienia, tj. potrzeby wyeliminowania afektywnego napięcia, które robi się wręcz nieznośne (Leder 205). Dla powieści te obserwacje psychoanalitka przedstawiają konsekwencje fabularne, ponieważ fetyszyzowane buty Magdaleny uruchamiają sekwencję zdarzeń prowadzących do rozwiązania wątku bohaterki w powieściowej akcji. Można powiedzieć, że buty dowartościowują wiejską dziewczynę, a nawet rozzuchwalają do manifestowania uczucia do Peikswy, co przecież obróci się przeciwko niej. Spójrzmy zatem na charakterystyczny opis:

Chodziła, wysuwając naprzód podbródek, kołysząc się, prawie tańcząc. Sprawiało jej widoczną przyjemność tak do niego podejść czy coś powiedzieć, żeby dać wyraźnie poznać innym kobietom: wy całujecie jego ręce i szaty, a ja mam jego całego. Co prowadziło do wyobrażenia sobie,

jak on, ten sam, co przed ołtarzem, leży z nią goły w łóżku, jak do siebie przemawiają i co robią. Wiadomo powszechnie, że w tych sprawach wiele można wybaczyć, dopóki nie pojawią się obrazy, dokuczliwe, którym nie można się opędzić (Miłosz 2007: 48).

Zawężenie sensu behawioralnego opisu narratora do freudowskiej popędliwości seksualnej byłoby jednak rażącym uproszczeniem złożoności sytuacji, z jaką mamy do czynienia w powieści. Gdyby szło o samo erotyczne zaspokojenie, nie byłoby we wsi „zgorszenia z Magdaleną”, babka Misia nadal wymawiała by jej imię, a służąca Antonina nie spluwała na jej widok, bo zgodnie uważano, że „ksiądz też człowiek”. Dopiero, kiedy afekt Magdaleny do Peikswy przemienił się w afektację (nieznośna nadwyżka sensu), co podkreślał jej taneczny chód w butach od księdza oraz na co wskazywała intymność jej gestów względem ofiarodawcy podarunku, wtedy we wsi wyczerpała się tolerancja dla płomiennego romansu.

Afektywny żywioł wybuchł tedy niczym wulkan i rozlał się po całej dolinie rzeki Issy, a nie tylko po życiu kochanków. W zmitologizowanym finale owej historii miłosnej błękitne pantofelki, *corpus delicti* grzesznego związku, zostaną zakopane razem ze zdekapitowanym ciałem Magdaleny. Wiejska wspólnota uznała ją bowiem pośmiertnie za upiora oraz przekonała zdesperowanego proboszcza do wypełnienia pogańskich rytuałów, skoro na nic zdążyli się egzorcyzmy odprawiane przez dwu księży. Relacji narratora z przebijania trumny osinowym kołkiem nie umknął ważki detal butów, ani też fakt, że wcześniej, jeszcze na pogrzebie, ksiądz Peikswa szczerze płakał nad trumną samobójczyni, wdzięczny – jak powszechnie się domyślano – za doznaną od niej miłość. W te pantofelki obuta wyruszyła Magdalena w swą ostatnią podróż, ale zamiast podążać prosto w zaświaty, co i raz zawracała z właściwej drogi, bowiem: „[B]iedny duch Magdaleny nie chciał opuścić miejsc, gdzie zaznała szczęścia. Niewidzialnym tasakiem rozszczeniał polana i rozpałał ogień, który buzował i trzeszczał jak prawdziwy” (Miłosz 2007: 53). Ogień to po butach drugi kluczowy motyw budujący wątek Magdaleny, bo właściwie to jej wybujały temperament (symbolika ognia) odstraszył kandydata do ożenku. A sama topika ognia przynależy do tradycyjnego sztafażu erotyków jako semiotyczny znak uczucia spalającego kochanków albo pożądania splatającego ich ciała w jeden płomień (Hanusiewicz 58), albo zatrąty w namiętności lub zagrożenia się w grzesznej miłości, czego przykładów dostarcza powieść Miłosza.

Ironiczny wymiar losów Magdaleny bierze się z ostrego kontrastu między wyniesieniem bohaterki na „ołtarz” miłości, a jej śmiercią na skutek zażycia popolitej trucizny na szczury, najpewniej dostępnej w każdym domostwie w Giniu. Komentarz narratora jest tu jednoznaczny i podsuwa nieobojętne szczegóły do interpretacji: „[Z]eby otruć się trucizną na szczury, trzeba stracić wszelką nadzieję, a również tak ulec własnym myślom, że one przesłonią świat, aż przestanie się

cokolwiek widzieć prócz własnego losu” (Miłosz 2007: 50). Domyślać można się w tych słowach krążącej we wsi pogłoski o samobójczyni, zasłyszanej (i – zapamiętanej) przez Tomasza, a wiążącej targnięcie się dziewczyny na życie z jej absolutną utratą nadziei. Właśnie na korelację między siłą rozpaczcy a siłą trucizny, choć nieco odmiennie, wskazuje również odautorski głos Miłosza wyraźnie słyszalny w tej przestrodze, by „nie ulec własnym myślom”, które w rozpaczcy mogą zadziałać identycznie jak chemiczna trucizna.

W tym momencie warto włączyć elementy wykładu Frankla o nadziei. Jego autorska metoda leczenia depresji, tj. logoterapia, u podstaw ma optymistyczne założenie, co odróżnia ją zarazem od psychoanalizy i egzystencjalizmu, że niezależnie od przebiegu trajektorii własnego losu człowiek ma taką zdolność (a nawet obowiązek), by przybrać postawę względem tego, co go w życiu spotyka. Jest to przejaw działania wolnej woli: „[I]nnymi słowy mówiąc, człowiek jest odpowiedzialny za to, co robi, kogo kocha i jak cierpi” (Frankl 101). Jednakowoż, by mogło się tak stać, sama wolna wola nie wystarczy, ponieważ musi zostać dopełniona przez wolę sensu. Irracjonalna „logika” logoterapii (oparta na emocjonalności, a nie na intelekcie) wymaga bowiem, ażeby uwierzyć, że ten sens jest możliwy do odnalezienia w egzystencji. Magdalena utraciła tę wiarę po tym, gdy ostatecznie rozdzielono ją z Peikswą. Istniały w niej bowiem tęsknoty metafizyczne symbolizowane przez buty w kolorze nieba. Nikt natomiast nie podejrzewał dziewczyny o pragnienia inne aniżeli cielesne, jeśli uszły one uwagi wszystkich bez wyjątku komentatorów jej nieszczęścia: i wsi, i dworu, i na koniec narratora. Dlatego utrata miłości upostaciowanej w księdzu oznaczała dla niej, oprócz fizycznej utraty obiektu uczuć, zniknięcie jakości duchowych w egzystencji. Ergo: był to równoczesny przypadek tego, co ziemskie, i tego, co duchowe. Klęska bohaterki była totalna i ostateczna.

Całość dzieła Miłosza przenika specyficzny żywioł dwoistości znajdujący ekspresję w jego prozie i poezji w upodobaniu do opozycyjnych zestawień: autobiografii i fikcjonalizacji, moralistyki i ironii, doczesności i metafizyki, wreszcie: mitu Natury i mitu Boga. Na tę ostatnią koincydencję zwróciła uwagę Lidia Wiśniewska, przywołując rozróżnienie w ślad za myślą Gianniniego Vattima (Wiśniewska 268). Mit Natury uwidocznia się już na czwartej stronie opowieści narratora, będącego *alter ego* Miłosza, który słowem odmalowuje krajobraz Litwy z początku XX wieku, rozpoczynając opis od oryginalnej tezy: „[O]sobliwością doliny Issy jest większa niż gdzie indziej ilość diabłów. Być może spróchniałe wierzby, młyny, chaszczce na brzegach są szczególnie wygodne dla istot, które ukazują się oczom ludzkim tylko wtedy, kiedy same sobie tego życzą” (Miłosz 2007: 12). Toteż, aż chce się rzec, że Baltazar – drugi z trojga bohaterów istotnych dla paryżu Miłosza – jest nieodrodnym dzieckiem krainy jezior i lasów. Tym bardziej, że powszechna była tam wiedza, iż „[C]o do diabłów, to do dręczenia

wybrały przede wszystkim Baltazara. Trudno byłoby tego się domyśleć, bo wyglądał na człowieka stworzonego do radości” (Miłosz 2007: 36–37). Ironiczny kontrast, na jakim zasadza się konstrukcja protagonisty (znana z wątku Magdaleny i powtórzona jeszcze przy okazji postaci Bronisławy Dilbinowej), tym razem opiera się na dysproporcji między fizyczną atrakcyjnością bohatera, jakby predystynowanego przez to do witalności, a „demoniczną” skalą i pochodzeniem jego duchowych udręk. Olśniewająca uroda Baltazara, poparcie dziedzica, dzięki któremu zarządzał dworskimi lasami, ożenek z córką bogatego gospodarza czyniły zeń wybrańca losu, lecz mimo to nie zdołały uratować go przed tkwiącymi w nim siłami autodestrukcji. Motywem, który w świecie przedstawionym utworu jest kołem zamachowym tragedii Baltazara, jest dąb ze strzelbą ukrytą w pniu drzewa. Zatem w powieści Miłosza sprawdzi się prawidłowość znana doskonale z dramaturgii Antona Czechowa: skoro jest strzelba, ktoś musi wystrzelić.

Jednakowoż wątek przeklętego bohatera buduje nie pojedynczy „wystrzał”, ale cała seria negatywnych w wymowie motywów zdarzeniowych: podpalenie własnego domostwa przez pijanego Baltazara, przez co spaliły się lasy dziedzica, bójka z chłopami, którzy próbowali go powstrzymać w sianiu zniszczenia, a na koniec przypadkowe zabójstwo starego Wackonisa. Przed śmiercią w wyniku poparzeń i ran Baltazar zdołał jednak oprzytomnieć na tyle, by wezwany przez dziedzica Surkonta ksiądz mógł wysłuchać jego spowiedzi. Według wiedzy autoralnego narratora, który miał wgląd w umysłowość postaci:

Baltazar [na spowiedzi – A.R.] traktował jasność, z jaką ukazywała się mu przeszłość, jako krąg otoczony ciemnością, z której przychodził i w którą szedł. Miał już nałóg oczekiwania na podstęp, ciągle nowy, który go wtrącał w to samo cierpienie. I ‘on tu jest’ brzmiało tak pewnie, że ksiądz Monkiewicz oglądał się z niepokojem (Miłosz 2007: 242).

W kluczową scenę dla określenia postawy bohatera wobec istnienia Miłosz wpisał manichejskie przeciwstawienie jasności (tu: odkupienia grzechów w akcie żalu) z ciemnością (wina, popełnione zło), co stanowi dość czytelną podpowiedź interpretacyjną. Doświadczony proboszcz doznał rozstroju nerwowego, słuchając penitenta, który nie u wierzył chrześcijańskiej idei przebaczenia. Tym razem także konkluzja narratora jest jednoznaczna, co jest wyznacznikiem parezji, a do tego stanowi idealne podsumowanie wątku Baltazara: „[B]rak nadziei. Winnemu różnie ciężkiego grzechu [ksiądz – A.R.] musiał udzielić rozgrzeszenia i ostatnich sakramentów” (Miłosz 2007: 242).

*Per analogiam* do postaci Magdaleny, również sprowadzenie dziejów Baltazara do ilustrowania w ten sposób pustoszącej go choroby alkoholowej byłoby symplifikacją zamykającą afektywne odczytanie bohatera. Tragizm Baltazara brał się prawdopodobnie stąd, że przedwcześnie sam uznał siebie za potępieńca, wystąpił tu tzw. mechanizm samospełniającej się przepowiedni. To szkodliwe prze-

konanie, gruntowane przez ciągnącą się za nim pogłoskę, iż jest synem czarta, okazało się czymś w rodzaju mentalnej trucizny, która przedostawała się do jego wnętrza stopniowo, uśmiercając go jeszcze za życia. Nie bez powodu narrator portretuje postać Baltazara w okręgu ciemności, jakiej nie zdołają przeniknąć promienie światła. Polisemia metafory ciemności pozornie oferuje różne znaczenia, ale obraz zawężającego się kręgu wokół bohatera zasadniczo ogranicza jej rozumienie do stanu nieuleczalnej rozpaczyci człowieka, jakby zabarykadowanego w swym umyśle. Próba wydostania się z mentalnego uwięzienia okaże się w jego sytuacji frenetyczną eksplozją destrukcyjnych emocji (strachu, złości, zmartwień, poczucia winy i bólu), czyli pożarem, który, nim rozlał się językami ognia po dolinie, na długo wcześniej tlił się w głowie Baltazara. Miłosz przenosi ciemności w deskrypcji bohatera tłumaczył jako jego „nałóg oczekiwania na podstęp” ze strony metafizycznych sił Zła. Nicując tę odautorską poszlakę czytania, można uznać, że pisarz porusza w tym urywku tekstu problematykę poczucia winy. Klasyczna psychoanaliza zazwyczaj traktuje głos odzywającego się sumienia fatalistycznie, upatrując w nim brzemień nieznośnie ciężące człowiekowi, niemniej Frankl widział tę sprawę kompletnie odmiennie. Uważał, że „poczucie winy jest prerogatywą każdego człowieka, który sam jest odpowiedzialny za jego pokonanie” (Frankl 18). Rzecz jednak i w tym, że nie każdy ma w sobie dosyć siły lub samozaparcia, by w obrębie swego Ja wykształcić taką dojrzałą świadomość, dzięki której upora się z własnymi wewnętrznymi demonami.

Gdyby spróbować wyrazić w obrazie afekty wnuka rozbudzone przez przyjazd Bronisławy Dilbinowej do dworu w Giniu, byłyby to (posługując się literaturoznawczą metaforą powołaną w innym celu) – poruszona mapa, oczywiście: mapa emocji. Babka przybyła z Dorpatu, nim stała się dostojną Arturową Dilbinową, była Brońcią Ritter z Rygi, córką szanowanego lekarza, wnuczką grafa von Mohl, bywalczynią krakowskich (i nie tylko) teatrów i oper, przy czym egzaltowaną tyle, ile trzeba, gdy jest się osiemnastoletnią pensjonarką czasami pisującą wiersze. Bronisława została wydana za męża bez miłości, lecz Artur Dilbin – „starszawy”, co tylko dodawało mu stateczności, opromieniony nimbem męczeństwa, ponieważ jego dobra zostały skonfiskowane za udział w powstaniu styczniowym, dodatkowo zarządca dużego majątku – ze wszech miar mógł uchodzić za odpowiedniego człowieka. Odtąd, to znaczy od zamążpójścia, bohaterka musiała zapomnieć o wspaniałych wycieczkach do Majorenhofu, a także o kąpielach w Bałtyku, w „prawdziwym morzu”, których na litewskiej prowincji pozazdrości jej kiedyś nastoletni Tomasz. Budząca podziw i zdumienie w dolinie rzeki Issy jej elegancja została utrwalona we wspomnieniu wnuka: „[B]abka Dilbinowa chodziła po pokojach ubrana jak do miasta, nawet z bursztynową broszką. Pod spód, jak podpatrzył, wkładała kilka wełnianych halek, ścisłała się też w pasie rodzajem gorsetu z fiszbinami” (Miłosz 2007: 67). Aczkolwiek istotna była sta-

ranność stroju rezydentki wywołująca we dworze w Giniu rodzaj zaciekawionego zdumienia, to „[N]ajważniejsza była jednak jej inność od wszystkich” (Miłosz 2007: 65). Właśnie odrębności babki z estońskiego miasta wobec znanego świata chłopiec zawdzięczał dwie, kto wie, czy nie najcenniejsze lekcje w całym swoim życiu: o inności oraz o nadziei. Sens obu tych nauk pojmie dopiero w dorosłości.

Trzeba mi w tym punkcie analizy poprzestać na lapidarnej wzmiance, bo dyskurs inności w jego licznych rozgałęzieniach (etyka, postkolonializm, tożsamość, somatopoetyka, etc.) nie pozwala, choćby kontekstowo, oświetlać tematu nadziei. Z żalem rezygnuję też z pomniejszych, równie atrakcyjnych wątków podsuwanych przez Miłosza (światowe obycie bohaterki, voyeryzm jej wnuka). A jednak zatrzymam uwagę na bieliźnianym szczególe, ponieważ w powieści ma on rozmaite znaczenia. W warstwie fabularnej wskazuje przede wszystkim na typowość motywu: raz jako element dawnej kobiecej garderoby, dwa to motyw statyczny zastosowany na oddanie wyglądu bohaterki oraz trzeci, przenośny, wskazujący na jej charakterologiczną powściągliwość. Podobnie symbolika, w jaką obrócił gorset w powieści, nie wyczerpuje się na zawężającym odczytaniu tego komponentu w ramach fabularnej prozy. Na zasadzie *pars pro toto* gorset byłby dość ogólnym przejawem dziewiętnastowiecznej moralności z niewidzialnymi w niej regułami patriarchalnymi, a zarazem pozostawałby na kulturowym wyposażeniu figury Matki Polki i w tej formie decydował, a wcale nierzadko determinował, życiowe wybory ówczesnych kobiet. Stąd też można by uznać gorset za wizualny ekwiwalent wpojonych wartości kulturowych albo – jeśli by podążyć za kolejnym skojarzeniem z *belle époque* – za praktyką medyczną Freuda, a wtedy należałoby uznać go za symptom rygorów moralności mieszczańskiej w doświadczeniu pacjentek wiedeńskiego doktora.

Natomiast Frankl, odrzuciwszy opresyjny charakter superego w klasycznej psychoanalizie, posługiwał się tradycyjnym pojęciem sumienia, za to ciekawie przezeń definiowanym – „jako intuicyjna umiejętność odnajdywania sensu konkretnych okoliczności życiowych” i, jak dalej uzasadniał – „sens ten jest niepowtarzalny, nie podlega on żadnemu ogólnemu prawu i jedynie za pomocą intuicyjnej umiejętności, jaką jest sumienie, można uchwycić sens rzeczywistości” (Frankl 87). Rozejście się z freudowskim wzorcem zmanifestowało się w koncepcji autora *Woli sensu* koncentracją na przywróceniu osobie jej podmiotowości, zredukowanej w psychoanalizie ledwie do popędowego aspektu istoty ludzkiej, a co z tego wynika – do eksponowania wyjątkowości losu Każdego i obowiązku brania odpowiedzialności za tenże los przez Każdego. Dlatego postać babki Dilbinowej, odczytywana w świetle teorii Frankla, przekracza spłaszczony kulturowy konstrukt dziewiętnastowiecznej kobiety więzionej i prowadzonej przez konwensans w ciągu całego jej życia. Wprawdzie z pozoru zdawało się, że biografia bohaterki urzeczywistniła się w perfekcyjnej realizacji przez nią hasła: „rezygnacja

i obowiązek” (Miłosz 2007: 69) – wnuk zapamiętał te słowa babci wraz z całym zamętem tamtej zimy po owej jesieni, gdy ludzi gorszyły brewerie z Magdalenką – ale jest to tylko aspekt interpretacji narzucony przez sugestywną fabułę nasyconą „gęstą” afektywnością. Wirtuozeria stylistyczna Miłosza współgra w połączeniu z bukoliczną wizją dzieciństwa, dając w efekcie w powieści harmonijną estetykę nostalgicznego świata pamięci. W wyidealizowanych wyobrażeniach autora została utrwalona aura zdarzeń kojąca zarówno jego ból i wyobcowanie emigranta, jak też łagodząca powojenne (tu: II wojna światowa) niepokoje odbiorców literatury. Równocześnie, mimo iż pisarz tego nie planował, jego lekcja nadziei okazuje się w wielu miejscach zbieżna z projektem psychoterapii Frankla. Zarysowuje się następne podobieństwo między obu autorami: żaden nie przyjął roli płaczki w lamencie nad *conditio humana* „po Auschwitz”. Przeciwnie, każdy zdołał przekuć dwudziestowieczną Historię doświadczoną w wymiarze prywatnym na uniwersalne *exemplum* przewyciężenia tragiczności losu. W amerykańskich wykładach „o dotkliwosciach naszego [tj. XX – A.R.] wieku” Miłosz, podsumowując temat, wyraził swe stanowisko stanowczo: „Nadzieja poety, ta której bronię, którą zalecam, nie jest zamknięta żadnymi datami” (Miłosz 1990: 111).

Również życiorys Dilbinowej – rozpatrywany wedle założeń logoterapii – pozwala zewnętrznym uwarunkowania jej egzystencji uznać za wtórne wobec woli sensu przejawianej przez bohaterkę, która mało że nie ugięła się pod naporem ciosów wymierzanych jej przez życie, nie uległa rozpaczce, mimo licznych powodów, to dzięki wykon/yw/anej pracy (zarobkowej i jeszcze ważniejszej, nad sobą) utrzymywała emocjonalny balans. Była samodzielna i świadoma celów, do jakich dążyła. Zwłaszcza niezłomna postawa Bronisławy, uformowana po raz ostatni w obliczu majestatu śmierci, wzbudziła głęboki szacunek wszystkich domowników. Również dziedziczki Michaliny Surkontowej (babki Tomasza ze strony matki), którą drażniły „światowe” maniery Dilbinowej, jakże odległe od prostoty wiejskiej codzienności w Giniu.

Spowiedź Bronisławy Dilbinowej, stanowiąc kontrast do wstrząsających przedśmiertnych wyznań Baltazara, nie wystawiła proboszcza na duchową próbę, gdy znalazł się przy łóżku umierającej. Nie umniejsza to w żaden sposób roli tej sceny w powieści, ponieważ wnosi ona dotąd nieporuszony aspekt semantyki, by tak to określić: w dwugłos na temat nadziei Miłosza i Frankla. Bo też, zanim ksiądz uniósł rękę w geście rozgrzeszenia udzielanego chorej, czemu towarzyszyło wypowiedzenie tradycyjnej łacińskiej formuły „[E]go te absolvo” (Miłosz 2007: 190), wiadomo z relacji narratora, że: „Brońcia Ritter szła przez mgłę, rozdzierając ją rękami z wysiłkiem, zmierzając ku jakiemuś nieosiągalnemu punktowi jasności” (Miłosz 2007: 190). Znaczenie epizodu ważnego w powieści daje się rozszyfrować w odwołaniu do platońskiej metafory jasności widzenia (symbolu „światła” poznania) danej człowiekowi z chwilą, gdy jego

duszę przestaną już krępować ograniczenia ziemskiego bytu. Na pewno każdy szczególnie użyty przez narratora w deskrypcji zachowania Brońci przedstawia się jako istotny, ale w pamięci czytelnika zostaje głównie determinacja, z jaką bohaterka zmierzała ku temu innemu światłu, chociaż bez żadnej racjonalnej gwarancji, że do niego dotrze.

Przypomina się w tym miejscu analizy postulat z egzystencjalnej filozofii Alberta Camusa uosobiony w jego najślynniejszym eseju w postaci mitologicznego Syzyfa, którego trud symbolizuje, zdawałoby się, próżne toczenie głazu w górę istnienia. Ostatecznie skończoność i samotność egzystencji człowieka nakłania filozofa w *Micie Syzyfa* do konstruowania etycznej przeciwwagi wobec sił Zła i aktywnego stawiania mu oporu. Znajduje on ekwiwalent w wizualnej metaforze brnięcia przez mgłę bohaterki we wspomnieniowej prozie Miłosza. Co znaczą niniejsze uwagi dla dyskursu nadziei? – Chyba to, że nadzieja stanowi rodzaj etycznej powinności lub polecenia, którego wypełnienie bywa wyczerpujące, niekiedy heroiczne, a czasami zdaje się nawet niemożliwe. Niemniej, wysiłek włożony przez człowieka nadaje sens wymagającej próbie, jakiej zostaje poddany w doczesnym życiu.

Na motyw pokonywania metafizycznej mgły oddzielającej człowieka od pełni poznania można spojrzeć, uwzględniając wpisane w niego skojarzenie chrystusologiczne. W relacji ewangelisty Łukasza moment śmierci Chrystusa poprzedziło niezwykle wydarzenie: „Słońce się zaćmiło i zasłona przybytku rozdarła się przez środek. Wtedy Jezus zawołał donośnym głosem: «Ojcze, w Twoje ręce powierzam ducha mego». Po tych słowach wyzionął ducha” (Łk 23, 45-46). W narracji Miłosza agonii Bronisławy Dilbinowej towarzyszy jej przedśmiertne wyobrażenie wędrowni skrajem życia, gdy Heideggerowskie ekstazy temporalne zlewają się w jedno, w sam środek, który wypełnia sobą umierająca, a wieloznaczna metafora mgły, zasłony bytu, zostaje przez to wyeksponowana jako enigmatyczna zapowiedź trwania bohaterki w nowym wymiarze istnienia.

W *Dolinie Issy* pisarz przybliży się do tajemnicy bytowania człowieka przez skonkretyzowanie go w ramach biografii bohaterów, szczególnie – co pokazały już historie Magdaleny i Baltazara – w momencie śmierci, gdy domykał się ich ziemski los. Dlatego Miłosz, wiedziony sygnałem parezji, uczynił prawie dwunastoletniego Tomasza świadkiem śmierci babki z Dorpatu, by za pośrednictwem obojga bohaterów przekazać lekcję chrześcijańskiego umierania: przykład babci jako wzór odwagi *in horae mortis*. W urwanym *staccato* głosu Bronisławy Dylbinowej w momencie jej agonii dały się słyszeć wnukowi artykułowane przez nią z krańcowym wysiłkiem woli i natężeniem resztek wątpliwych sił organizmu sylaby układające się jakoś w słowa: „Kon-stan-ty”, „Jezu!”, „u-ra-tuj”. Symbolika cyfry trzy w Biblii (podobnie w magicznych zaklęciach,

w baśniach i bajkach) wskazuje na celowość użycia potrojenia i odniesienia semantyki liczby do porządku sekwencji słów umierającej, przywołanej w narracji przez pamięć wnuka. Nie można więc brać słów Dilbinowej za niezborną wypowiedź, pomimo że w godzinie śmierci najwyraźniej „[Z]magała się z ucieczką mowy” (Miłosz 2007: 194). Ale da się potraktować tę wypowiedź w kategoriach logicznego komunikatu, ponieważ Jezus zostaje wezwany po to, aby u/ratować (w przyszłości, już po śmierci Bronisławy) jej młodszego syna. Ów Konstanty przysporzył matce więcej zgryzot aniżeli jego wiarołomny ojciec, bo w młodości nie chciał się uczyć, a później nałogowo uprawiał hazard i defraudował pieniądze, by mieć na grę. Przerzucane już na drugi brzeg istnienia słowa babki Dilbinowej stanowiły jakby rodzaj metafizycznej kotwicy, która umierającej pozwalała żywić nadzieję na ocalenie syna przed wiecznym potępieniem za popełnione grzechy. Następca Peikswy:

Książd Monkiewicz, gdyby był przy tym, mógłby stwierdzić, że Niewidzialni zostali zwyciężeni. Gdyż prawu, które powiada, że cokolwiek umiera, rozpada się w proch i ginie na nieskończoność wieków, przeciwstawiała jedyną nadzieję: tego, który łamie prawo. Nie żądając już dowodów, wbrew racjom dowodzącym czegoś przeciwnego, wierzyła (Miłosz 2007: 194).

Należy roznieć to wezwanie Chrystusa tuż przed śmiercią jako *credo* bohaterki, która w akcie wiary zmyła z siebie ziemskie przewiny – powątpiewanie w miłosierdzie Boże oraz niemożność wypełnienia ewangelicznego nakazu miłości w swoim małżeństwie.

Zakończenie wymaga, ażeby poprzedzić konkluzję niezbędnymi uzupełnieniami. We wstępnej części artykułu parezja została scharakteryzowana jako *ethos*, ale Foucault spożytkował pojęcie także w rozumieniu *techne*, specjalnej procedury wdrażanej w dyskurs parezji (Foucault 360). Wtedy odniósł je do praktyki lekarza względem pacjenta albo nauczyciela względem ucznia. Występująca w tej formie parezja jest odmianą prawdy, która ma na celu zapoczątkowanie procesu zdrowienia czy przeobrażenia indywidualnego nastawienia podmiotu do problemu, jaki winien on rozwiązać w swej egzystencji. W przypadku rozszerzonego użycia terminu parezja w *Hermeneutyce podmiotu* Foucaulta przecinają się wątki tego pojęcia z logoterapią. W licznych wystąpieniach Frankla przed zachodnim audytorium po obu stronach Atlantyku austriacki psychiatra postulował konieczność zerwania z konsumpcjonizmem, upatrując w nim źródło „epidemii” depresji we współczesności. Radykalnej zmiany, w jego diagnozie, wymagało przede wszystkim podejście „do tragicznej trójcy” ludzkiej egzystencji: bólu, śmierci, winy (Frankl 99). Użyteczna, w ocenie logoterapeuty, byłaby zatem w przypadku powieści Miłosza kreacja bohaterów, którzy w toku akcji muszą mierzyć się z tragicznym wymiarem własnego istnienia.

Rozpatrując rzecz tę bardziej drobiazgowo, stwierdzimy, że poczucie winy – emocja wpisana w rozszerzony rejestr kulturowych emocji Eckmana (Evans 47) – charakteryzowało osobowość aż trojga protagonistów *Doliny Issy*: Magdaleny, Baltazara, Bronisławy Dilbinowej. Jeśli włączyć by do ich grona Tomaszka, miał przecież nader skrupulatne sumienie, okaże się, że obwinianie się za zło wyrządzone Innemu lub sobie drażyło „podskórnie” dolinę niczym odśrodkowa, negatywna energia popychająca bohaterów Miłosza do ulegania siłom (auto)destrukcji. Cierpienia nie da się nikomu uniknąć w egzystencji, podobnie Zła. Jednakże polski noblista w swej twórczości nie poprzestanie na stwierdzeniu tegoż – tyle banalnego, ile wstrząsającego – faktu, tylko uczyni go punktem wyjścia do reprezentacji własnej parezji. Stąd też u Miłosza daje o sobie znać perswazyjna tonacja przebijająca momentami z narracji, *nota bene* doskonale znana odbiorcom wykładów Frankla, za to w dziele polskiego pisarza uobecniona w dwu podstawowych wariantach. Jeśli pojawia się otwarcie, natrafiamy na nią w partiach tekstu kierowanych bezpośrednio do Tomaszka. Naturalnie, ma to gatunkowe uzasadnienie w poetyce powieści o adolescencji, której nastoletni bohater dostępuje inicjacji w miłość, zło, śmierć, a przez to najczęściej wymaga pilnej i dosłownej ingerencji ze strony przewodnika po dziedzinie życia. Drugim środkiem przemycania pedagogicznych treści jest zwykle posługiwanie się auktoralnym narratorem, lecz zastosowanie przez pisarza mowy pozornie zależnej łądodzi omnipotencję odautorskiego medium, stwarzając *per se* wiarygodną iluzję głosu przemawiającego jakoby z samego wnętrza postaci.

Poza tym, co zostało dotąd powiedziane o parezji, należy również nadmienić – w kolejnym nawiązaniu do Foucaulta – że muszą zostać spełnione dodatkowe dwa warunki, po technice, by uczeń mógł przyjąć dyskurs nauczyciela. Słowa mentora padną na podatny grunt, o ile zostaną zaofiarowane „we właściwym czasie i właściwych okolicznościach” (Foucault 360). Psychoterapeuci, jak Frankl, mierzą się z owym potrojonym wyzwaniem w najdosłowniej rozumianym sensie, w lekarskich gabinetach, gdzie przyjmują pacjentów. Natomiast pisarz kształtuje dyskurs parezji dzięki umiejętnie dobranym wykładnikom poetyki tekstu. Aczkolwiek o konstrukcji postaci zostało dotąd powiedziane całkiem sporo, warto przy tej okazji uzmysłwić sobie, że autor *Doliny Issy* pisał ze świadomością, iż parezja, by móc całościowo wybrzmieć, potrzebuje od niego specyficznego wyczucia w kreowaniu rangi zdarzenia i czasu, w jakim pojawi się w życiu bohatera. Z tego powodu Miłosz chętnie konfrontuje swoich protagonistów z doświadczeniami, które w ślad za Karlem Jasperssem są nazywane sytuacjami granicznymi (choroba, śmierć, zbrodnia). Traumatyczny charakter zdarzeń to niejedyny ich zwornik; każde wymaga od doświadczanego nimi podmiotu opracowania nowego projektu egzystencji. Nieprzypadkowo w psychologii humanistycznej Frankla byt człowieka ujmuje się jako możliwość wypełniania niepowtarzalnych życiowych sensów (Frankl 77). Aczkolwiek w najbardziej

spektakularnym wymiarze te sensy są realizowane w przeżyciu miłości, samotranscendentne wyjście w stronę Innego (w pracy na jego rzecz czy z pobudek sumienia), jest wartością nadającą nowy kierunek torowi biografii. Współczesny dyskurs afektywny w stopniu większym od logoterapii, bliższym tradycji psychoanalizy, uzależnia indywidualną odpowiedź podmiotu na wyzwanie losu od aktualnego stanu jego afektów, bo właśnie ten czynnik determinuje dalszy plan życia (Shweder 42).

Także lektura *Doliny Issy* Miłosza uświadamia, iż bez kompasu w rodzaju nadziei projekt logoterapii trudno jest urzeczywistnić w życiu. Losy bohaterów powieści mogą być wymowną ilustracją takiej korelacji: Magdalena, pogrążona w krańcowej rozpacz, „musiała [więc] stracić całą nadzieję”, a wraz z nią życie. Podobnie zalew czarnej złości, niczym w teorii humoralnej Hipokratesa – czego fabularnym ekwiwalentem jest pijaństwo Baltazara – idzie w powieści w parze z kompletnym brakiem nadziei i śmiercią bohatera alkoholika „na raty”, w przebiegu całej jego egzystencji. Wyjątkowo Bronisława Dilbinowa, jako jedyna w kręgu protagonistów Miłosza, zdołała wyrwać się bólowi istnienia, a umierając, ocaliła syna i siebie w religijnym akcie zawierzenia Chrystusowi.

Mimo że nadziei nie znajdziemy w klasycznej typologii emocji, można by wprowadzić takie uzupełnienie, włączając ją do zbioru uczuć wyższych, jak w literaturze przedmiotu bywają określane miłość, zazdrość, poczucie winy, etc. (Evans 46). Miłosz, co starałam się dowiedzieć w argumentacji, nadziei przypisał nadrzędną pozycję wśród najważniejszych dla niego wartości, tym samym przekraczając dyskurs afektywny, a swe rozważania sytuując w obrębie toczącej się dyskusji nad sensem życia. Z tego powodu narracja w powieści przyobleka się jakby w kształt matematycznego równania z trzema zmiennymi (bohater, negatywny afekt, nadzieja) i jedną niewiadomą (sensowność egzystencji). Perypetie każdego z trójga bohaterów *Doliny Issy* przynoszą rozwiązanie egzystencjalnego równania, a raczej: trzech równań na trzy różne możliwości.

A morał? Czyżby literacka parezja nie potrzebowała retorycznego wzmocnienia siły przekazu? Mniej lub bardziej jawnie wypływa on na powierzchnię opowieści narratora, ale w pełni wybrzmiewa w zwieńczeniu utworu poetyckiego *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?* Miłosza. Warto dodać, że Hersch przełożyła *Dolinę Issy* na język francuski (Franaszek 572). W dwunastą, finalną całośćkę poeta wpisał swe *credo*: „[Ż]e we własnym życiu nie wolno poddawać się rozpaczcy z powodu naszych błędów i grzechów, ponieważ przeszłość nie jest zamknięta i otrzymuje sens nadany jej przez nasze późniejsze czyny” (Miłosz 2011: 1182). Nie ma powodu, by wątpić w szczerłość słów pisarza, dla którego nadzieja była zagadnieniem złożonym, w zasadzie tajemnicą, do której próbował się przybliżyć w swej wielogatunkowej twórczości, także wówczas, gdy wymagało to odeń heroiczych zmagania z samym sobą, a nie tylko z pisarską materią (Rydz 340–345).

## Bibliografia

- Evans, Dylan. *Emocje: naukowo o uczuciach*. Przeł. Radosław Kot. Poznań, Rebis, 2002.
- Foucault, Michel. *Hermeneutyka podmiotu*. Przeł. Michał Herer. Oprac. Frédéric Gros. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Franaszek, Andrzej. *Miłosz. Biografia*. Kraków, Znak, 2011.
- Frankl, Viktor Emil. *Wola sensu: założenia i zastosowanie logoterapii*. Przeł. Aleksandra Wolicka. Warszawa, Wydawnictwo Czarna Owca, 2010.
- Hanusiewicz, Mirosława. *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Semper, 2004.
- Leder, Andrzej. „Słowo – fantazmat, fetysz?”. *Fantazmaty i fetysze w literaturze polskiej XX (i XXI) wieku*. Red. Jagoda Wierzejewska, Tomasz Wójcik, Andrzej Zieniewicz. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2011, s. 198–208.
- Markiewicz, Henryk. *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Michalski, Karol. „Religia jako radykalne dążenie do sensu w logoterapii Viktora E. Frankla”. *Studia Philosophiae Christianae UKSW*, 2, 2020, s. 75–108.
- Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau*. Web. 29.03.2022. <http://www.auschwitz.org/>.
- Miłosz, Czesław. *Dolina Issy*. Warszawa, TMM Polska/Planeta Marketing, 2007.
- Miłosz, Czesław. *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Warszawa, Czytelnik, 1990.
- Miłosz, Czesław. *Wiersze wszystkie*. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2011.
- Nycz, Ryszard. „Afektywne manifesty”. *Teksty Drugie*, 1, 2014, s. 9–13.
- Przybylski, Ryszard. *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2002.
- Rydz, Agnieszka. „Czesław Miłosz w poszukiwaniu sensu”. *Religijność Czesława Miłosza*. Red. Zbigniew Kaźmierczyk, Katarzyna Wojan. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2020, s. 336–347.
- Shweder, Richard Allan. „«Nie jesteś chory, tylko się zakochałeś» – emocja jako system interpretacji”. Przeł. Bogdan Wojciszke. *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*. Red. Paul Ekman, Richard J. Davidson. Sopot, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2012, s. 36–47.
- Wiśniewska, Lidia. „Konstruowanie świata *Doliny Issy* i *Rodzinnej Europy* jako synteza mityczna”. *Religijność Czesława Miłosza*. Red. Zbigniew Kaźmierczyk, Katarzyna Wojan. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2020, s. 263–280.

