

MIŁOSZOWY „OŚCIEN”

STEFAN SAWICKI*

TO

- Żeby 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.
- 5 Chociaż właśnie dzięki temu
Umiałem opisywać wasze łatwopalne miasta,
Wasze krótkie miłości i zabawy rozpadające się w próchno,
Kolczyki, lustra, zsuwające się ramiączko,
Sceny w sypialniach i na pobojuwiskach.
- 10 Pisanie było dla mnie ochronną strategią
Zacierania śladów. Bo nie może podobać się ludziom
Ten, kto sięga po zabronione.
- Przywołuję na pomoc rzeki, w których pływałem, jeziora
Z kładką między sitowiem, dolinę,
- 15 W której echu pieśni wtórzy wieczorne światło,
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,
20 obcym mieście.
- I podobne do chwili, kiedy osaczony Żyd widzi zbliżające się
ciężkie kaski niemieckich żandarmów.
- TO jest jak kiedy syn króla wybiera się na miasto i widzi świat
prawdziwy: nędzę, chorobę, starzenie się i śmierć.
- 25 TO może też być porównane do nieruchomej twarzy kogoś,
kto pojął, że został opuszczony na zawsze.
- Albo do słów lekarza o nie dającym się odwrócić wyroku.
- Ponieważ TO oznacza natknięcie się na kamienny mur,
i zrozumienie, że ten mur nie ustąpi żadnym naszym błaganiom¹.

* Stefan Sawicki – emerytowany profesor, prof. zwyczaj. Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

¹ Tekst wiersza według: Cz. Miłosz, *to*, Kraków 2001 (dodruck), s. 7–8. Pierwodruk w „Zeszytach Literackich” R. XVIII (2000), nr 1 (69).

Pięć krótkich sekwencji (w. 19–27) buduje sytuacje, które mają – przez porównanie – przybliżyć tytułowe „TO” wiersza.

Pierwsza wskazuje na kontrast między bezdomnym, walczącym z zimnem włóczęgą, a miastem dobrze chroniących domów – symbolem stabilności i dostatku mieszkających w nim obcych ludzi. Sytuacja, która nabiera archetypowego znaczenia: brak przeciwstawiony posiadaniu spycha nieuchronnie w inność. Trudna do przekroczenia jest rodząca się wówczas obcość.

Druga sekwencja ewokuje tragizm spotkania słabości i bezsilności, uosobionych w osaczonym Żydzie czasu holocaustu, z bezwzględną, okrutną siłą niemieckich żandarmów. Przestrzeń wrogości uniemożliwia jakikolwiek dialog. Sytuacja jest bez wyjścia. Czuje się oddech śmierci.

W sekwencji trzeciej uobecnia poeta moment konfrontacji idealnej, fikcyjnej wizji rzeczywistości królewskiego syna z brutalnym realizmem życia: nędzą, cierpieniem i śmiercią ludzi jego i nie tylko jego królestwa. Prawdopodobnie nawiązuje tu Miłosz do legendy buddyjskiej o księciu Siddhattha Gotama². Gdy książę – wbrew zakazowi ojca – opuścił po raz pierwszy pałac królewski, ujrzał oraz uświadomił sobie nędzę i kruchość ludzkiego żywota. Legenda wskazuje jednak na możliwość dostrzeżenia, mimo wszystko, wartości bycia w świecie. Książę spotyka mnicha, którego postawa, pełna uciszenia i zgody na rzeczywistość, ukazuje drogę przewyciężenia dostrzeżonego tragizmu ludzkiej egzystencji. Miłosz pomija to optymistyczne zakończenie. Pozostaje przy początkowej sytuacji i bolesnej konfrontacji. Podkreśla jej nieuchronność. Brak możliwości zmiany tego, co jest.

Czwarta sekwencja to zbliżenie do znieruchomiałej twarzy, która wyraża bolesne doświadczenie na granicy obecności i braku. Uświadomienie odejścia kogoś bardzo bliskiego i znaczenia nieodwołalności słów „na zawsze”.

W piątej przywołany został moment zderzenia życia, a więc trwania, istnienia, z jego zaprzeczeniem – śmiercią. Nagłe zrozumienie bliskiego i nieuchronnego kresu samego siebie, tego, co jest naszą ziemską, doświadczalną realnością.

Wszystkie sekwencje tworzą, jak wspomniano na wstępie, comparanda dla głównego tematu utworu, którym jest „TO”. Poszczególne sytuacje, budowane na zasadzie sprzeczności, poprzez konflikt występujących w nich elementów, ewokują jakości, które odróżniają doświadczenia wewnętrzne przywoływanych przez poetę ludzi. Myśli bezdomnego z pierwszej sekwencji krążą zapewne wokół granicy dzielącej „sytych” i „głodnych”, wokół nierówności i zła w świecie, które bolą, może rodzą bunt. Osaczonego Żyda przenikać musi egzystencjalny strach. Może on mieć różne odcienie, ale zawsze niszczy oparcie, jakie daje stopom ziemia. Dla królewskiego syna spotkanie z niedostępną mu dotąd prawdą o rzeczywistości staje się inicjacją w dorosłego mężczyznę, rodzi pozbawioną złudzeń świadomość zła. Odejście, bezpowrotne, bliskiej osoby często uintensyfikuje uczucie, jakie nas z nią łączyło, rodzi pytanie: dlaczego tak być musiało? Zapo-

² Zob. I. Kania, *Największy triumf mędrca*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 47, Kontrapunkt 11/12.

wiedź rychłego końca dotkliwie uświadamia kruchość naszego istnienia, będącą znamieniem ziemskiej egzystencji. Zasygnalizowane tu przeżycia bohaterów poszczególnych sekwencji oparte zostały na bardzo oszczędnych informacjach zawartych w tekście utworu. Można by je uzupełniać, modyfikować czy niuansować, odwołując się do własnych doświadczeń lub do wiedzy zgromadzonej przez psychologię. Nie zmieni to faktu, że każde z nich jest inne, powstałe w innej sytuacji, że mimo swej typowości, każde jest odrębne.

Ale jest coś, co te różnorodne doświadczenia łączy. To świadomość nieuchronności, niemożliwości zmiany i własnej bezsiły. Bezdomnego otacza zimna obojętność dookolnej rzeczywistości i nic nie wskazuje na to, aby mogło się cokolwiek w jego sytuacji zmienić. Żyd wie, że nic nie powstrzyma niemieckich żandarmów od spełnienia na nim wyroku ich zbrodniczej ideologii. Królewski syn uświadamia sobie – wbrew ułudzie, w której żył dotychczas – że nędza i cierpienie są rzeczywistymi, niezbywalnymi cechami ludzkiego istnienia. Ktoś opuszczony na zawsze przez bliską osobę pozostaje z bolesną pewnością, że sytuacja, w której się znalazł, i w której realność nie może uwierzyć, jest nie do odwrócenia. Chory, który usłyszał nie dający nadziei wyrok lekarza, musi się zmierzyć z bezwzględną rzeczywistością śmierci. Zaczyna rozumieć, że konieczności może przeciwstawić – w wymiarze ludzkim – jedynie bezsilność.

Kolejno przywoływane przez poetę sytuacje, oparte na zderzeniu siły i słabości, nacechowane są przymusem, nieuchronnością, jakby przekleństwem, którego nie można uniknąć. I takie też jakości wzbudzają w percepcji czytelnika. Dzięki poezji, która ewokuje je poprzez różnorodne konflikty egzystencjalne, „dotyka” on wewnętrznie esencji różnych zdarzeń brutalnie determinujących człowieka. Takie odczytanie pięciu sekwencji, które miały przybliżyć tytułowy motyw utworu Miłosza, potwierdzają zamykające go wersy z charakterystyczną dla egzystencjalizmu metaforą muru:

[...] TO oznacza natknięcie się na kamienny mur,
i zrozumienie, że ten mur nie ustąpi żadnym naszym błaganiom.

Wszystkie te sytuacje stwarzane są w tekście od zewnątrz. Konieczność – jako fakt czy wiadomość o nim – przychodzi spoza: obce miasto, niemieccy żandarmi, „condition humaine” odkryta przez królewskiego syna, śmierć, skazujący wyrok lekarza. Czyżby więc Miłoszowe „TO” miało oznaczać determinujące człowieka okoliczności życia? Nie wydaje się to słuszne. Cały wiersz utrzymany jest w konwencji wyznania, niemal publicznej spowiedzi, a nie skargi na los.

Konieczności jednak nie muszą przychodzić z zewnątrz. Mogą być wpisane w człowieka, jego naturę, ciało, w jego wewnętrzne skłonności i dyspozycje: jakaś szczególna pasja poznawcza, ubezwłasnowalniające uczucie, nieuleczalna choroba, psychiczna czy seksualna dewiacja. Może to być tak silne, że determinuje życie człowieka i jest równocześnie kluczem do zrozumienia jego wyborów i czynów.

Wydaje się, że taką osobową determinantą jest Miłoszowe „TO”. Podmiot mówiący – a mamy w tekście dość sygnałów, aby utożsamiać go z Poetą – wyraźnie

wskazuje na jej bezwzględny charakter; nie można jej przeskoczyć ani ominąć. Nie odsłania jednak jej istoty, nie nadaje jej imienia. Częściowo tylko ogranicza pole naszych wątpliwości. Krąg konieczności, którym ulega, „nie może podobać się ludziom”, jest strefą ciemną, tego, co „zabronione”, a więc strefą zła. Jego strategia pisarska – wyznaje – jest w związku z tym stałą grą, która zaciera ślady własnej osobowości. Myli czytelnika przez akceptację dobra, wartości pozytywnych, „pochwałą istnienia” i życia. Może zresztą – rodzi się podejrzenie – nie jest to tylko maska i pozór? Raczej wcielanie autentycznych marzeń i tęsknot o znaku przeciwnym do rzeczywistości własnego „ja”? Ta „strategia ochronna” bywa w przypadku artystów siłą stwarzającą. Do tych poetów piszących „pod prąd” własnych skłonności i zniewoleń zalicza Miłosz i siebie.

Nie wiemy, jakiego rodzaju zło jest tożsame z tym, co Miłosz określa jako „TO”. Może „ekstazy pochwały istnienia” w jego pisarstwie zasłaniały bunt przeciw potworności tego świata, który Stwórca ocenił jako „bardzo dobry”? Przywoływanie motywów piękna przyrody i ludzkiego życia potrafił przecież nazwać w analizowanym wierszu „tylko ćwiczeniami wysokiego stylu”, a w innym wierszu z tego samego zbioru (*Unde malum*) zło dostrzegał nie tylko w człowieku, lecz w całej przyrodzie. W nieco późniejszym *Traktacie teologicznym (Druga przestrzeń)* ustanowiony przez Boga porządek świata ujawniał swój szatański rewers. To szczególne wyczulenie na zło – towarzyszące od dawna Miłoszowemu pisarstwu – rodziło zresztą równocześnie w jego twórczości sprawność opisywania tego, co jest brakiem, pozorem, marnością i złudzeniem.

Może zresztą „TO” sięga głębiej? Nie jest tylko skłonnością do widzenia rzeczywistości w aspekcie zła, ale jakimś „diabelskim ukąszeniem”? Szczególną wrażliwością na fascynującą siłę zła? I to skłonnością silną, determinującą, może tragiczną? Niepokoi proste wyznanie: „Czuję w sobie tyle niewyjawionego zła”, które odnajdujemy w *Traktacie teologicznym (No tak, trzeba umierać)*.

Może wreszcie chodzi o zło o określonym, choć nie ujawnionym w wierszu imieniu? Motyw „cielesnej pychy” pojawia się w tomie *to (Zanurzeni)*. Rozrasta się w *Traktacie teologicznym*, który poeta – jak sam wyznaje – wręcz napisał, aby „[...] okupić swój grzech / samolubnej pychy” (*Poeta, którego ochrzczono*), i w którym grzech pierworodny utożsamia się z „prometejską pychą”. „Pycha – to pierwsze imię szatana”, tak ją niedawno określił współczesny poeta³. Przewodni siedmiu grzechom głównym, jest głębią macierzystą wielu z nich. Oddala od ludzi i Boga, jest śmiercią obiektywizmu. Jeśli się głęboko w człowieku zakorzeni, niewoli go, a uświadomiona – upokarza. Trudno się wyrwać z jej objęć. Być może ona właśnie, uparcie towarzysząca człowiekowi *superbia*, określa Miłoszowe „TO”, skoro poeta tak często do niej powraca.

Nie wychodząc poza pytania i przybliżenia dotyczące istoty tej intymnej rzeczywistości, „sekretu jego osoby”, ograniczając się w zasadzie do sugestii samego poety, można być pewnym jednego: jest to dominanta osobowości ogromnie

³ Zob. ks. Jan Twardowski, *Łaską zdumiony. Moje szczęśliwe wspomnienia*, Warszawa 2002, s. 9.

silna. Tak silna, że przymusza do ujawnienia niejako sama sobą. Poecie nie wystarczyło ją wyszeptać czy wypowiedzieć, musiał ją wykrzyknąć, oficjalnie podać do publicznej wiadomości. Ujawnianie własnych słabości wymaga odwagi. Naturalnie, ten akt odwagi można by nieco umniejszać. Przecież poeta utrzymał swą wypowiedź w kategoriach dużej ogólności, gdy dopiero uszczegółowienie boleśnie upokarza. Napisał *TO* w czasie, gdy zło zaczyna być atrakcyjne nie tylko w ukryciu, gdy dostrzegamy społeczne zjawiska, które sytuują się gdzieś na przedpolach moralnego ekshibicjonizmu. To wszystko prawda. Niemniej odwaga posiada zawsze dwa konteksty: zewnętrzny i wewnętrzny. Nawet jeśli okoliczności zewnętrzne ją umniejszają, pozostaje zawsze wysiłkiem wewnętrznym. Wymagającym pokory zobaczenia siebie w prawdzie i ukazania tej prawdy innym. Od manifestu takiej odważnej pokory, sygnału kenotycznej przemiany, zaczyna się wiersz Miłosa:

Żeby wreszcie powiedzieć mógł, co siedzi we mnie.

Akt odwagi wymaga zawsze przekroczenia jakiejś granicy. Granicę tę mogą wyznaczać różne czynniki: tradycja, konwenans, zakaz, umowa, ale i strach, nałóg, wstyd, brak nadziei, niewiara w realność własnych sił. Tą granicą, którą przekroczył Miłosz, pisząc *TO*, musiała być obawa „uraźliwego ego” przed utratą „twarzy”, nadmierna miłość własnego „ja”, która nakazuje osobiste wady czy braki trzymać w ukryciu. O niemoralności, a nawet nienormalności jako „grzechach pierworodnych” sztuki pisał Miłosz niejednokrotnie⁴. Ale pisał ogólnie, jako o czymś odnoszącym się do twórców w ogóle. Teraz tę ogólną prawdę, to specyficzne kalectwo, które jest warunkiem spełnienia artysty, odniósł bezpośrednio do siebie.

Nie tylko jednak sam „ciężar gatunkowy” wewnętrznego faktu psychicznego, określonego jako „TO”, przymuszał poetę do jego ujawnienia. Utwór jest utrzymany w konwencji wyznania, a nawet spowiedzi publicznej. Ta postawa wyznania, towarzysząca wspomnieniom, jest silnie obecna w całym tomie poezji *to*. Gdy poeta zwraca się *Do leszczyny* w zadumie nad całym swoim życiem, gdy zwierza się ze swojej obsesji w *Voyeur*, gdy wspomina, że „nosi w sobie zwiniętą żmiję winy” (*Vipera berus*), gdy mówi o *Własnych tajemnicach*, „drzazgach egzaltacji i nierozumu” (*Jeżeli*), czy wreszcie o rzeczach „do wyjawienia [...] zbyt okrutnych dla ludzkiego serca” (*Przemilczane strefy*). Wszędzie odczuwamy potrzebę oceny własnego postępowania, własnej drogi życia. Obcujemy jakby z rachunkiem sumienia blisko dziewięćdziesięcioletniego poety. Nigdy, podobnie jak w wierszu *TO*, nie przekracza on granic ogólności, nigdy nie ukazuje rzeczywistości w całej nagości. Ale przekracza granicę milczenia. Poetę męczy najbardziej pozór, gra, maska. Fałszywy autoportret, który stwarza jego własna twórczość. Nie do zniesienia staje się poczucie, że żyje się w ciągłym kłamstwie. Dręczy rozdział między świadomością prawdy o sobie a wiedzą o tym, „za kogo nas

⁴ Zob. np. esej *Niemoralność sztuki* [w:] *Ogród nauk*, Paryż 1981, s. 161–168; również utwór *Orfeusz i Eurydyka*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 40 (w. 9–12).

biorą”. Sytuacja wkracza wyraźnie w przestrzeń moralności. Sumienie domaga się, aby „TO” zostało ujawnione. Poeta chce żyć w prawdzie:

Żeby 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.

Przekroczenie granicy kłamstwa – o wyraźnie etycznej, a więc aksjologicznej motywacji – nabiera charakteru kathartycznego. Staje się moralnym wyzwoleniem.

TO jest jeszcze jednym przejawem poetyckiego zgłębiania przez Miłosza istoty bytu, docierania do sedna istniejących rzeczy, stworzeń, zjawisk. Szczególnie znamienna jest pod tym względem jego proza poetycka z wczesnych lat pięćdziesiątych *Esse*. Próba wyrażenia niemożliwej do wyrażenia w słowach wizji twarzy młodej dziewczyny, „ostatecznej” jakości tej twarzy, która ucieleśnia się w jej istnieniu. W tekście poetyckim z r. 1971 *Natrafiałem na to*⁵ – „to” było znakiem czegoś bardziej ogólnego: „wydawało mi się to jak wyjawione ludzkie przeznaczenie”. TO, wersowany utwór poetycki z r. 2000, próbuje uobecnić jakość dominanty własnej osobowości.

Utwór nie tylko jednak włącza się do nurtu znanego z wcześniejszej twórczości Miłosza. Nawiązuje również do ogromnie bogatej tradycji literackich świadectw osobistych, dla której dziełem głównym są ciągle *Wyznania* św. Augustyna. Miłosz, jak już wspominałem, nie odsłania się przy tym, podobnie jak Augustyn i wielu innych, do końca. Bliższa mu jest sytuacja spowiedzi grupowej niż indywidualnej. Zaimek „TO” wskazuje na coś, co jest aż nazbyt oczywiste, ale co pozostaje nadal bliżej nieznanne. Gest szczerości jest połowiczny. Imię wewnętrznej dominanty zostało przemilczane, pozostawione domyślności czy interpretacji czytelnika. Przypomina to słynne wyznanie św. Pawła z 2. Listu do Koryntian: „dany mi został oścień dla ciała, wysłannik szatana, aby mnie policzkował [...]”⁶. Św. Paweł także pozostawia swoją konkretną słabość w ukryciu, co otwiera możliwość różnorodnych interpretacji. Nie ogranicza się jednak do ogólnego wyznania. Przyjmuje tę słabość, którą się – w pewnym sensie – nawet chlubi, jako daną mu przez Boga lekcję pokory i szansę przekształcenia zła w dobro: „Moc bowiem w słabości się doskonali”. Ta perspektywa nie jest wyraźnie zarysowana w wierszu Miłosza, który ogranicza się do moralnego oczyszczenia. Podobieństwo obu sytuacji jest jednak na tyle silne, że „TO” można rozumieć jako Miłoszowy odpowiednik Pawłowego „ościenia”.

*

Utwór Miłosza został zinterpretowany – zgodnie z zawartą w nim intencją – w kategoriach artystycznych i psychologiczno-moralnych jako konkretny utwór

⁵ Na tekst ten zwrócił uwagę M. S t a l a w recenzji pt. *Natrafiałem na to*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 40, s. 1, 12.

⁶ 2 Kor 12, 5–7; tekst według *Biblii Tysiąclecia*.

poetycki. Ale można by go odczytać, zakładając dla lektury intencję teoretyczną, w perspektywie metapoetyckiej: jako tekst, który miałby nam przybliżyć istotę poezji. „TO” jest pseudonimem pewnej rzeczywistości wewnętrznej, której jakość próbują e w o k o w a ć w wierszu różne sytuacje wyznaczone przez odpowiednią organizację językową wypowiedzi. Sytuacje te tworzą różnoimienne, przeciwstawne elementy na zasadzie zestawienia, spotkania, konfrontacji. Rodzi to k o n f l i k t, który owocuje bolesnym doświadczeniem psychicznym. Ze sprzeczności wyłania się „nieuniknione” o różnym imieniu. Czytelnik, utożsamiając się z „bohaterami” poszczególnych sekwencji, może się także wewnętrznie utożsamiać z nieuchronnością, która cechuje Miłoszowe „TO”. Może również odczuć tragiczną jakość tego uwikłanego w zło „ościenia” poety. „TO” obciąża przestrzeń psychiki, domaga się ujścia na zewnątrz, ujawnienia. Możliwe jest tylko przez odważne p r e k r o c z e n i e g r a n i c y p o z o r u i m a s k i, p r y w a t n e g o t a b u, które jest równocześnie granicą autentyczności. Do tej decyzji skłania ostatecznie poetę moralna ocena własnego bycia wśród ludzi, które było – w jego rozumieniu – nieustającym fałszem. Wyznanie staje się a k s j o l o g i c z n i e u w a r u n k o w a n y m k a t h a r s i s.

Nasuwa się refleksja, że – być może – językowa e w o k a c j a rzeczywistości, a zwłaszcza jej istoty, k o n f l i k t, który – w różnych swych odmianach – jest tej ewokacji przyczyną sprawczą, p r e k r a c z a n i e g r a n i c n i e t y l k o o g r a n i c z a j a c y c h, l e c z n i e w o l a c y c h n a w e t c z ł o w i e k a, o r a z s z c z e g ó l n i e s i l n e a k s j o l o g i c z n e n a c e c h o w a n i e w y p o w i e d z i i z d a r z e Ń – a w i ę c i s t o t n e, a l e n i e ś c i ś l e i n d y w i d u a l n e c e c h y s t r u k t u r y w y b i t n e g o u t w o r u M i ł o s z a – t o r ó w n i e ż c e c h y g ł ó w n e w s z y s t k i c h t e k s t ó w, k t ó r e n a z y w a m y p o e z j ą?⁷

⁷ Por. moje artykuły: *Esej o poezji*, „Ruch Literacki” 1997, nr 1, s. 1–8; *O istocie i istotnych cechach poezji*, „Ethos” 2000, nr 4, s. 36–41; *O znakach aksjologicznie nacechowanych i nie tylko o nich* [w:] *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji*. Studia pod redakcją A. Tyszczyka, E. Fiały, R. Zajączkowskiego, Lublin 2003, s. 127–137.