

DOROTA ROCHECKA-SEMBRATOWICZ Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

## „MIASTO SAGENA” – NIEZNANA POWIEŚĆ CZESŁAWA MIŁOSZA

Czesław Miłosz, wybitny poeta i eseista, jest również autorem powieści, jakkolwiek bardzo chciałby się od tego odżegnać<sup>1</sup>. W roku 1980 odebrał z rąk króla Szwecji Nagrodę Nobla, przyznana z zastrzeżeniem – za poezję. Od prozy epickiej, zwłaszcza swojej, Miłosz się dystansował, traktując ją jako sztukę co najwyżej użyteczną. Nie pozwoliło to mimo wszystko zupełnie zniknąć ze świadomości literackiej przynajmniej *Dolinie Issy*, która uznawana jest za arcydzieło gatunku powieści inicjacyjnej i do dziś utrzymuje status utworu klasycznego. Również *Zdobycie władzy*, chociaż mniej udane, stanowi ciekawą próbę zmierzenia się z fabularną prozą polityczną – próbę wystarczającą, by zdobyć główną nagrodę w konkursie Centre Européen de la Culture, na który tekst ten był pisany. Całkiem niedawno, w 2012 roku, ukazała się w Polsce „celowo” nieukończona powieść *Góry Parnasu*, będąca przykładem twórczego mierzenia się z gatunkiem *science fiction*, uznanym przez Miłosza za ostatni bastion tradycyjnej narracji powieściowej<sup>2</sup>.

W roku 2013 do Biblioteki Narodowej trafiło 8 skrzyń zawierających m.in. notatniki z lat 1974–2003, dokumenty osobiste i korespondencję. Tak bogaty zbiór miłoszianów przekazał Bibliotece – na mocy umowy zakupu – syn noblisty, Anthony Miłosz. Wśród bezcennych archiwaliów znajduje się także maszynopis nieopublikowanej powieści *Miasto Sagena*. Pojawienie się tej pozycji w wykazie jest o tyle interesujące, że nie sposób doszukać się szerszych wzmianek o niej nawet w biografii Andrzeja Franaszka, bardzo obfitej w źródła i dokumenty. Początkowo również nie udało mi się uzyskać dostępu do korespondencji czy notatek, w których poruszany byłby temat tajemniczego dzieła. Dzięki uprzejmości biblioteki miałam wgląd do maszynopisu powieści jeszcze przed opracowaniem i oficjalnym udostępnieniem archiwum. Do lektury przystąpiłam więc bez wcześniejszych informacji dotyczących genezy tekstu oraz bez jakiegokolwiek jego percepcji, co pozwoliło na odbiór utworu

<sup>1</sup> Takie zdania Cz. Miłosz wygłaszał wielokrotnie, m.in. w książce *Autoportret przekorny. Rozmowy z Aleksandrem Fiutem* (Kraków 2003, s. 34): „Moje powieści? Ale ich nie ma! Nie można postawić obok dwóch książek, jakie napisałem, i nazwać powieściami”. Dalej do cytowanej pozycji odsyłam skrótem AP. Oprócz tego stosuję także skróty do innych dzieł Cz. Miłosza: A = *Abecadło*. Kraków 2001; M = *Miasto Sagena*. [T. 1]. Mpis. Bibl. Narodowa. Zakład Rękopisów, rkps 15618 III (ortografia i interpunkcja zostały zmodernizowane według obecnie obowiązujących zasad); Z = *Ziemia Ulro*. Kraków 1994. Liczby podane na końcu oznaczają stronicę.

<sup>2</sup> Cz. Miłosz: *Science fiction i przyszłość Antychrysta*. „Kultura” (Paryż) 1970, nr 12; *Uwagi wstępne*. W: *Góry Parnasu*. Warszawa 2012.

z pozycji czytelnika, który prawie niczego się nie spodziewa i niczego na wstępie nie zakłada.

Zanim przejdę do przedstawienia utworu, muszę wspomnieć ciekawe, choć – z powodu utrudnionego dostępu do źródeł – na razie niedostatecznie oświetlone okoliczności towarzyszące odnalezieniu się maszynopisu. W Bibliotece Narodowej przechowywane są wydruki mejlowej korespondencji Anthony'ego Miłosza z Andrzejem Franaszkiem i tegoż z Aleksandrem Schenkerem. Z pierwszego listu z owego zbioru wynika, że maszynopis powieści zaginał jeszcze w Stanach Zjednoczonych, a Anthony Miłosz kontaktował się z Franaszkiem – pracującym wtedy nad biografią noblisty – w związku z ustaleniem lokalizacji tekstu. Biografista porozumiał się mejlowo z Schenkerem, wieloletnim przyjacielem Miłosza, któremu ten przesłał maszynopis powieści z prośbą o ocenę. Przytoczę fragmenty mejla z 2005 roku odnoszące się do owego tematu:

Drogi Panie Andrzeju,

Mam list od CM [tj. Czesława Miłosza] z 7.10.87, w którym prosi mnie „o przeczytanie załączonego skryptu i o wypowiedzenie zupełnie bezstronnej opinii”. Załącznik był w postaci maszynopisu, liczącego około 200 stron. Mam też ksero mojej dwustronicowej odpowiedzi pod datą 17.10.87, w której odradzam publikacji w owym czasie. Po kilku dniach CM zadzwonił, żeby podziękować, i zdawało mi się, że był ucieszony moją opinią. Powiedział mi wtedy, że wysłał ten sam maszynopis również Renacie Górczyńskiej, której zdanie było identyczne z moim, i Staszкови Barańczakowi, który był odmiennego zdania i uważał, że tekst dojrzał już wtedy do publikacji [...].

Oto cała saga *Miasta Sageny*, tak jak zachowała się w mojej pamięci. Osobiście uważam, że gdyby znikła bez śladu, nie byłoby to ze stratą dla spuścizny literackiej Czesława. Jeśli Pan zechce, mogę przesłać kopię listu CM do mnie i mojej nań odpowiedzi [...]³.

Na podstawie tego listu można domniemywać, że Franaszek chciał do *Miasta Sageny* dotrzeć i zapewne przedstawić powieść pokrótce w pisanej przez siebie biografii, ale z jakiegoś powodu w pracy opublikowanej 6 lat po tych wydarzeniach – skądinąd bardzo obszernej i dokładnej – pojawiła się tylko notka traktująca o „ukrytym gdzieś w rodzinnym archiwum *Mieście Sagenie*, sądząc ze wzmianek w listach do Barańczaka, mającym ukazać Wilno za czasów niemieckiej i sowieckiej okupacji”⁴. Maszynopisy odnalazły się przypuszczalnie dopiero w tarkcie przenoszenia miłoszianów do Biblioteki Narodowej. Poszukiwania pewnie przedłużyły się na tyle, że Franaszek zarzucił temat, uznając, iż dotarcie do tego utworu nie jest elementem koniecznym dla spójności biografii. Prawdopodobnie kopie maszynopisu trafiły do Anthony'ego Miłosza na krótko przed oddaniem zbiorów bibliotece, a więc już po wydaniu książki Franaszka, lub zostały odszukane w domowym archiwum przy Grizzly Peak.

W Bibliotece Narodowej przechowywany jest oryginał oraz 5 kopii maszynopisu liczącego 87 kart, zapisanego jednostronnie. Pierwszy egzemplarz to tekst autorski, na który naniesione zostały poprawki Miłosza – ograniczają się one głównie do przecinków i literówek, okazjonalnie zmiana dotyczy całego wyrazu. Na dwóch

³ A. Schenker, A. Franaszek, A. Miłosz, A. Kosińska, mejle z 2004 roku w sprawie poszukiwań zaginionego maszynopisu *Miasta Sageny* (wydruk komputerowy). W: Cz. Miłosz, *Miasto Sageny*. [T. 3]. Kserokopia mpisu. Bibl. Narodowa. Zakład Rękopisów, rkps 15620 III, k. 209–210.

⁴ A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*. Kraków 2011, s. 601.

znajdują się drobne korekty kolejno: Renaty Gorczyńskiej i Alexandra Schenkera – do egzemplarza Schenkera dołączona jest karteczka z podpisem: „ściskam cię mocno, Olek”. Również są to niemal wyłącznie literówki i kwestie stylistyczne, dlatego też uwzględnienie ich tutaj nie wniosłoby niczego do interpretacji.

Wraz z maszynopisami w archiwum przechowywane są słynne notatniki Miłosa, w których znajdują się pierwsze wersje wielu utworów poetyckich, wypisy z lektur i prywatne uwagi. W oprawionym imitacją skóry notatniku firmy National Blank Book Company, opatrzonym datami 18 II 1987 – 11 VIII 1987, zawarta została większa część rękopisu *Miasta Sageny*<sup>5</sup>. W swojej pracy z oczywistych powodów będą skupiać się na maszynopisie, który – zwłaszcza przez wzgląd na intencję autorską – uważać trzeba za dzieło ukończone i przeznaczone do druku. Rękopis, a przede wszystkim znajdujące się czasem oprócz tekstu luźne notatki, może być użyteczny przy zarysowywaniu procesu twórczego i zmian wprowadzonych w ostatecznej wersji. Należy jednak zaznaczyć, że nie ma ich dużo – ograniczają się głównie do drobnych modyfikacji w nazewnictwie rozdziałów i elementów świata przedstawionego. Wersja pierwotna niewiele różni się też od treści przepisanej na maszynie i przekazanej do wglądu pierwszym recenzentom.

Wspomniałam na początku, że do lektury *Miasta Sageny* przystąpiłam niemalże bez znajomości recenzji. Można oczywiście dojść do pewnych wniosków po przeczytaniu mejla od Schenkera, chociaż niewątpliwie bardzo użyteczne byłoby zapoznanie się z pełną opinią jednego z pierwszych czytelników, a przy okazji – wieloletniego przyjaciela Miłosa. Dostęp do tych recenzji jest wszakże mocno utrudniony. Listy od Gorczyńskiej są zastrzeżone, odpowiedź Schenkera nie weszła zaś w skład dokumentów przekazanych bibliotece. W najbliższym czasie będzie możliwe natomiast zaznajomienie się z najbardziej pozytywnym odbiorem tekstu przez Barańczaka – materiały te znajdują się w fazie opracowywania przez bibliotekę i na obecnym etapie nie są udostępniane czytelnikom.

### Powieść z kluczem

Miłosz obrał literacką formę kroniki, aby przedstawić dzieje miasta, które ma z początku wydawać się zupełnie fikcyjne. Powieść zaczyna się więc, jak wymaga tego gatunek, zarysowaniem miejsca akcji, co autor nazywa fizjologią. Już w pierwszym zdaniu wskazuje położenie miasta – „tam gdzie Karun, Nerove, Tagmar, Antaya” (M 1) – i od razu wyteża umysł czytelnika, podsuwając mu dwie hipotezy. Zgodnie z pierwszą z nich miejsce jest zupełnie nieistotne, a Sagena ma być wyłącznie Miastem-Alegorią, zgodnie z drugą – jest to kostium fikcyjny, za którym kryje się konkretne miasto. W założeniu Miłosa byłoby to zatem przebranie wystarczająco łatwe do rozszyfrowania, otwierające jednak pole do przekształceń literackich. O motywacjach w wykorzystaniu kodu semantycznego powiem później, teraz zasygnalizuję tylko, że obie postawy czytelnicze muszą się ze sobą skrzyżować.

Narrator powieści – kronikarz – przedstawia dzieje Sageny na przestrzeni paru

<sup>5</sup> Cz. Miłosz, [Notatnik], zapiski z 19 II 1987 – 11 VIII 1987. Bibl. Narodowa. Zakład Rękopisów, rkps 15511 II.

wieków, skupiając się przede wszystkim na kilkudziesięcioletnim, najbliższym mu odcinku czasu. Opis podzielony jest na krótkie rozdziały, obejmujące zagadnienia związane z historią miasta i życiem jego mieszkańców – zazwyczaj część taka poświęcona zostaje jednej postaci bądź określone mu zjawisku. Narrator prezentuje sylwetki ważnych osobistości, pośród których znajdują się pisarze, malarze, filozofowie, biolodzy i inni, a także całe grupy społeczne i narodowościowe, gdyż Sagena nie jest miastem jednorodnym etnicznie. Szczególnie liczną grupę stanowi lud Starego Przymierza, z którym wyznawcy Chrystusa żyją we względnej zgodzie, chociaż utrzymało się rozróżnienie na „swoich” i „obcych”. Kronika dotyczy też oczywiście wielkich wydarzeń dziejowych, a zwłaszcza doświadczeniu wojny (w tym dwóch okupacji) i załudy, będącymi domknięciem losów Sageny – przynajmniej w takim kształcie, w jakim przedstawił ją narrator.

Pierwsze zagrożenie dla losów miasta stanowi państwo jasnowłosych Haragów. Najeźdźcy realizują usystematyzowany projekt podporządkowywania sobie ludzkich ras niższych i eksterminacji tych z nich, które nie mieszczą się w stosowanych przez Haragów kategoryzacjach gatunku. Potężniejszym antagonistą jest jednak sąsiadujące z Sagena olbrzymie państwo Kazawów: dąży ono nie tylko do pełnego zniewolenia mieszkańców, ale także do całkowitej ich transformacji – odrzucenia starych wierzeń, tradycji i idei oraz zastąpienia ich „nową wiarą”, niezwiązaną z dotychczasowymi wartościami. Kraj ma do wypełnienia „misję jedyną w dziejach”, jaką jest osadzenie na boskim tronie człowieka, który „zbawił się sam” (M 16). Kronikarz już od pierwszych stron sygnalizuje przyszłe fakty i pozwala czytelnikowi domyślić się, co ostatecznie stanie się z miastem. Po doświadczeniu wojny, okupacji, a w końcu na skutek eksterminacji dużej części mieszkańców, Sagena traci swój pierwotny charakter i substancję. Przeobraża się w puste miasto-wydmuszkę: pomnik lub muzeum, gdzie przechowywane są świadectwa istnienia ludzi, których już nie ma. Większość z nich nie żyje, ci zaś, co pozostali – wyemigrowali bądź stracili swoją tożsamość i zmienili się w puste kokony po istniejących jednostkach. Dlatego powieść kończy się rozdziałem zatytułowanym *Kustosz* – przedstawiony w nim historyk, zajmujący się badaniem i opisywaniem Sageny, zachwyca się niemal nietkniętą zębem czasu architekturą. Pielęgnując zabytki, dba też o pamięć pokoleń, które je budowały i w nich mieszkały.

Dla osób znających choć w niewielkim stopniu historię i twórczość Miłosza, odszyfrowanie klucza literackiego nie sprawia większych trudności, przynajmniej w zarysie ogólnym. Sagena, miasto przecięte rzeką i położone w kotlinie, nasuwa wyraźne skojarzenie z Wilnem:

Na drzeworytach bądź fotografiach Sagena jest przedstawiana jako wznoszące się jedne nad drugimi wieże i fasady wielu kościołów, i ten pionowy układ dość wiernie oddaje charakter miasta, którego ulice wędrują w górę albo w dół, rzadziej zostając na jednym poziomie. Wiele wzgórz, jasnozielonych czy też porośniętych ciemnymi lasami, miasto w kotlinie albo na ich zboczach, rzeka, ani bardzo wąska, ni bardzo szeroka [...]. [M 2]

Przytoczony opis do złudzenia przypomina deskrypcję Wilna z *Autoportretu przekornego*, gdzie Miłosz określa miasto jako „osadzone w zieleni”, będące „nieką między wzgórzami”, z uliczkami tak stromymi, że zimą „zjeżdżały [po nich] dzieci na saneczkach i narciarze” (A 241) – zupełnie jak w Sagenie, gdzie ulice „zmieniały się w tory saneczkowe dla chłopców, kiedy wyrajali się ze szkół” (M 4).

Na pokrewieństwo Sageny i Wilna wskazuje bardzo wiele elementów stycznych, wśród nich te najwyraźniejsze to garnizonowy charakter miasta, centralna rola uniwersytetu czy mnogość barokowych zabytków. Wilno też – o czym niejednokrotnie Miłosz wspomina<sup>6</sup> – zaliczało się do miast prowincjonalnych, położonych z dala od europejskich stolic. Peryferyjna jest więc i Sagena; spacerując po niej, „można było przystanąć na którymś z mostów i słuchać pluskania rzeki w ciszy przerywanej tylko klekotem kół konnego pojazdu, szczeniem psa”, co skłaniało do „unikania pośpiechu” (M 2). Mimo swoistego zacofania, wynikającego głównie z geograficznej izolacji, oba miasta – realne i fikcyjne – ulegały modom i prądom epoki, a z Zachodu docierały do nich echa zbliżającej się katastrofy. Symbolem grozy nowoczesności staje się kolej żelazna, która – poza tym, że otwiera dostęp do europejskich stolic, niegdyś pozostających w sferze marzeń – wywołuje proroczy dreszcz niepokoju, zapowiadając przyszłe przeznaczenie wagonów towarowych.

To przede wszystkim jednak relacja z wydarzeń historycznych przedstawionych na kartach powieści pozwala na pełną identyfikację Wilna jako pierwowzoru Sageny. Okupacja miasta przez Haragów i późniejsze wkroczenie doń Kazawów jest niemalże powieleniem tego, czego doświadczyli mieszkańcy Wilna ze strony Niemców i Rosji Radzieckiej. Wyraźnym punktem wspólnym są też opisane w powieści rozstrzelania na Gardanie (terenach zielonych obok Sageny), który stanowi kryptonim rzeczywistego miejsca kaźni – podwileńskich Ponar – gdzie doszło do masowych mordów Żydów i Polaków, w tym licznych wileńskich intelektualistów. Przedstawiony przez pisarza Gardan różni się jedynie nazwą. Zalesiony teren nieopodal Sageny był niegdyś celem pieszych wycieczek i miejscem dla urlopowiczów – analogicznie do Ponar, gdzie odpoczywał również młody Miłosz. Podczas okupacji na Gardan kierowały się ciężarówki i to tam zatrzymywały się pociągi towarowe, w których zwożono siłą upchniętych, ściśniętych jak bydło ludzi. Opis owego miejsca wiernie oddaje prawdę historyczną; Ponary były też z tego powodu „wygodnym” miejscem na przeprowadzanie masowych egzekucji, znajdowały się bowiem nie tylko na uboczu, ale i blisko torów kolejowych.

### Galeria postaci

*Miasto Sagena* to przede wszystkim cała galeria historycznych postaci, niegdyś żyjących w Wilnie – autor jedynie zmienił ich nazwiska i kilka cech charakterystycznych. W powieści przedstawiony jest m.in. Gregorius, za którym kryje się Marian Zdziechowski, wileński filozof i filolog. Na jego wykłady niechętnie chodził młody Miłosz, uznając że to, co głosił, „jest trochę zanadto ogólne, zanadto nieprecyzyjne” (AP 208). Sageński profesor Gregorius analogicznie „nie zniżał się do poziomu słuchaczy” (M 34), więc studenci rzadko uważali na jego wykładach. Gregorius ceniony był przede wszystkim za traktaty filologiczne. Rozprawy dotyczące zagadnień religijnych zahaczały o herezję, zatem w środowisku naukowym i kościelnym pozwalano sobie jedynie na ich tolerowanie. Wileński uczonej jest autorem

<sup>6</sup> Zob. np. A 213: „pierwszym moim miastem była prowincjonalna stolica, ledwo różna, a przecie różna od wsi [...]”.

brozury *O okrucieństwie*; badacz sagański pisał o cierpieniu istot żywych, co zestawiał z fundamentalnymi pytaniami chrześcijanina. W kronice Miłosza Gregorius to prorok-pesymista, który przeczuwał groźącą światu zagładę i nie widział dla niego żadnej nadziei. Zdziechowski – jak pisze ks. Walerian Meysztowicz – naznaczony był piętnem strasznego pesymizmu, uzasadnionego wszak niewątpliwą przenikliwością<sup>7</sup>. Miłosz w jednym ze swoich szkiców zarysowuje taki obraz „boskiego mędrca”: „Wyobrażam sobie Zdziechowskiego, jak idzie ulicami Wilna, czytając z barokowych jak zawsze w tym mieście chmur tragedię oszalałej i skazanej ludzkości [...]”<sup>8</sup>.

Obaj – bohater powieści Miłosza i jego pierwowzór – zmarli niedługo przed spełnieniem się ich proroctw. Huczny pogrzeb Gregoriusa był „ostatnią wielką publiczną manifestacją naszego miasta” (M 35), Zdziechowski umarł zaś w roku 1938 i pochowany został z wielkimi honorami, jak przystało na jedną z najwybitniejszych osobowości Wilna.

Wspomniany już ks. Meysztowicz, kanonik wileński i ordynariusz watykański, również ma swoje miejsce w panteonie sagańskich gwiazd, będąc tytułowym bohaterem rozdziału *Komandor*. Miłosz opisuje w nim księdza, który spędził większość dorosłego życia w Rzymie, chociaż wcześniej wslawił się udziałem w wojnie polsko-bolszewickiej, odznaczając się poza tym siłą i wyjątkowym powodzeniem u kobiet. Meysztowicz, weteran batalii 1920 roku, jest także autorem *Gawęd o czasach i ludziach*. To do nich z pewnością odnosi się Miłosz, pisząc o pamiętnikach Komandora, które były „niepodobne do innych świadectw o epoce, ponieważ pozbawione [były] poczucia winy” (M 21). Miłosz cenił literaturę pamiętnikarską, a chyba zwłaszcza wspomnienia „nieliteratów”, widząc w ich zapiskach szczerze i najgłębiej osadzone w rzeczywistości świadectwo epoki<sup>9</sup>. Warto zasygnalizować, że poza galerią postaci *Miasto Sagena* jest też swoistą szkatułką, w której złożono różne idee, stąd antykomunistyczna i nieco burżuazyjna postawa Komandora – oprócz religijnego i katastroficznego rysu Zdziechowskiego – jest kolejnym ze szkiców myślowych ideowo zróżnicowanego miasta.

Chociaż pewne postacie odpowiadają realnym pierwowzorom w stosunku niemalże jeden do jednego, a zmiany ulegają chyba tylko dane opisywanej osoby, to klucz ten nie zawsze jest tak oczywisty. Niekiedy element fikcjonalności wydaje się silniejszy, co powoduje różnicowanie się maski np. przez zmianę głównej dyscypliny owej postaci. Kolejne rozdziały poświęcone są takim postaciom jak choćby Adolf Rożek, nauczyciel łaciny, który odcisnął szczególne piętno na młodym Miłoszu. W *Autoportrecie przekornym* pisarz wspomina jedno z jego „dziwactw”:

on ma teorię, że Piłat był szlachetną osobistością, i powołuje się na jakieś koptyjskie źródła, które mówią o świętym Piłacie, że on właściwie uratował Jezusa, który później – po rzekomej śmierci – mieszkał w Aleksandrii i tam przejął się naukami greckich filozofów. [AP 195–196]

<sup>7</sup> W. Meysztowicz, *Gawędy o czasach i ludziach*. Łomianki 2012, s. 213–214.

<sup>8</sup> Cz. Miłosz, *Legendy nowoczesności*. Kraków 1996, s. 100.

<sup>9</sup> Cz. Miłosz nie tylko chętnie czytał pamiętniki Meysztowicza, ale również sięgał m.in. po ziemiańskie wspomnienia J. Gieysztor. O jednych i drugich pisze w *Szukaniu ojczyzny* (Kraków 1996, s. 53–56).

W Sagenie ciekawą osobistością jest filolog i redaktor gazety Astolf (tutaj Miłoz nie siłił się nawet na znaczącą zmianę imienia), zajmujący się przede wszystkim lekturą starożytnych autorów i doskonale znający łacinę. Astolf studiował historię religii, a szczególnie interesowało go chrześcijaństwo. Badacz zastanawiał się, w jaki sposób było ono w stanie tak szybko rozpowszechnić się w Europie, skoro „obrażało rozsądek oświeconych Greków i Rzymian” (M 47). Wysunął więc teorię – brzmiającą znajomo po zacytowanym wcześniej fragmencie wywiadu-rzeki – wedle której „święty Piłat” (oczywiście kierując się helleńską przenikliwością) wysłał „Syna Człowieczego” do Aleksandrii, gdzie ten przeszedł szkołę starożytnej filozofii, by móc potem skutecznie szerzyć udoskonaloną przez Greków myśl chrześcijańską.

Rozdziały powieści poświęcone zostały także artystom. Poczynając od tych najłatwiejszych w identyfikacji, głównym bohaterem części zatytułowanej *Nauczyciel rysunku* – Longinem – jest Ludomir Ślendrański, wileński malarz, wieloletni dyrektor Wydziału Sztuk Pięknych i nauczyciel rysunku w gimnazjum im. Zygmunta Augusta. W powieści autor określa Longina przede wszystkim jako znakomitego portrecistę i klasyka, zaciekle krytykującego nurty awangardowe, ich swoisty nihilizm ideowy, przewagę koloru nad linią, brak wszelkich reguł i ograniczeń. Znajduje to potwierdzenie w przekonaniach Ślendrańskiego – reprezentanta nowego klasycyzmu w sztuce. Chętnie odwoływał się on do sztuki włoskiego renesansu, biorąc zeń również antropocentryzm – malował głównie ludzi, rzadziej krajobrazy. Miłosza – przeciwnika sztuki niezrozumiałej – urzekło jego malarstwo, z „uporem odziewające się od nowoczesności, czyli zarówno od dziewiętnastego, jak i dwudziestego wieku, ale tak dobitne w swoim przedstawieniu ludzkich postaci [...]” (A 319).

Wreszcie w Kustoszu, tytułowym bohaterze rozdziału zamykającego powieść, można rozpoznać Vladasa Drémę, litewskiego malarza i historyka sztuki. Dréma napisał monumentalne dzieło, „album dokumentujący przeszłe Wilno” – *Dingęs Vilnius* (Zaginione Wilno). To zbiór obrazów przedstawiających architekturę wileńską – budynki już nieistniejące bądź przerobione – który „jest świadectwem przyciągania tego miejsca przez artystów, kolejno polskich, rosyjskich i litewskich, umiejących docenić czar Wilna zawarty w całej jego przeszłości”<sup>10</sup>. Sylwetka sagenńskiego Kustosza: „wąty, o cienkiej szyi i uszach nietoperza, ze spiczastą czaszką, która wcześniej wyłysiała” (M 85), nie przypomina Drémy uwiecznionego na fotografiach – krzepkiego starszego pana z wąsem i zaczesanymi do tyłu dłuższymi włosami. Nie zgadzają się również takie fakty jak wybór samotnego życia, bez towarzystwa kobiet – sam Miłoz opisał w *Abecadle* swoją ostatnią wizytę u obłożnie już chorego Drémy (z którym dobrze się znał), gdzie opiekowały się nim jego żona i dzieci. Przedstawiony w powieści Kustosz nie jest chyba także malarzem, lecz może ten aspekt został jedynie pominięty. Miłoz wybrał dla kronikarskiej narracji informacje dlań najistotniejsze – zamykające bohatera w jego profesji, czyli w funkcji, jaką pełni on w strukturze fikcyjnego miasta. Kronikarz wskazuje zasługi, a więc przedłużenie pamięci o dawnej Sagenie i pracę, którą w pielęgnowanie architektury miasta włożył Kustosz – „przyjaciel starych kamieni”<sup>11</sup>. Miłoz jest z kronikarzem

<sup>10</sup> Cz. Miłoz, *Wilno*. „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 24, s. 24.

<sup>11</sup> Skonwencjonalizowane wyrażenie „stare kamienie” używane jest głównie w kontekście dawnej

zgodny, pisząc o Drémie i jego dziele: „chciałbym, żeby zawsze pamiętano o jego twórcy” (A 116).

Naturalnie, należy zaznaczyć, że dotychczas zarysowane sylwetki nie wyczerpują galerii postaci z kluczem, dających się zaobserwować w *Mieście Sagenie*<sup>12</sup>. Część z nich odsłonię w dalszym toku analiz, tutaj skupiając się jedynie na zasygnalizowaniu i wstępnym przedstawieniu, jak wyraźnie Miłosz odwołuje się w powieści do konkretnego miejsca i środowiska życia oraz jak utwór staje się kryptonimową historią wileńską.

### Autoportrety

Wszystkim, którzy w kluczu literackim poszukiwaliby samego autora, spodziewając się znaleźć go w opowiadaniu o największym z poetów albo przynajmniej – jednym z wybitniejszych, Miłosz finezyjnie utarł nosa, przybierając kostiumy skromniejsze, choć nie tak wcale trudne do odgadnięcia. W *Mieście Sagenie* sportretowana jest postać pisarza (Sykstusa Złote Pióro), w którego obrazie można dostrzec rysy charakterystyczne dla autora *Trzech zim*, jakkolwiek – co warto podkreślić – nie jest on poeta, a twórcą esejów filozoficznych i poematów proza<sup>13</sup>. Sykstus należy do literackiej grupy „młodych gniewnych”. Za tą grupą, mającą postępowe, buntownicze i katastroficzne podłoże, wyraźnie kryją się wileńskie Żagary, a może jeszcze szerzej – Druga Awangarda i całe zjawisko kulturowe przez nią ucieleśniane.

Sykstusa uznawano za najzdolniejszego w literackim stowarzyszeniu, co przysporzyło mu pewnego rozgłosu, ale i zawiści innych młodych literatów. Pisywał felietony, eseje i poematy proza, których najsilniejszym ogniwem była „przenikliwa inteligencja pozwalająca mu górować nad każdym otoczeniem” (M 63). Cecha ta jednak – jak sam uważał – była też skaza, stawiająca go gdzieś z boku w stosunku do jego rówieśników zafascynowanych rewolucją. Opiewane przez nich „koleje żelazne” nie stanowiły dla Sykstusa powodu do optymizmu i na tej podstawie nie znalazł z nimi porozumienia, ale należał do grupy, bo „z kimś wypadało trzymać” (M 64). Sprzeciwiał się natomiast głoszonemu w kościele i na uniwersytetach „faryzejskim wartościom” (M 63). W tym, jak pastwił się nad „pocziwą swojskością” (M 63) nieświadomej niczego Sageny, wspierali go rewolucyjni koledzy, nie wiedząc jednak, że również oni mogliby znaleźć się w ogniu krytyki przenikliwego Sykstusa.

O ile negatywnie postrzegał on prowincjonalność i ciemnotę Sageny, o tyle ciężko przeżywał wiszące nad nią ciemne prococtwo – silne przywiązanie do miasta

---

architektury miejskiej czy symbolicznego maceznika. Tytuł taki nosi tom poetycki F. Arnsztajnowej i J. Czechowicza, osadzony w tematyce historycznej i legendarnej przeszłości Lublina. Owo określenie występuje u Cz. Miłosa chociażby w wierszu *Na moje 88 urodziny* (w: *Wiersze wszystkie*. Wyd. 2, uzup. Kraków 2015, s. 1171):

I ja, zapatrzony w młode piękno,  
cielesne i nietrwale,  
jego ruch taneczny wśród starych kamieni.

Pojawia się również w kontekście samego Drémy, o którego „miłości do starych kamieni” poeta pisał w *Spizarni literackiej* (Kraków 2011, s. 191).

<sup>12</sup> Wśród prawdopodobnych pierwowzorów pominiętych przeze mnie postaci wskazać można m.in. H. Dembińskiego, S. Moniuszkę czy H. Łowmiańskiego.

<sup>13</sup> Warto w tym miejscu zaznaczyć, że i sam Miłosz jest autorem *Poematu o czasie zastygłym*.



sprawiło, że nie mógł aprobować idei uniwersalnego państwa, zwłaszcza kreowanego na wzór rewolucyjnego tworu zza kazawskiej granicy. Głównym rysem tożsamościowym owej postaci staje się więc rozdarcie: z jednej strony, Sykstus był zbyt świadomy, by popierać nacjonalistyczne ideały burżujskich właścicieli ziemskich, z drugiej – przenikliwość i dar profetyczny nie pozwalały mu na kompromis z „tygłem rewolucji stapiającej plemiona i narody”, przez co stale narażał się na „zarzuty kompromisu czy wręcz sprzedawania się klasom posiadającym” (M 64).

Trudno w owym rozdarciu nie dostrzec Miłosza, który zawsze plasował się gdzieś pośrodku tego sporu intelektualnego. Punktem stycznym jest też stosunek do rodzinnego Wilna: z początku ambiwalentny, gdy prowincjonalność – waloryzowana pozytywnie przez niego chociażby w *Autoportrecie przekornym* – stawała się z jego strony również obiektem ostrych ataków<sup>14</sup>; później coraz bliższy mitologizacji miasta młodości.

Sykstus w wyniku wybuchu wojny przyłączył się do podziemia narodowego. W działalności konspiracyjnej usilnie starał się jednak zachowywać pozory i ukrywać swój brak wiary w odrodzenie się Sageny „spod znaku Boga i honoru” (widać tu wyraźne nawiązanie do XX-wiecznego nacjonalizmu). Publikował w podziemnej prasie, choć zachowywał anonimowość – zmianie uległ nawet „gwałtowny styl”<sup>15</sup>, po którym ktoś mógłby go rozpoznać, a jego utwory sprawiały wrażenie pisanych przez patriotę i konserwatystę.

W zachowaniach tych silnie wybrzmiewa postawa Miłosza – poznał on bowiem środowisko polskiego podziemia narodowego, biorąc udział w nielegalnym ruchu redakcyjnym i edytorskim. Autor *Trzech zim* – mimo przyjaźni z wyznawcą heglizmu, Tadeuszem Krońskim – współpracował z grupą niepodległościową i, ukrywając się pod pseudonimem, wydał tom wierszy oraz zredagował antologię polskiej poezji patriotycznej *Pieśń niepodległa*. Znalazły się w niej również wiersze jednego spośród twórców, których prywatnie uważał za „zupełnie obłąkanych”<sup>16</sup>. Sykstusowi, odczuwającemu boleśnie fałsz przyjmowanej przez siebie literackiej pozy, wtóruje Miłosz tymi słowami:

Bełkot emocjonalny, wówczas powszechny, zawstydzał mnie i robiłem sobie wyrzuty, ile razy zdarzyło mi się napisać coś, co mogłoby schlebiać ludziom czekającym takiego właśnie bełkotu. Dlatego mam odrazę do paru moich wierszy, które zdobyły sobie w okupowanej Warszawie popularność<sup>17</sup>.

Bierze też w końcu Sykstus udział w organizowaniu pomocy prześladowanemu ludowi Starego Przymierza, łącząc w sobie skrajne odczucia żalu i zrozumienia dla bierności rodaków. Tu po raz kolejny bohater „przemawia” głosem Miłosza, bo choć

<sup>14</sup> Zob. T. Bujnicki, *Prowincjonalne Wilno Miłosza*. W zb.: *Czesława Miłosza „północna strona”*. Red. nauk. M. Czermińska, K. Szalewska. Gdańsk 2011, s. 39.

<sup>15</sup> Być może chodzi o ten „gwałtowny styl”, o którym pisze Miłosz w *Ziemi Ulro* (Z 23): „Przedwojenne moje wiersze mnie samego dziwią gwałtownością tonu [...]”.

<sup>16</sup> Miłosz określa tak T. Gajcego i towarzyszących mu poetów. Wydaje się, że wśród nich mógł pojawić się również K. K. Baczyński, którego wiersze znalazły się w Miłoszowej antologii. Zob. J. Błoński, M. Edelman, Cz. Miłosz, J. Turowicz, J. Gromek-III, *Ludzkość, która zostaje*. Na stronie: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/ludzkość-która-zostaje-136193> (data dostępu: 1 VI 2021).

<sup>17</sup> Cz. Miłosz, *Rodzenna Europa*. Kraków 2001, s. 268–269.

ten w stosunku do Polaków wystrzegał się oskarżeń o współudział w zbrodni hitlerowskiej, otwarcie jednak wypowiadał się o problemie antysemityzmu, a ostatecznie – o braku jednoznacznego sprzeciwu wobec antysemityzmu ze strony Państwa Podziemnego. Zarówno bohater powieści, jak i Miłosz mają zrozumienie dla aktów tchórzostwa, nie znajdując w sobie słów potępienia dla rodaków stawiających na pierwszym miejscu własne życie.

Powieściowy Sykstus nie jest jedynym wcieleniem Miłosza w *Mieście Sagenie*. Liczne elementy autobiograficzne zawarte zostały również w postaci Żuczka. Kreacja Żuczka świadczy o autoironii Miłosza. Wskazuje na to też skromny tytuł rozdziału poświęconego autorowi, zwłaszcza jeśli porównać go z sąsiadującymi, niezwykle wzniosłymi i dostojnymi określeniami, takimi jak „Kompozytor narodowy” czy „Pomnik poety”. Tytuł *Garbus* nie odwołuje się ani do profesji prezentowanej osoby, ani nawet do jej przezwiska. Ów automemoriał rozpoczyna się od wskazania usterki – samosądu, który wydaje na siebie opisana postać:

Ten, którego w szkole nazywano Żuczek, był garbusem, ale tylko w swoim wyobrażeniu. Naprawdę nikt nie dopatrywał się objawów kalectwa w tym całkiem normalnym młodzieńcu. Że jednak uważał siebie za gorszego od swoich kolegów, naprawdę okazywał się gorszy i nie mógł im dorównać ani w biegu, ani w skoku wzwyż, ani w pływaniu. [M 74]

Silna emocjonalność i „chorobliwa pobudliwość wyobraźni” kazały mu uciekać w świat książek, przez co szybko wybił się intelektualnie ponad rówieśników. Wcześniej zaczęły kiełkować w nim wątpliwości religijne i sprzeciw wobec autorytetów, ponieważ nie zgadzał się z nimi myślowo, a szukając podobnych sobie buntowników – „pokrewnych, obolałych, nadrabiających arogancją swoją wewnętrzną słabość” (M 74) – związał się z polityczną lewicą.

Trudno nie zauważyć spójności owego opisu ze wspomnieniami Miłosza. Określał on lewicę „ligą obolałych”, skupiającą „wyłączonych ze środowiska”, którzy muszą „swój konflikt uogólnić”<sup>18</sup>. Do tego momentu szyfr – poza przezwiskiem – jest niemalże zero-jedynkowy. Nazwa „żuk” znajduje się natomiast w Miłoszowym słowniku symboli – owego owada poeta przywołuje nieraz, rozważając swoje pokrewieństwo ze światem stworzeń najmniejszych. Jest żuk również figurą ludzkiego losu; wyrażającą bezradność wobec porządku dziejowego, co wnosi wymiar paraboliczny i koresponduje z wymową powieści:

Stoję nad pływackim basenem i widzę, jak powiew strąca w wodę małego żuka [...]. Rzucam mu listek, ale on, zamiast go się uchwycić, przeбира nogami na oślep i listek oddala się, odpychany tak wytworzonym prądem [...]. To może być figura mego przeznaczenia. Niewyraźną wielością poszczególnych istnień rządzi przypadek i nawet zakładając, że są obok mnie nieznanne mi wyższe istoty, jak ja nie znany jestem żukowi, i że mają odruchy litości, spotkanie nasze zależy od przypadku, jak od przypadku zależy nieskorzystanie przez niego z danej mu przeze mnie szansy<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Miłosz, *Rodzinna Europa*, s. 117.

<sup>19</sup> Cz. Miłosz, *Widzenia nad zatoką San Francisco*. Wyd. 2. Paryż 1980, s. 62. Fragment ten nawiązuje oczywiście do zapisu W. Gombrowicza z *Dziennika 1957–1961* (Kraków 1997, s. 52–54), który najprawdopodobniej stanowił dla Miłosza inspirację. Autor *Pornografii* obserwuje wędrujące po plaży żuki. Gdy jeden z nich przewraca się do góry nogami, olbrzym-wyławca pomaga owadowi, lecz gdy w ten sam sposób zachowują się kolejne, pisarz wie, że nie będzie w stanie uratować wszystkich, co wywołuje w nim refleksje teodycealne.

Miłosz we wspomnieniach i rozmowach często mówi o traumie, z jaką wiązały się lekcje gimnastyki w wileńskim gimnazjum, a te autobiograficzne wzmianki niemal pokrywają się z przytoczonym wcześniej fragmentem *Miasta Sageny*<sup>20</sup>. Doświadczenie wykluczenia rzucało cień na młodość Miłosza, a ślad poczucia dziwności własnego istnienia można odnaleźć także w dojrzałej twórczości<sup>21</sup>. Najprawdopodobniej dlatego też ten punkt pisarz obrał za inicjacyjny, budując na nim tożsamość osobową swojego *quasi*-portretu. Owo postępowanie odsłania charakterystyczny rys Miłoszowego autobiografizmu: samoświadomość defektu, a pewnie również i „sumienie skrupulatne”. Nie bez związku z tym poeta twierdził później w wierszu *Wyznanie*, że literatura tworzona przez takich jak on – do bólu cielesnych i „niezupełnie jasnego widzenia” – jest jedynie „Turniejem garbusów”<sup>22</sup>, dodając jeszcze w innym miejscu: „Samego siebie uważam także za garbusa”<sup>23</sup>. Poczucie niedopasowania, odizolowania obejmowało sfery życiowe młodego i dojrzałego Miłosza, figura fizycznej ułomności – garbu – stała się więc *pars pro toto* poczucia wybrakowania, wychodzącego znacznie poza fizyczność.

W dalszej historii Żuczka spodziewalibyśmy się zatem, idąc tokiem poprzednich zgodności, podjęcia studiów prawniczych, filologicznych lub chociażby pokrewnych, a potem – opowiadania o pierwszych próbach literackich, sukcesach i sławie poetyckiej. Miłosz stworzył jednak dla swojego portretu artystycznego alternatywną historię, przypisując mu co prawda światową sławę i nagrody, lecz w zupełnie innej dziedzinie – mikrobiologii. Fakt, że biologia stanowiła pierwszą, a może i najsilniejszą namiętność Miłosza, jest powszechnie znany. W *Rodzinnej Europie* poeta zastanawiał się, czy wybór drogi życiowej związanej z biologią zapewniłby mu spokojniejszy byt; powieściowa wizualizacja wskazuje jednak stanowczo: nie. Nieprzeciętna inteligencja i natura poszukująca odpowiedzi skazywałaby Miłosza na międzynarodowy sukces – niezależnie od tego, jaką dziedziną by się zajął. Równocześnie poeta dostrzegał pokrewieństwo obu dziedzin, których podstawą byłaby afirmacja świata. Twierdził, że „żadna nauka nie sięga tak głęboko w nasze odczuwanie świata jak biologia”, i być może w pewnym momencie to zetknięcie z „teo-

<sup>20</sup> Zob. AP 197: „Nie to, że byłem niezdolny fizycznie, tylko byłem zacukany, onieśmielony. Gdyby nie to, może byłbym całkiem w tym dobry. A tak, to byłem na końcu, ostatni, i ze strasliwymi kompleksami nieudolności fizycznej”.

<sup>21</sup> J. Zach-Błońska (*Biologia i teodycea. Homo poeticus Czesława Miłosza*. Kraków 2017, s. 10) pisze: „Poczucie wyłączenia to jedno z najsilniejszych doznań, z jakimi Miłosz się zmagał w całej twórczości. Wydaje się, że jest to doświadczenie wręcz inicjacyjne, stymulujące tę twórczość od samego początku [...]”. Podobnie wypowiedziała się T. Walas (*Miłosz jako figura tożsamości problematycznej*. W zb.: *Miłosz i Miłosz*. Red. A. Fiut, A. Grabowski, Ł. Tischner. Kraków 2013, s. 319): „Właściwa inkulturacja Miłosza – niezależnie od wszystkich, niewątpliwie ważnych, lokalnych uwarunkowań – dokonała się w ramach tej właśnie kultury i objęła osobowość o szczególnie mocnej *l'ipséité*, naznaczonej poczuciem odrębności, co Miłosz w różnych wersjach swojej autonarracji, której musimy z konieczności zawierzyć, zwykł określać jako skazę”.

<sup>22</sup> Cz. Miłosz, *Wyznanie*. W: *Wiersze wszystkie*, s. 936.

<sup>23</sup> J. Iłlg, *Patrząc na turniej garbusów. Czesław Miłosz o literackich przyjaźniach, gospodarstwie polskiej poezji i cnotce wierności*. „Plus Minus” 2001, nr 26, s. D1. Zob. też dalszą część cytatu: „Mówiąc o literaturze jako turnieju garbusów, patrzę na siebie jako na jednego z nich”; Miłosz nazwał się tak również w *Ziemi Ulro* (Z 244), pisząc o obnażającej myśli S. Becketta, uświadamiającej nędzę człowieka, którego dzieła zdawały się mówić: „garbus jesteś”.

logią diabła” (A 75) stanowiło dla Miłosza doświadczenie zbyt bolesne i przytłaczające brutalną cielesnością.

Takie alternatywne pokierowanie losów własnego *quasi*-portretu nie dziwi, jeśli spojrzy się na stosunek Miłosza do autobiografizmu, dobitnie wyrażony m.in. w *Rodzinnej Europie*:

deklaruje, że szukam dystansu do swojej osoby i posługuję się nią przykładowo, jako obiektem historycznym czy pokoleniowym. A to oznacza raczej ociosywanie z zewnątrz niż zstępowanie do wnętrza<sup>24</sup>.

Autor uważa siebie za „obiekt socjologiczny”, co widać nie tylko w portretach własnych, ale również w sylwetkach innych postaci przedstawionych w powieści, będących reprezentantami konkretnych postaw, usytuowanych w kontekście podobnego czasu i miejsca. Autor *Ziemi Ulro* jest świadomy swojej historycznej roli i istotnego wpływu na utrwalenie pamięci o Wilnie, które ukrywa się pod powieściową Sageną. Najważniejsze są chyba końcowe zdania o pochodzeniu Żuczka i jego stosunku do miasta: „nie tylko go nie przemilczał, ale się nim szczycił” (M 75). Koresponduje to z postawą Miłosza, gdyż ten wielokrotnie podkreślał, iż jest dumnym reprezentantem ginącego już „gatunku”: „*gente Lithuanus, natione Polonus*”<sup>25</sup>.

Zastanawia jednak fakt, że wśród przedstawionych w *Mieście Sagenie* osób – oprócz filologów, dwóch malarzy i kompozytora – znajduje się tylko jeden poeta, i to związany z Sageną-Wilnem nie aż tak dosłownie: Adam Mickiewicz. Choć Miłosz pisał, iż dla miasta więcej zrobili malarze niż pisarze (A 115), ten brak – choćby z racji profesji autora powieści – jest zauważalny. Postać wieszczca należy do niewielkiej grupy sportretowanych, z którą Miłosz nie mógł spotkać się osobiście, dlatego też pisarz wprowadza jego figurę nietypowo: jako „pomnik poety” (taki tytuł przybiera rozdział o nim), symbolizujący i ucieleśniający duchowy patronat Mickiewicza. Masywny monument – Miłosz z pewnością odwołuje się do wileńskiego pomnika wieszczca autorstwa Zbigniewa Pronaszki – staje się okazją do przesłedzenia wpływów wielkiego poety, który „kiedyś tutaj tylko studiował” (M 18). Pokrewieństwo biografii Mickiewicza i własnej nie mogło ująć uwadze autora *Ziemi Ulro*, stąd – wydaje mi się – Miłosz zawarł w sylwetce wzorowanej na Mickiewiczu także spostrzeżenia na temat siebie jako poety.

Podobieństwo narodowego wieszczca i noblisty opiera się przede wszystkim na biografiach, zawierających wyraźne punkty styczne (m.in. wielokulturowość czy nauki w Wilnie). Większość życia obaj spędzili na emigracji, nigdy wszakże nie wyrzekli się wartości, jaką jest język ojczysty – łączyło ich również wykładanie literatur słowiańskich na najlepszych światowych uniwersytetach. W *Mieście Sagenie* Miłosz przedstawił Mickiewicza niejednoznacznie, chociaż ze wskazaniem charakterystycznych cech, dzięki czemu czytelnik identyfikuje autora *Dziadów* niemalże od razu. Miłosz skupia się na poetyckim rozgłosie twórcy, który rozślawił miasto, co nakazuje automatycznie kojarzyć Sagenę z jego nazwiskiem. W opisie dokonań artystycznych poety zaakcentowane są związki z naturą i osadzenie w języku regionu – to jak „opiewał łagodne rzeki i pagórki naszej prowincji, jej niebo

<sup>24</sup> Miłosz, *Rodzinna Europa*, s. 10.

<sup>25</sup> H. Ch. Trepte, *Czy istnieje litewska literatura w języku polskim? Przypadek Czesława Miłosza*. W zb.: *Czesława Miłosza „północna strona”*, s. 101–102.

pełne obłocznych smoków i chimery oraz sielskie bytowanie jej mieszkańców” (M 18). Zatem czerpiąc z postaci Mickiewicza, koncentruje się Miłosz przede wszystkim na *Panu Tadeuszu*.

Dziwić może natomiast, że w powieści *Miasto Sagena* nie ma słowa na temat wątków mesjanistycznych i narodowowyzwoleńczych, choć w kontekście polskiego spojrzenia na Mickiewicza są one nieodłączne, a co więcej: nawet ważniejsze. Jest tylko wspomnienie o „wielkich przedsięwzięciach, w których uczestniczył, i politycznych sektach, do których należał” (M 18), ale kronikarz nie skupia się na nich, lecz na tym, co postać wiązało z Saganą. Znamienny jest fakt, że nie pojawia się żadne imię – bohater to zatem jedynie i w pełni „poeta”, jakby owa profesja absolutnie przyćmiewała indywidualizm jego osoby. Miłosz postąpił w konstrukcji tej postaci konsekwentnie – wybrał wydarzenia, wpływy i idee istotne z punktu widzenia kronikarza miasta. Jest też z pewnością w owym opisie zawarty sposób, w jaki Mickiewicza czyta się na Litwie, gdzie *Pan Tadeusz* to głównie pochwała litewskiej natury, dopiero potem pomnik wystawiony polsko-litewskim dworom i zaściankom.

Elementem łączącym poetę i miasto staje się – oprócz przywiązania do tamtejszej przyrody – przede wszystkim język, w którym „słysząc było te same rytmy i akcenty co w mowie przechodniów na ulicy”. Język ów wyraża to, co najbliższe i przyziemne. Poeta jest piewcą codzienności, dotyka spraw „dobrze nam znanych, ale [...] niegodnych opisu”: głowy kapusty czy zwykłej motyki (M 19). Trudno w owym przedstawieniu nie dostrzec nawiązań do Mickiewiczowskiego arcypoematu, zaryzykują jednak więcej: nie da się w tym również pominąć pewnego aspektu Miłoszowej twórczości, charakteryzującej się głębokim zamiłowaniem do języka, słowa mówionego, a także do szczegółu<sup>26</sup>. Autor *Ziemi Ulro* cenił prostotę i czystość językowych komunikatów, w czym dorównuje mu bohater, który umiał „mówić prosto o rzeczach prostych” (M 19). Związki te wydają się więc jeszcze wyraźniej świadczyć o celowym nienazwaniu postaci poety: to Mickiewicza, ale przecież i sam Miłosz, a przede wszystkim – uniwersalny model poety. Model artysty umiającego wypełnić swe powołanie – nie poprzez przewodnictwo zbiorowym ruchom, nie jako piewca wielkich i szlachetnych idei, lecz służąc swojej ziemi przez nieustanną nobilitację codzienności.

Rozdziały poświęcone poecie stanowią jednak w większości głęboką refleksję nad biografizmem. Stawia to w dziwnej pozycji kronikarza, który para się podobnym rzemiosłem: narrator jest więc nie tyle kwestionowany, ile sam siebie kwestionuje. Dzieło i memorabilium – zdaniem kronikarza – stanowi zawsze do pewnego stopnia fałszywe świadectwo: „Nie wiedzieliśmy wtedy, że pomnik i książka zostają po to tylko, żeby zaświadczać, jak mało podobne do siebie jest życie ludzi i nasze o nim wyobrażenie” (M 18).

Pomnik to odniesienie do wycinka, nie upamiętnia on osoby, ale zaledwie jedną z ról, jaką pełniła. Prawdopodobnie dlatego Miłosz zostawił tylko określenie: „poeta”, którego nie zindywidualizował żadnym mniej lub bardziej znaczącym imieniem – z perspektywy Sageny nie wnosi ono nic istotnego, dopóki każdy, słysząc nazwę „poeta”, zdaje sobie sprawę z tego, o kim mowa. Po upływie nieokreślonego

<sup>26</sup> Nie należy też pomijać utworu *Świat. Poema naiwne*, który jawnie nawiązuje do *Pana Tadeusza*, zarówno tematycznie, jak i w warstwie obrazów poetyckich.

czasu może nikt już nawet nie będzie wiedział, kogo przedstawia monument, a te wspomnienia zmieniają się – jak w wierszu *Rue Descartes* – „W pomniki przedstawiające nie wiadomo kogo”<sup>27</sup>. Chyba z pewną dozą żalu punktuje kronikarz bezpłciowość pomnika ukazującego postać ludzką w dumnej pozie i z oklepanym atrybutem każdego literata – kartką papieru zwiniętą w rulon.

Myśl ta spójna jest też ze spostrzeżeniem Miłosza, mierzącego się w *Ziemi Ulro* z fenomenem wieszczca. Autor skupia się zwłaszcza na Mickiewiczowskiej stronie mistycznej – przemilczanej i niezrozumiałej. Głos Miłosza przywodzi na myśl refleksję kronikarza: „Czy wolno jakiegoś poetę uwielbić, postawić na pomniku, wyłączając go z jego myśli? Dlatego że narodowi potrzebny, a jego myśl nie bardzo potrzebna?” (Z 110–111). Pomniki wieszczca powstały, czcząc „obraz Mickiewicza zbanalizowanego, uładzonego na szkolny i pozaszkolny użytek” (Z 110). Z przedstawieniem, z którym „nie wszystko w porządku” (Z 111), nie walczyli świadomi tych niedopowiedzeń badacze<sup>28</sup>, gdyż byłoby to niewygodnym złamaniem jakiegoś ogólnego paktu. W powieści ów pakt kronikarz zaledwie nadszarpuje, ponieważ choć odkrywa fałsz swoich poprzedników, to wciąż pozostawia niewygodne fakty o poecie w sferze nieudomówień.

Miłosz pisze o biografistach, którzy, z jednej strony, wyolbrzymiali fakty przynoszące zaszczyt poecie i miastu, z drugiej – pomijali kwestie niepasujące do zaaprobowanego wizerunku. W oddzielaniu ziaren od kontrowersyjnych plew brała też udział rodzina poety – listy do jego licznych kochanek zostały wymazane ze zbiorowej pamięci przez ogień. Miłosz, choć czasem nie chcielibyśmy przyjmować tego do wiadomości, miał w swoim życiorysie epizody nie tyle godne potępienia, ile – zwyczajnie – mniej wtapiające się w obraz poety-moralisty czy poety-patrioty oraz, co chyba istotniejsze: mniej wygodne. Jeszcze za życia zetknął się z narracją: biografistów pragnących dopasować go do jak najbardziej pozytywnego obrazu, a także tych, którzy próbowali wyrzucić postać pisarza poza margines.

Z lektury Miłosza wynika, iż miał on do biografizmu stosunek ambiwalentny. „Pomniki” autobiograficzne uważał za niewystarczające i nieszczerze źródło wiedzy o człowieku, nie był jednak również przychylny „publicznym spowiedziom”, nastawionym na sprzedaż kontrowersyjnych szczegółów z życia<sup>29</sup>. Niewątpliwie Miłosz stawia siebie obok Mickiewicza i innych twórców (przede wszystkim obok Oskara Miłosza), pisząc w *Ziemi Ulro*:

Bo czyż może być większe poniżenie dla pisarza, dla myśliciela, dla artysty, niż zasłużyć na względy potomnych nie tym, co dla niego samego było najbardziej cenne, co chciał swoim dziełem obronić? Aż oto znalazł się w muzeum i wycieczki podziwiają jego „wartości estetyczne”, natomiast jego najświętsze przekonania są traktowane z szacunkiem [...], ale też z pobłażliwością, jak wierzenia religijne jego kuzyna z Nowej Gwinei. [Z 241]

Miłosz nie doczekał się w Wilnie klasycznego pomnika – i chyba dobrze, patrząc na nieufny stosunek poety do stawiania ludziom monumentów. Powstały za to

<sup>27</sup> Cz. Miłosz, *Rue Descartes*. W: *Wiersze wszystkie*, s. 779.

<sup>28</sup> Jednym z niewielu był A. Niemojewski – jego interpretacjom Miłosz poświęca sporo uwagi w *Ziemi Ulro*.

<sup>29</sup> Miłosz, *Rodzenna Europa*, s. 9.

schody pamięci, na których stopniach – po polsku i po litewsku – wypisane są fragmenty jego wierszy. To – przekornie, bo po śmierci autora – kontrastuje z okazałym pomnikiem Mickiewicza w Wilnie, a pośrednio: z powieściowym pomnikiem poety, zbudowanym, „żeby przysporzyć miastu chwały”, górującym nad mieszkańcami „masywną głową na tle obłoku” (M 18). Schody Miłosza wilnianie oraz turyści mają pod stopami – duch poety jest zatem blisko wszystkiego, co potoczne i przyziemne. I chyba w istocie poeta byłby usatysfakcjonowany: przynajmniej w pewnym stopniu uchwycone zostało coś więcej niż bezbarwny kałamarz – ujęto to, co dla autora stanowiło doświadczenie bliskie i ważne – potrzebę „bycia w świecie”, potrzebę jednoczesnego trwania w litewskości i polskości, zanurzenia w mowie i nobilitację życia.

### Kronikarz

Nie poruszyłam jak dotąd kwestii jeszcze jednej zagadkowej postaci, która ukrywa się za funkcją kronikarza, choć pojawiała się ona już wielokrotnie w dotychczasowej analizie. *Miasto Sagena* nie jest pierwszym tworem Miłosza jawnie nawiązującym do narracji kronikarskiej (m.in. *Dolina Issy*), ale to właśnie w tej powieści odrębność i swoistość narratora sygnalizowane są najsilniej. Interpretacyjna pokusa zachęca do poszukiwania w owej postaci samego Miłosza, co oczywiście uzasadnione jest w kontekście całej twórczości autora-wilnianina. Na tym etapie zrównanie to grozi jednak uproszczeniem, a znacznie większą wagę ma ukazanie cech narratora, przez to zaś – charakterystyki narracji. Miłosz już od pierwszych zdań powieści odkrywa przed czytelnikiem schemat gatunkowy, uwydatniając profesję podmiotu mówiącego, który pisze o sobie i jemu podobnych – „my, kronikarze [...]” (M 1). Forma liczby mnogiej jest zresztą znamiennym elementem dla pierwszych rozdziałów *Miasta Sageny*, gdyż to tam narrator najczęściej się ujawnia.

Niekiedy, tak jak w cytowanym przed chwilą przykładzie, osoba mówiąca utożsamia się z innymi dziejopisarzami, gdy odsłania elementy procesu twórczego, nazywa problemy i wyzwania, które niesie ze sobą pełniona przez nich funkcja. Liczbą mnogą posługuje się narrator jednak znacznie częściej w miejscach, gdzie podkreśla swoją przynależność do opisywanego miasta i wspólnotę doświadczeń z mieszkańcami Sageny. Ten gramatyczny wyznacznik pozwala dosyć sprawnie prześledzić zarysy tożsamości i losów kronikarza. Przede wszystkim można domniemywać, że nie należy on do „ludu pospolitego”, na co wskazuje nie tylko nobilitująca profesja, lecz także brak wyznaczników gramatycznych – narrator, odnosząc się do tej warstwy, nie stosuje formy „my”. Pojawia się ona natomiast przy okazji sygnalizowania innych grup społecznych, więc narrator zdecydowanie utożsamia się z elitarną grupą wykształconych obywateli miasta.

Można również podejrzewać, że autor kroniki opuścił Sagene przed najazdem kazawskiej armii lub niedługo po nim, czego dowodziłby brak form mnogich pierwszej osoby w późniejszych rozdziałach oraz częstsze podkreślanie niepełnej wiedzy podmiotu: „Kto był pierwszy, czyjemu świadectwu uwierzono, nie da się już nigdy ustalić” (M 77). Jedno z ostatnich odniesień narratora do autopsji pojawia się w przypadku opowiadania o ataku Haragów, gdzie pisze on w imieniu świadków: „zapało nam oddech” (M 59). Później narracja zaczyna być prowadzona z perspek-

tywy trzeciej osoby. Wskazuje to na prawdopodobną emigrację kronikarza, który końcowe rozdziały notował już bez odwoływania się do swoich doświadczeń. Wymienione uwagi mogłyby więc nasuwać wniosek, że kronikarz to były mieszkaniec Sageny, a miasto opuścił najprawdopodobniej z powodów politycznych.

Sagena jest też niewątpliwie miejscem młodości narratora, co potwierdza podkreślenie udziału w dziecięcej lub młodzieńczej psocie: „Bawiliśmy się pod pomnikiem poety [...]” (M 18). Kronikarz snuje zatem opowieść z dystansu czasowego, co gatunkowo koresponduje z kroniką pisaną *ex post*. Opowiadając z takiego punktu widzenia, narrator ma szersze możliwości kompozycyjne: przez to, że wydarzenia nie są odnotowywane na bieżąco, ich późniejszy układ może być nie tylko chronologiczny, lecz również funkcjonalny. To główne metody kompozycyjne kroniki Sageny, ponieważ w treści panuje oczywiście względny chronologizm, ale jednocześnie wprowadzanie opisu niektórych wydarzeń zdeterminowane jest przez wymagającą tego postać. Główny porządek strukturalny wyraża się więc w albumowym układzie przedstawianych sylwetek, a poszczególne elementy historii odsłania się przez wzgląd na konkretnego bohatera i z jego perspektywy.

Zarys prezentowanej historii dzieli się na losy prywatne, pomniejsze. Czujemy jednak, że opowieści te nie są kompletne, a ich układ odzwierciedla konkretny zamysł kronikarza – w ten sposób dwa składniki, bohaterowie i akcja, oddziałują na siebie wzajemnie. Dzieje się tak za sprawą wspomnianego dystansu narratora, który ma pełną wiedzę o danych losach. To ze światopoglądowej perspektywy kronikarza poznajemy bohaterów, a wśród opowieści o nich silnie wybrzmiewa zakres tematów ważnych dla narratora i celowo przez niego wybranych. Sageńczycy mierzą się więc z problemem czasu, ustosunkowują się do rzeczywistości politycznej i poszukują obrazu własnej duchowości; zastanawiają się także, jak ich kształtuje miejsce urodzenia. Osoba kronikarza jest zatem szczególnie wyraźna i intuicyjnie może być utożsamiana z samym Miłozem, co jednak nie powinno być brane za pewnik w każdej sytuacji, zważywszy chociażby na to, że – jak już wiemy – jego autobiograficzne wspomnienia rozpisane zostały na więcej powieściowych głosów.

### **Przekraczając powieść z kluczem**

Nie bez powodu posłużyłam się wcześniej nazwą „galeria postaci”, gdyż tak też rysuje się główny trzon *Miasta Sageny*. Prezentowane po kolei sylwetki różnią się oczywiście od siebie, łączy je natomiast miasto pochodzenia, dorastania czy dojrzałości. Mamy więc do czynienia z czymś na kształt tematycznej wystawy bądź starannie prowadzonego albumu. Gdyby istniał on naprawdę, byłby prawdopodobnie pięknie oprawioną księgą, w której – na czerpanym papierze – ktoś nakreśliłby eleganckim pismem biografie, umieścił obok zdjęcia i rysunki.

Miłosz zaludnił swoje miasto dosyć zróżnicowanymi postaciami, nie można jednak odmówić im pewnej dozy uogólnienia – począwszy od wspomnianego poety. Tak jak każde średniowieczne miasteczko musi mieć swojego cyrulika, szewca, piekarza czy rzeźnika, tak każda stolica – choćby prowincjonalna – musi mieć wybitnych poetów, kompozytorów, duchownych czy naukowców. Zatem i Sagena, jako miasto-państwo kultury i nauki, ma reprezentantów w liczących się dziedzinach, co pozwala jej na znaczną niezależność i pełnoprawne zamknięcie się w swoich



granicach. Ma też kronikarzy, którzy podtrzymują pamięć o minionych latach i stanowią o historyczności miasta. Tytuły rozdziałów powieści Miłosza koncentrują się najczęściej wokół profesji przedstawionych osób, czym sprowadza się je do roli, jaką stawia przed nimi np. ich talent. Gdyby Miłosz nie posłużył się w konstruowaniu bohaterów tak konkretnymi pierwowzorami, istniałaby pokusa, by czytać te rozdziały tylko niczym parabolę.

Zbieżność postaci literackich i ich rzeczywistych archetypów nie pozwala jednak odejść od poetyki powieści z kluczem, warto więc zwrócić uwagę na dobór bohaterów oraz sposób ich zaprezentowania. Miłosz skupił się przede wszystkim na dokonaniach kolejnych osób i na wpływie, jaki wywarły one na miasto. Osiągnięcia te mają różną rangę i znaczenie. Wydaje się, że istotną rolę odgrywają poglądy przedstawionych postaci – Miłosz układa je w tygłu intelektualnym, pokazując Sagene jako światopoglądową mozaikę. Nie można zapominać, że pierwowzór Sageny stanowi Wilno, którego Miłosz jest piewą – usprawiedliwionym, gdyż tam ukształtowanym.

Poza rozszyfrowaniem wileńskiego klucza ważną wydaje się również jego struktura, a więc nazwy nadawane przez Miłosza określonym elementom świata powieściowego. Przyjrzenie się strukturze onomastycznej pozwala wysledzić detale procesu twórczego, który ujawnia się nie tylko w notatkach na marginesach, lecz również niejako „między wierszami”. W *Mieście Sagenie* da się zauważyć pewne prawidłowości w kwestii nazewnictwa, autor jednak nie był w swoim postępowaniu zupełnie konsekwentny. Części nazw praktycznie nie zmieniał, więc pojawia się np. lud Starego Przymierza (i Jakub), chociaż nie padają słowa „Żyd” czy „Izraelita” – pisarz posługuje się zatem rzadszymi wariantami istniejących nazw. Określając chrześcijan, stosuje peryfrazę: „wyznawcy Dobrej Nowiny”. Zamiast słowa „Bóg” Miłosz używa formy zaczerpniętej z epifanii Mojżesza: „Jest”; posiłkuje się też w powieści słowami „Chrystus” czy „Syn Człowieczy”, nie występuje w niej natomiast imię „Jezus”.

W utworze przeważają jednak nazwy zupełnie fikcyjne, co tyczy się przede wszystkim nazwisk i pseudonimów opisanych postaci, a także toponimów. Część z nich (np. „Karun”) naprawdę istnieje (nazwa rzeki w Egipcie), więc słowo to mogło pojawić się na zasadzie zasłyszania lub – nie da się wykluczyć – powstała tu akurat przypadkowa zbieżność. Wydaje się, że brzmieniowy kształt nazw jest w tych sytuacjach priorytetowy i nie ma sensu doszukiwać się w nich znaczenia symbolicznego. Cechy i zróżnicowanie eufoniczne nazw służą też z pewnością uniwersalizacji świata przedstawionego, tak by miejsce akcji pozostało niesprecyzowane. W Miłosza *nominach propiach* nie może jednak zabraknąć sensu – nazwy muszą służyć nie tylko nazwaniu, ale i zasygnalizowaniu odpowiedniej treści. Dla przykładu, w kontekście formy „Gardan”, określającej miejsce kaźni wzorowane na podwileńskich Ponarach, Miłosz szukał miana, które najlepiej korespondowałoby z prototypem. Wskazują na to zapiski na marginesie manuskryptu, gdzie Miłosz wynotował kilka próbnych nazw (oprócz Ponar pojawiły się m.in. Palmiry, Gordan i Gadan), a z nich ostatecznie wybrał jedną: zdecydowała tutaj zasada podobieństwa oraz subiektywne przekonanie o przypuszczalnie najlepszym oddaniu bagażu emocjonalnego związanego z miejscem kaźni. Znamienne jest też podobieństwo do angielskiego „garden” (ogród), co koresponduje z przedwojennym określeniem Ponar – „miasto-ogród”.

Największy potencjał symboliczny kryje się przede wszystkim w leksemach dotyczących tytułowego miasta oraz sąsiadujących z nim wrogich narodów (Haragów i Kazawów). Do tej kwestii powrócę jednak później, kiedy symboliczny wymiar nazw będzie mógł być zestawiony z pozostałymi ustaleniami interpretacyjnymi. Jak się wydaje, i w ich przypadku ważnym czynnikiem był aspekt brzmieniowy. Miętko brzmiąca Sagena skontrastowana jest z twardym w wymowie leksemem „Harag”, który przypominać może mało „śpiewny” i melodyjny język niemiecki. Wyraz „Kazaw” koresponduje zaś z wymową kresową, odwołując czytelnika do dialektów wschodnio-słowiańskich. Te brzmieniowe skojarzenia wydają się bardziej na miejscu, jeśli weźmie się pod uwagę, w jak jasny sposób odsłonił Miłosz kryjące się pod owymi konstruktami rzeczywiste narody. W tym kontekście również Sagena, leksem pochodzenia greckiego, nie odstaje i wpasowuje się w nazewnictwo krajów Europy Wschodniej. Brzmienie jest dosyć znajome dla Polaka, jeszcze bliższe byłoby może w wymowie Litwinowi. Nie da się jednak zaprzeczyć, że nazwa ta nie brzmi typowo polsko i trudno byłoby ją przyporządkować do konkretnego kraju. Charakterystyczne litewskie brzmienie wyczuwamy także w imionach i nazwiskach opisywanych postaci, tj. Longina czy Gregoriusa, a pozostałe z nazw własnych również nie wyglądają zbyt familiarnie i nie należą do popularnych w języku polskim, m.in. Astolf czy Lator, choć – dla ścisłości – występują one obok bliższych nam Marii i Julii.

Najprawdopodobniej celem autora była przede wszystkim uniwersalizacja świata przedstawionego, bo choć nazewnictwo da się intuicyjnie lokować gdzieś w Europie Północno-Wschodniej, jest to jednak mieszanka, która wskazuje na rozległe wpływy kulturowe. W przypadku utworu odnoszącego się – mimo parabolicznego kostiumu – do kulturowego tygla, jakim było Wilno, nie można pominąć problemu języka narodowego. Miłosz podkreśla archaiczne pochodzenie języka litewskiego i bez nacjonalistycznego zacięcia wysuwa refleksje na temat każdego Waszkisa, który stał się Waszkiewiczem<sup>30</sup>, czy Syrutisa, który stał się Syruciem. Tkwił w Miłoszu swoisty sentyment do języka praprzodków, właściwego Litwie baśniowej, archaicznej, a także do nazw zawierających wyczuwalną, mityczną i nieokreśloną „dawność”, jak w nazwisku matki Miłosza – Kunat<sup>31</sup>. Jest to wprawdzie poparte jedynie subiektywnym wrażeniem, ale Sagena również zdaje się odsyłać swoim brzmieniem do czegoś dawnego i mitycznego – jak jej pierwowzór, litewskie Vilnius, pochodzące od określenia rzeki, co wskazuje na archaiczność nazwy<sup>32</sup>. Skojarzenia takie nasuwają także inne toponimy, którymi posłużył się lub które stworzył Miłosz: Tagmar, Nerove czy Gardan.

Nie można też nie dostrzec Miłoszowego przywiązania do nazw akwaticznych jako form etymologicznie najbardziej pierwotnych. Trudno nie odwołać się do *Doliny Issy*, gdzie autor również postawił sobie za zadanie ponowne ochrzczenie miejsc swojej młodości i w ten sposób uzasadnił nazwanie Issą faktycznej rzeki Niewiaży:

Wybrałem nazwę Issa, bo prawdopodobnie jest bardzo stara, może jeszcze sprzed indoeuropejskiej inwazji, a nosi ją kilka rzek w Europie. Poza tym inna rzeka litewska – Dubissa – z czymś się kojarzy.

<sup>30</sup> Cz. Miłosz, *Ogród nauk*. Kraków 1998, s. 153.

<sup>31</sup> Miłosz, *Rodzinna Europa*, s. 33.

<sup>32</sup> Pozostając w tematyce akwaticznej, nazwa „Wilno” również ma takie konotacje, gdyż pochodzi od litewskiego słowa „ripple”, oznaczającego ‘marszczenie’ – w tym też zmarszczki na tafli wody.

W tym moim unikaniu nazwy prawdziwej dopatruję się chęci zapewnienia sobie swobody w snuciu baśni<sup>33</sup>.

Owa wypowiedź przynosi nie tylko potwierdzenie tego, iż Miłosz lubował się w nazwach archaicznych, ale też wskazuje na aspekt swobody twórczej, która jest, wydaje się, kluczem do rozszyfrowania nietypowej konstrukcji *Miasta Sageny*. Potrzeba „swobody w snuciu baśni” wynika z tego, co zostało już wcześniej zaznaczone: Miłosz odnosi się z dużą rezerwą do literatury niefikcyjnej, zwłaszcza tej o podłożu autobiograficznym. Wpływa to z poczucia powinności wobec prawdy i świadomości swojej pozycji jako poety w służbie społeczeństwa. Autor *Doliny Issy* nie jest jednak przeciwny „wspominkarstwu” – wręcz przeciwnie, bardzo je ceni, co widać chociażby w dyskusjach z Aleksandrem Fiutem, kiedy poeta co rusz odsyła rozmówcę do pamiętników Janiny z Puttkamerów Żółtowskiej, ponieważ można w nich odnaleźć namacalny obraz epoki (AP 155–156)<sup>34</sup>. Docenia wysiłek, który musi być włożony w maksymalne zdystansowanie się od opisywanych zdarzeń i postaci, przybranie postawy bezstronnej. I chociaż w fikcji fabularnej, jaką jest *Dolina Issy*, wszelkie dosłowności oraz subiektywizm w odbiorze rzeczywistych miejsc byłyby w pełni uzasadnione, Miłosz i tak nazwy zmienił, dając sobie pełne przyzwolenie do odejścia od realizmu, a także podkreślając konieczność niestawiania znaku równości pomiędzy Tomaszem Surkontem a Czesławem Miłoszem.

Wydaje się, iż analogiczna sytuacja miała miejsce w przypadku *Miasta Sageny*. W *Ogrodzie nauk*, w kontekście recenzji *Pamiętnika wileńskiego*, Miłosz wspomina, że był namawiany do napisania książki o Wilnie, „która by pomogła wyjaśnić, czemu z ówczesnego Wilna wyszło tylu ludzi dzielnego ducha”. Autor zaznacza jednak, że nie czuje się na siłach, by taką „księgę żywotów” stworzyć, zwłaszcza że wymagałaby ona pełnego wywiadu środowiskowego, a na ten – mieszkając w Stanach – nie mógłby sobie pozwolić<sup>35</sup>. Powstanie *Miasta Sageny* dowodzi, iż Miłosz uległ namowom i „księgę żywotów” napisał, chociaż pozostawił sobie własną przestrzeń, nie wychodząc ze sfery fikcji. Dzięki temu *Miasto Sagena* jest czymś więcej jeszcze niż tylko świadectwem o pewnym miejscu w pewnej epoce. Zastosowanie klucza wileńskiego daje możliwość odszyfrowania przestrzeni i osób przedstawionych w tekście, utwór zyskuje zatem charakter powieści dla wtajemniczonych, którzy odnajdą ukryte pierwowzory. Jest to jednak również powieść dla grona szerszego niż grupa elitarnych czytelników, a dokładne rozszyfrowanie zagadek wileńskich i personalnych nie wydaje się konieczne, żeby uchwycić uniwersalne przesłanie i sensy tekstu. Znaczenia te natomiast wykraczają poza rzeczywistość Europy Wschodniej XX wieku.

### **Między Zniewolonym umysłem a Ziemią Ulro**

Pomimo zakodowania świata przedstawionego, realne wydarzenia, do których nawiązuje akcja, są czytelne i wyraźnie osadzone w XX wieku. Totalitaryzmy, prze-

<sup>33</sup> Cz. Miłosz, *Przypis po latach*. W: *Dolina Issy*. Kraków 2000, s. 5.

<sup>34</sup> Zdaniem Miłosza (Z 57), czytelnik współczesny szuka „prawdy o epoce” w „zbiorach dokumentów i pamiętników”.

<sup>35</sup> Miłosz, *Ogród nauk*, s. 158.

de wszystkim ten zza wschodniej granicy, stanowią jeden z głównych tematów utworu, co wyraża się nie tylko w opisie faktów historycznych (m.in. okupacja, wkroczenie wojsk Kazawów), ale też w poglądach postaci ulegających kazawskiej rewolucji lub przeciwstawiających się jej. Dominująca linia podziału w powieści przebiega między tradycją a nowoczesnością, co wyraźnie ujawnia się w zasadniczym sporze światopoglądowym – ten opiera się głównie na kwestii niesprawiedliwych stosunków społecznych<sup>36</sup>.

Dwa bieguny myślowe zestawione są ze sobą w *Mieście Sagenie* za pomocą dwóch sióstr, którym kronikarz poświęca osobny rozdział (*Dwie siostry*). Jedna to gorliwie wierząca zakonnica, druga jest oddaną rewolucji ateistką. Dochodzi w ich przypadku do interesującej zamiany ról: ateistka Julia głosi religijnej Marii prawdy ateizmu, gdy ta milczy, „nie wykazując misjonarskiego zapału” (M 49). Kiedy posłannicy Nowej Wiary z gorliwością jej bronią i przekonują do zracjonalizowanej prawdy o okrucieństwie świata i niesprawiedliwościach społecznych (będących również skazą religii), biegun religijny nie znajduje stosownych wyjaśnień dla swojego teokratycznego poglądu. Kronikarz nie wprowadza jednak w tym *exemplum* sióstr rozróżnień wartościujących ani ostrego podziału na dobre i złe, prawdziwe i fałszywe. Julia, zaglądnąca w piekło wojny, doczekała się potwierdzenia własnej „wiary w nieugięte prawidłowości ruchu zwanego Historia” (M 50). Miała również powody do rozczarowania, gdy spod „postulatów rozumu przeglądał irracjonalny grymas”. Maria natomiast w surowości powołania zakonnego tęskniła do „bogactwa przeżyć” siostry, odczuwając – mimo wiary w nieśmiertelność duszy – ból rozpadu, starzejące się ciało i najwyraźniej nie znajdując na to żadnego teologicznego usprawiedliwienia (M 51).

Angelo, jeden z bohaterów, członek stronnictwa biegaczy, swoje „nawrócenie” – pozostaliśmy wciąż w leksyce religijnej – przeżywa pod wpływem następującego obrazu: małżeństwo z kilkorgiem dzieci, dostrzegalny reumatyzm; wszyscy mieszkają w suterenie, po której ścianach spływa woda. Widok ten wyzwolił w nim bunt przeciwko odwiecznemu podziałowi na panów i uciskanych, a następnie rzucił cień na całą przeszłość. Angelo koncentruje się więc na przyszłości: zdegenerowana cywilizacja musi upaść pod wpływem wiary jutra, dzięki niej na świecie zapanuje utopijna sprawiedliwość. Tak jak rewolucjonistka Julia, spotkał się jednak z rozczarowaniem, chociaż oddanie sprawie pozwoliło mu lata później realizować kazawski reżim – wziął udział w spisywaniu list osób do deportacji. Kronikarz unika ocen, dlatego w charakterystykach tych postaci, które uległy zapędowi rewolucyjnym, pozwala sobie tylko na smutną refleksję, nigdy nie na drwinę czy krytykę. Wskazuje motywacje, te zaś bywają zrozumiałe, a nawet szlachetne, gdyż nie opierają się na nienawiści do posiadaczy, powodowanej chęcią własnego zysku, lecz wynikają z niezgody na zastany porządek świata. Wyznawcy Nowej Wiary, a więc ci, którzy uwierzyli w komunizm, są przez Miłosza ze współczuciem potraktowani także

<sup>36</sup> Spór światopoglądowy w *Sagenie* rozgrywa się zwłaszcza między dwoma stronnictwami: „Łucznicy odznaczali się niedbałością stroju, brakiem stałych dochodów i niechęcią do istniejącego porządku [...]. Biegacze, zawsze starannie ubrani, co rano wyruszali do swoich biur i urzędów i z pewnością nie występowali ani przeciwko swoim przełożonym, ani przeciwko rządowi patrycjatu” (M 44).

w *Zniewolonym umyśle*, gdzie autor nazywa ich przekonania religią „ludzi zrozpaczonych, rozgoryczonych i nigdzie indziej nie znajdujących nadziei”<sup>37</sup>.

Koniecznym kontekstem dla tych rozważań jest wspomniany przed chwilą słynny esej poety, ponieważ *Miasto Sagena* sygnalizuje wyraźnie tezy *Zniewolonego umysłu*<sup>38</sup>. W obu tekstach Miłosz posługuje się podobną leksyką o semantyce religijnej: myśl rewolucyjna zostaje w nich określona mianem „Nowej Wiary”, zideologizowani intelektualiści – wyznawcami, a ci najbardziej zaciekli – głosicielami. Przyszli wyznawcy kazawskiej rewolucji przeżywają wyszczególnione w eseju uczucie „pustki” i „ssania absurdu”<sup>39</sup>. Pojęcia te są w *Zniewolonym umyśle* precyzyjnie zdefiniowane i stoją za nimi konkretne desygnaty: pustka rodzi się w społeczeństwie bez religii, gdy brakuje już trwałych i wspólnych wartości oraz płaszczyzn porozumienia. Nowa Wiara proponuje system, w którym „robotnik i badacz historii mogą się [...] porozumieć”<sup>40</sup>, a intelektualizm – wcześniej wyobcowany i budzący politowanie w oczach kapitalistów – staje się użyteczny. Drugi istotny powód, doświadczenie absurdu, jest szczególnie bliski dylematom Miłosa: jednostki oderwane od religii odczuwają ze wzmoczoną siłą „ssanie absurdu” – bezsens ludzkiego istnienia unicestwiającego śmiertelność. Nowa Wiara przeciwstawia się sile czasu nowego człowieka, który nie ulega określonej formacji historycznej, ale kształtuje ją osobiście – tym samym wyzwala się spod piętna śmierci, gdyż nadaje swojemu życiu ponadpokoleniowe znaczenie.

Można więc zauważyć, że drugą płaszczyzną odczytań utworu – zaraz po planie wileńskim – jest problem intelektualistów ulegających niebezpiecznej ideologii. Ten wątek *Miasta Sageny* stanowi częściową transpozycję emigracyjnego eseju Miłosa, trudno to mieć jednak autorowi za złe – owo zjawisko, choć pod piórem poety zostało świetnie opisane lata później, definiuje przecież i rzuca cień również na przedwojenne i okupacyjne Wilno.

Utwór Miłosa jest mimo wszystko czymś więcej niż tylko literacką diagnozą absolutyzmu pod zmienioną nazwą. Chociaż tekst przybiera miejscami kształt przypowieści o totalitaryzmach, zamknięcie jego znaczenia w aspekcie polityczno-społecznym nie stanowiłoby ujęcia pełnego. Już analiza przeprowadzona w poprzedniej części wskazuje na istotny dla Miłosa problem, jakim jest zderzenie ze sobą dwóch światopoglądów: religijnego i naukowego. Ten nawracający temat wybrzmiewa silnie w *Mieście Sagenie*, będąc symbolicznie zasygnalizowany już we wspomnianym, fundamentalnym podziale na nowe i stare.

Postaci dwóch intelektualistów – Gregoriusa i Rabbiego Sarnakera – stają się ucieleśnieniem najważniejszych refleksji mistycznych, które przedstawił Miłosz w *Ziemi Ulro*, jak się wydaje, tych, które autorowi są najbliższe. Opisany już wcześniej Gregorius wiąże się z pewnością z „oddaniem sprawiedliwości” Zdziechowskiemu oraz z podkreśleniem płaszczyzny porozumienia między zahaczającym o herezję myślicielem katolickim a poszukującym fundamentalnych odpowiedzi Miłoszem –

<sup>37</sup> Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*. Kraków 1989, s. 18.

<sup>38</sup> Pochodną *Zniewolonego umysłu* nazwał Miłosz inną swoją powieść – *Zdobycie władzy*. Zob. Miłosz, *Podróżny świata*, s. 113.

<sup>39</sup> Miłosz, *Zniewolony umysł*, s. 23–27.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 24.

mimo wszystko chrześcijaninem. Krótki rys światopoglądowy z drugiego bieguna religijnego – myślicieli judaistycznych – zamienia się w wykład głównych tez kabały, i to jej konkretnej, bliskiej Miłoszowi odmiany, czyli koncepcji Izaaka Lurii, pośrednio poznanej przez pisma kuzyna, Oskara Miłosza. Te systemy mistyczne, które z pozoru powinny różnić się diametralnie, skoro zbudowane zostały na kanwie dwóch religii, spotykają się ze sobą w fundamentalnej tezie: uznaniu człowieczeństwa Bóstwa, będącego odpowiedzią na pytanie o sens i pochodzenie zła – uaktywnionego zwłaszcza w obliczu dehumanizujących wojen.

Zasadniczym problemem zasygnalizowanym w *Mieście Sagenie* są jednak niepokojące zmiany w kulturze prowadzące do zdewaluowania dotychczasowych wartości. Obawy te wybrzmiewają w tekstach wizjonerów, określonych w powieści jako prorocy. Należy do nich z pewnością Gregorius, ale konkretne nazwiska nie zostają ujawnione. Są to artyści, którzy sięgają w swoich obawach znacznie dalej niż katastrofiści, przeczuwający zaledwie piekło nadchodzącej wojny; niepokój tamtych skupia się na zagrożeniach związanych ze słabnącą duchowością:

Wspólną ich cechą zdawało się być obsesyjne rozmyślanie o religii, coraz częściej odsyłanej między obyczajowe konwencje czy wręcz zbywanej wzruszeniem ramion. Być może [...] stracili rozum z rozpacz, kiedy spostrzegli, że z każdym rokiem i z każdym dziesięcioleciem ich Bóg-człowiek traci swoją Boskość, zmieniając się w marzyciela i społecznego reformatora. [M 32]

Nie zaprzeczali oni jednak – jak katolicy teologowie – prawdzie nauki, choć „prawdy tej nie lubili” (M 33). Odsłaniała ona pozbawione nadziei położenie człowieka, którego zabiegania – w obliczu nieistnienia siły wyższej – są równe krzątaniu pszczoł czy mrówek. Trudno też w charakterystyce proroków nie dostrzec życiowych dylematów autora *Ziemi Ulro*, w objawieniu poetyckim stwierdzał on bowiem: „Późno dla rodu ludzkiego. / Jedna za drugą milkną kasandry”<sup>41</sup>. Być może, to siebie widział Miłosz pośród tych, którzy „musieli krzyczeć i ostrzegać” (M 32), u boku chociażby Oskara Miłosza i Stanisława Witkiewicza oraz Fiodora Dostojewskiego czy Simone Weil, a w latach najnowszych – w grupie pisarzy *science fiction*<sup>42</sup>. Wiek XX urzeczywistnił w pełni to, co Miłosz określa „erozją wyobraźni religijnej” – ostateczne rozłączenie się światopoglądu naukowego i religii<sup>43</sup>, skutkujące odrzuceniem praktyk religijnych. Według proroków i autora taki obrót spraw doprowadzi do wielkiej, globalnej katastrofy, której kształt pozostaje nieokreślony, choć budzi grozę.

Katastrofa Sageny – sygnalizowana od pierwszych stron powieści – rozpatrywana jest więc na dwóch płaszczyznach: politycznej i symbolicznej. Przede wszystkim stanowi ją jedna i druga okupacja, eksterminacja znacznej części ludności i zasiedlenie miasta wyznawcami Nowej Wiary. Miasto traci swoją odrębność i tożsamość, stając się jedną z identycznych wydmuszek Super-Państwa. Szczególnie symboliczny jest ostatni rozdział, w którym Kustosz przechadza się po uliczkach dawnej Sageny niczym po opustoszałym muzeum, doglądając „starych kamieni” – pomników po zapomnianych mieszkańcach.

<sup>41</sup> Cz. Miłosz, *L'Accélération de l'histoire*. W: *Wiersze wszystkie*, s. 628.

<sup>42</sup> Miłosz, *Podrózny świata*, s. 207.

<sup>43</sup> Zob. S. Weil, *Wybór pism*. Przeł. Cz. Miłosz. Kraków 1991, s. 6.

W Sagenie równolegle rozgrywa się natomiast także druga apokalipsa – związana z aspektem religijnym. Paradoksalnie odbywa się ona cicho, bez frenetycznych płomieni i trąb z objawienia św. Jana: „Nie płomieniami, trzaskaniem murów. / Ta zbliża się na łapkach kota”, jak pisze Miłosz w jednym z wierszy<sup>44</sup>. Ciszę przerywają tylko głosy proroków, których bezsilność mogła nadać im po latach przydomek proroków niemych. Według poety jest to „zawsze obecna Apokalipsa”<sup>45</sup>, objawiająca się „błyskiem konia rydzego”<sup>46</sup>, a więc przywołująca eschatologiczną wizję św. Jana. Dotyka ona całą cywilizację Zachodu, także tych, którzy nie przeżyli piekła wojny, oraz wiąże się z negacją dziedzictwa kulturowego i zakotwiczenia duchowego – bez nich natomiast jednostka oderwana od Boga i tożsamości żyje w poczuciu absurdu. Przesilenie, sygnalizowane przez Miłosza w *Mieście Sagenie* i w pełni rozwijane w *Ziemii Ulro*, ma początek w romantyzmie, lata później zostaje zaś przypięcętowane teorią Karola Darwina. Kapitalistyczny Zachód wybrał „prawdę bez złudzeń”, a więc uznał beznadziejne, choć pewne „Nie ma!” zamiast dającego nadzieję, lecz wątpliwego „Jest”. W powieści Miłosza pojawia się jednak rys optymistyczny: wyobraźnia religijna uaktywnia się w zbiorowości, ale przechowuje ją lud, który nie godzi się na świat pozbawiony porządkującej siły wyższej. Wiara w kabalistyczną ideę nowego początku odsłania natomiast taką przyszłość, w której wyklaruje się ostatecznie, łącząca naukę i wiarę, formuła życia społecznego.

### Parabola

Powieść Miłosza rozpatrywać należy oczywiście jako powieść z kluczem, zważywszy na jaskrawość analogii i silny związek pisarza z miastem młodości. Z kolei dotychczasowe rozpoznania, a także nasuwające się intuicyjnie spostrzeżenia zachęcają do odczytań parabolicznych, w czym nie przeszkadza wymieszanie fikcji z nazwami i zdarzeniami rzeczywistymi. Potencjał dwupłaszczyznowych interpretacji wyrażony został już silnie w *Zniewolonym umyśle*, którego pod kątem paraboli interpretował Dariusz Pawelec. W lekturze parabolicznej nie przeszkodziły nazwy odsyłające odbiorców do poszczególnych sytuacji oraz miejsc, występujące oczywiście obok szyfrowania opisywanych bohaterów (Alfa i inni). Według badacza prymarnym zagadnieniem eseju są „sensy etyczne”, przyćmione przez niezawołowane aluzje do konkretnej rzeczywistości politycznej<sup>47</sup>. Tekst, poprzez „moralistyczne i filozoficzne uogólnienie”<sup>48</sup>, znaczy nawet bez zdefiniowanych punktów odniesienia, a niekiedy te rozpoznania o charakterze ogólnym są głębsze i w późniejszym rozrachunku

<sup>44</sup> Miłosz, *L'Accélération de l'histoire*, s. 628.

<sup>45</sup> Miłosz, *Podróżny świata*, s. 211.

<sup>46</sup> „Wojną konia rydzego” O. Miłosz nazywa drugą wojnę światową; później Cz. Miłosz powraca do tego motywu w wierszu *Posłuchanie* (w: *Wiersze wszystkie*, s. 645), podkreślając ciągle trwanie apokalipsy: „Tak i teraz [...] z błyskiem konia rydzego”. W *Mieście Sagenie* narody również uwikłane są w „wojnę konia rydzego” – druga wojna światowa jest więc, zdaniem obydwu Miłoszów, jedynie objawem większej katastrofy.

<sup>47</sup> D. Pawelec, *Zniewolony umysł jako parabola*. W: Miłosz, *Zniewolony umysł*, s. 5–6.

<sup>48</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*. Wyd. 3. Warszawa 1972, s. 375.

bardziej wartościowe niż – ulegające przedawnieniu – diagnozy wyszczególnionych zjawisk społecznych i politycznych.

Cała przedstawiona tutaj analiza, skupiająca się na zarysowaniu szyfru wileńskich postaci i na poszukiwaniu odpowiedzi na motywacje autorskiego kryptonimowania, nie powinna odwracać uwagi od nasuwającego się natychmiast skojarzenia z przypowieścią, które rodzi się już pod wpływem enigmatycznego tytułu. Osadzenie akcji w przestrzeni *quasi*-autobiograficznej nie jest w twórczości Miłosza precedensem, również w przypadku epiki, po raz pierwszy jednak poziom sensów został tak uogólniony i ukierunkowany parabolicznie. Dla przykładu *Dolina Issy* – zmitologizowana i nasycona symboliką – zachęca do poszukiwania ukrytych znaczeń, przestrzeń osobista nakierowuje natomiast raczej na odczytania pod kątem autorskiego mitu i elementów autobiograficznych. Sensy o charakterze uniwersalnym i metafizycznym są odkrywane z perspektywy dziecka, mają rys autorozpoznań, przez co pierwiastek moralizatorski uległ wyciszeniu. *Miasto Sagena* nastawione jest bardziej na ogół – zagadnienia poruszane w nim przez Miłosza dotyczą co prawda kwestii indywidualnych, ale brak jednego, dominującego bohatera pogłębia traktatowość utworu oraz idący za tym dydaktyzm. Ulokowanie akcji w obrębie miasta pozwala na przedstawienie szerokiego przekroju społeczeństwa i wyznacza – pozaądaną przy paraboli – symboliczny, lecz ograniczony obszar.

Kreacja miasta jako przestrzeni do snucia paraboli nie stanowi niczego nowego w XX-wiecznej prozie, czego jaskrawym przykładem jest *Dżuma* Alberta Camusa, rozgrywająca się w – *nb.* niefikcyjnym – Oranie. Pozwoliło to autorowi nie tylko na ukazanie pierwszego planu w formie kilku ważnych bohaterów, ale także na zawarcie w utworze dylematów bohatera zbiorowego, którym stali się mieszkańcy miasta. Podobnie w powieści Miłosza mnogość postaci umożliwiła autorowi zarówno wprowadzenie konkretnych funkcji, jak i zobrazowanie postaw oraz prądów myślowych o mniej lub bardziej ogólnym charakterze. Poza tym w kronice silnie wybrzmiewa bohater zbiorowy, czyli lud Sageny – jego ważkość jako osobnej „postaci” podkreśla odrębny rozdział (*Lud Sageny*), gdzie Miłosz daje wykład przyzwyczajeni i wierzeń większości społeczeństwa. Jawi się ono tutaj analogicznie do tych szczególnych jednostek, które zasłużyły na miejsce w kronice swoimi wizjonerskimi lub chociaż reprezentatywnymi poglądami.

Bohaterowie utworu – choć wykazują mniejsze i większe podobieństwo do rzeczywistych osób – noszą znamiona uogólnienia, a to jest prymarną cechą paraboli. Każdy z nich ma zobrazować konkretną postawę czy myśl, jakkolwiek dochodzi też do mniej lub bardziej nakreślonej indywidualizacji – postaci zyskują zazwyczaj rodowód, szczątkowy zarys wyglądu, a także osobistych przyzwyczajeni i wykonywanego fachu. Nie można wyzbyć się jednak wrażenia, że są one ulepione z jednej gliny, co w ciekawy sposób korespondowałoby z zagadnieniem sageńskości (wpływ ducha miasta), lecz ma raczej bardziej tekstową proveniencję. Poglądy i myśli bohaterów rozpatrywane są z perspektywy konkretnego narratora – kronikarza, który ma indywidualne spojrzenie na daną sprawę i wie, jakie cechy i kwestie chce w opisie postaci zawrzeć. Na tę cechę jako na konkretną właściwość narracji kronikarskiej zwraca uwagę Włodzimierz Bolecki, zaznaczając w kontekście *Doliny Issy*:



Strukturalną częścią kroniki jest [...] wyrazistość osoby mówiącej, wskazywanie na niezmienną jej punktu obserwacji, a przede wszystkim podkreślenie jednolitej perspektywy aksjologicznej wobec świata przedstawionego w powieści<sup>49</sup>.

Można dostrzec ciekawą dwoistość kronikarskiego dyskursu – twórca opowieści sam konstruuje ją w sposób paraboliczny: zaprezentowani bohaterowie i przytoczone wydarzenia mają rzeczywiście sens literalny, a wspomnienie sageńskich postaci ma faktycznie wagę jako przedmiot utrwalenia pamięci. Ponad tym w zamierzeniu kronikarza jest jednak pewien egzemplaryzm – niektórzy z bohaterów najwyraźniej nie mają na tyle dużego wkładu w historię miasta, by znaleźć się w kronice. W pewnych przypadkach wydaje się nawet, że są oni wprawdzie znani kronikarzowi (bezpośrednio lub pośrednio, co wynikałoby z rozszerzonych kompetencji narratora), lecz pozostają anonimowi bądź zaledwie zasłyszani dla większości sageńczyków. Owe sylwetki zachęcają więc do zastanowienia się nad powodem włączenia ich do tekstu kroniki (i pośrednio – do tekstu powieści), a także do rozpatrzenia ich pod kątem parabolii. Nie można oczywiście wykluczyć też prawdopodobieństwa, że są to osoby realnie istniejące w Wilnie i ważne dla Miłosza, stąd przedstawienie ich w powieści umotywowane jest również po części czynnikiem autobiograficznym.

Taką czysto paraboliczną funkcję mogą pełnić np. postaci siostr, które mają co prawda wiele wspólnego z wilniankami – siostrami Westfalewicz<sup>50</sup>, pokrewieństwo to jednak zdaje się mieć wymiar drugorzędny. Powieściowa historia posłużyła jako zestawienie i ukazanie cichego porozumienia między skrajnymi ideami, a także dla zobrazowania podobieństw między myślą rewolucyjną a religią. Osoby Julii i Marii reprezentują siłę dwóch „religii”, których argumenty spierają się i często równoważą. Binarnie nacechowane okazują się też imiona – żydowskie Maria, będące wyraźnym odwołaniem do sfery judeochrześcijańskiej, i Julia, jako imię pochodzenia rzymskiego, wpisane w paradygmat rozumowego dziedzictwa antyku.

Inny bohater, wyróżniający się androgenicznością malarz Koper<sup>51</sup>, ma odzwierciedlać tytułowe „piętno”, a więc sygnalizować prowincjonalny stosunek sageńczyków do inności. Jest też postać proboszcza, którego heroiczny czyn ratowania dzieci żydowskich przed Haragami stał się znakiem aktywnej postawy Kościoła wobec oprawców, jeszcze bardziej zaś uogólniając: walki chrześcijaństwa ze złem i cierpieniem. W końcu pojawia się Borsuk – reprezentant wielu bezimiennych, którzy ulegli charyzmatycznym piewcom Nowej Wiary, a swoim oddaniem i sumiennością starali się dorównać wielkości towarzyszy i przysłużyć się sprawie. W tym rozdziale Miłosz zestawia patriotów AK z oddanymi idei członkami bojówek komu-

<sup>49</sup> W. Bolecki, *Proza Miłosza*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 143.

<sup>50</sup> W Julii i Marii można odnaleźć ślady Z. Dembińskiej, żony H. Dembińskiego – zob. A 110: „Ożenił się z katoliczką, Zosią Westfalewicz, której siostra była zakonnica, a ona sama też chciała wstąpić do zakonu i chyba dopiero pod jego wpływem została fanatyczną komunistką”.

<sup>51</sup> Da się dostrzec pokrewieństwo Kopera z wileńskim malarzem J. Kaczmarkiewiczem, którego Miłosz opisuje – w bardzo zresztą zbliżony sposób – w *Abecadlu* (A 22): „Kiedy przechodził, ścigał na siebie wszystkie oczy, jak zawsze nieprzychylnie jakimkolwiek odstępstwom od normalności. [...] poruszał się jak kobieta, kołysząc biodrami, przez co wyglądał na hermafrodytę”.

nistycznych – między jednymi a drugimi byli ludzie dobrzy i źli; mający dobre i złe pobudki; mądrzy i głupi.

W tym miejscu można w końcu odwołać się do wspomnianych wcześniej nazw o potencjale parabolicznym, które skłaniają do poszukiwania ukrytych w nich sensów naddanych. Nazwa „Haragowie” pochodzić może od hebrajskiego słowa „harag” – czasownika oznaczającego ‘zabijać, mordować, dokonywać egzekucji lub uboju’. Ów leksem jest stosowany w *Starym Testamencie*, np. w takich zestawieniach jak: „zniszczyć/wymordować naród”<sup>52</sup>. W tym przypadku również wolno założyć, że Miłosz znał to słowo i wybrał je celowo. Znacznie mniej wyraźnie prezentuje się kwestia nazwy „Kazawowie”, którą Miłosz stosował określając naród wzorowany na Rosjanach. Można by odwoływać się do gwarowej formy czasownika „kazać” (korespondującego z autorytarną polityką Kazawów) lub do hebrajskiego „kezeš” – według żydowskiej legendy imię takie nosił jeden z aniołów śmierci i gniewu<sup>53</sup>.

Nazwa miasta wiąże się natomiast z greckim pochodzeniem i może oznaczać – w zależności od kontekstu – sieć bądź łódź. Ów leksem wielokrotnie występuje zarówno w *Starym*, jak i w *Nowym Testamencie*, a Miłosz, dokonując tłumaczeń *Biblii* także w wersji greckiej, musiał to słowo doskonale znać. Ma ono zresztą swoją kalkę w języku łacińskim i jest wykorzystywane w tekstach kościelnych, gdzie wchodzi w zakres metaforyki skupionej wokół terminów marynistycznych i silnie wiąże się z postacią św. Piotra. W tym polu alegorycznym morze jest życiem doczesnym, człowiek – rybą, apostołowie zaś rybakami ludzi. Na owym poziomie alegorezy sieć (*sagena*) utożsamia się też z kościołem pańskim<sup>54</sup>.

Zarówno znaczenie dosłowne, jak i alegoryczne miałyby odniesienie do treści omawianego utworu. *Sagena*, interpretowana literalnie jako sieć, mogłaby być utożsamiana z pułapką, siódlami i jednocześnie wywoływać skojarzenia negatywne i te bardziej neutralne – można być przecież usidlonym w rozumieniu: ‘przywiązanym’. Zupełnie inaczej sprawa prezentowałaby się, gdyby Miłoszowi chodziło o sieć w znaczeniu ‘eklezyja’. Łączyłoby się to z wpisaniem miasta w myślenie teozoficzne albo szeroko posuniętą ironię w stosunku do postępującej w *Sagenie* „erozji wyobraźni religijnej”. Ostatecznie należy też wziąć pod uwagę odczytanie leksemu „*sagena*” jako ‘łódź’. Takie rozumienie pozwoliłoby na odwołanie się do całej tradycji ukazywania ojczyzny jako tonącego okrętu. Owo wyjaśnienie szczególnie może korespondować z wydzwiewkiem utworu, a także z wprowadzanymi przez pisarza zdaniem, gdy pojawia się np. taka metafora: „byliśmy mieszkańcami zatopionego kontynentu” (M 59).

„*Sagena*”, czyli greckie ‘łódź’, pokrywać się może z sensem politycznym, choć oczywiście nie tylko. Topos ojczyzny jako tonącego okrętu jest niezwykle popularny w paraboli i eseju politycznym, a przecież powieść traktuje o stopniowym unicestwieniu miasta i zarazem ojczyzny. Łódź wolno też rozpatrywać w słowniku semantycznym autora, gdzie zakres słownictwa akwaticznego odgrywa dużą rolę, co

<sup>52</sup> CSB Study Bible. Nashville, Tenn., 2017, s. 758.

<sup>53</sup> Zob. G. Davidson, *Dictionary of Angels*. New York 1967, s. 166.

<sup>54</sup> Zob. J. W. Marchand, *Sagena Piscatoris: An Essay in Medieval Lexicography*. W zb.: *Linguistic Method: Essays in Honor of Herbert Penzl*. Ed. I. Rauch, G. F. Carr. Paris – New York 1979, s. 128–130.

zaczęłam ilustrować już przy rozszyfrowywaniu pochodzenia nazw. Rozmawiając z poetą, Aleksander Fiut poruszył kwestię lejtmotywu przestrzennego, a w odpowiedzi Miłosz zaakcentował wpływ silnego oddziaływania wrażeń związanych z wodą, ponieważ już w dzieciństwie zawładnęły one jego wyobrażeniami:

te wrażenia, które pamiętam, zawsze łąca się z wodą. Bo woda, powierzchnia wody, jest w pewnym sensie abstrakcyjną przestrzenią. Daleko i blisko jest na niej łatwo uchwytnie [...]. Pamiętam jazdę łódką i zbliżanie się do drugiego brzegu, na którym była wielka wioska z wielką cerkwią. [AP 335]

Dalej Miłosz przechodzi przez okres dziecięcych lektur ze szczególnie uwydatnionym motywem akwaticznym, by zatrzymać się na *Ostatnim Mohikaninie* i na wizerunku domu pływającego po środku jeziora, co stało się, jak pisze autor: „centralnym punktem dla kształtowania przestrzeni w mojej wyobraźni” (AP 336). Motyw życia na łódce koresponduje wyjątkowo trafnie z symbolicznym odczytaniem tytułu, a Sagena-Wilno rozpatrywana byłaby jako oderwana od świata mała ojczyzna; przestrzeń najpierw znajoma, później – mityczna, przeobrażająca się w ojczyznę duchową i „miejsce autobiograficzne”<sup>55</sup>. Dom na łodzi współgra z takim położeniem Sageny, które wskazywałoby na jej odseparowanie – z uwagi na usytuowanie z dala od innych europejskich stolic, a także na centralność, jako że w niej zamyka się praktycznie cały świat i w niej rozgrywają się losy postaci oraz wielkie wydarzenia utworu. Z łodzią wiążą się też te dziecięce zabawy Miłosza polegające na „sporządzaniu map krajów i państw idealnych”, pokrytych w większości lasami, w których jedyną formą transportu są łodzie (AP 340–341).

Wydaje się, że napisana kilkadziesiąt lat później wizja Sageny czerpie z owych dziecięcych wyobrażeń – jeśli nie utopijność, to przynajmniej jakąś jej część: pewną sentymentalną nutę, gdy kronikarz wspomina świetność miasta i jego słodką prowincjonalność. I takim szczęśliwym miastem jest do pewnego momentu Sagena, co przejawia się w zgodzie z naturą, według ustalonego rytmu dnia i nocy, życia i śmierci. Owe akwaticzne wyobrażenia z dzieciństwa wiążą się więc najprawdopodobniej z nazwą miasta i tytułem powieści. Nie są one, rzecz jasna, rozpoznaniem przełomowym dla interpretacji, gdyż nie odsłaniają zamkniętych dotąd znaczeń, a jedynie eksponują prawdopodobne motywacje jednostkowe – odsyłają, podobnie jak *Dolina Issy*, do prywatnego mitu.

Z interpretacją powieści współgra także drugie tłumaczenie leksemu „sagena”, który oznaczałby ‘kościół pański’, ‘eklezie’. Wymiar eschatologiczny powieści oraz liczne nawiązania do myśli chrześcijańskiej zostałyby więc symbolicznie wyrażone również w tytule. Sagena stanowiłaby zatem przestrzeń sakralną, niekoniernie w tradycyjnym rozumieniu świętości – prezentowałaby i bogatą obrzędowość mieszkańców, i ich zakorzenienie w przeszłości, ale także wpasowywałaby się w konwencję miejsca młodości uznawanego za obszar *sacrum*. Zostaje ono zbrukane przez *profanum* wojny, rewolucji i dekadencji, święty obraz jest jednak zachowany przez „pamięć ocalającą” kronikarza. W końcu kościołem pańskim są mieszkańcy Sageny, wpisani w wymiar historyczny i eschatologiczny, postawieni wobec licznych prześladowań i oczekujący – jak lud Izraela – Bożego znaku.

<sup>55</sup> Pojęcie to pochodzi z artykułu M. Czerwińskiej *Słowo wstępne. Miejsca autobiograficzne Czesława Miłosza* (w zb.: *Czesława Miłosza „północna strona”*, s. 5).

Tym sposobem nazwa miasta, a zarazem tytuł mogą być rozpatrywane wieloznacznie i w korespondencji z różnymi wymiarami dzieła: wileńskim, historyczno-politycznym czy kulturowo-metafizycznym. Tytuł współgra też z poetyką – jednocześnie kroniki powieści parabolicznej. Zawiera w sobie pierwiastek powieści z kluczem (akwaticzne Sagena i Vilnius) i harmonizuje ze sposobami formułowania tytułów powieści parabolicznych i utopii, często wskazujących na konkretne miejsce (*Zamek* Franza Kafki, *Miasto Słońca* Tommasa Campanelli, *Wyspa* Aldousa Huxleya). Można zauważyć więc w powieści Miłosza ową paraboliczną cechę, jaką jest wprowadzanie imion i nazw znaczących – wśród postaci mieliśmy chociażby Jakuba, Julię i Marię oraz Żuczka; wśród nazw: wspomnianych Haragów czy Sagenę. Jest to jednak raczej walor dodany i pewna sugestia – czytelna niekiedy wyłącznie dla odbiorców poruszających się płynnie po twórczości Miłosza i świadomych mniej lub bardziej intencjonalnych odniesień kulturowych.

Krótkie rozdziały powieści, pisane w eseistycznym stylu – bliższym *Abecadłu* niż tradycyjnej kronice – przypominają niekiedy wybór poglądów intelektualistów sageńskich, przeplatany księgą anegdot. Narrator przywołuje również teksty myślicieli (m.in. Gregoriusa), co potwierdzałoby skojarzenie z antologią – konstrukcja przywodzi czasem na myśl Miłoszową *Wyprawę w Dwudziestolecie*, zawierającą wycinki prasowe i autentyczne dokumenty wraz z autorskim komentarzem. Trudno pozbyć się też wrażenia gawędowości, która pozwala na wprowadzenie do kroniki przypuszczeń zindywidualizowanego narratora oraz na swoistą swobodę w prowadzeniu narracji. Powieść jest jednak bliższa podniosłym *Gawędom o czasach i ludziach* Meysztowicza niż nieco rubasznym wspomnieniom Henryka Rzewuskiego. Kronikarz unika przede wszystkim wyolbrzymień i fantasmagorii, nie kładzie też nacisku na wartką akcję (tej bowiem w *Mieście Sagenie* praktycznie nie ma).

Wydaje się, że głównym zamysłem rozdziałów jest zawarcie w postaciach elementów frapujących kronikarza, a przezeń i Miłosza. Osoba autora uzewnętrznia się zresztą w niejednej z postaw: czasem wraz z autobiograficznymi szczegółami, niekiedy „tylko” poprzez zgodność poglądów czy zbieżność uwikłań życiowych. Przy okazji każdego rozdziału powieści można więc odwołać się do eseistyki Miłosza, która stanowi rozszerzenie poruszanych tam kwestii i ich podstawowy kontekst. Pierwowzory sageńskich postaci – jak sygnalizowałam już w pierwszym rozdziale – zaludniają natomiast wspomnieniową część twórczości autora *Ziemi Ulro*, a zatem np. *Rodzinną Europę*, *Szukanie ojczyzny* czy *Autoportret przekorny*. Rozdziały mają jednak przede wszystkim zaprezentować obraz epoki i problemy nowoczesności, w tym głównie XX wieku. Są podstawą do zobrazowania konkretnych zagadnień i wskazania czynników – tych, które doprowadziły do końca Sageny, i tych, które nie były w stanie tej klęski powstrzymać. Zasygnalizowane wcześniej analogie ze *Zniewolonym umysłem* nie są bezpodstawne – *Miasto Sagena* w dużej części przypomina esej polityczny, chociaż chyba istotniejszy i wyraźniej zarysowany został wymiar światopoglądowy. Utwór przypomina w tym powiastkę filozoficzną, gatunkowo zbliżoną do powieści parabolicznej, a może raczej – w dużym stopniu posługującą się parabola.

Powiązani z oświeceniowym gatunkiem wolno dopatrywać się przede wszystkim w konstrukcji fikcyjnego miasta, ponieważ służy ono za scenę dla ogólnych spostrzeżeń i pretekst do wyłożenia tezy autora. Miłosz co prawda twierdził, że nie jest filo-

zofem, chociaż w twórczości odwoływał się z uznaniem do różnych koncepcji i prądów filozoficznych, czerpiąc z nich inspirację do własnych poszukiwań, które składają się wszakże na spójny, mimo eklektyzmu, światopogląd<sup>56</sup>. Skojarzenia z powiastką filozoficzną wywołuje też nieco stylizowany narrator, anegdotyczność oraz opis fikcyjnego miasta, postawionego (w wybranych fragmentach) jako wzór dla pozostałych. Są to jednak tylko elementy, a rozpatrywanie powieści Miłosza w jednym paradygmacie gatunkowym byłoby podejściem mijającym się z zamierzeniem autora. *Miasto Sagena* wyraźnie łączy więc elementy powieści z kluczem i paraboli, proponując pogłębioną lekturę, szyfr bowiem uniwersalizuje i rozwija wileński temat.

Trudno uciec od konkluzji, że *Miasto Sagena* nie jest powieścią w tradycyjnym znaczeniu tego słowa. Próba powieściowa Miłosza zdaje się raczej reprezentować poszukiwania „formy bardziej pojemnej” – gatunkowej fuzji, która nie byłaby awangardowym żonglowaniem konwencjami, ale służyłaby jak najpełniejszemu przekazaniu autorskich zamierzeń, oddaniu prawdy o epoce. Ma cechy, które mogłyby zaklasyfikować ją do grona współczesnych sylw, opisywanych przez Ryszarda Nycza<sup>57</sup>. W przeciwieństwie do definicji wyłożonej przez badacza *Miasto Sagena* wydaje się dziełem jednolitym stylowo, a kształt kroniki jest spójny, choć sprofilowany przez wyraźnie filozofującego narratora. Powieść Miłosza jest też jednolita tematycznie. Od początku do końca elementy wprowadzone zostały według konkretnego planu, zgodnie z którym ujawniają się bardziej dosłowne i bardziej alegoryczne sensy utworu.

Stylizacja na kronikę to wygodny zabieg – ukazać można dzięki niemu wiele postaci i wątków, przykrywając cechami gatunku problem trochę niewyraźnie zarysowanych bohaterów, a także brak dialogów. Podobnie rzecz wyglądała w *Zdobyciu władzy*, gdzie Miłosz zaznaczył, że wiedzę na temat walk powstańczych zaczerpnął z rzeczywiście istniejącego pamiętnika powstańca. „Quasi-dokumentaryzm” jest, zdaniem Zdzisławy Mokranowskiej, autorskim „usprawiedliwieniem” powierzchownie zarysowanych wątków i uzasadnieniem skrótowości w utworze, który miał w domniemanym zamierzeniu stanowić jedynie skrót czy też „ekstrakt”<sup>58</sup> – a więc, podobnie jak *Miasto Sagena*, postawić pewną diagnozę. Bohaterowie z krwi i kości nie są natomiast mocną stroną Miłosza, pozostającego przede wszystkim poetą i eseistą, co zresztą podkreślił we wstępie do swojej powieści politycznej, mówiąc o „ledwo naszkicowanych postaciach”<sup>59</sup>.

Dlaczego więc Miłosz porywa się na fabułę? Nad brakami warsztatowymi i ogólną niechęcią do epiki przeważała najprawdopodobniej potrzeba pełnego obrazu świata, poszukiwanie gatunkowych furtek i chęć dodania nowej, uniwersalnej perspektywy do wielogłosu o mieście młodości. Czy zamiar się udał? W pewnym stopniu tak. Nie można jednak oprzeć się wrażeniu, że paraboliczność utworu jest

<sup>56</sup> Sposób filozofowania Miłosza trafnie określił K. Zająca (Miłosz i filozofia. Kraków 1997, s. 9): „nie jest [on] filozofem w tym sensie, że jego myślenie nie zawiera się w żadnym spójnym systemie wartości, lecz swobodnie porusza się po całej tradycji europejskiej w poszukiwaniu tematów”.

<sup>57</sup> R. Nycza, *O sylwiczności, czyli kłopot z przedmiotem*. „Teksty” 1979, nr 1.

<sup>58</sup> Z. Mokranowska, „Zdobycie władzy” Czesława Miłosza – dzisiaj. „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1, s. 171–173.

<sup>59</sup> Miłosz, *Przypis po latach*, s. 9.

również chwytem mającym maskować zmagania się pisarza z warsztatem prozaika. *Quasi*-dokumentaryzm umożliwił Miłoszowi przede wszystkim dość powierzchowne przedstawienie postaci, którym niekiedy do tego stopnia brak wyrazistości, że przypominają one cienie. Ten brak głębi tłumaczy po części krótka ekspozycja poszczególnych sylwetek, z niewielką objętością charakterystyk lepiej poradziłyby sobie jednak sprawny powieściopisarz.

W *Roku myśliwego*, w notatce z 8 XI 1987 (a więc powstałej niedługo po ukończeniu *Miasta Sageny*), Miłosz nakreślił szkic idealnej powieści, „którą trzeba byłoby [...] dopiero napisać [...]”, lecz tej propozycji nie kieruje do siebie, mając świadomość ograniczeń swoich możliwości. Byłaby to międzynarodowa powieść „o dwudziestym wieku” – „nie jedna z przypowieści, w których sprawy ludzi ukazują się poprzez metaforę, ale powieść, a więc raport o wielu postaciach oraz ich działaniach”<sup>60</sup>. Ich pierwowzorami byłyby największe osobistości świata nauki, filozofii, literatury i religii, miejscem akcji zaś – być może klasztor, gdzie spotkałby się ludzie i gdzie zderzyłyby się ich poglądy. W wizji Miłosza mieszczą się jeszcze romanse, w które włączyłby się barwni bohaterowie, utwór natomiast powinien przywoływać *Czarodziejską górę* i tworzyć literacką „panoramę”. Trudno nie dostrzec punktów styecznych między fabułą idealną a powieścią napisaną – *Miasto Sageny* to, co prawda, próba znacznie mniej przekrojowej historii, ale wyrażająca zbliżone aspiracje. Widać jednak w tej wizji także marzenie o wielkiej prozie, mimo że nie udało się go spełnić, ponieważ autor postanowił ukazywać „sprawy ludzi [...] poprzez metaforę”<sup>61</sup>. Otrzymałmy w ten sposób kolejną *quasi*-powieść Miłosza-poety, który świadomie nie ubiegał się o miano epika – wielkie fabuły pozostawił prawdziwym powieściopisarzom.

### ***Miasto Sageny* i twórczość Miłosza**

Mimo że Miłosz ukrywa się i dystansuje jako podmiot *Miasta Sageny*, jego obecność jest zaznaczona – i jako wystarczająco wyraźny rys autobiograficzny, i jako postać światopoglądowa, i jako charakterystyczny dla autora *Ziemi Ulro* zakres tematów. Także gatunkowo nie jest to coś zupełnie odmiennego, chociażby w porównaniu do tak zaskakującego zastosowania gatunku *science fiction* w *Górach Parnasu*. Zresztą i w tej powieści pojawia się stylizacja na użytkową literaturę dokumentarną, a jedna z równoważnych części utworu stanowi w istocie *quasi*-realistyczny testament odnaleziony przez bohatera w archiwum. Z poezji należy odnotować *Kronikę miasta Pornic* – niewielkich rozmiarów cykl poetycki poświęcony zasłyszonym historiom z autentycznego miasteczka, w którym poeta spędził raz wakacje. Refleksja historyczna jest tutaj, podobnie jak w analizowanej przez nas powieści, punktem wyjścia do autorefleksji i poszerzonych rozpoznai metafizycznych – indywidualnych i ogólnych.

Kroniką można określić też – według Boleckiego – *Dolinę Issy*, co potwierdza zresztą sam narrator, otwarcie tytułując się kronikarzem. Badacz zwraca uwagę na silnie wybrzmiewające w tej powieści istotne cechy narracji kronikarskiej, ale jeszcze wyraźniej rysują się one przecież w *Mieście Sagenie*. Tak więc mamy i „ujaw-

<sup>60</sup> Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*. Kraków 1991, s. 116.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

nienie aktu opowiadania”, i „przewagę nazw ogólnych nad jednostkowymi”, a także „panoramyczne” zarysowanie miejsca akcji i perypetii bohaterów, ze szczególnym naciskiem na ich obyczaj<sup>62</sup>. Zobaczmy, że opis Sageny realizuje wymienione wytyczne nawet bardziej bezpośrednio. To, co w *Dolinie Issy* jest pewną intergatunkową grą z czytelnikiem i nowoczesną, literacką realizacją średniowiecznego gatunku, w kontekście *Miasta Sageny* jest ujęciem niemalże w pełni tradycyjnym. Kronika, jako gatunek o wysokiej randze, koreluje z poruszonymi przez autora historycznymi i światopoglądowymi kwestiami. Miasto-państwo natomiast, jako przedmiot opisu, nawiązuje w zasadzie do najbardziej pierwotnej realizacji dziejopisarstwa.

Nycz wskazuje na interesującą koncepcję Miłoszowskiego podmiotu twórczego, która również odpowiadałaby nietypowej pozycji narratora w *Mieście Sagenie*. W wyniku „podwójnej przynależności” Miłosza jako człowieka, a więc też jako pisarza, jest on jeszcze głębiej zakorzeniony w „pozycji chwiejnej” – jest, z jednej strony, „tutejszy”, z drugiej: „nie stąd”<sup>63</sup>. To rzutuje także na rozdwojoną postawę kronikarza, gdyż nazywa się on sageńczykiem, ale również charakteryzuje się dystansem, który mógłby być spowodowany wieloletnim pobytem na emigracji. Sagena to zatem i dla narratora miejsce sentymentalnego powrotu i – najpewniej – figura domu rodzinnego czy też miejsce tożsamościowe. Dlatego narracja prowadzona jest z dystansu czasowego, a kronika nosi znamiona albumu, mającego nie tylko utrwalac pamięć, lecz i ją wywoływać.

W owym ujęciu *Miasto Sagena* stanowi więc zarówno autobiograficzną podróż do miejsc młodości, jak i szczególnie Miłoszowską narrację nakierowaną na rozpoznania moralne. Jest też próbą ujęcia przeżycia w tym sensie pełnego, że doświadczenia przesunięte zostają ze sfery indywidualnej i czasowo ograniczonej na fundamentalne i powszechne kwestie – problem zła, cierpienia i miejsca w świecie. Warto przywołać zdanie Madeline G. Levine, która podsumowała twórczość Miłosza, nazywając ją „hipotetyczną powieścią o XX wieku”<sup>64</sup>. *Miasto Sagena* wpisuje się w tę wielogatunkową narrację, zarówno ze względu na zakres tematów, pozycję światopoglądową i dystans osoby mówiącej, jak i za sprawą naddanych sensów powieści.

Odkryta powieść Miłosza porusza się więc w obrębie nawracających w jego dziełach tematów historycznych i metafizycznych oraz dokłada kolejną cegiełkę do autobiograficznej budowli miasta młodości. Wojciech Ligeza, szukając formuły dla określenia, czym jest twórcze przywiązanie poety do Wilna, porównał rozrzucone, nieco fragmentaryczne opisy Miłosza do „serii kronik”. Należy jedynie pogratulować Ligezie intuicji, gdy po latach ma się w ręku – tym razem poświadczoną przez samego jej autora – kronikę *quasi*-Wilna, która ową formułę wypełnia i domyka. Ten „nie [...] systematyczny” i nie „całościowo zakrojony wykład”<sup>65</sup>, a więc fragmenty

<sup>62</sup> Bolecki, *op. cit.*, s. 143.

<sup>63</sup> R. Nycz, „Wtrącony w pozycję geograficznie chwiejną”. Czesława Miłosza doświadczenie przestrzeni i miejsca. W zb.: *Miłosz i Miłosz*, s. 700–701.

<sup>64</sup> M. G. Levine, „Abecadło” i trzecia powieść Czesława Miłosza, jak dotąd nie napisana. Przeł. M. Rusinek. „Dekada Literacka” 1998, nr 5, s. 4.

<sup>65</sup> W. Ligeza, *Miasto ocalone Czesława Miłosza*. W: *Poznawanie Miłosza*. 2. Cz. 1: 1980–1998. Red. A. Fiut. Kraków 2000, s. 105–106.

rozrzucone w *Rodzinnej Europie*, *Abecadle* czy *Mieście bez imienia*, w próbie powieściowej zyskuje nową realizację – komplementarną, choć odmienną gatunkowo. W samej kompozycji powieści wybrzmiewają silnie początek i koniec, kryptonimowanie zaś nie tylko pogłębia uniwersalność świadectwa, ale również symbolizuje szeroką perspektywę autora, który wyśrodkował swój punkt widzenia gdzieś między prywatnym mitem a rzeczywistością oczyszczoną z pierwiastka indywidualnego.

Do eseju i poezji dołącza zatem głos powieściowy, w formie uporządkowanej i czasowo oraz światopoglądowo dystansowanej. „Niezapisana księga” o Wilnie zyskuje *quasi*-zakończenie, chociaż nie zostaje ostatecznie zamknięta. Miłosz wróci do miasta młodości jeszcze wielokrotnie w poezji, ale nie będzie to już ujęcie tak rozbudowane jak w przypadku *Miasta Sageny*. Warto więc może uznać nieznaną dotąd powieść Miłosza za zwieńczenie kronikarskiego cyklu o mieście młodości – cyklu, w którym nakładają się na siebie – nie pierwszy raz – konkretne i jednostkowe przeżycia oraz uniwersalne doświadczenie XX wieku i dziejów ludzkich w ogólności.

---

Abstract

DOROTA ROCHECKA-SEBRATOWICZ John Paul II Catholic University of Lublin  
ORCID: 0000-0002-1821-6219

**“MIASTO SAGENA” (“THE CITY OF SAGENA”)—CZESŁAW MIŁOSZ’S UNKNOWN NOVEL**

*Miasto Sagena* (*The City of Sagena*), to this day unpublished and unresearched Czesław Miłosz’s novel, is made subject of the paper. On the first plan it is a piece about Vilnius written as a *roman à clef*. The researcher identifies the real places, events, and figures hidden under the literary *façade*, as well as presents two layers of meaning, namely the political, to which *Zniewolony umysł* (*The Captive Mind*) is a clear context, and the metaphysical-religious one, in the examination of which she uses *Ziemia Urlo* (*The Land of Urlo*). Miłosz’s novel is analysed as a parable and juxtaposed with the author’s other works to promote a holistic mode of reading.