

CZYM JEST MIŁOSZOWSKIE „TO”. O CIEMNYCH EPIFANIACH CZESŁAWA MIŁOSZA

BOGUSŁAW GRODZKI*

Formuła ciemnych epifanii może budzić pewne wątpliwości. Wszak istotą epifanii jest doświadczenie zmysłowej bądź nadzmysłowej iluminacji, opisywanej zazwyczaj – w odwołaniu do metaforyki wizualnej – jako nacechowane poznawczo doznanie wyjątkowej wyrazistości, jasności, a nawet świetlistości rzeczy, których dotyczy. Tymczasem pewne opisane przez Miłosza epifanie stanowią świadectwo innych zgoła przeżyć czy też doznań. Są one poetyckim zapisem niepewności epistemologicznej podmiotu mówiącego i właśnie jako takie są niemal zawsze na swój sposób ciemne. Dlatego, po pierwsze, że ich zasadniczą cechą jest niewyraźność, nieprzejrzystość i niejednoznaczność. Po drugie, można je nazwać ciemnymi, gdyż właśnie w nich znajduje poetycki wyraz doświadczenie ciemnych czy wręcz mrocznych stron egzystencji albo też, szerzej rzecz ujmując – kondycji ludzkiej. Odwołanie się do tej, zakrawającej na paradoks, oksymoronicznej formuły¹ ułatwia także zrozumienie zasadniczych sprzeczności, na których ufundowana jest twórczość Miłosza. Owe antynomie odnajdujemy również w poetyckich obrazach epifanii: niekiedy jasnych, innym razem ciemnych, najczęściej zaś jasnych i ciemnych jednocześnie².

Zajmujący się twórczością Miłosza badacze i krytycy pozostają zgodni co do tego, że na przestrzeni całej aktywności literackiej polskiego noblisty, która – jak wiemy – rozciąga się na różne epoki literackie, odnaleźć można stale powracające te same elementy poetyki czy też pewne cechy postawy poetyckiej. Wśród

* Bogusław Grodzki – dr hab., UMCS w Lublinie.

¹ Podobnie oksymoroniczną formułę „ciemnych iluminacji”, zastosował A. Fiut w tytule szkicu, którego wywody zmierzają jednak w innym kierunku. Zob. tegoż, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003, s. 11.

² Innym tego przykładem jest rozdzwitek między przywiązaniem poety do postulatów wypracowanych w łonie nurtu klasycystycznego a praktyką poetycką wskazującą na asymilację osiągnięć europejskiego modernizmu, od którego Miłosz wielokrotnie się odżegnywał. W rezultacie mamy do czynienia z paradoksem, zasadzającym się na fakcie, że ten zagorzały zwolennik wartości klasycystycznych był w swojej praktyce poetyckiej jednym z najbardziej nowoczesnych poetów polskich. Zob. R. Nycz, *Miłosz: bio-grafia idei* [w:] tegoż, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984; „*Nostalgia za nieosiągalnym*”: o późnych poematach [w:] *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

nich zwraca uwagę racjonalizm oraz przywiązanie do zasad klasycystycznych, a w zakresie obrazowania – okulocentryzm³, interpretowany jako wyraz nakierowania wrażliwości poety na percepcję zmysłową. Nie sposób jednak nie odnotować, iż tego rodzaju ustalenia, skądinąd całkowicie słuszne, pozostają w sprzeczności z deklaracjami samego Miłosza, który po wielokroć zarówno w swoich wierszach, w wypowiedziach teoretycznych, jak też w udzielanych wywiadach stwierdzał coś zgoła przeciwnego. Przyznawał mianowicie, że w jego rozumieniu poezja jest nie tyle wytworem pisarskiego rzemiosła, ile raczej efektem pewnych stanów duszy oraz towarzyszących im doznań. Poeta zaś jest swego rodzaju medium i to właśnie sprawia, że w procesie twórczym tkwi pewien element irracjonalny. Jak to ujął Miłosz w wywiadzie udzielonym dziennikarzowi „Ameryki” w 1989 roku: „Nasze stulecie jest niedopowiedziane. Tak jak i życie ludzi. Jesteśmy we władaniu sił, których nie potrafimy ująć w słowa ani zapisać”⁴.

Przywołajmy dwa przykłady zaczerpnięte z twórczości poetyckiej, które ilustrują tego rodzaju, tzn. mediumiczne, postrzeganie procesu twórczego. Wiersz *Nauki* z tomu *Król Popiel i inne wiersze* (1962) został poświęcony problemom, jakie na płaszczyźnie moralno-duchowej stwarza kłopotliwe dziedzictwo pokoleń. Pojawia się tam niezbyt zrozumiałe dla osób postronnych rozróżnienie: etosowi osób, wśród których się urodził, tożsamy z poetą podmiot wiersza przeciwstawia usposobienie oraz wrażliwość moralną niesprecyzowanych bliżej „innych”; być może chodzi mu o dawno zmarłych przodków, ale nie sposób tego miarodajnie ustalić. Co ciekawe, zaprezentowana w utworze wizja wewnętrznego rozwoju jednostki ludzkiej ma do pewnego stopnia charakter deterministyczny⁵:

Ich nauki znalazły co prawda granicę
 We mnie samym, a woła moja była ciemna,
 Mało posłuszna moim albo ich zamiarom.
 Inni, których nie znałem, czy tylko z imienia,
 Stąpali we mnie i ja, przerażony,
 Słyszałem w sobie skrzypiące pokoje,
 Dokąd się nie zagląda przez dziurkę od klucza.
 [...] To mnie poniżało.
 Że gotów byłbym krzyżeć: Wy, odpowiedzialni,
 Przez was nie mogę zostać, kim chcę, tylko sobą
 (W, t. 2, s. 273)⁶

³ Zob. np. K. van Heuckelom, „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004.

⁴ Cytuję za R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 172–173.

⁵ T. Garbol (*Po upadku. O twórczości Czesława Miłosza*, Lublin 2013, s. 210) skłonny jest wiązać to raczej z prześladowającym poetę poczuciem skażeniem grzechem pierworodnym: „nie ma ono charakteru absolutnego ani deterministycznego. Skierowane do przodków, po których dziedziczy się obciążenie grzechem, słowa są dwuznaczne”.

⁶ Cytaty z poezji Miłosza podaję za wydaniem: Cz. Miłosz, *Wiersze*, Kraków 2001–2009. opatrzonym w tekście skrótem „W” w nawiasie oraz numerami tomu i cytowanej strony.

Z kolei w wierszu *Ars poetica?* (*Miasto bez imienia*, 1969) odnajdujemy zaskakujący opis procesu twórczego jako inspirowanego natchnieniem. Poeta jest tam przedstawiony jako osoba obdarzona pewnymi zdolnościami mediu-micznymi, które budzą w nim raczej zażenowanie, niż stanowią powód do dumy:

W samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego:
 Powstaje z nas rzecz, o której nie wiedzieliśmy, że w nas jest,
 Więc mrugamy oczami, jakby wyskoczył z nas tygrys
 i stał w świetle, ogonem bijąc się po bokach.

Dlatego słusznie się mówi, że dyktuje poezję daimonion,
 choć przesadza się utrzymując, że jest na pewno aniołem.
 Trudno pojąć, skąd się bierze ta duma poetów,
 jeżeli wstyd im nieraz, że widać ich słabość.

(W, t. 3, s. 78)

To zaskakujące z pozoru wyznanie nie powinno specjalnie dziwić uważnych czytelników poezji Miłosza, bowiem już od wczesnych lat trzydziestych powraca w jego wierszach analogiczny, choć niesformułowany wprost motyw wyjątkowej nadwrażliwości zmysłowej, albo też, jak kto woli: nadzmysłowej wrażliwości poety, stanowiącej główne źródło jego wyobraźni. Na wielu utworach autora *Trzech zim* odcisnęło się piętno owej wybujałej wizyjności, przywodzącej na myśl biblijny profetyzm. Współtworzy ona mgliste wizje nadchodzącej katastrofy w twórczości poetów należących do tzw. Drugiej Awangardy, m.in. Żagarystów, do których, jak wiemy, należał młody Miłosz (zob. np. *Opowieść, Pieśń, Powolna rzeka*).

W klasycznym już artykule Błońskiego owe poetyckie wizje, wpisujące twórczość Miłosza w nurt europejskiego modernizmu, zyskały status epifanii⁷. Aby pogodzić tradycję duchową z poetycką nowoczesnością, autor *Epifanii Miłosza* zaproponował własne, odbiegające od słownikowego, rozumienie kategorii epifanii. Uczony nawiązuje do tradycyjnego rozumienia epifanii jako nagłego, momentalnego, z reguły niespodziewanego wejścia w kontakt z tym, co w tradycji religijnej określane jest jako *numinosum* i co posiada pewną zdolność uobecniania się w świecie fizycznym. Tego rodzaju doświadczenie ma w istocie nadzmysłowy charakter; nie dotyczy zatem sfery postrzeżeniowej (*aisthesis*), lecz domeny duchowej tradycyjnie związanej z pojęciem *sacrum*. Mogłoby się zatem zdawać, iż przywołane w utworach Miłosza owe niezwykle doznania czy też stany świadomości powinny być równoznaczne z otwarciem się podmiotu (najczęściej tożsamego z poetą) na mistyczne lub *quasi*-mistyczne doświadczenia. Błoński jednak szybko dystansuje się od tego rodzaju interpretacji i rozciąga swoją definicję epifanii na analogiczne doznania o czysto zmysłowym charak-

⁷ Zob. J. Błoński, *Epifanie Miłosza* [w:] *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. nauk. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1985.

terze. Ostatecznie dochodzi on do wniosku, że epifanie Miłosza mają charakter *stricte* zmysłowy:

Czym są momenty olśnień i objawień? Niczym innym jak – dostępnymi każdemu – chwilami doznań zmysłowych w przedmiocie. Przedmiotem jest to, co jawne zmysłom, bezpośrednio doświadczane; nie zaś *empireum* idei, siatka odpowiedników czy metafizyczna struktura.⁸

Widać w tym pewną niekonsekwencję zarówno w podejściu do analizowanego materiału, jak również w zastosowaniu terminu epifania do badań literackich mocno zakorzenionego w tradycji religijnej i duchowej. Spośród podejmowanych w latach następnych prób odczytania Miłoszowych poezji w kontekście obecnych w niej motywów epifaniczności najciekawsze i najbardziej pogłębione interpretacje tego zagadnienia przedstawił Ryszard Nycz. Choć zwraca on uwagę na związek epifanii Miłosza z „teologiczną genealogią tej kategorii, jak też sakralnymi fundamentami poszukiwania sensu istnienia”, to jednak w swych wnioskach kładzie nacisk na modernistyczny kontekst doświadczenia epifanii – jako twórczego (poetyckiego) docierania do rdzenia rzeczy, a więc do tego, co Miłosz określa jako ich „takość” (ang. *suchness*). Nycz wyróżnia dwie kategorie w ramach owego procesu: 1. epifanię jako formę bezpośredniego udostępniania się świata czy też jego uniwersalnego sensu – tak rozumiana stała się ona jedną z technik uniezwyklenia, chwytu artystycznego, dodajmy: wyjątkowo cenionego przez modernistycznych twórców; 2. epiklezę, dzięki użyciu której moc podmiotowej władzy twórczej pozwala ukazać nieznane oblicze rzeczy⁹.

W tego rodzaju podejście interpretacyjne wpisane jest założenie, iż każdy materialny przedmiot zawiera w sobie „zaszyfrowany ślad obecności/rzeczywistości” bytu świata, jego tajemnego sensu. Modernistyczni twórcy oraz niektórzy ich komentatorzy utrzymywali, że sens ten poezja może odtworzyć za pomocą odpowiedniej techniki, np. techniki słownego kolażu. W europejskim modernizmie (np. u T. S. Eliota) epifania – proklamowana jako forma bezpośredniego udostępniania się świata czy jego uniwersalnego sensu – stała się z czasem wyrafinowaną techniką opisową. Zapewne stąd wynika także u Miłosza upodobanie do sylw literackich jako form „bardziej pojemnych”. Nycz wysuwa przypuszczenie, iż to właśnie z granicznego (na płaszczyźnie ontycznej) statusu epifanii poeta wywiódł technikę wyzyskania semantycznych napięć zestawionych obok siebie jednostek słownych. W swoich sylwach kładzie bowiem Miłosz nacisk na to, co znajduje się niejako „pomiędzy” odmiennymi sferami istnienia, a więc na to, co przez modernistów bywa określane jako szczeliny lub prześwity¹⁰.

Uwzględniając powyższe ustalenia, a także uprzedzając wnioski płynące z przedstawionych niżej rozważań, można zauważyć, iż wątkom epifanicznym

⁸ Tamże, s. 210.

⁹ Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 168–169.

¹⁰ Zob. tamże.

w poezji Miłosza towarzyszą dodatkowe elementy o charakterze, rzeklibyśmy: wolicjonalno-teleologicznym. Motywy epifanii są bowiem niemal zawsze powiązane z wątkami poszukiwań sensu – tak w dookólnym świecie, jak w zawikłanych kolejach losu poety. Zauważył to już Błoński:

Momenty olśnienia, objawienia warunkują powstanie wiersza, każą przez dziesiątki lat „szukać słów”. Stanowią też coś, co winno zostać powtórzone, odtworzone. Miłosz chce, aby odnowiły się podobne doznania, powiada wyraźnie, że na tym oczekiwaniu strawił życie. Stara się dalej „sięgnąć” [...] granicy i dążyć będzie „na jawie i we śnie” do przeżycia, które określa jako „to”. Takie chwile stanowią zatem bodziec i cel twórczości.¹¹

Nakłada się na to dodatkowy czynnik w postaci zabiegów o charakterze autokreacyjnym. Jako poeta, krytyk i eseista usiłuje Miłosz nieustannie kreować własny wizerunek literacki oraz swoją intelektualno-artystyczną biografię. Ślady tej dążności odnajdujemy również w tych utworach poetyckich, które zawierają zapis doświadczeń o charakterze epifanicznym. W dalszej części szkicu podejmiemy próbę prześledzenia tego wątku. Przewija się on przez całą twórczość tego poety i stanowi istotny komponent jego literackiej, a także duchowej autobiografii, wykreowanej na autobiografię poetyckiego powołania.

Przypomnijmy, iż Miłoszowe epifanie przypominają do pewnego stopnia iluminacje, dzięki którym podmiot staje przed możliwością momentalnego wglądu w istotę bytu (lub też Bytu). Zazwyczaj dochodzi do tego na pograniczu zmysłowo-nadmysłowym, co pozwala je interpretować jako przebłytności zdolności utożsamianej z darem jasnowidzenia. To z kolei prowadzi nas do pierwotnego, ontycznego aspektu epifanii, która jest momentalnym stanem wglądu w szczeliny czy też prześwity, w których uobecnia się jakiś inny od zmysłowo-fizykalnego aspekt rzeczywistości. Ta odmiana mistycznego w istocie przeżycia zawiera w sobie także imperatyw wolicjonalno-poznawczy, przejawiający się w stale ponawianych poszukiwaniach tajemnego źródła epifanii – owego punktu granicznego, za którym rozpościera się jakieś inne uniwersum. Zapewne stąd wynika powracający w poezji Miłosza postulat, który za Nyczem można określić jako postulat „poszukiwania pozaludzkiego”, podejmowania poetyckich „wypraw w pozaludzkie” w oparciu o to, co wspomniany literaturoznawca nazywa „poetyką wskazywania pozaludzkiego”¹². Czym jest zatem u Miłosza owo „pozaludzkie”? Czy ma on na myśli Boskie, czy może chodzi mu raczej o królestwo natury lub o domenę metafizyki, albo też o dziedzinę, którą określa jako meta-czas albo meta-historia (zob. *Walc, Notatnik Bon nad Lemanem czy Traktat poetycki*)?

Zawężając zakres naszych rozważań do kontekstów autobiograficznych, odnotujmy, że łączą się one bezpośrednio nie tylko z wątkami metafizycznymi,

¹¹ J. Błoński, dz. cyt., s. 207–208 (wyróżnienie – B. G.).

¹² R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 180–185.

ale również z motywami o charakterze metaliterackim oraz autotematycznym. W tych zaś odnajdujemy zazwyczaj wyraźne ślady zabiegów autokreacyjnych. Przypomnijmy, że – jak słusznie zauważa Nycz – Miłoszowe epifanie są zawsze silnie spersonalizowane i to zarówno jeśli chodzi o ich jednostkowy charakter, jak też niejako przypisane do nich teleologiczne implikacje. Wydaje się, że w tym zakresie ustalenia Nycza pokrywają się z tezami Błońskiego. Epifanie Miłosza nie są bowiem

ani bezpośrednią samorewelacją, ani czystą techniką; to zaszyfrowany ślad obecności utrwalony w przeżyciu, pamięci, języku – przez podmiot (epifania jest zawsze „dla kogoś”), który poręcza, legitymizuje jej prawdziwość.¹³

Wydaje się, że w twórczości Miłosza odnajdujemy poetyckie ślady zarówno epifanii o charakterze zmysłowym, jak i nadzmysłowym. Te pierwsze mają miejsce w sytuacji, gdy podmiot doświadcza ich niejako z wnętrza własnej duchowości, a zatem wówczas, gdy pozostając we władzy Erosa, spogląda na świat fizyczny jako na coś do pewnego stopnia obcego, a zarazem niesłychanie fascynującego i pociągającego (np. *Esse*), niekiedy zaś przerażającego (*Campo di fiori*). Wydaje się, że epifanie tego typu charakterystyczne są raczej dla wczesnej oraz dojrzałej fazy twórczości. Z epifaniami drugiego rodzaju mamy do czynienia wówczas, gdy podmiot znajdujący się w stanie szczególnej nadwrażliwości, na przykład zaraz po przebudzeniu, doświadcza subtelnej, ledwo wyczuwalnej obecności wokół siebie owej „drugiej przestrzeni” – jak to z czasem zacznie poeta określać. Wówczas doświadcza istnienia tego aspektu rzeczywistości duchowej czy też nadzmysłowej, który jawi mu się jako figura utraconej ojczyzny – jako coś, co znał niegdyś dobrze i kochał, lecz z upływem lat stopniowo utracił z tym łączność. Epifanie tego typu charakterystyczne są raczej dla późnej twórczości Miłosza, zwłaszcza jej fazy senilnej.

Przyjrzyjmy się bliżej trzem poetyckim świadectwom Miłoszowych epifanii. W październiku 1969 roku, a zatem mniej więcej w połowie swojej działalności literackiej, napisał Miłosz wiersz prozą utrzymany w charakterystycznej dla siebie poetyce pogoni za niewyraźnym:

Natrafiałem na to, przechodząc ulicą, i wydało mi się to jak
wyjawione ludzkie przeznaczenie.

Ale nie miało nazwy i przypomniła mi się inna taka chwila,
dla której słów szukałem, aż znalazłem po dwudziestu latach.

Zacznę teraz na nowo i dążyć będę na jawie i we śnie, tylko że
Tym razem, jak myślę, powie stop kończący się czas.

(W, t. 3, s. 105)

¹³ Tamże, s. 169.

Ten pochodzący z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974) utwór został uznany za modelowy przykład doświadczenia epifanii – jako nagłego przeblysku poznania, momentalnego odsłonięcia pozasłownego sensu Bytu, stwarzającego możliwość zbliżenia się do tajemnicy ludzkiego losu. Nie jest jednak powiedziane, ani jaka jest natura tego poznania, ani czego konkretnie owo poznanie mogłoby dotyczyć. Poeta rezygnuje z wyjaśnienia tych fundamentalnych kwestii, zmuszając czytelnika do snucia domysłów i formułowania mniej lub bardziej arbitralnych hipotez. Jediną wskazówką jest enigmatycznie brzmiący w tym kontekście zaimek „to”, odnoszący się do tajemniczego objawienia, którego treścią było rozwiązanie zagadki ludzkiego przeznaczenia. „To” posiada zatem istotny aspekt profetyczny.

Warto odnotować, że zaimek „to” należy do najbardziej podstawowych, wymawianych jako pierwsze słów i jako taki spełnia ważną rolę w formowaniu się świadomości jednostki ludzkiej. Wyraża m.in. pierwotne doświadczenie nie-żółtym człowieka z otoczeniem (nie-ja). W tym kontekście Miłoszowskie „to” można interpretować jako językowy desygnat niezwykłego doświadczenia: spotkania podmiotu z czymś z gruntu inrodnym, co sytuuje się poza granicą percepcji zmysłowej, poza możliwościami poznawczymi jednostki oraz zdolnością wyrażenia w ludzkiej mowie („nie miało nazwy”), a więc także poza obrębem racjonalistycznie i materialistycznie pojmowanej świadomości. Ten chwilowy wgląd w przestrzeń zagadkowego innego nie posiada charakteru psychologicznego, lecz metafizyczny (po latach poeta nazwie to „drugą przestrzenią”). Nie ma przy tym właściwości alienujących, lecz przeciwnie – scalające i ugruntowujące tożsamość podmiotu.

Aby lepiej zrozumieć, co może kryć się w enigmatycznych sformułowaniach przywołanego wiersza, należy cofnąć się w czasie do roku 1937, kiedy wyrzucony z wileńskiego radia Miłosz przeniósł się do Warszawy i, czując się w nowym miejscu zamieszkania niemal jak emigrant, napisał jeden z najwspanialszych swoich wierszy, *W mojej ojczyźnie*. Już w tym utworze pojawia się interesujące nas słowo „to”. Występuje ono tam w analogicznej funkcji – jako metonimiczny desygnat innego, które staje się figurą na wskroś profetyczną, choć należy odnotować, że ma ono postać zaimka względnego – nie zaś, jak moglibyśmy oczekiwać – wskazującego, co, nawiasem mówiąc, ma niekiedy miejsce także w omawianym niżej wierszu *TO*.

W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę,
Jest takie leśne jezioro ogromne,
Chmury szerokie, rozdarłe, cudowne,
Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzuć.

I płytkich wód szept w jakimś zmroku ciemnym,
I dno, na którym są trawy cierniste,
Mew czarnych krzyk, zachodów zimnych czerwień,
Cyranek świsty w górze porywiste.

Śpi w niebie moim to jezioro cierni.
Pochylam się i widzę tam na dnie
Blask mego życia. I to, co straszy mnie,
Jest tam, nim śmierć mój kształt na wieki spełni.

(W, t. 1, s. 142)

Wiersz ten przesycony jest subtelną wizyjnością, którą współtworzy ciąg sugestywnych obrazów odwołujących się do doznań sensualnych, zwłaszcza wzrokowych i słuchowych, o wyraźnie synestezyjnej proveniencji. Podmiot utworu określa siebie jako wygnańca z ojczyzny, do której nie widzi możliwości powrotu. Tytułem dygresji warto wspomnieć, że kategoria wygnania stanie się z czasem u Miłosza jedną z fundamentalnych formuł definiujących status poety w płaszczyźnie politycznej, a równocześnie określających jego kondycję w wymiarze egzystencjalnym i duchowym. Wyrazem nieustannego dążenia autora *Doliny Issy* do odtworzenia mocą wyobraźni poetyckiej stanu pierwotnej szczęśliwości ulokowanej w mitycznej czasoprzestrzeni kraju lat dziecińczych, którą utracił wraz z osiągnięciem wieku dojrzałego, jest – szczególnie wymowny w tym kontekście – tytuł zbioru esejów *Szukanie ojczyzny* (1992).

Podobnie rzecz ta przedstawia się w przytoczonym wyżej wierszu, w którym tożsamy z autorem podmiot utworu przywołuje we wspomnieniu mityczny obraz utraconej ojczyzny. Granice owej ojczyzny obejmują baśniowo-magiczną czasoprzestrzeń minionej epoki dzieciństwa, być może również wczesnej młodości. Co ciekawe, usytuowanie owej ojczyzny nie jest definiowane w kategoriach geograficzno-topograficznych, lecz właśnie wyobraźniowych i ma silnie mitotwórczy charakter. Jest to ten sam – osiągalny jedynie mocą wyobraźni poetyckiej – „kraj lat dziecińczych”, który niegdyś jako emigrant przywoływał autor *Pana Tadeusza*. Mamy tu zatem do czynienia z kreacją poetycką eksplorującą bardzo istotny element prywatnej mitologii poety związany z profetycznym aspektem jego autobiografii poetyckiej. Uwidacznia się w tym duchowy związek Miłosza z wielkim krajanem, a zarazem literackim poprzednikiem. W ostatniej strofie utworu dochodzą do głosu przedstawione w formie poetyckiej przecucia. Dotyczą one przyszłych losów młodego poety: „Pochylam się, i widzę tam na dnie / Blask mego życia. I to, co straszy mnie, / Jest tam, nim śmierć mój kształt na wieki spełni”. Czym zatem jest owo tajemnicze „to”, które zarazem fascynuje i napawa lękiem?

W kulturowej tradycji dwudziestego stulecia zaimek wskazujący „to” obciążony jest bagażem skojarzeń natury psychoanalitycznej i jako taki może implikować tego rodzaju kontekst interpretacyjny, mimo że sam Miłosz stanowczo i po wielokroć odzęgnywał się od wszelkich pokus psychologizowania. W odwołaniu do systemu psychoanalizy Freuda, a poniekąd także Lacana, „to” może oznaczać figurę innego, rozumianego jako swego rodzaju pomost między „ja” i „nie-ja”, a więc czegoś, co przychodząc do podmiotu niejako z zewnątrz, staje się ostatecznie jego integralną częścią (a w przypadku niektórych powikłań

osobowości o charakterze patologicznym może nawet całkowicie nim zawładnąć). Nie chodzi tu jednak wyłącznie o Freudowskie *das Es (id)*, czyli o ciemne, w znaczeniu: niszczące, aspekty osobowości o proveniencji libidalnej, a zatem o autodestrukcyjne energie psychiczne (np. Eros-Tanatos). Bliżej jest tu chyba poecie do intuicji Lacanowskiej, wskazującej na pozaracjonalny wgląd w tajemniczą przestrzeń Innego, która u Miłosza staje się przestrzenią epifanii i łączy się w jego poezji z modernistycznym wątkiem niewyraźnego.

W omawianym wierszu miejscem epifanii jest pierwotna (naznaczona silną obecnością istot oraz energii duchowych), rzecz można – dziewicza, natura, która zdaje się przemawiać do poety swoją sekretną mową. Przywodzi to na myśl Baudelaire’owską wizję natury jako świątyni-symbolu ze słynnego sonetu *Correspondances*. Warto wspomnieć, że Miłosz – jako zdeklarowany miłośnik przyrody – z wyjątkowym upodobaniem kreował się na człowieka lasu, jednego z „leśnych ludzi”, takich choćby jak bohaterowie cenionej przez niego powieści Rodziewiczówny *Lato leśnych ludzi*. Wskazuje to na istnienie pewnych powinowactw łączących omawiany utwór z klasycznym mitem o leśnym młodzieńcu, Narcyzie. Niczym mityczny Narcyz, podmiot wiersza spogląda mocą własnej wyobraźni w mroczną toń wód skrytych w leśnej gęstwinie. Gdy w lustrzanej tafli „jeziora cierni” dostrzega – jak możemy się domyślać – niewyraźne odbicie własnego oblicza, jawi mu się ono jako tajemnicze i fascynujące oblicze innego. Staje się ono figurą profetyczną, swego rodzaju antropomorficznym upostaciowaniem mającej się z czasem wypełnić przepowiedni dotyczącej przyszłych losów urodziwego młodzieńca. Jak bowiem głosi jedna z wersji starożytnego mitu, Narcyz miał poznać siebie, a zarazem sens własnego życia i swoje przeznaczenie w momencie śmierci, poprzez śmierć, albo też jako śmierć¹⁴.

Tym sposobem tożsamy z autorem podmiot wiersza staje przed możliwością samopoznania. Dostrzegając w odbiciu własnego oblicza (albo też poprzez nie) tajemniczą wizję swych przyszłych losów, zaczyna pojmować, iż został wyznaczony do jakichś wyjątkowych zadań, których realizacja przysporzy wielu cierpień, być może nie tylko jemu. Można w tym rozpoznać figurę doskonale znanego z literatury romantycznej wewnętrznego głosu powołania do bycia poetą, który za otrzymany dar poetyckiego geniuszu musi ponieść ciężką ofiarę. Podkreśla to dwukrotne przywołanie motywu cierni, w czym wolno dopatrywać się subtelnej aluzji do wątków pasyjnych. Pozostając w kręgu psychologicznych implikacji, jakie wzbudza starożytny mit, nie sposób przy okazji nie odnotować, iż we wspaniałej wizji poetyckiej, wykreowanej mocą nieprzeciętnej wyobraźni, pobrzmiewa również cecha, którą należałoby określić jako narcystyczny rys osobowości urodziwego, a zarazem wybitnie uzdolnionego poety. Wolno także wysunąć przypuszczenie, że w symbolicznej warstwie utworu znajduje wyraz

¹⁴ Zob. hasło *Narcyz* [w:] P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. nauk. J. Łanowski, hasła przeł. M. Bronarska i in., Wrocław 1990.

istotny element prywatnej mitologii autora, a mianowicie wątek swych symbolicznych narodzin jako wybranego do wielkich zadań poety¹⁵.

Zaproponowana tu interpretacja wiersza *W mojej ojczyźnie* pozwala doprecyzować funkcję, jaką obdarzone jest mroczne i tajemnicze „to”, co – jak wyznaje poeta – napawa go strachem. Rzecz można, iż w odróżnieniu od wiersza *Natrafłem na to...* jest ono bardziej niejednoznaczne i niejednorodne. Wydaje się, że stanowi jeden z aspektów większej całości czy też pary przeciwieństw, która łączy w sobie aspekty jasne i ciemne, pozytywne i negatywne. Dobrze to ilustruje antytetyczne sformułowanie: „Śpi w niebie moim to jezioro cierni”. Sugestywna wizja poetycka o wyraźnie profetycznym charakterze skrywa w sobie formułę logosu życia młodego adepta sztuki poetyckiej. W symbolicznej kondensacji skupia ona w sobie dramatyczne powikłania jego przyszłej kariery, stając się czymś w rodzaju enigmatycznej przepowiedni, która w skontrastowanych obrazach ewokuje ambiwalentną wizję przyszłości.

Są tam chwile blasku opromieniającego poetę międzynarodową sławą oraz najwyższymi nagrodami, a równocześnie rozciągające się na długie lata okresy czarnej melancholii wygnania. Można tam dostrzec momenty doświadczanego przelotnie szczęścia, zachwytu nad pięknem świata, a być może także erotycznej ekstazy, zaś obok tego mroczne stany bezdennej rozpacz człowieka napiętnowanego, opuszczonego przez najbliższych przyjaciół i skazanego – we własnym mniemaniu – na zapomnienie. Miłoszowskie „to” można zatem uznać za otwierającą się na krótką chwilę w owej „drugiej przestrzeni” szczelinę, przez którą można dostrzec tajemnicze obrazy lub też posłyszeć cichy, niewyraźny, enigmatyczny i zawsze ambiwalentny głos przeznaczenia, także jako wieszcy głos poetyckiego powołania.

Odpowiedź na pytanie, co ewentualnie mógł oznaczać ów tajemniczy „wód płytkich szept w jakimś zmroku ciemnym” oraz jakie przyszłe doświadczenia w życiu poety może zapowiadać profetyczna wizja, którą oddaje enigmatyczne sformułowanie: „blask mego życia i to, co straszy mnie jest tam”, przynoszą dopiero późne wiersze zebrane w przedostatnim zbiorze poezji zatytułowanym *To* (2000). Owa niepozorna, choć wyjątkowo nasycona semantycznie, metonimia lub też, jak utrzymują inni interpretatorzy, peryfrazja albo katachreza niewyraźnego¹⁶, urasta tutaj do rangi podstawowej figury interpretacyjnej spinającej całą twórczość poetycką Miłosza, a jednocześnie redefiniującej zasady obowiązującej w niej hierarchii ważności tematyczno-problemowej.

Z tytułowego utworu, w którym pobrzmiwają dalekie echa spowiedzi literackiej utrzymanej w duchu *Wyznań* św. Augustyna, lektury niezwykle ważnej

¹⁵ Podobnie zmitologizowany wątek narodzin jako poety („poeta się rodzi”) powraca w napisanym w Warszawie podczas okupacji (w 1942 roku) wierszu *Walc*.

¹⁶ Konteksty semantyczne, funkcje i poetyckie użycia wyrazu „to”/„TO” omawia P. Michalowski w artykule „Żeby wreszcie powiedzieć mógł...” *Portret jednego wiersza z Czesławem Miłoszem w tle*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2, s. 124–125, 128.

dla pokolenia Miłosza¹⁷, dowiadujemy się, że cała droga literacka przyszłego noblisty zasadzała się na konsekwentnym realizowaniu strategii znaczących przemilczeń i niedopowiedzeń. Tego typu wyznanie nie jest w zasadzie niczym nowym, gdyż już wcześniej Miłosz wielokrotnie wypowiadał się na ten temat, przyznając, iż z wyjątkowym upodobaniem sięga w swych wierszach po lirykę maski i roli. Forma wiersza przywodząca na myśl prowokacyjny manifest literacki, a także wyjątkowa waga problemowa poruszanych zagadnień stawiają ten utwór w rzędzie najważniejszych w całym dorobku poety. Niezwykły jest też diapazon emocjonalny. Traumatyczny charakter przywołanych w wierszu obrazów oddaje zapis zaimka „to” majuskułą – jako „TO”, co zapewne należy interpretować jako znak silnego nacechowania emocjonalnego wypowiedzi, a to w poezji Miłosza jest wielką rzadkością:

Żebym wreszcie powiedzieć mógł, co siedzi we mnie.

Wykrzyknąć: ludzie, okłamywałem was

Mówiąc, że tego we mnie nie ma,

Kiedy TO jest tam ciągle, we dnie i w nocy.

[.....]

Pisanie było dla mnie ochronną strategią

Zacierania śladów. Bo nie może podobać się ludziom

Ten, kto sięga po zabronione.

[.....]

I wyznaję, że moje ekstatyczne pochwały istnienia

Mogły być tylko ćwiczeniami wysokiego stylu,

A pod spodem było TO, czego nie podejmuję się nazwać.

TO jest podobne do myśli bezdomnego, kiedy idzie po mroźnym,
obcym mieście.

I podobne do chwili, kiedy osaczony Żyd widzi zbliżające się
ciężkie kaski niemieckich żandarmów:

[.....]

Ponieważ TO oznacza natknięcie się na kamienny mur,

i zrozumienie, że mur ten nie ustąpi żadnym naszym błaganiom.

(W, t. 5, s. 83–84)

Pozostając na gruncie psychologicznym zauważmy, że w przywołanych tu wstrząsających figurach ludzkiego losu można dostrzec przetransponowane w strukturę poetycką świadectwo zetknięcia z tym, co Freud określał jako Nie-samowite (*Das Unheimliche*), najkrócej rzecz ujmując – z tym, co przeraża jako obce i niezrozumiałe, i jako takie zostało wyparte ze świadomości. Jest to

¹⁷ Odnosił to S. Sawicki w szkicu *Miłoszowskie „oścień”*, „Ruch Literacki” 2004, z. 1, s. 92. Zob. też T. Garbol, dz. cyt., s. 383–386.

jednocześnie coś, co już jest lub wkrótce stanie się własnością czyjejs *psyche*, lecz pozostaje zbyt przerażające, naznaczone zbyt silną traumą, by móc nosić to w świadomości i stale o tym pamiętać¹⁸. Ta Freudowska kategoria pozwala lepiej zrozumieć wyrażony *ex post* problematyczny stosunek Miłosza do swego powołania, o którym była wyżej mowa. W istocie sprowadzało się ono do roli świadka wybranego po to, by dawał poetyckie świadectwo o rzeczywistości. Problem polega na tym, że jednocześnie budzi ona w nim zachwyty pięknem materialnego świata i przerażenie bezdusnością rządzących nim praw. Tym sposobem powołanie staje się poniekąd przekleństwem, gdyż opowiedzenie się po stronie sztuki pogodnej i budującej okupione jest swego rodzaju nieszczerością, która wzbudza nieustanne poczucie winy. Na poziomie poetyki tekstu psychologicznemu mechanizmowi wyparcia odpowiada u Miłosza szerokie zastosowanie wspomnianej liryki maski i roli¹⁹. Jednym z wpisanych w nią celów jest odwracanie uwagi własnej oraz potencjalnych czytelników od rozmaitych potworności świata.

Odnotujmy w tym miejscu, iż w predylekcji do akcentowania ciemnych tonów uwidacznia się charakterystyczny rys osobowości Miłosza, która, jak sam przyznawał, była silnie naznaczona temperamentem manichejskim. Jak wiadomo, Miłosz z wyjątkowym upodobaniem lubił nazywać siebie ekstatycznym pesymistą, a jego dualistyczna wrażliwość znajdowała wielokrotnie wyraz w sprzecznościach postawy poetyckiej. Podobnie rzecz ta przedstawia się w zbiorze *To*. Zatrzymajmy się na chwilę przy napisanej prozą utworze *Obudzony*, którego zawartość ideowa wprowadza istotną korektę do przesyconego pesymizmem obrazu świadomości poety. Przesłanie tego tekstu ma wymowę zdecydowanie konsolacyjną i stanowi ono doskonały komentarz do przedstawionych wyżej rozważań, a poniekąd także ich puente:

W głębokiej starości, z pogarszającym się zdrowiem, obudziłem się w środku nocy i wtedy tego doznałem. Było to uczucie szczęścia tak olbrzymiego i doskonałego, że w życiu minionym istniały tylko jego zadatki. I to szczęście nie miało żadnych powodów. Nie usuwało świadomości i nie zniknęła przeszłość, którą w sobie nosiłem razem z moją zgryzotą. Teraz nagle została włączona jako potrzebna część całości. Jakby jakiś głos mówił: „Nie martw się, wszystko odbyło się tak, jak być musiało, zrobiłeś, co tobie było wyznaczone, i nie musisz już myśleć o rzeczach dawnych. Spokój, który czułem, był spokojem zamknięcia rachunków i łączył się z myślą o śmierci. Szczęście po tej stronie było niczym zapowiedź tego samego po drugiej stronie. Zdawałem sobie sprawę, że otrzymuję dar nieoczekiwany i nie mogłem pojąć, dlaczego spadła na mnie ta łaska. (W, t. 5, s. 112, podkreśl. – B. G.)

Jak widać z powyższych ustaleń, Miłoszowskie „to”/„TO” pełni wielorakie funkcje, wyznaczając szeroki zakres tematyczno-problemowy, obejmujący dwa

¹⁸ Zob. S. Freud, *Niesamowite [w:] tenże, Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 257.

¹⁹ P. Michałowski (dz. cyt., s. 118) dostrzega przejawy tego samego mechanizmu psychicznego w charakterystycznej, jego zdaniem, dla poezji Miłosza „meandrycznej retoryce i rozchwianej modalności wypowiedzi”.

zasadniczo odmienne typy doświadczeń określanych jako graniczne. Pierwszy dotyczy prostych doznań lub złożonych przeżyć o charakterze *stricte* epifanicznym opisywanych jako doświadczenie jasności i świetlistości, które sprowadzają na podmiot uczucia spokoju, błogości, a niekiedy szczęśliwości. Można je opisać jako swoiste momentalne iluminacje, będące rezultatem nadzwyczajnej wrażliwości poety na docierające do niego bodźce zmysłowe lub nadzmysłowe. Czasem dochodzi do nich spontanicznie pośród zwykłych czynności codziennego życia, jednak najczęściej są one wynikiem intensywnego skupienia uwagi podmiotu na dookolnej rzeczywistości, innymi słowy – jej kontemplacji i jako takie przywodzą na myśl analogiczne stany opisywane przez mistyków. Są to niekiedy widzenia sytuujące się na pograniczu jawy i snu, a poniekąd także życia i śmierci. Co istotne, posiadają one pewne oddziaływanie terapeutyczne ze względu na swój walor konsolacyjny. Tego rodzaju działanie wynika z towarzyszącego im odczucia esencjalnej jedności Bytu – jako stanu ścisłej łączności tego, co zmysłowe i nadzmysłowe, fizyczne i poza-fizyczne w etymologicznym znaczeniu tego pojęcia (od gr. *ta metá ta physiká*). Efekt terapeutyczny potęguje towarzyszące temu przecucie intuicyjnego zrozumienia logosu jednostkowego przeznaczenia.

Typ drugi obejmuje to, co na potrzeby tego szkicu przyjęliśmy określać jako ciemne epifanie. Rodzą się one z odczucia bezduszości dookolnego świata, w tym także mechanizmów rządzących światem przyrody (*natura devorans* i *natura devorata*), a poniekąd i ludzkiego okrucieństwa. Towarzyszy temu pokusa tłumaczenia tego działaniem w świecie substancjalnego zła. Owe ciemne epifanie są niemal zawsze powiązane z przeżyciami o charakterze traumatycznym, w efekcie czego dochodzi zazwyczaj do swoistej blokady na poziomie wyobraźni poetyckiej, co kolei z staje się przyczyną, metaforycznie rzecz ujmując – przesunięcia tonacji utworu w kierunku tonów ciemnych, niekiedy wyjątkowo mrocznych. Zapewne właśnie stąd biorą się powracające w niektórych wierszach Miłosza obrazy muru, motywy ciemności, dezorientacji oraz poczucia bezsensu istnienia, a także silnie alienującego doświadczenia obcości podmiotu w otaczającym świecie.

Dla tego rodzaju manichejskiej z ducha ambiwalencji – wpisanej u Miłosza również w doznania o charakterze epifanii – można znaleźć uzasadnienie na poziomie składanych wielokrotnie przez poetę deklaracjach ideowych. W niby-dialogu *Metafizyczna pauza* wyjaśnia Miłosz gnostycko-manichejski aspekt własnego światopoglądu w taki oto sposób:

P. Jak może Bóg wkraczać w sprawy ludzkie, jeżeli wszystko podlega konieczności i przypadkowi?

O. Konieczność, Opatrzność i przypadek spotykają się ze sobą w punkcie, który jest dla nas niezrozumiały. [...]

P. Czy Ziemią zarządza Diabeł?

O. Simone Weil powiada, że Bóg oddał wszystko bez wyjątku we władzę matematycznej konieczności, a to jest domena, która należy do Księcia Tego Świata.

P. Co to znaczy?

O. Znaczy bezlitosność.²⁰

W tej perspektywie ciemne epifanie Miłosza powiązane są zazwyczaj nie tylko z bolesną inicjacją w tajemnicę własnego, jednostkowego istnienia, ale także w tajemnicę obecności w świecie metafizycznego zła. Niekiedy poeta skłonny jest interpretować zło jako część większej całości, np. w wierszu *Oeconomia divina* określił je jako składnik Boskiej pedagogii w Bożym planie odkupienia świata. Sprawia to, że poetycka figura Miłoszowej epifanii, także jako figura przeznaczenia, jest niemal zawsze ambiwalentna, dwubiegunowa²¹.

Rodzi się wobec tego pytanie, który z owych aspektów bierze ostatecznie górę i zdaje się zwyciężać – światłość czy ciemność, blask życia czy też to, co nęka poetę na jawie i prześladowuje go w sennych koszmarach? Ów drastyczny dualizm o podłożu manichejskim może budzić pewne skojarzenia ze sposobem ujmowania tej ambiwalencji w tradycji wschodniej, choćby w filozofii chińskiej. Plastycznym tego przedstawieniem jest znak Tao lub Dao. Ma on obrazować idealną harmonię przeciwieństw (pierwiastków *In* i *Yang*), na której ufundowana jest cała rzeczywistość tak w wymiarze ludzkim, jak kosmicznym. Czytelnicy prozy Ursuli Le Guin odnajdą analogiczną koncepcję w ideowych założeniach powieści *Lewa ręka ciemności* – ową „lewą ręką” najczarniejszych mroków ludzkiego bytowania jest właśnie światłość, która stanowi odpowiednią dla nich przeciwwagę. Te dwie sprzeczne jakości wyznaczają dwa bieguny, a zarazem tworzą swego rodzaju jedność na jakimś wyższym, niedostępnym władzy ludzkiego intelektu, poziomie. Podobnie u Miłosza – dobro nie może istnieć bez zła, nie może też zyskać pełni swego wyrazu w świadomości jednostki (zob. *Świat. Poema naiwne*).

Potraktowane jako językowy symbol epifanii „to” posiada status graniczny. Wyznacza bowiem granicę, która, jak każda granica, jednocześnie dzieli i łączy. W perspektywie Miłoszowej poetyki „to” reprezentuje, jak słusznie zauważa Andrzej Niewiadomski, płynną, stale fluktuującą „granicę między tym, co w poznaniu możliwe i niemożliwe”, a zatem także to, co wyrażalne i niedające się ująć w słowa oraz czego poeta nie podejmuje się nazwać.

[...] „to” (na co) natrafiłem”, jest inną formą przejawiania się nazwy: „to (co) już (jest) gotowe i uformowane”. Poezja Miłosza – w ten sposób uzasadniana – nie walczy o przeżycie, tylko o dotarciu do tajemnicy czystej jedności [...].²²

²⁰ Cz. Miłosz, *Metafizyczna pauza*, wybór, opracowanie i wstęp J. Gromek, Kraków 1989, s. 74, 82.

²¹ Podobnie postrzega tę kwestię Z. Zarębianka (*Wtajemniczenia (w) Miłosza. Pamięć. Duch(owość). Wyobrażenia*, Kraków 2014, s. 291–293), kiedy pisze o pojawiających się naprzemienienie w wierszach Miłosza świadectwach „iluminacji pozytywnych” oraz „iluminacji negatywnych”.

²² A. Niewiadomski, *Natrafiłem na to – inne postacie kondensacji [w:] tegoż, Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 292.

Trudno nie zgodzić się z powyższym stwierdzeniem. W omawianym kontekście poezja Miłosza stanowi bowiem w swym głównym nurcie próbę dotarcia – poprzez mnożenie rozmaitych punktów widzenia, ambiwalencji i sprzeczności – do sedna rzeczy: do tajemnicy doskonałej jedności. To w niej właśnie znajduje wyraz nadrzędna jakość ontyczna, którą za poetą można by nazwać pełnią istnienia²³.

Bogusław Grodzki

WHAT EXACTLY DOES MIŁOSZ'S 'TO' (*IT*) STAND FOR?:
CZESŁAW MIŁOSZ'S DARK EPIPHANIES

Summary

The article is devoted to probably one of the most important themes in Czesław Miłosz's poetry: a persistent, untiring effort to express, or at least point to, the poet's experience of dark epiphanies. They are, in his own words, momentary illuminations bringing to light the ontological core of various horrors of human existence and of nature, red in tooth and claw, as well as the enigmatic presence of metaphysical evil in the laws that make for order in our material world. Some of those epiphanies reveal to the poet his destiny: he is to become a witness of the horrors of the twentieth century. However, not all of those auguries are uniformly grim; there are some that suggest his prospects may well be bright. That ambivalence is reflected in Miłosz's own attitude towards those sudden flashes of insight and revelation. He certainly does not resolve it in his poetry, where the ambivalence of the epiphanic moments is expressed *and* concealed by the pronoun 'it'.

²³ Formułą pełni istnienia jako kategorią godzącą sprzeczne dążenia w poezji Miłosza posłużył się K. Dybciak (*Poezja pełni istnienia* [w:] *Poznanawanie Miłosza...*).