

~ ANDRZEJ TYSZCZYK ~

TRAGICZNOŚĆ I OCALENIE W POEMACIE *ŚWIAT* CZESŁAWA MIŁOSZA

Trwoga

„Ojczy, gdzie jesteś! Las ciemny, las dziki,
Od brzegu zwierząt kołyszą się chaszczce,
Trującym ogniem buchają storczyki,
Pod nogą czają się wilcze przepaście.

Gdzie jesteś, ojczy! Noc nie ma granicy,
Odtąd już zawsze ciemność będzie trwała.
Bezdomni z głodu umrą podróżnicy,
Chleb nasz jest gorzki, wyschnięty jak skała.

Gorący oddech straszliwego zwierza
Zbliża się, prosto w twarz smrodem zięje.
Dokąd odszedłeś, ojczy, jak ci nie żal
Dzieci w te głuche zabłąkanych knieje”.

Odnalezienie

„Tu jestem. Skądże ten lęk nierozumny?
Noc zaraz minie, dzień wszędzie niedługo.
Słyszycie: grają już pastusze surmy
I gwiazdy bledną nad różową smugą.

Ścieżka jest prosta. Jesteśmy na skraju.
Tam w dole dzwonek w wiosce się odzywa.

Koguty światło na płotach witają
I dymi ziemia bujna i szczęśliwa.

Tu jeszcze ciemno. Jak rzeka w powodzi
Mgła czarne kępy borówek otula.
Ale już w wodę świt na szczydłach wchodzi
I dzwoniąc toczy się słoneczna kula”.¹

1

Trzy elementy: bezpośrednie sąsiedztwo obu tekstów, ujęcie ich w cudzy-słowy oraz paralelizm nagłosowych fraz „Ojcze, gdzie jesteś!” – „Tu jestem” dają nam mocne podstawy do czytania obu tekstów jako wypowiedzi sprzężonych formą szczególnego dialogu². Dzieci poprowadzone przez ojca na wyprawę do lasu zgubiły się. Nastaje noc, budzi się trwoga przed czyhającymi w lesie niebezpieczeństwami. Przywoływanie ojca ma charakter szczególny. Nagłosowe „Ojcze, gdzie jesteś!” i wygłosowe: „Dokąd odszedłeś, ojczu, jak ci nie żal / Dzieci w te głuche zabłąkanych knieje” łączą formę pytania z tonem żalu i oskarżenia (wykrzyknik). W istocie głos dzieci nie jest formą poszukiwania ojca, który miałby wybawić dzieci z opresji, tak jak w wierszu Blake’a *Chłopczyk zabłąkany*³,

* Prezentowane studium jest częścią przygotowywanej rozprawy poświęconej tragiczności. Inne opublikowane fragmenty tej rozprawy to: *Tragiczność i doświadczenie. O nieszczęściu w strukturze tekstów tragicznych*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005, s. 81-98; *W kręgu tragiczności. Między moralnym a egzystencjalnym*, [w mej książce:] *Od strony wartości. Studia z pogranicza teorii literatury i estetyki*, Lublin 2007, s. 127-164.

¹ Teksty Miłosa według edycji: Cz. Miłosz, *Wiersze*, Kraków 1985.

² W rękopiśmiennej „książeczce” wykonanej przez Miłosa w 1943 roku cudzysłówów brak (B.B. K ó z k a [Czesław Miłosz], *Świat poema naiwne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, fotokopia oryginału), są już natomiast w *Ocaleniu* z 1945 roku.

³ „ Ojcze, tatusiu, gdzie jesteś ? Poczekaj!
Jak znajdę ślady twoje?
Ojcze, tatusiu, odezwij się do mnie!
Tatusiu ja się boję”

Noc stała czarna, a ojca nie było;
Z bagien wilgocią powiało;
Opary sine spowiły dolinę,
A dziecko płakało, płakało

Przeł. J. Kozak, w: W. B l a k e, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1994, s 12.

stanowi raczej formę wyrzutu i przypisania winy, w ich świadomości bowiem to on jest odpowiedzialny za sytuację, w której się znalazły. Przekonanie, że „Noc nie ma granicy” i że „Odtąd już zawsze ciemność będzie trwała”, wyrażone językiem, który budzi zdumienie w kontekście języka dziecięcego, jest świadomością w najwyższym stopniu tragiczną⁴. Jest świadomością porzucenia, tym bardziej bolesną, że zostaje skonfrontowana z doświadczeniem domu i zadomowienia w świecie⁵. Nie ma w *Trwodze* nadziei („Bezdomni z głodu umrą podróżnicy”) na odnalezienie, bowiem to nie dzieci zgubiły się w lesie, nie przestrzegając przestróg, lecz ojciec oddalił się od nich, wydając je na zgubę. W świadomości dzieci porzucenie przez ojca już się dokonało. Ich głos, gdy ujmujemy go monologowo, jest więc głosem czystej skargi „wystawionego na pokaz” tra-

⁴ Por. Ł. Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków 2001:

„Trwoga to baśniowo-fantastyczne wyznanie («my») zagubionych dzieci. A jednak i tu środkowa strofa najwyraźniej wymyka się zdroworozsądkowej interpretacji. Dlaczego bowiem mali turyści mieliby mówić:

Bezdomni z głodu umrą podróżnicy,
Chleb nasz jest gorzki, wyschnięty jak skała.

Ów dystych brzmi nazbyt hieratycznie (wersy przypominają frazy biblijne), by domniemywać, że imitują dziecięcą mowę. Czemu ponadto wspomniany chleb ma być „gorzki, wyschnięty jak skała” (na chwilę dochodzi tu do głosu wyobraźnia demoniczna)? Czyżby «nocne zdumienie» trwało tak długo?» (s. 57).

Te wątpliwości znikają, jeśli pod „baśniowo fantastycznym wyznaniem [...] zagubionych dzieci” dostrzeżemy formę tragicznej skargi, analogicznej do takich form jak chór w Sofoklesowym *Edypie czy Antygonie*, psalm 22, skargi Hioba, czy *Do niebios* Kacnelsona. Cudzystów, w jaki ujęta jest *Trwoga*, prócz funkcji dialogowej, sprzęgającej ten utwór z *Odnalezieniem*, może mieć też znaczenie odniesienia do takich właśnie form literackich.

⁵ Nie zajmuję się tu całościową analizą poematu *Świat*, choć oczywiście uwzględniam całość cyklu. Wśród wypowiedzi bardziej lub mniej wyczerpująco analizujących poemat Miłosza wymieńmy: J. Łukasiewicz, *Przestrzeń „świata naiwnego”. O poemacie Czesława Miłosza „Świat”*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4; M. Stala, *Poza ziemią Ulro*, „Teksty” 1981, nr 4-5; B. Chrzastowska, *Poezje Czesława Miłosza*, Warszawa 1982, s. 105-119; L. Vallée, *What is The World? (a naive essay)*, „Ironwood” 1881, nr 2; L. Nathan, A. Quinn, *The Poet's Work. An Introduction to Czesław Miłosz*, Cambridge-London 1991, s. 19-21; J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Kraków 1992, s. 201-205; J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998; H. Vendlér, *Świat już doskonały*, przeł. M. Rusinek, w: Miłosz, *Poema naiwne*. K. Van Heuckelom, *Świat według Miłosza. Motywy kluczowe w „poemacie naiwnym”*, „Kresy” 2000, nr 2-3; Tischner, dz. cyt. Z ostatnich prac podejmujących ważny dla twórczości Miłosza kontekst zła wymieńmy prócz przywoływanej już książki Łukasza Tischnera także pracę Marka K. Siwca, *Los, zło, tajemnica. Ku twórczym źródłom poezji Aleksandra Wata i Czesława Miłosza*, Bydgoszcz 2005, która ma jednak tę usterkę, że jej autor, koncentrując się na interpretacji kontekstów filozoficznych, zbyt swobodnie wymija dorobek badań literackich nad twórczością obu poetów. Brak w niej także analizy samego poematu Miłosza.

gicznego nieszczęścia. Symboliczna płaszczyzna wiersza, w której relację między dziećmi i ojcem odczytać można jako relację między ludźmi a Bogiem, konstytuuje wyraźną transcendentalność takiej skargi i jej semantykę tragicznego, jakby nasyconego zdziwieniem obwinienia bez nadziei na odwrócenie tego, co się już dokonało.

I właśnie w tym miejscu – miejscu rozbrzmiewającej skargi – włącza się głos ojca: „Tu jestem. Skądże ten lęk nierozumny?”. Można powiedzieć, że głos ojca rozbrzmiewający w tym przepięknym wierszu chce rozwiać mroczną obawę dzieci. „Tu jestem” znaczy: jestem z wami, jestem tuż obok. Po tym metafizycznym, cudownym wręcz odnalezieniu się ojca następuje wyjaśnienie. Rzeczywistość jest inna, niż się wydawała: „Ścieżka jest prosta. Jesteśmy na skraju.” Deiktyczne rozgraniczenie przestrzeni: „Tu jeszcze ciemno. [...] Ale już w wodę świt na szczydłach wchodzi / I dzwoniąc toczy się słoneczna kula”, podkreśla nietrwałość i przemijalność „nocy” i „trwogi” z nią związanej. Ojciec nie neguje samego doświadczenia, które było udziałem dzieci, wyjaśnia jedynie jego sens i przywraca mu właściwą miarę: po nocy następuje świt, ciemność jest tylko brakiem światła, a trwoga i towarzysząca jej tragiczna świadomość są „nierozumne”, a więc wypływają z błędnego rozpoznania rzeczywistości, biorącego ów błąd za faktyczny stan rzeczy. Przerażający świat trwogi, który wydawał się jedyną i ostateczną postacią rzeczywistości, zostaje przez ojca zdemistyfikowany i włączony w przestrzeń świata uporządkowanego o wyraźnych wektorach sensu.

Odnalezienie w poemacie Miłosza dokonuje się w cudowny sposób, przychodzi jak nieoczekiwane, niemalże baśniowe, wybawienie z najcięższych opresji i odwrócenie złego obrotu rzeczy, w czym, oczywiście, można rozpoznać tytułową „naiwność”. Poza tym trzeba zwrócić uwagę na fakt, że to nie dzieci odnajdują ojca, lecz on sam powraca, nie tłumacząc, co się naprawdę stało i dlaczego dzieci zostały same. W przeciwieństwie do wierszy Blake’a brak w dialogowym dyptyku Miłosza motywu powrotu do domu⁶. U Blake’a chłopczyk zostaje zwrócony zrozpaczonej matce, u Miłosza odnalezienie oprócz samego faktu odnalezienia nie wprowadza żadnego elementu akcji, jest raczej

⁶ Chłopczyk zabłąkany wśród bagien pustkowiecia
Gdzie błędne wiodły go ognie
Szlochał z rozpaczy, lecz Bóg go zobaczył
I dłoń mu podał jak ojciec.

W płaczu utulił i powiódł
Tam, gdzie mateczka struchlała
We łzach i żalu, w pustkowieciu moczarów
Synka swojego szukała.

Przeł. J. Kozak, w: W. Blake, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1994, s. 12.

kontrapunktującą tragiczność wizją „Ziemi bujnej i szczęśliwej”, pozbawioną jednak motywu powrotu do stanu sprzed tragicznego zdarzenia. Nie wiemy, czy dzieci odzyskały zaufanie do ojca i czy uwierzyły w jego wizję. Nie wiemy więc w istocie, w jakiej mierze głos ojca rozwił tragiczną świadomość *Trwogi*. Dialog pozostawia tu otwartą przestrzeń, której Miłosz nie domyka w planie treści, jak Blake W *Chłopczyku znalezionym*. Czy jest to przestrzeń nadziei, która ma ukoić zbolełą świadomość dzieci? Czy przeciwstawione trwodze piękno „ziemi bujnej i szczęśliwej” neutralizuje tragiczną skargę dzieci, czy przeciwnie, skarga ta nie przestaje rozbrzmiewać i stanowi nieusuwalny kontrapunkt epifanii ojca?

2

Figuralny sens dyptyku Miłosza jest skomplikowany. Dramatyczne powiązanie obu tekstów sugeruje rozwój od tragedii porzucenia (*Trwoga*) do epifanii ocalenia (*Odnalezienie*), która demystyfikuje iluzyjność tragicznego przeżycia dzieci. Dyptyk w takim ujęciu jawi się jako szczególny dialog dwóch prawd: prawdy tragicznej i prawdy ocalającej, w którym druga znosi pierwszą. Wydaje się, że w takim ujęciu wyraża się tytułowa „naiwność” poematu (*Poema naiwne*). Ujawnia się ona w sugestii linearnego i następczego powiązania dwóch wydarzeń: porzucenia i odnalezienia. Porzucenie w tym porządku jest warunkiem odnalezienia, odnalezienie natomiast jest dopełnieniem i zamknięciem porzucenia. Oba „wydarzenia” wydają się niesamodzielne, pierwsze warunkuje drugie, drugie dopełnia pierwsze. Miłosz po mistrzowsku wykorzystuje ten ścisły semantyczny związek, co najwyraźniej widać w kompozycyjnej paraleli nagłosowych, jakże symbolicznych, fraz: „Ojcze, gdzie jesteś” – „Tu jestem”. W tym miniaturowym dramacie składającym się z dwu kwestii zabieg taki sprawia wrażenie natychmiastowego rozwiązania perypetii, rozwiązania – dodajmy – budzącego skojarzenia z Eurypidesowym *deus ex machina*.

Ale właśnie dlatego, że tak rozumiana „naiwność” ma podstawy w świadomym i jawnym chwycie kompozycyjnym, estetyczne wrażenie wzajemnego warunkowania się i dopełniania motywów porzucenia i odnalezienia nabiera cech kompozycji ironicznej, a w dalszej kolejności ujawnia szczególną nieodpowiedniość między planem estetycznej kompozycji a planem egzystencjalnego doświadczenia. To, co w planie kompozycji wchodzi w łatwy i wręcz oczywisty związek, w planie doświadczenia łączy się w sposób trudny i bynajmniej nie oczywisty. Jeśli, jak tu zakładamy, figuralny sens *Trwogi* przywołuje doświadczenie tragiczności, to do istoty tego doświadczenia należy moment zamknięcia na wszelkie możliwości ocalenia. Więcej, można powiedzieć, że „konieczność” tragiczna żywi się klęską wszelkich możliwości nietragicznego roz-

woju zdarzeń, aż do ostatecznej *katastrofy*, która jest zarazem radykalnym zamknięciem całego doświadczenia. Nie ma w takim doświadczeniu miejsca na jakiegokolwiek „potem”. To, co „potem” należy już do całkiem innego świata zdarzeń, świata, w którym także niewykluczony jest tragiczny rozwój wypadków, ale za każdym razem będzie to już inna tragedia, z innym, przynależnym tylko jej układem zdarzeń. W tym sensie tragedia dzieci jest zamknięta i skończona. „Bezdomni z głodu umrą podróżnicy” – to przepowiednia, która z punktu widzenia świadomości tragicznej antycypuje nieuchronny finał i kres zdarzenia przedstawionego w *Trwodze*. Nie ma w utworze ani jednego motywu, ani jednego sygnału, że rozwój zdarzeń może przybrać inny niż tragiczny obrót. Świadomość podmiotu tej wypowiedzi jest w najwyższym stopniu tragiczna.

Wiersz *Trwoga* przywołuje tematy posiadające rozległą sieć powiązań biblijnych, ale i powiązań z grecką tragedią, by przypomnieć motyw porzucenia zawarty w historii Edypa czy Arystotelesowską *hamartię*. Jeśli utwór ten ująć jako autonomiczny głos tragicznej świadomości, to porzucenie ujawnia się jako doświadczenie fundamentalne i ostateczne, zmierzające do nieuchronnej klęski („Bezdomni z głodu umrą podróżnicy”), w którym bezdomność, głód, strach przed potwornością świata i zbłądzenie symbolizują raczej trwałe sposoby istnienia w lesie-świecie, niż sytuację popadania w nieszczęście uwikłaną w zmienne koleje losu. Jest doświadczeniem egzystencjalnym, ale jednocześnie moralnie zawinionym, wyraża się w skardze, ale i w oskarżeniu („jak ci nie żal dzieci”). Posiada – można powiedzieć – wszystkie cechy doświadczenia tragicznego, w którego materii nieszczęście egzystencjalne łączy się w niejasny sposób z przewinieniem moralnym.

Nie obawa przed tym, co może nastąpić, lecz faktyczność bycia porzuconym, to, że doświadczenie to staje się udziałem dzieci niejako *in actu esse*, determinuje tragiczną świadomość świata *Trwogi*. Świadomość ta nie rodzi się z „niczego”, rodzi się z utraty zaufania do ojca w obliczu tragicznego doświadczenia. Nauka zawarta w słowach ojca objawia prawdę ocalającą, ale jest to prawda, której depozytariuszem jest ojciec, nie ma jej w świecie *Trwogi*, a nawet jeśli jest, to ponosi klęskę, bowiem ojciec i jego prawda są w tym świecie niewidoczni, budząc tragiczne domniemanie opuszczenia i wydania dzieci na pastwę „straszliwego zwierza”. Figura tragedii ukazuje, że prawda tragiczna czerpie swą siłę z klęski prawdy ocalającej, im mocniejsze wydają się argumenty ocalenia, z tym większą mocą obracają się przeciwko tragicznemu bohaterowi. Mówiąc słowami Schelera, odnalezienie w świecie *Trwogi* musi „koniecznie wydawać” się niemożliwe⁷. Wymaga więc innego świata i innej perspektywy.

⁷ M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden, Kraków 1976, s. 90.

Dlatego prawda objawiona przez ojca wydaje się wobec świata *Trwogi* transcendentna, nieobecna w tym świecie stanowi drugą, nie przecinającą się, lecz równoległą wizję świata, świata, w którym ocalenie przychodzi spoza i niejako wbrew prawom świata tragedii. Owszem, może się przeciąć ze światem trwogi, ale nie jako prawda, lecz wiara. Jako odbudowane zaufanie dzieci do ojca, lecz na innym niż prawda poziomie. Ale czy w dyptyku Miłosza coś na taki motyw odzyskanego zaufania wskazuje? Głosy dzieci i ojca pozbawione są jakiegokolwiek narracyjnego komentarza. Czytelnik może jednak, a nawet powinien, uwzględnić sytuację zdarzeniową całego cyklu, a także sugestie tytułu. „Odnalezienie” sugeruje wszak, że dzieci odnalazły zagubionego ojca i że świat trwogi rozwiązał się, jak zły sen. Wiemy jednak także i to, że znaczenia podpowiadane przez prosty układ kompozycyjny tego cyklu mogą być mylne lub uproszczone. W świecie *Trwogi* nieobecny jest ojciec, w świecie *Odnalezienia* nie ma dzieci. Odzyskane zaufanie dzieci do ojca staje się niewątpliwie podstawą przesłania całego poematu, choć nic w świecie obu utworów go nie poświadcza. Nic, oprócz samego dialogu, w którym tragicznemu doświadczeniu dzieci odpowiada cud odnalezienia ojca.

Jak rozumieć powiązanie wizji tragicznego doświadczenia i ocalającej epifanii? W jakiej relacji osobowej je umiejscowić? Odpowiedź na to pytanie zależy od interpretacji, jaką nadamy tej ostatniej, a więc epifanii ojca.

Można ją po pierwsze rozumieć jako głos filozoficznej mądrości, która *ex post* roztopia tragiczną skargę w wiedzy o kojących właściwościach czasu i przemijaniu wszystkiego, w tym także ludzkiego cierpienia („Noc zaraz minie, dzień wszędzie niedługo”). Cały dyptyk stanowiłby wtedy figurę wewnętrznego dialogu między „wiedzą tragiczną” a mądrością „wiedzy filozoficznej” (stoicyzmem).

Można, po drugie, widzieć w epifanii ojca symbol mądrości transcendentalnej, która manifestuje się nie jako mądrość kojąca tragiczne doświadczenie w nauce o przemienności losu, lecz jako światło, które, by tak powiedzieć, rozbłyśka w samym środku nocy, w samym środku rozgrywającego się *in actu* esse tragicznego doświadczenia i niczym latarnia morska odkrywa drogę wyjścia ze świata Trwogi.

Być może w takim kontekście należy odczytać słowa: „Tu jeszcze ciemno [...] ale już w wodę świt na szczudłach wchodzi i dzwoniąc toczy się słoneczna kula”. Świt na szczudłach i słoneczna kula zmierzające na ratunek dzieciom byłyby jak podana przez Boga ręka w wierszu Blake’a czy czechowiczowski księżyc, który „świat ku światłu przechyla” w nierównej walce Wieniawy z „niedźwiedziami nocy”.⁸ Parafrazując słowa Balthasara, można powiedzieć, że dyp-

⁸ J. Czechowicz, *Wieniawa*, w: *Dziela zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 1997.

tyk stanowiłby w takim wypadku dialog między doświadczeniem rozbicia świata a wiarą w możliwość odzyskania sensu całości⁹. Skoro rozbicie świata jest równoznaczne z brakiem ojca, odnalezienie staje się warunkiem przywrócenia sensu rozbitemu światu. Tylko bowiem odnalezienie może odbudować wiarę, iż ojciec naprawdę nie opuścił dzieci. Dopiero ta wiara, nie znosząc samego nieszczęścia, którego doświadczyły, otwiera możliwość zniesienia jego tragiczności. „Tu jestem. Skądże ten lęk nierozumny?” – powiada ojciec i w słowach tych zawarta jest sugestia, że nie tylko jest, ale że jest cały czas. Z epifanii tej dzieci mogą wysnuć argument wiary i jedynie wiary, że był z nimi w nieszczęściu, choć go nie widziały, a co za tym idzie, że ich nie porzucił. Nie wiemy, czy to czynią. Ale, paradoksalnie, właśnie w takiej sytuacji, w sytuacji odnalezienia, z całą mocą ujawnia się problem odpowiedzialności za nieszczęście, jakiego doświadczyły dzieci. Skoro bowiem ojciec nie porzucił faktycznie dzieci, co takiego się stało, że popadły w świat trwogi?

3

W dyptyku Miłosza, oprócz motywu dzieci z silną konotacją niewinności, występują jeszcze dwa motywy mocno nacechowane symboliką winy: opuszczenie, porzucenie dzieci w lesie („Dokąd odszedłeś [...] jak ci nie żal / Dzieci w te głuche zabłąkanych knieje”) i samo „zblądzenie” w lesie. Oba są wobec siebie antytetyczne, posiadają przeciwnie skierowane wektory przyporządkowania. Opuszczenie obarcza winą ojca, zblądzenie sugeruje winę („błąd”) dzieci. Jednakże w swej podstawowej, trochę czytankowej warstwie historia zblądzenia i odnalezienia jawi się raczej jako dydaktyczne egzemplum niż dramat. Kompozycja warunkowania się i dopełniania obu części dyptyku powoduje, że symbolika winy niemalże roztopia się w „niewinnej opowieści” o wyprawie do lasu, motywy winy wydają się mało aktywne i jakby unieruchomione we wzorze, którego dominującą jakością jest zniesienie winy. W ogóle nie aktywizuje się antytetyczność porzucenia i zblądzenia. Niewinność dzieci wydaje się całkowicie oczywista. Wina ojca zostaje natychmiast rozwiana.

W przeciwieństwie jednak do utworów Blake’a, w utworze Miłosza „nawinna” kompozycja fabuły, dzięki swej wyraźnej sygnalizacji ironicznej, nie może motywów winy unieruchomić na stałe w jednej konsolacyjnej i dydaktycznej

⁹ „W zestawieniu dwóch słów «tragedia» i «wiara» kryje się głęboki sens, gdyż to, co w tragedii zostaje rozbite, zakłada wiarę w nienaruszoną całość. A skoro rozbicie jest doświadczeniem, jest wiedzą, wówczas owa całość, która się rozpada czy rozpadła może być właśnie tylko przedmiotem wiary, może nawet wiary wbrew rozumowi” (H. U. von Baltheasar, *W pełni wiary*, przeł. J. Fenrychowa, Kraków 1991, s.147 n.).

konfiguracji, umożliwiając tym samym ich ruch na poziomie symbolicznym. Ruch, który uwidacznia przemieszczanie się winy pomiędzy dwoma równoległymi wizjami świata: między światem trwogi i światem odnalezienia. Gdy świat trwogi konstytuuje się jako tragedia bycia porzuconym, wina poprzez skargę dosięga ojca i jego wizję świata. Ale odnalezienie natychmiast problematyzuje tę winę i tym samym przemieszcza ją w świat trwogi: „Tu jestem. Skądże ten lęk nierozumny?” – pyta zdziwiony ojciec. A skoro jest i nie opuścił dzieci, co jest źródłem ich tragedii? Zbłądzenie – to, że dzieci zabłądziły w lesie pomimo obecności ojca? A więc wina dzieci? *Hamartia*? Czy jednak dzieci mogą być winne? W pytaniu tym odkrywa się napięcie między dosłownym i figuralnym znaczeniem dialogu, napięcie nie do usunięcia, bowiem każda możliwa konfiguracja symboliki poetyckiego obrazu musi w ostateczności zmierzyć się z jej „naiwnym” i dosłownym znaczeniem. A tu dzieci konotują jednoznacznie sens niewinności. Dlatego wszelka symboliczna konfiguracja winy w punkcie wyjścia musi się liczyć z niewinnością. Niewinność w połączeniu ze zbłądzeniem przywołuje konotacje greckiej tragedii z jej antynomicznym sprzężeniem winy i niewinności w jednym doświadczeniu (wina tragiczna, *hamartia*) albo też biblijną i nietragiczną symbolikę mitu Adama i grzechu pierworodnego. Niewinność w połączeniu z opuszczeniem, szczególnie jeśli nadać mu sens wystawienia na próbę, przywodzi skojarzenia z figurą Hioba.

Jeśli poszlibyśmy w lekturze poematu tropem konfiguracji tragicznej, to dramat Miłoszowego *Świata* zatrzymuje się na świecie *Trwogi*, w którym niewspółmierność pomiędzy zbłądzeniem i cierpieniem stanowi ostateczny rys tego świata, zamykający skargę z jej domniemaniem porzucenia w nieprzekraczalnych granicach lasu. „Zeus nie słyszy. Wołasz na pustkowiu” – poucza Ajschylosowego Prometeusza Hermes. Jedynym adresatem skargi zabłąkanych dzieci staje się w takim wypadku las, a więc świat, w „którym coś takiego jest możliwe”¹⁰, jak powiada Scheler. Czym byłaby w takim razie epifania „odnalezienia”? Czy podobnie jak teofanie w greckich tragediach, które ani nie powodują, ani nie znoszą tragiczności świata, byłaby jedynie iluzją cudownego rozwiązania tragicznej akcji? Poczyszającą iluzją, „dopisaną”, podobnie jak *deus ex machina* w zakończeniu nieudanej tragedii o Ifigenii¹¹, nieudanej między innymi z tego powodu, że geniusz Eurypidesa nie potrafił uporać się z przekształceniem symboliki niewinności dziecka (Ifigenii) w wizję tragicznego cierpienia? Nieoczekiwane i słabo umotywowane poświęcenie córki greckiego wodza nie jest w stanie przesłonić okrutnego obrazu z Ajschylosowego *Agamemnona*: podstępnie zwabionej, skępowanej i zakneblowanej dziewczyny, wleczonej

¹⁰ Scheler, dz. cyt., s. 66, passim.

¹¹ Chodzi rzecz jasna o *Ifigenię w Aulidzie (Eksodos)*.

za włosy na stos ofiarny¹². Zamach na niewinność dziecka łamie uniwersalizm greckiej figury winy tragicznej, odkrywając w całej jaskrawości zło moralne zarówno w świecie ludzkich czynów, jak i świecie boskich prób i żądań. Oksymoroniczne sprzężenie winy i niewinności rozpada się na dwa nie mające punktu stycznego światy: świat woli ustanawiającej przemoc i świat ofiar doznających przemocy. Kiedy litość i trwoga zastąpione zostają przerażeniem i oburzeniem wobec jawnego „skandalu zła”, wtedy interweniuje bogini. Ale jest to interwencja, która niczego w świecie tragicznej konieczności nie jest w stanie zmienić, posiada jedynie – by tak powiedzieć – charakter konsolacyjny, ma nieść pocieszenie zbolełym uczestnikom tragedii, a także chronić samą boginię przed nadmiarem oburzenia. Wydaje się, że tak rozumiany kontekst dyptyku Miłosza niweczy ważny, podkreślony cudzysłowem dialog, w którym tragiczna skarga stanowi nie jedyną, lecz jedną z dwóch równorzędnych kwestii. Choć z drugiej strony, kontekstu tego nie można wszak całkowicie pominąć.

Kontekst Hioba ratuje dialog. W dyptyku Miłosza odnajdujemy zadziwiająco wiele sygnałów przywołujących ten trop. 1. W obu tekstach występuje motyw ontologicznie zaakcentowanej obecności adresata skargi. Epifanii ojca w *Odnalezieniu* odpowiada więc teofania architekstu biblijnego. 2. W obu utworach tragiczność wyraża się w skardze oscylującej między świadomością niezawinionego nieszczęścia a domniemaniem winy ojca lub Boga. 3. W obu tekstach tragiczna skarga podważona zostaje jako „nierozumna” i „zaciemniająca” prawdziwy obraz rzeczywistości. 4. W obu odpowiedź ojca lub Boga przybiera formę wizji, z której ma płynąć nauka o naturze stworzenia. 5. W obu wreszcie nauka ta nie ma charakteru moralnego, lecz – chciałoby się powiedzieć – estetyczny.

Ale tutaj natrafiamy już na znaczącą różnicę. W *Księdze* jest to obraz nieogarnionej potęgi boskiego stworzenia, obraz przytłaczający i budzący grozę przez swą nieludzką miarę, a zarazem przez swą „estetyczność” pozostający w niejasnym związku z etyczną treścią Hiobowej skargi. W *Odnalezieniu* wyłania się obraz o zgoła innej poetyce – poetyce arkadyjskiej: „pastusze surmy”, „dzwonek w wiosce”, „koguty na płotach witające światło”¹³, „czarne kępy borówek” to motywy ustalające ludzką miarę obrazu „ziemi bujnej i szczęśliwej”.

¹² „[...] chór śpiewa, jak to błagającą o litość dziewczynę na rozkaz jej ojca słudzy chwytają i jak kożę ofiarną składają zwiniętą w peplos na ołtarzu. Siłą zamykają jej usta rzemieniem, by nie rzuciła klątwy na dom. Jej barwne szaty spadają na ziemię. Ponieważ nie może mówić, błagalny wzrok wbija w oprawców, podobna do niemego obrazu.” (R. Chodkowski, *Ajschylos i jego tragedie*, Lublin 1994, s. 158).

¹³ Na temat możliwych znaczeń symbolicznych motywu koguta por. P. Nowaczyński, *Kłopoty z kogutem. Z dziejów poetyckiego obrazowania*, w: tegoż, *Studia z literatury XX wieku*, Lublin 2004, s. 167 nn.

Ponadto włączony w opowieść o historii wyprawy do lasu obraz odnalezienia wyłania się z wizji trwogi w sposób naturalny i „organiczny” jako następstwo mijania nocy („Noc zaraz minie, dzień wszędzie niedługo”). W przeciwieństwie do *Księgi* nie ma tu dysonansu między etyczną w podstawie skargą Hioba a estetyczną w obrazie odpowiedzią Boga, sprawiającą wrażenie zakłócenia spójności dialogu, jaki prowadzi Hiob z przyjaciółmi i Bogiem¹⁴. W poemacie Miłosza to raczej *Trwoga* sprawia wrażenie załamania się spójnego porządku całości utworu, ale jest to załamanie – można powiedzieć – na poziomie spójności estetycznej: przez wtargnięcie w świat łagodnych jakości estetycznych obrazu o jakościach ostrych albo – innymi słowy – wtargnięcie tragiczności w świat arkadyjski.

Z perspektywy zabłąkanych w lesie dzieci wtargnięcie to wydaje się nieodwracalne, jak nieodwracalne wydają się nieszczęścia Hioba. W *Księdze* pozostaną one nieodwracalne dopóty, dopóki Hiob nie ukorzy się wobec słów odpowiadającego „z wichru” Boga. Wiemy, że Hiob w obliczu potęgi boskiej wizji zamilkł, w geście pokory posypując głowę popiołem, mimo że mowy Boga nie przyniosły odpowiedzi na dramatyczne pytania ani nie ukoili jego bólu. Obroniwszy swą niewinność przed oskarżeniami przyjaciół, kaja się przed Bogiem jako mąż sprawiedliwy i niewinny, pomimo iż to właśnie w Nim domniemywał wcześniej źródła swego opuszczenia. Dlaczego? W *Księdze* nie ma na to pytanie odpowiedzi albo trzeba by powiedzieć: nie ma prostej odpowiedzi. Jest fakt pokory wobec boskiej wizji i jakaś w domyśle iluminacja całości w momencie ujrzenia Boga:

Słyszeniem uszu słyshałem o Tobie, ale teraz moje oko Ciebie ujrzało.

Dlatego żałuję i korzę się, tak jak tu jestem w prochu i popiele.

(Hi 42, 5-6)¹⁵

Iluminacja, ale nie taka, która daje zrozumienie rzeczy, lecz taka, która jest doświadczeniem niepojętości („Zbyt dziwne to rzeczy dla mnie, których nie pojmuję”; Hi 42, 3). Nie znajdując usprawiedliwienia dla swego cierpienia, w owym „nie pojmuję” Hiob doświadcza niepojętości samego Boga. Innymi słowy, niepojętość cierpienia Hioba staje się figurą niepojętości boskiej. Doświadczenie to niczego nie wyjaśnia, ale wszystko zmienia. Bóg powraca do Hioba. W obliczu niepojętości boskiej miary Hiob odzyskuje miarę ludzką, której wyrazem jest pokora.

¹⁴ Ksiądz Józef Sadzik w komentarzu do *Księgi Hioba* w tłumaczeniu Czesława Miłosza: „W mowach Pana nie znajdziemy żadnej aluzji do cierpień Hioba ani do jego dyskusji z przyjaciółmi” (Cz. Miłosz, *Księga Hioba*, Lublin 1981, s. 33, tu także sygnalizowany problem redakcji „mów Jahwe”).

¹⁵ Miłosz, *Księga Hioba*.

Czy w poemacie Miłosza odnajdziemy analogon Hiobowej pokory? W samym dyptyku motywu takiego nie ma, choć wiersz *Odnalezienie* już go zapowiada. Odnajdziemy go w utworze zamykającym cykl: solarnym hymnie *Słońce*. Można w tym utworze widzieć kontynuację epifanii ojca i jego nauki. Ale też jakiś rodzaj przesłania łączącego dwie antytetyczne wizje: tragiczną i ocalającą w jednym, solarnym doświadczeniu. W platońską symbolikę świata „niby poematu” i słońca, które „przedstawia artystę” (Boga?), wpisana została nauka o barwach, oślepieniu i widzeniu. W sposób dla siebie charakterystyczny Miłosz przywołuje potoczne zjawisko porażenia wzroku spowodowane patrzeniem w słońce. „Słońce w południe jest ciemnością dla sowy nie przez brak, ale przez nadmiar światła” – te słowa kardynała Journet zamieszcza Miłosz we wstępie do przekładu *Księgi Hioba*. Nadmiar światła poraża widzenie. Symbolika spojrzenia w słońce wydaje się czytelna w odniesieniu do *Trwogi*: dzieci nie widzą, bo są porażone, jak Hiob, niepojętością własnego cierpienia i opuszczenia. Wyzuty z ludzkiej miary świat budzi przerażenie. *Odnalezienie* tę miarę przywraca. Ale nie dzieje się to, jak w *Księdze Hioba*, przez spotęgowanie „Niepojętego” w obrazie boskich zadań, lecz odwrotnie: przez skontrastowanie niepojętości trwogi miarą świata „naiwnego” i „prostego” („ścieżka jest prosta”), *Słońce* zaś miarę tę afirmuje, jednocześnie przeciwstawiając tragicznemu zaślepieniu widzenie „świata w barwnej postaci”.

Właśnie tu, w afirmacji „patrzenia w promień od ziemi odbity”, możemy odnaleźć motyw pokory. Widzenie zespolone zostaje z gestem wyrażającym pokorę w taki sposób, że nie można tych dwóch znaczeń od siebie oddzielić, pokora staje się warunkiem widzenia:

Kto chce malować świat w barwnej postaci,
[...]
Niechaj przykłąknie, twarz ku trawie schyli
I patrzy w promień od ziemi odbity.

Wydaje się, że nauka zawarta w *Słońcu* nie tyle rozwiązuje sprzeczność między tragicznym doświadczeniem a cudem odnalezienia, ile raczej wskazuje drogę ocalenia przed popadnięciem w trwałe i ostateczne zaślepienie. Ocalenie przychodzi wraz z pokorą przywracającą możliwość widzenia świata. Ale znów: w podstawie obrazu pokory leży gest-symbol, gest odwrócenia wzroku od źródła światła. Może on jednak mieć nie jedno, lecz dwa nacechowania symboliczne, zależne od niuansów „logiki” tego gestu Albo, jak jest właśnie u Miłosza, wyrażony w obrazie opuszczenia wzroku i przykłąknięcia ustanawia motyw pokory i symbolikę afirmacji, albo, gdy realizuje się w geście „odwrócenia się tyłem do” znaczącego: zerwanie więzi i bunt – wtedy przywołuje symbolikę negacji i rozpaczy.

Wydaje się, że w *Słońcu* symbolika negacji i rozpaczcy nie zostaje w ogóle przywołana. Ale czy faktycznie? Czy nie jest podskórnie obecna już w samej podwójnej konstrukcji normy widzenia, składającej się z części negatywnej (przestroga przed patrzeniem w słońce) i pozytywnej (przyklęknięcie), łączącej oba obrazy w jedną doświadczeniową postać i stanowiącej podstawę „nauki” zawartej w utworze. Sens tej nauki ustanawia się właśnie jako przestroga przed konsekwencją patrzenia prosto w słońce, gestu konotującego prometejską zuchwałość (*hybris*):

Niechaj nie patrzy nigdy prosto w słońce
Bo pamięć rzecz, które widział straci,
Łzy tylko w oczach zostaną piekące.

„Łzy piekące” to wszak motyw przywołujący symbolikę rozpaczcy, która, jeśli staje się trwałą jakością widzenia świata, ustanawia nieodwracalność opuszczenia, które stało się udziałem tragicznej świadomości w świecie „Trwogi”. Spojrzenie w słońce niesie, innymi słowy, niebezpieczeństwo trwałego porażenia bólem i cierpieniem, i jako takie ustala ono symbolikę tragicznego widzenia świata, widzenia w „odwróceniu od źródła”, a więc w rozpaczcy i zrodzonym z niej tonie oskarżenia, który rozbrzmiewa w świecie *Trwogi*. Wyraża to negatywna część nauki o słońcu. W pozytywnej części natomiast zawarta jest norma możliwego ratunku przed zerwaniem i popadnięciem w rozpacz – wyraża to obraz w trzeciej strofie.

Fragment wypowiedzi Simone Weil przytoczony w tym samym miejscu, co słowa kardynała Journet, wiele w tym obrazie wyjaśnia:

Nieszczęście sprawia, że Bóg staje się nieobecny na czas pewien, bardziej nieobecny niż człowiek, który umarł, bardziej nieobecny niż światło w zupełnie ciemnym lochu. Rodzaj przerażenia opanowuje duszę. Podczas tej nieobecności nie ma nic, co można by było kochać. Najstraszniejsze to to, że jeżeli w tym mroku, w którym nie ma nic do kochania, dusza przestanie kochać, nieobecność Boga stanie się ostateczna. Trzeba, aby dusza dalej kochała wbrew wszystkiemu albo przynajmniej chciała kochać, choćby najdrobniejszą swoją cząstką. Wtedy któregoś dnia Bóg sam jej się ukaże i objawi piękność świata, jak to stało się z Hiobem. Ale jeżeli dusza przestanie kochać, trafi już tutaj jakby w odpowiednik piekła.¹⁶

Afirmacja „patrzenia w promień od ziemi odbity” wyrażona w geście pokory wydaje się więc w poemacie Miłosza funkcjonalnie tym samym, co owa powinność „kochania wbrew wszystkiemu”, o której mówi Simone Weil – je-

¹⁶ Miłosz, *Księga Hioba*, s. 52.

dynym możliwym ratunkiem przed przekształceniem tragicznego doświadczenia w trwałe bycie opuszczonym, innymi słowy, przed przekształceniem tragicznego doświadczenia w tragiczną świadomość. Ratunkiem tym trudniejszym, im bardziej doświadczenie trwogi w swej narzucającej się „konieczności” („faktyczności”) czyni nierealnym możliwość („cudowność”) ocalenia.

Dialogowy dyptyk Miłosa jest w istocie dyskursem między dwiema zasadniczymi modalnościami ludzkiej egzystencji: koniecznością i możliwością. Między koniecznością, w której Arystoteles ujrzał podstawy tragedii, a możliwością, która jest wiarą wbrew konieczności. „Rozumieć po ludzku swoją zgubę, a jednak wierzyć w możliwość, to jest wiara.” – powiada Søren Kierkegaard¹⁷. I wydaje się, że Miłosz w dyskursie tym staje po stronie „możliwości”, nie bacząc na „naiwność” takiej postawy¹⁸. Podobnie jak czyni to przytoczony właśnie duński pisarz, rosyjski filozof Lew Szestow¹⁹, czy cytowana już Simone Weil. W tym też poemacie Miłosa różni się od poematu Kacnelsona²⁰, w którym panuje czysta, monumentalna rozpacz przenikająca dwie postawy, wyrażone w sposób radykalny i bezkompromisowy: buntu wobec spełniającej się „konieczności” i oskarżenia „możliwości” o zdradę. Rozpacz tak potężna, że spojrzenie poety w słońce gasi je, a światło bije tu jedynie z twarzy skazanych na zagładę dzieci. Być może oba poematy zrodzone pod piórem dwóch poetów jako świadectwo tego samego czasu i miejsca – Warszawy 1943 roku – należy czytać tak właśnie, jak czytaliśmy dyptyk Miłosa: jak dialog dwóch doświadczeń tej samej dziejowej tragedii.

¹⁷ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972, s. 178.

¹⁸ Tezę tę formułuję wyłącznie w stosunku do Miłosa – autora *Świata*. Trzeba tu bowiem uwzględnić rzecz, którą zauważa i podkreśla Błoński, mianowicie szczególnie, oparty na kontraście związek, jaki łączy poemat *Świat* z cyklem *Głosy biednych ludzi*, powstałym i opublikowanym w tym samym czasie.:

„Oba te utwory zostały napisane – można chyba tak powiedzieć – na dnie piekła, które dosłownie ziało zbrodnią i nieszczęściem. Ale i tu zostaje wyraźnie zaznaczona dwoistość: świat oszalał – w *Głosach* – ale zachował jednak – w *Świecie* – przyrodzony (= dany przez Boga) porządek [...]. *Głosy* są skargą przechylającą się w rozpacz lub cynizm. *Świat* natomiast – wspomnieniem Arkadii czy raczej – naturalnego porządku rodziny ludzkiej.” (J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 95).

W tym kontekście można uznać – wydaje się – że w sensie symbolicznym, choć nie stylistycznym, *Trwoga* reprezentuje w *Świecie Głosy biednych ludzi*.

¹⁹ Por. Lwa Szestowa, *O źródłach prawd metafizycznych. Skrępowany Parmenides*, w: t e g o ż, *Ateny i Jerozolima*, tłum. C. Wodziński, Kraków 1993.

²⁰ Chodzi o poemat Icchaka Kacnelsona pt. *Dos lid fun ojsgebargeten jidiszen folk* przetłumaczony na polski przez Jerzego Ficowskiego (*Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*), który analizuję w innym, nie publikowanym jeszcze studium.