

Marek K. Siwiec

To jako źródłowa głębia doświadczenia zła i ciemne źródło w poemacie *Nokturny* Aleksandra Wata

1. Zło jako wyzwanie dla filozofii i poezji

Zło stanowi bez wątpienia „bezprzykładne *wyzwanie*”¹ dla filozofii. Przede wszystkim poprzez wieloraką, ciągle wymykającą się filozoficznemu myśleniu, obecność. Raz natarczywą, dojmującą, wręcz porażającą swoim ogromem, to znów skrywającą i rozmywającą się w wymyślnych usprawiedliwieniach, a nawet pociągającą fascynującym, choć zwodniczym urokiem.

Ważną rolę w dociekaniach nad złem, będących próbą sprostania temu wyzwaniu, spełnia ogólne pojęcie doświadczenia zła. Wskazuje ono na dwie podstawowe strony obecności zła, wyznaczając jednocześnie dwa jego przeciwstawne bieguny. Z jednej strony obejmuje ono zło popełnione, czyli zło moralne, grzech, zadane cierpienie, okrucieństwo, z drugiej zaś zło cierpienne, cierpienie w różnych postaciach. Jak pisze Paul Ricoeur, myśliciel, który szczególnie wnikliwie rozpatrywał problematykę zła: „W ścisłym sensie tego słowa zło moralne – zwane w języku religijnym grzechem – oznacza to, co sprawia, że ludzki czyn staje się przedmiotem imputacji, oskarżenia i potępienia. Imputacja polega na przypisaniu odpowiedzialnemu podmiotowi czynu podlegającego ocenie moralnej. Oskarżenie charakteryzuje sam czyn jak pogwałcenie etycznego kodu, który obowiązuje w danej wspólnoty. Potępienie oznacza wyrok wskazujący, na mocy którego sprawca czynu zostaje uznany za winnego i zasługuje na karę.”² Natomiast cierpienie, związane z różnorodnością przyczyn, określa to, że jest ono doznawaną nie-przyjemnością oraz to, że na nas spada.³ Cierpienie wypowiada się w lamencie. Doświad-

¹ P. Ricoeur, *Zło*, wstęp P. Gisel; przeł. E. Burska, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1992, s. 12.

² Ibidem, s. 14.

³ Ibidem.

czenie zła obejmuje zatem wiele zjawisk, w których przejawia się zło, takie jak: grzech, okrucieństwo, wina, potępienie, skarga i lament.

Jednak obecność zła kryje w sobie coś jeszcze głębszego, coś, co jest wyjątkowo trudnym „orzechem” dla myślenia. Ricoeur napomyka tylko o tym mówiąc, że zarówno zło popełnione, jak i zło doznawane wskazuje na „pewną wspólną tajemniczą głębię”⁴. Myślenie zdaje się zatrzymywać przed tą głębią jak przed niewidocznym murem, na który natrafia się w ciemności, po omacku, i który wydaje się tak spojony z mrokiem, że trudno nawet o nim powiedzieć, że w jakiś sposób jest. Bo może być tylko gęstszą strefą mroku. Równie nieuchwytną, co nie do przebycia. Trzeba jednak zaznaczyć, iż doświadczenie zła naprowadza w jakiejś mierze na ślad tej strefy, jako ukrytego wymiaru. Wydaje mi się, że można tę strefę określić jako szczególną, źródłową głębię doświadczenia zła. Dotyczy ona rdzennej dla ludzkiego bycia rzeczywistości cierpienia. Jednak w tym zasadniczym punkcie samo myślenie filozoficzne zdaje się już nie wystarczać. Nie jest ono w stanie podołać temu najtrudniejszemu wyzwaniu zła.

Wolno sądzić, iż potrzebuje ono wsparcia poezji i poetyckiego widzenia. Stąd też istotnego znaczenia nabierają pytania dotyczące odniesienia poezji do zła. W jakiej mierze zatem i pod jakim względem zło stanowi wyzwanie również dla poezji? Co jest najgroźniejszym ostrzem zła, „żądłem złego”, które godzi – by tak rzec – w samo serce poezji?

Wydaje się, iż właśnie rzeczywistość cierpienia jako sedno doświadczenia zła, jako jego źródłowa głębia stanowi, podobnie jak filozofii, to najtrudniejsze wyzwanie rzucone poezji przez zło. Poezja w minionym stuleciu szczególnie mocno borykała się ze złem. Mowa poetycka zwracająca się ku byciu w jego indywidualnej konkretności, wypowiadająca rozumiejące odniesienie twórczego indywiduum do własnego losu, a zwłaszcza podejmująca trud rozpoznania zagrożeń, udręk, cierpień, związanych w znacznej mierze z obecnością zła, może ukazywać nowe przestrzenie i możliwości dla filozoficznego myślenia, a więc może również przychodzić niejako w sukurs myśleniu w tak ważkiej dlań kwestii zła.

Ale czy także dla poezji jest rzeczą możliwą zbliżyć się do grozy daremności bijącej z ludzkiego cierpienia i nie pogrążyć się w mroku? Czy i poezja poprzez porażone bólem spojrzenie innego, spopieloną szarość czy śmiertelną bladość twarzy, wibrujący krzyk rozpaczony może zajrzeć w głąb bliźniego cierpienia? Czy też raczej, podobnie jak filozofia, skazana jest na spotkanie z nieprzeniknioną ścianą mroku bez żadnej szansy rozjaśnienia światła rozumienia? Czy jest tak, jak pisał Rainer Maria Rilke w jednym z *Sonetów do Orfeusza*:

⁴ Ibidem. Podkr. M. K. S.

„Nie znana cierpień przyczyna
miłość nie wyuczona,
i dotąd nie zdarta zasłona

Z tego, co dzieli nas w śmierci.”⁵

Pytania te zarysowują perspektywę dalszych rozważań. Mając ją na uwadze, chciałbym w tym szkicu rozważyć problem doświadczenia zła w twórczości Aleksandra Wata, głównie zaś w poemacie *Nokturny*.

2. Aleksandra Wata doświadczenie zła

Aleksander Wat w całej powojennej twórczości, nie tylko poetyckiej, z wielką pasją zmagają się z doświadczeniem zła jakie było jego udziałem. Usilnie poszukuje ukrytej prawdy tego doświadczenia. Łączy się to z refleksją nad powikłanymi kolejami własnego losu. Wczytując się w opowieści z *Mojego wieku*, dostrzegamy jak wytrwale i rzetelnie snuje swoje rozważania. Nie cofa się przed wydobyciem na jaw tych momentów, które ukazują jego samego w niekorzystnym świetle. Przed ujawnieniem własnych słabości, lęków i upokorzeń, które nie zostały mu oszczędzone w spotkaniach z przemocą zła.

Doświadczenie zła oznaczało dlań wyjątkowo ciężką próbę. Obejmowało nade wszystko cierniową drogę w stalinowskich więzieniach i pobyt na głodowym zesłaniu w Kazachstanie. Obejmowało również cierpienia spowodowane chorobą bólową, paraliżującą twórczą pracę. Obejmowało także zaangażowanie na rzecz idei komunizmu na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, kiedy to pełnił funkcję naczelnego redaktora, poczytnego, komunistycznego *Miesięcznika Literackiego*, choć nigdy nie został członkiem partii. Obejmowało nadto uległość i tchórzostwo prowadzące do publicznego wyrzeczenia się wyznawanych przekonań pod presją, wywołanego terrorem, strachem o życie własne i swoich bliskich w czasie pobytu w okupowanym przez Rosjan Lwowie do stycznia 1940 r., kiedy to nastąpiło aresztowanie poety.

Czym była dla niego ta próba zła, z jaką powagą podchodził do błędów młodości i jak surowo się z nimi rozliczał, niech świadczy to, co napisał pewnej nocy w Berkeley – kiedy sądził, że umiera – na pierwszej stronie

⁵ R.M. Rilke, *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, *Sonet do Orfeusza*, część pierwsza, XIX, s. 301

kompletu numerów *Miesięcznika Literackiego*, pisma, które niegdyś redagował: „To jest *corpus delicti* znikczemnienia. Historii mojego znikczemnienia w komunizmie, przez komunizm. W więzieniu komunistycznym przyszło opamiętanie zupełne i odtąd w więzieniu, na zesłaniu, w Polsce pod komunizmem nigdy nie pozwoliłem sobie na zapomnienie obowiązku elementarnego: zapłacić, płacić sobą za te dwa – trzy lata moralnego obłądu. I płaciłem. 23. 7. 64. Berkeley.”⁶

Dramatyczny sens tych słów, w których prawosć łączy się z rozpaczą, staje się jaśniejszy, gdy zważymy, iż doświadczenie zła przybrało dlań postać „demonicznej choroby”⁷, jak sam to ujął. Idzie o to, iż Wat widział „demoniczny związek” pomiędzy swoim zaangażowaniem w ideę komunizmu a chorobą bólową. Otóż w styczniu 1953 r. po burzliwym zebraniu literatów, na którym jako wróg był przedmiotem gwałtownych ataków, doznał niewielkiego wylewu krwi do mózgu. Skutkiem była nieuleczalna wówczas choroba bólowa. Po kilkunastu latach cierpień, uśmierzanych coraz silniejszymi dawkami środków przeciwbólowych, choroba ta doprowadziła do samobójczej śmierci. Był to prawdopodobnie tak zwany zespół Wallenberga, który objawiał się przypiekającym go płomieniem.⁸ Demoniczność tej choroby polegała na tym, iż paraliżowała go od wewnątrz, uniemożliwiając koncentrację konieczną w pracy twórczej. Im bardziej usiłował pracować czyli być naprawdę, być w pełni, tym silniejsze były ataki choroby. Tak jakby pierwiastek diabelski, który objawił mu się w więzieniu w Saratowie, jako związany z komunizmem, zaatakował go od środka, od strony dla twórcy najbardziej intymnej, własnej.

Niezależnie jednak od znaczenia tych świadectw dla interpretacji jego twórczości, wydaje mi się, iż najbardziej dogłębne i ważne zmagania z doświadczeniem zła w poszukiwaniu prawdy bycia kryje w sobie poezja Wata. O jego szczególnym nastawieniu mogą świadczyć następujące fragmenty jednego z wierszy:

„Znów poślizgnąłem się na ścierwie polityki, a przysięgłem
sobie ...

[...]

⁶ O. Watowa, *Wszystko co najważniejsze ...*, *Rozmowy z Jackiem Trznadlem*, PULS, London 1984, s. 122.

⁷ A. Wat, *Mój wiek*, Czytelnik, Warszawa 1998, t. 1, s. 67; „I moja choroba. Kiedy to? 11 stycznia 1953 roku dostałem w nocy apopleksji. Ale gdybym nie dostał w nocy apopleksji, tobym co innego zrobił, bo rzeczywistość nie wytrzymałbym. Nie dlatego to opowiadam, żeby uciekać od twojego pytania, ale po to, żeby ci pokazać, że moja demoniczna choroba, która trwa już trzydzieści lat jest pochodzenia wspólnego z komunizmem.” (ibidem, s. 66-67)

⁸ Ola Watowa wspomina jak te bóle określał: „Jakby mnie przypiekano rozpalonym żelazem, wrywano obcęgami mięsień policzka. Oko, jakby pocierano mi je szarym mydłem. Stopę posiekano i kazano chodzić po rozpalonych żuźlach.” Idem, op. cit., s.143.

Polityka jest Losem. Tego nie gub
z pamięci, jeśli nie chcesz, by wdeptała cię w ścierwo, w gnój.
Walcz z nią. Przeciwno niej. Przeciw Losowi. [...]

O POEZJI BŁAHOSTKA. TAKŻE O ETYCE, POLITYCE
I O PARU INNYCH RZECZACH NIE DO RZECZY.”⁹

Polityka jest tu wyraźnie związana z doświadczeniem zła. Jej destrukcyjny charakter ujawniający się w przemocy nie ulega kwestii. Wiadomo, iż los poety został wyraźnie wpleciony w tryby polityki. Ale doświadczenie zła nie oznacza tutaj wyłącznie bierności, podporządkowania, niesie w sobie wyraźne wezwanie do oporu i walki.

Wydaje mi się, iż najbardziej, by tak rzec, sążniste dążenie-drażenie prawdy doświadczenia zła kryje się w poemacie *Nokturny*. W poemacie tym bowiem mowa poetycka zdaje się docierać, przynajmniej w jakiejś mierze, do owej źródłowej głębi doświadczenia zła. Co więcej, sądzę, iż w poemacie głębia ta ulega przeistoczeniu w coś, co można by nazwać ciemnym źródłem. Z tego ciemnego źródła emanuje ogarniająca problematyczność bycia. Stanowi ono, kto wie czy nie najważniejsze w dwudziestym stuleciu doświadczenie filozofowania i poetyckiego tworzenia. Jest ono również ważkim źródłem twórczości poetyckiej Aleksandra Wata.

Poemat *Nokturny* jest cyklem złożonym z czterech wierszy, napisanych jesienią 1956 roku we Francji. Trzy pierwsze, sądząc po datowaniach, powstały w końcu października i na początku listopada, czwarty zaś w grudniu. Wiersze te promieniują egzystencjalną intensywnością. Powstały zapewne pod wielkim, wewnętrznym ciśnieniem. Przebija z nich trudny szlak bycia poety zmagającego się z losem i z doświadczeniem zła. Ten cykl można zaliczyć do najbardziej intrygujących, źródłowych utworów w powojennej polskiej poezji, w której nie brak przecież dokonań najwyższej próby. Kryje on w sobie podmuch poetyckiego cyklonu.¹⁰

3. *Nokturn 1* – Osaczenie. Demoniczny ból a los

Oto pierwszy wiersz z cyklu, *Nokturn 1*:

⁹ A. Wat, *Poezje zebrane*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 1992, s. 425.

¹⁰ Taka opinia podkreślająca wagę tego poematu nie jest całkiem odosobniona. Kazimierz Nowosielski w nader interesującym szkicu poświęconym, bodaj najciekawszemu utworowi cyklu, *Nokturnowi 3* pisze: „Dla mnie – jeden z najważniejszych, a może najważniejszy wiersz Aleksandra Wata”, w: *Co mówi noc? Wokół jednego wiersza Aleksandra Wata*, „Znak” 1998, nr 8, s. 115. Cz. Miłosz polecając czytelnikowi wiersze Wata wymienia również *Nokturn 3*, Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Wydawnictwo „Pojezierze”, Olsztyn 1990, s. 52-53.

Bólu przyjdzie gdy stuka w kość moją jak w drzwi.
 Jak los. Kościanym palcem póki się nie poddam.
 Póki nie otworzę. I bije między brwi
 i jak majtek z książek wrzeszczy na mnie g o d d a m .

Furie liści spadłych sucha piana sztormu
 obłoków szarpanina trzask ginących wraków –
 noc gdy alchemiczka cjanki warzy z bromu,
 grynszpan dosypuje do wywarów z maku.

Wreszcie ranek pogodny. Poranek bez radości
 początek dnia i drogi długiego konania.
 Gdy ruchem wyślizgowym odchodzi ku przeszłości
 bez znaku bez spojżenia bez głosu pożegnania.

Saint Mandé, 30 października 1956¹¹

Pierwsza strofa ukazuje w pełnym ekspresji obrazie atak bólu i sytuację podmiotu¹² przez ból osaczonego. Atak ten jako stukanie „kościowym palcem”, „w kość moją” odznacza się wielką siłą, agresywnością i uporczywością. Uderzenie w kość, w miejsce nie osłonięte, jest szczególnie bolesne. Atak ten nie mija szybko, lecz trwa „póki nie otworzę”. Dodatkowe skojarzenia z pojawiającymi się niejako w tle potocznymi wyrażeniami „dostawać w kość” czy „dawać w kość” zdają się wskazywać, iż atak ten oznacza dla podmiotu popadnięcie w opresję, ciężkie tarapaty, w których cierpienie fizyczne pociąga za sobą cierpienie duchowe.

Narastająca presja i brutalność tego ataku potęguje grozę sytuacji. Albowiem atak ten zmierza do przełamania i stłumienia w podmiocie odruchu oporu. Do zabicia w nim woli walki. Do poniżenia i stłamszenia. Ból staje się dla podmiotu swoistym przeciwnikiem, paraliżującym jego twórczą aktywność. Owo stukanie bólu prowadzi do uderzenia. Do ciosu między oczy.

¹¹ A. Wat, op. cit., s. 189. Następne wiersze z tego cyklu cytowane są z tego samego wydania (s. 189-191).

¹² Określeniem „podmiot” posługuję się nie w znaczeniu „podmiotu lirycznego” jako literackiej konstrukcji fikcyjnej osoby, ale w szerszym filozoficznym sensie, w którym podmiot reprezentuje trud rozumienia bycia. Pisząc o poezji Wata nie można poprzestać na ustalonych kryteriach i kategoriach estetycznych. Trzeba jednocześnie poszukiwać nowego filozoficznego punktu widzenia. Należy zatem przyznać racją Cz. Miłoszowi, gdy stwierdza: „estetyczne kryteria zastosowane do Wata ukazują nie tylko swą beżyteczność, ale jakąś niestosowność. Życiorys wkracza z taką siłą, że należałoby wypracować nową metodę pisząc o nim, bo jego wiersze idą przeciw dość powszechnie przyjętej ostatnio zasadzie nieutożsamiania ‘podmiotu lirycznego’ z rzeczywistym ‘ja’ autora.”, w: Cz. Miłosz, *Życie na wyspach*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s. 234 - 235.

Ale zanim do tego dochodzi, stukanie bólu w kość zostaje porównane do łomotania w drzwi. Głuchy odgłos kości uderzającej w kość przywodzi na myśl natarczywe dobijanie się do drzwi. Kojarzy się to z najściem kogoś, kto ma jednoznacznie złe zamiary. Jednocześnie pojawia się nader ważne porównanie owego ataku bólu i stukania z działaniem losu.

Warto przypomnieć, iż los dla Wata łączył się z polityką i to z polityką nacechowaną przemocą. Stąd też owo gwałtowne stukanie do drzwi może przywoływać skojarzenie z najściem wysłanników totalitarnego państwa reprezentujących jego bezprawie i przemoc, np. z funkcjonariuszami policji politycznej. Ich łomotanie do drzwi zapowiadało ciężki wyrok losu.

Ale czy takie skojarzenie wyczerpuje rolę losu w wierszu? Czy los ukazuje się tu wyłącznie w takim specyficznym politycznym wymiarze? Ażeby odpowiedzieć na te pytania, należy zastanowić się nad porównaniem losu z działaniem bólu. Czy w porównaniu tym zawiera się zwykłe utożsamienie, zrównanie losu z bólem czy też relacja ta jest bardziej skomplikowana?

Przede wszystkim zauważmy, iż stwierdzenie „Jak los” zostało dość wyraźnie wyodrębnione w strukturze utworu w osobną całość znaczącą. Zapisane dużą literą rozpoczyna nową linię wiersza i usytuowane jest między dwiema kropkami. Nie można zatem w żadnym razie traktować tego stwierdzenia jako zwyczajnej kontynuacji zakończenia poprzedniego wersu, a więc jako dopowiedzenia, porównania „jak w drzwi”. Stwierdzenie to wy-daje się odnosić do całej sytuacji ataku bólu, a nie tylko do tego, że ból uderza „jak w drzwi”. Przy takiej interpretacji los reprezentowałby swoistą wyższą instancję wobec bólu, ogarniającą całą sytuację ataku bólu, lecz wcale do tej sytuacji niesprowadzalną. Ból należałoby traktować tedy jako szczególnego wysłannika losu. Przemawiałoby za tym i to, iż w dynamicznym toku wiersza, ukazującym atak bólu, stwierdzenie to brzmi jak przerywnik, jak coś, co wprowadza nowy wymiar bycia, szczególną chwilę namysłu. Jest to chwila namysłu właśnie nad samym losem.

Tak więc ból działa, atakuje. Jest cały w swojej bezpośredniości przejawiania się. Jest jawnością swojej brutalnej siły. Jego narzucającej się obecności nie można odeprzeć. Nie jest jednak wcale losem samym. Ból to jedynie zwiastun, wysłannik losu. Los pozostaje mimo wszystko pewną potencjalnością, która może urzeczywistniać się na różne sposoby. Najbardziej dolegliwym z nich jest ból. Ale los nawet wyjątkowo paskudny – póki człowiek żyje – zdaje się zawsze jeszcze coś chować dlań w zanadrzu. Być może głównie na tym polega ironia losu, która wydaje się bezmierna w swoich możliwościach zaskakiwania człowieka, zarówno przez najrozmaitsze dopusty i ciosy, jak też, co zdarza się znacznie rzadziej, dary. Stąd też wydaje się, iż los domaga się specjalnego napięcia rozumienia, w pobudza-

niu którego poezja wydaje się niezastąpiona, uważnej obserwacji ewentualnych znaków, jak też nielekceważenia języka przeczuć i snów.

Nagle pojawienie się losu w wierszu, rzecz można, przerywa na chwilę atak bólu. Rozszerza przez to przestrzeń napięć związanych z odniesieniem podmiotu do bólu. Staje się raczej horyzontem tej przestrzeni niż jej wypełnieniem. Raczej zapowiedzią ciężkiej próby niż nią samą. Podczas gdy ból atakuje, los mimo wszystko pozostaje nierozstrzygnięty.

W wierszu ból stuka i brutalnie wkracza, włamuje się w najbardziej intymną przestrzeń podmiotu, w której jest on u siebie, waląc między oczy. Ale los stuka inaczej. Stuka i nie wkracza. Raczej skrywa się za tym stukaniem. Ból stuka, zadaje cios, wrzeszczy. Los stuka i zachowuje milczenie. Stuka, by być usłyszonym. Temu stukowi towarzyszy najbardziej napięta, niepokojąca cisza. Ból oznacza ciężką próbę. Los odsyła do rozumiejącego otwarcia jako zdolności ogarnięcia tej próby i związanej z nią sytuacji podmiotu. Ból w swoim natężeniu nie daje żadnej szansy. Odbiera i przekreśla możliwości bycia. Odsyła do zamknięcia rzeczywistości. Wymaga przeciwstawienia, zniesienia lub uśmierzenia. Los zostawia jakąś szansę, choćby wydawało się, że już jej nie ma. Choćby szansę namysłu nad swoimi znakami. Los – i to jest ten jego ukryty wymiar – odsyła do zagadki i tajemnicy bycia.

Nawiasem mówiąc – a nie ma to bezpośredniego znaczenia dla interpretacji utworu, jedynie wskazuje na pewną okoliczność mogącą mieć związek z jego powstaniem – kiedy nastąpił pierwszy atak choroby, pierwotny wylew, który przyniósł późniejsze, katastrofalne skutki, Wat i jego żona usłyszeli „dziwne pukanie do drzwi wejściowych”, za którymi nikogo nie było.¹³

Szczególnie wyrazistym środkiem artystycznym pokazującym zmaganie się podmiotu z osaczającym go bólem oraz specyficzny charakter tego bólu jest rym: „nie poddam” – „goddam”. W potocznej amerykańskiej angielszczyźnie *goddam* jest slangowym wyrażeniem wzmacniającym, znaczącym bardzo, bardzo mocno. Znaczy ono również tyle co: ‘cholerny’, ‘przeklęty’, ‘sakramencki’. Brzmi jak przekleństwo. I może łatwo kojarzyć się z przekleństwem śledczego czy strażnika wtrącającego więźnia do celi i przekręcającego klucz w zamku. Ale w wierszu słowo to zostało napisane rozstrzelonym drukiem, co wskazuje na jego głębsze znaczenie. Istotnie *god* to przecież ‘bóg’, zaś *damn* znaczy ‘przeklinać’, ‘skazywać na potępienie’, ‘potępiać’. Zatem słowo to może również znaczyć przeklęty, odrzucony przez Boga. Stąd mogłoby ono kryć w sobie znaczenie boskiego wyroku odrzucającego podmiot. Lecz przecież słowo to wypowiada, a właściwie wywrzaskuje ból, którego atrybutem jest kościany palec. Wolno więc sądzić, iż mamy

¹³ O. Watowa, op. cit., s. 115.

tu do czynienia z wyraźnym motywem demonicznym. Ból niczym demon złośliwy a okrutny odcina podmiot od boskiego wsparcia. Odbiera mu resztki nadziei na ratunek, sugerując, iż stoi za nim boski wyrok.

Ten brak nadziei w obliczu demonicznego zagrożenia widać wyraźnie w drugiej strofie. Wyrażają go motywy tonięcia i nocy, w której „alchemiczka” niczym czarownica na diabelskich usługach przygotowuje trucielskie wywary.

Podobny charakter ma trzecia strofa podkreślająca, iż nadejście dnia nie przynosi ulgi. Zapowiada wręcz dalsze cierpienia.

W wierszu tym zmaganie z doświadczeniem zła jest zmaganiem z demonicznym bólem. Z jego okrucieństwem pozbawiającym podmiot nadziei na wyzwolenie. Jest to zmaganie ostateczne, na śmierć i życie. Skoro jednak zmaganie to jest zaprawione beznadziejnością, szala zdaje się przechylać ku tej pierwszej możliwości.

4. *Nokturn 2* – potęga cierpienia. Między odrzuceniem a pragnieniem boskiej obecności

W *Nokturnie 2* podmiot nadal zмага się z bólem:

O słodyczki cierpienia, o bólu zaduch,
o zakryście męki, gdzie z wszystkich święceń
zdarta tajemnica, komża przepocona,
stała zaplamiona, kielich poszczerbiony.

hostii na podłodze rozsypane prochy
i ślad stopy na nich chłopskiej zabłoconej –
Uciec by mi od was na wolne przestworza
na szczyty, gdzie się z Bogiem spała w płomieniu.

tamże, teźże nocy

[Saint Mandé, 30 października 1956]

Jeśli jednak w poprzednim *Nokturnie* dominował ból fizyczny o zarysowującym się demonicznym charakterze, to w tym utworze panuje cierpienie duchowe w szczególnie sposób odniesione do bólu. Dokładniej zaś pojawia się cierpienie ogarniające zarówno ból fizyczny, jak i duchowy. Swoistym nerwem utworu jest proces wzmagania się i potęgowania cierpienia. Główny kierunek tego procesu ukazują dwa pierwsze wersy. W procesie tym ból fizyczny przeradza się i przechodzi w cierpienie duchowe. Nasycy je niejako

swoją obecnością. Splata i spaja się z nim w jakąś wyższą postać. W potęgę cierpienia. Punktem wyjścia tego procesu wydaje się przeciwstawienie bólowi fizycznemu cierpienia duchowego. Później zaś, w toku tego procesu, oba rodzaje cierpienia wzajemnie się przenikają.

Tym, co najistotniejsze w tym procesie, jego by tak rzec – nerwobólem – jest narastające poczucie odrzucenia, które ujawniło się już w *Nokturnie 1*. Wówczas pojawiło się niejako *in nuce*, nadając bólowi charakter demoniczny. Teraz występuje w postaci bardziej rozwiniętej. Jest tym bardziej niepokojące, iż źródło jego pochodzenia nie jest wyraźnie określone. Ujawnia się w sposób pośredni za pomocą obrazów pełnych religijnych symboli, które zostają odarte z przynależnej im uświęcającej mocy. Z tego poczucia odrzucenia rodzi się cierpienie duchowe. W jaki sposób można by ująć charakter tego poczucia? Jakie pierwiastki czy też możliwości bycia kryją się w nim?

Przypuszczam, że w grę wchodzi tu trzy zasadnicze możliwości. Pierwsza wiązałaby się z pokusą demoniczną. Zdesperowanemu bólem podmiotowi ukazują się obrazy bluźniercze odpychające go od Boga. Widok sprofanowanej hostii jest tu szczególnie wymowny. Druga łączyłaby się z niemożnością nawiązania kontaktu z religijnością ceremoniałów i rytuałów. Trzecia możliwość wskazywałaby na odrzucenie jako ciężką próbę, której podmiot – być może za sprawą pierwiastka demonicznego – został poddany przez Boga. Wydaje mi się, iż żadnej z tych możliwości nie można całkowicie wykluczyć. Trzeba więc przyjąć, iż wszystkie one przyczyniają się do nasilającego się poczucia odrzucenia podmiotu, a tym samym wpływają na charakter tego odrzucenia.

W każdym razie jedno wydaje się pewne, iż cierpienie odrzucenia przenosi się na sferę wartości religijnych. Przekształca się w krytykę tych wartości. Dla podmiotu nacechowanego tym cierpieniem, podmiotu odrzuconego, wartości te ukazują się jako odrzucone. Zrujnowane i splamione. Pozbawione blasku i odnowicielskiej siły sacrum. Podmiot odrzucony, pozostawiony bez pociechy i ukojenia zostaje porzucony na pastwę cierpienia, które wyraźnie do niczego nie prowadzi. Tylko j e s t i ogarnia. Staje się czymś trwałym i przez to absolutnym. Ale zarazem opatrzonym – by tak rzec – nie znakiem opatrzości, lecz znakiem radykalnie ujemnym, wręcz wykluczającym jej wsparcie.

Sekwencja trzech zwrotów „słodczyki cierpienia”, „ból zaduch” i „zakrystie męki” ukazuje ten proces potęgowania się cierpienia. Pierwszy z nich podkreśla punkt wyjścia, w którym ból fizyczny przeciwstawia się cierpieniu duchowemu, ale istnieje jeszcze szansa na złagodzenie jednego i drugiego. Owe „słodczyki” kryją w sobie nadzieję pokrzepienia, są jak płomyczki nadziei. Drugi natomiast odnosi się do stanu, w którym ból fizyczny i cierpienie duchowe przytłaczają się wzajemnie. Jeden nie tłumi drugiego,

nie gasi, lecz wręcz przeciwnie – zgęszcza, roznieca i rozpala na nowo. Zwrot ten wydobywa na jaw nowe oblicze bólu. Jego nieprzewyciężalną surowość, nowy stan skupienia, stężałą zgęstniałość. W „bólu zaduchu” gasną najlichsze płomyczki nadziei. Wówczas otwierają się „zakrystie męki”, w których oba rodzaje cierpienia nakładają się na siebie. Ból fizyczny zostaje odarty z jakiegokolwiek uszlachetniającej racji, a cierpienie duchowe z uwznioślającej mocy. Upada szansa transpozycji cierpienia w jakąś wyższą wartość. Krąg cierpienia zamyka się i dławi podmiot. Jedyłą szansą uwolnienia się z tego zaciskającego się kręgu udręki może być niepojęta, boska interwencja. Wiersz kończy się pragnieniem ekstatycznego, spalającego zbliżenia do Boga. Jest on zaiste „stenogramem cierpienia”¹⁴.

5. *Nokturn 3* – krzyk cierpienia. *To* jako źródłowa głębia doświadczenia zła

Motyw cierpienia osiąga szczególnie istotną źródłowość w trzeciej części poematu w *Nokturnie 3*.

Was spricht die tiefe Mitternacht?
Nietzsche

Co mówi noc? Nic
nie mówi. Noc ma usta
zagipsowane.
Dzień – ten owszem. Gada.
Bez cezur, bez wahań, bez sekundy
zastanowienia. I gadać tak będzie
aż padnie i skona
z wyczerpania.
A jednak słyszałem krzyk
w nocy. Każdej. W słynnym
więzieniu na Łubiance.
Co za piękne kontralto. Z początku
myślałem, że Anderson Marian
śpiewa spirituals. A to był krzyk
nie na ratunek nawet. W nim
był początek i koniec
tak zespolone że nie ustalić gdzie
koniec kończy się

¹⁴ Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, s. 50.

początek zaczyna. To
 krzyczy noc
 To krzyczy noc.
 Chociaż usta ma
 zagipsowane.
 To krzyczy noc. Potem
 dzień rozpoczyna swoje tralala
 aż padnie i skona
 z wyczerpania.
 Noc – ta nie skona.
 Noc nie umiera
 chociaż ma usta
 zagipsowane.

Saint-Mandé, 5 listopada 1956

Cierpienie ukazuje się tu w skrajnej postaci jako rozlegający się krzyk torturowanego. Domyślamy się, iż jest to krzyk kobiety, ponieważ kontralt jest najwyższym głosem żeńskim o głębokiej i ciemnej barwie brzmienia. Krzyk ten zostaje poddany w utworze szczególnej refleksji, która ujawnia jego wyjątkowy, źródłowy charakter. Jednocześnie ulega on przekształceniu w uniwersalny symbol cierpienia, w swoisty stygmat czasów totalitaryzmu. Podmiot bowiem słyszy go w nocy „Każdej”. Krzyk zostaje niejako wpisany w noc. Rzec można, iż bije on ze źródłowej głębi doświadczenia zła.

Szczególne godne uwagi jest, iż napięcia określające formalną strukturę utworu, jak między nocą a dniem oraz między krzykiem a milczeniem nocy, zostały tak rozłożone, że największy ładunek ekspresji został skierowany ku punktowi kulminacyjnemu, ku źródłowej głębi. Reprezentuje ją w wierszu wyrażenie „to”. Dzięki temu dramatyczne napięcia osiągają w utworze szczególną równowagę. Więc ostatecznie z tego utworu bije dziwny spokój. Spokój, rzecz można, jaki jest w oku cyklonu.¹⁵

Punktem wyjścia utworu jest pytanie. Pytanie to stanowi nawiązanie do pytania Fryderyka Nietzschego przytoczonego jako *motto*. Nietzsche sta-

¹⁵ K. Nowosielski podkreśla rolę ‘pęknięć’ i ‘uskoków’ w formalnej strukturze utworu: „Zauważmy, iż gwałtowne pęknięcia w naturalnym składniowo-intonacyjnym toku wypowiedzi następują tutaj już na samym początku wznoszenia się głosu (w antykadencji), kiedy ten nie nabrał jeszcze koniecznej energii umożliwiającej wykształcenie się jakiegoś w miarę wyrazistego prozodyjnego ładu. Kończenie się wersów nie zostało tu: związane z żadnym z tradycyjnych schematów (np. z systemem tonicznym czy sylabotonicznym), co jeszcze bardziej uwyrażnia drastyczność wewnątrzdaniowych ‘uskoków’. W toku niemal całego wiersza zmuszani jesteśmy do poruszania się w przestrzeni nieoczekiwane odsłanianych przez wspomniany zabieg znaczeniowych ciemności (niejasności) i nieustannego zawieszania dotychczasowego repertuaru możliwych sensów ; nigdy nie wiemy, na jaką rzeczywistość natrafimy przy przekraczaniu kolejnego ‘pęknięcia’. Nie znany jest mi w polszczyźnie taki drugi utwór, w którym przerzutnie pełniłyby tak głęboką, tak dramatycznie ekspresyjną rolę”; w: idem, op. cit., s. 118.

wia to pytanie dwukrotnie w przedostatnim fragmencie *Tak rzekł Zaratustra, Pieśń nocnego wędrowcy*. Najpierw w samym tekście: „Zbliży się godzina: człowiecze, wyższy człowiecze, bacz! Ta mowa jest dla czułych uszu, dla twoich uszu – co g ł ę b o k a p ó ł n o c r z e c z e ?”¹⁶ Później zaś w zamieszczonym na końcu tekstu wierszu:

„B a c z , o c z ł o w i e c z e ,
C o g ł ę b o k a p ó ł n o c r z e c z e ”¹⁷

Pytanie to wyrasta ze swoistego, północnego objawienia Zaratustry. Odpowiedź zaś stanowi kulminacyjny moment myśli Nietzschego. Wiersz Wata jest w znacznej mierze polemiką z myślą Nietzschego. Wszak tę kwestię spróbuję rozważyć później. Obecnie chciałbym się skupić na samym wierszu, a zwłaszcza na rzeczywistości krzyku cierpienia.

Krzyk przesywa i rozdziera więzienną noc, która zdaje pogrążyć się w jeszcze gęstszym mroku. W wierszu Wat usiłuje przeniknąć, nawet nie tyle do istoty, ale do głębi krzyku.

Natomiast realia sytuacji, w której dochodzi do usłyszenia krzyku są w utworze jedynie sygnalizowane. Niezależnie od tego, jakie znaczenie dla jego interpretacji skłonni byłibyśmy im przyznać, trzeba stwierdzić, iż tworzą one skryte w ciemności, niepokojące tło dla brzmienia krzyku.

W rozmowach z Miłoszem prowadzonych prawie ćwierć wieku po więziennych przejściach na Łubiance i prawie dziesięć lat po napisaniu tego wiersza Wat przywołuje te niezwykle realia. Jesienią 1940 r., zapewne w październiku, zostaje przewieziony z więzienia w Kijowie do Moskwy, na Łubiankę. Po przeszło miesięcznym pobycie w tym więzieniu dręczony niepokojem po co go tam sprowadzono, a zwłaszcza lękiem o los żony i dziecka, będących już wówczas na zesłaniu w Kazachstanie, o czym nie wiedział, pisze podanie do władz więziennych o przesłuchanie. Po kilku dniach zostaje wezwany i właśnie w drodze na to przesłuchanie, w labiryncie więziennych korytarzy, słyszy ten krzyk: „I rzeczywiście, wezwano mnie bardzo szybko, po kilku dniach, w nocy, ale na początku nocy, gdzieś koło godziny jedenastej, i wtedy po raz pierwszy znalazłem się w tych korytarzach kafkowsko-łubiankowskich. Dozorcy, którzy mnie prowadzili, to klaskanie językiem przy zakrętach, żeby ostrzec dozorcę, który prowadził innego więźnia, albo sprzączka metalowa. Na Łubiance wszystko było idealnie ciche, tylko właśnie na korytarzu (to była godzina jedenasta w nocy), kiedy mijalem drzwi biur, słyszałem pierwszy raz krzyk kobiety, torturowanej kobiety.

¹⁶ F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, przeł. S. Lisiecka i Z. Jaskuła, PIW, Warszawa 1999, s. 405; dalej cyt. jako *Zaratustra*.

¹⁷ *Ibidem*, s. 410.

I rzeczywiście, to było piękne *kontralto*. Mam jakiś wiersz o tym kontralcie. Bardzo andersenowski głos. Straszny krzyk, jeden. Potem się dowiedziałem, że podobno inscenizowano też takie krzyki. Nie zawsze były autentyczne, były inscenizowane, żeby więźniów w sąsiednich celach wprawić w odpowiedni nastrój. No, ale to był pierwszy krzyk w nocy na Łubiance, który usłyszałem.”¹⁸ Później, w tym więzieniu nie raz słyszał krzyki torturowanych.¹⁹ A w celi był naocznym świadkiem cierpień skatowanych na przesłuchaniach współwięźniów.²⁰

Samemu Watowi, chociaż nacierpiał się srodze w więzieniach i na zesłaniu²¹, a po wyjściu z więzienia w Saratowie cudem uniknął śmierci z wyścieńczenia, tortura bicia została oszczędzona – wyjąwszy potężny cios, który otrzymał przy aresztowaniu we Lwowie od enkawudysty w cywilu, po którym długo ruszały mu się zęby.²²

Wspomnienie to nie ujawnia jeszcze zasadniczego nastawienia Wata wobec cierpienia kryjącego się w tym wierszu, owego nastrojenia na głębię związaną z cierpieniem. Wydaje mi się, iż jako próbę przybliżenia tego wymiaru głębi można potraktować opowieść Wata o jednym ze współtowarzyszy więziennej niedoli Jewgieniju Jakowlewiczu Dunajewskim. Nie należy go mylić z Isaakiem Dunajewskim, twórcą popularnej w Związku Radzieckim muzyki rozrywkowej, piosenek i operetek. Jewgienij Dunajewski był literatem, tłumaczem poezji perskiej i poliglota. Doprowadzony ciężkim śledztwem prawie do szaleństwa prowadził w celi nader szczególne rozważania lingwistyczno-etymologiczne. Wat pokazuje niesamowity paradoks losu Dunajewskiego, który mimo długotrwałych tortur opierał się i odrzucał wydanie przyjaciela, czego od niego żądano. Doprowadziło to jednak do zupełnie nieoczekiwanych i tragicznych konsekwencji: „Wsadzono go i wymagano od niego żeby przede wszystkim pogrzyzył przyjaciela. Odmawiał. Torturowano go. Z początku możliwe do wytrzymania konwejeru, ale potem torturowano dosłownie. Zeznał. Potem odwołał. Znowu go torturowano. Nie wdawał się w szczegóły tych tortur, jak to długo trwało, i mówi: ‘Moralność ma też swoją arytmetykę, jest to bardzo prosty rachunek. Są sytuacje, w których trzeba w moralności rachować. Ja się stawiałem, żeby nie pogrzyźć jednej osoby. Gdybym zeznał wtedy i pogrzyzył tę osobę, prawdopodobnie by mnie też aresztowano, zesłano by do łagru, a ponieważ ta wielka sprawa, do której byliśmy doczepieni, już jest dawno zlikwidowana, więc prawdopodobnie i ja,

¹⁸ A. Wat, *Mój wiek*, Czytelnik, Warszawa 1998, t. I, s. 91-92.

¹⁹ Por. *ibidem*, t. I, s. 320, 365.

²⁰ Por. *ibidem*, t. I, s. 211-213.

²¹ Por. *ibidem*, t. I, s. 384-386, 359, 336, 344; t. II, s. 10.

²² Por. *ibidem*, t. I, s. 323.

i mój przyjaciel, i także moja była żona siedzielibyśmy sobie spokojnie w łagrze. Albo byśmy przeżyli, albo nie. Teraz kończę już trzeci rok. Nie chciałem wydać jednej osoby wydałem jedenaście. Jedenaście kontra jeden!’ Domyśliłem się, że mu chodzi o to, żeby wytłumaczyć, dlaczego mi radził przyznać się do wszystkiego od razu, natychmiast. Wszystkie te strachy, które przeczytałem przed wojną o Łubiance, o NKWD, po tym co, sobie opowiadano we Lwowie na Zamarstynowie, o tych torturach – to wszystko nie to, że zbladło, ale stawało się jakoś nieważne wobec doświadczenia Dunajewskiego. To był zupełnie inny wymiar zjawisk. Tamto było groza – Grand Guignol, Groźny Grand Guignol, ale Grand Guignol. A to była otchłań. Tak, że jak widzisz, dość wcześnie inicjowałem się w te worki otchłanne, które się na ogół ignoruje pod wrażeniem faktów. Ciężkich faktów, jak bicie, torturowanie. Jak na Zamarstynowie, ten Ukrainiec, ten chłop, który wracał z pośladkami i nogami posiekanymi na kotlet. To są rzeczy straszne, ale rzeczy widzialne, widzialnego świata. Tortury widzialnego świata. A tu już dotknąłem innych wymiarów.”²³

Idąc tym śladem, można by rzec, iż Watowi chodziło w tym wierszu o wykroczenie poza wizualny, zmysłowy obraz cierpienia ku nadzmysłowej głębi, otchłani, z której wydobywają się swoiste, udręczające opary, i od której nie można się uwolnić.

Co najbardziej przyciąga uwagę przy pierwszej lekturze tego utworu to wyjściowe przeciwstawienie nocy i dnia, uwypuklone przez sam tok poetyckiej narracji. Jest on wielce charakterystyczny, wręcz paradoksalny. Bo z jednej strony, surowy, oszczędny, dokumentalny. Z drugiej zaś swobodny, bezceremonialny, kpiący, kolokwialny. Powaga tematu zostaje zaskakująco skontrastowana z tym szczególnym sposobem poetyckiej wypowiedzi, dykcji. Jest to źródłem wewnętrznej dynamiki wiersza. Czymś co wręcz przykuwa uwagę czytelnika, skłaniając do wnikliwszej lektury.

Zagłębiając się tedy w strukturę utworu zauważamy, iż te dwie tonacje rozłożone są nierówno. Odnoszą się do dwóch członów wyjściowego przeciwstawienia noc – dzień. Przeciwstawienie to zarysowuje dwie sfery bytu i dwa opozycyjne względem siebie sposoby bycia. Milczenie nocy i notoryczne gadulstwo dnia. Ta swobodna, zaprawiona lekceważeniem tonacja odnosi się do sfery dnia. Do dnia jako trajlującego, beztroskiego gaduły. Co więcej, całkowicie nieświadomego, że jego godziny są, *nomen omen*, policzone.

Taki zabieg kompozycyjny kieruje uwagę czytelnika ku sferze nocy. Ściślej zaś koncentruje jego uwagę na milczeniu i krzyku nocy. Milczenie to określa motyw zagipsowanych ust. Motyw ten ma bezpośrednio odniesienie do okupacyjnego terroru. Wiadomo, że hitlerowcy przed ulicznymi egzeku-

²³ Ibidem, t. II, s. 94-95.

cyjami w Warszawie gipsowali skazańcom usta, aby nie mogli wznosić okrzyków wyrażających niezłomność ich ducha. Tak zginął poeta Andrzej Trzebiński. Ale w wierszu Wata krzyk przebija się przez ścianę zagipsowanych ust nocy.

Może tu chodzić o to, że słyszalność krzyku cierpienia nie należy tak naprawdę do świata dźwięków, ale do zjawisk duchowych, życia wewnętrznego, do owych „worków otchłannych”. O tym, że rzeczywistość krzyku cierpienia wskazuje na wymiar źródłowej głębi może świadczyć sposób jej przedstawienia w utworze. Określają go, jak sędzę, dwa istotne momenty: daremność i absolutność.

Na pierwszy moment daremności wskazuje głównie stwierdzenie: „A to był krzyk / nie na ratunek nawet”. Czym jest daremność w egzystencjalnej rzeczywistości krzyku cierpienia? Daremność można by wywieść z trzech określeń. Z bezsilności, beznadziei i bezdomności. Określenia te mają charakter negatywny. Ale jako swoiste podłoże daremności określenia te zatracają swój charakter negatywny i nabierają szczególnego waloru pozytywności.

Można to pokazać na przykładzie bezsilności. W zwykłym, powszechnie przyjmowanym znaczeniu bezsilność jest zdominowana przez negatywność, jako utrata i brak siły. Lecz bezsilność jako czynnik daremności oznacza bezsilność tak spotęgowaną, że w tym skrajnym natężeniu bezsiły zaczyna pojawiać się rys pozytywny, jako to natężenie właśnie. Tak rozumiana bezsilność oznaczałaby koszmarną realność spotęgowanego pogrążenia w sobie, osaczenia, zamknięcia w kręgu cierpienia, pogrążenia w niewyraźności cierpienia i udręki doprowadzonej do szczytu. Oznaczałaby tedy zatracenie w bezsilności.

Beznadzieja, analogicznie, nie oznaczałaby tylko ztratę nadziei, ale coś znacznie głębszego – utratę wiary w samą możliwość nadziei. Jakiś dogłębny paraliż tej możliwości.

Również bezdomność nie byłaby wyłącznie utratą miejsca zamieszkania, ale jakimś ostatecznym wyrwaniem korzeni, wykorzeniem.

Drugi moment określający rzeczywistość krzyku to absolutność. Ten krzyk bowiem – i to stanowi o jego niezwykłej mocy – ma w sobie wiele z absolutu w sensie filozoficznym. Absolut jawił się filozofom rozmaicie – jako podstawa, początek, zasada wszechrzeczy, jako *arche* i *logos*, jako najwyższa doskonałość, wartość, jedność, a zarazem jako cel, kres, spełnienie ludzkich poczynań i dążeń. Absolutność tego krzyku wskazuje na początkowość, źródłowość i głębię. Ten krzyk jest nie tylko krzykiem bezwzględnego początku, a zarazem końca, ale również, co warto podkreślić, złączenia ich ze sobą w nierozdzielnej jedności.

Sposób ujmowania i przedstawiania tej absolutności krzyku nasuwa nieodparte skojarzenie z myślą Plotyna, a zwłaszcza z jego negatywną koncepcją absolutu ową klasyczną *via negativa*, będącą negatywną drogą jaźni do poznania absolutu.

O tym, że Wat znał Plotyna świadczy jego własna wypowiedź: „Plotyn (piąty bodaj rozdział *Ennead* z przeciwstawieniem życia kontemplacyjnego, jedynie godnego, życiu czynnemu, które zawsze uzależnia od sedukcji magicznych) [...]”²⁴. Natomiast w poemacie *Pieśni wędrowca (Wiersze śródziemnomorskie)*, w części VII, znajdujemy bezpośrednie odwołanie do Dionizego Pseudo-Areopagity, chrześcijańskiego neoplatonika, i wręcz próbę myślenia negatywnego:

„Z czego nie należy wnioskować, że
Bóg jest Zły. Na odwrót – Nieskończenie, Niepojęcie Dobry,
co zresztą jest tylko trywialną metaforą Niepojęcie Dobrego, jak to
słusznie napisał święty Dionizy.”²⁵

Wracając jednak do kwestii absolutności krzyku, trzeba powiedzieć, iż została ona przedstawiona w zgodzie z ujęciem negatywnym. Bowiem w toku poetyckiej narracji zanegowane zostają i odrzucone początkowe skojarzenia krzyku ze śpiewnością, melodyjnością, takie jak: „piękne kontralto”, „Anderson Marian śpiewa spirituals”. Następnie krzyk zostaje odarty z wołania o pomoc i wyzuty z nadziei na ratunek. Ale to tylko swoiste oczyszczenie przedpola, torujące drogę do tego, co się skrywa w absolutnej rzeczywistości krzyku.

Przypomnijmy, iż dla Plotyna absolut to właśnie Jedno. Odznacza się on bowiem jednością najwyższą, pozbawioną jakiegokolwiek wielości, jednością ostateczną i pierwotną. Jedność ta przekracza ludzkie zdolności i możliwości poznawcze z natury rzeczy ograniczone, bo nacechowane wielością. Jaźń nie jest w stanie całkowicie uwolnić się od tej wielości. Stąd też nie może uchwycić i rozpoznać owej jedności właściwej absolutowi, stanowiącej jego najgłębszą istotę. Dlatego nigdy nie można orzec o absolutcie czym on jest, a jedynie czym nie jest. Nie należy wszak traktować tej negatywności właściwej ludzkiemu ujęciu absolutu jako tożsamej z negatywnością towarzyszącą poznaniu rzeczy skończonych i uwarunkowanych, ani też jako całkowitej porażki poznawczej. Negatywność ta jest wyrazem ogromnego natężenia, rzec można – spięcia sił ludzkiego ducha, niejako przed wzlotem ku absolutowi. Jest ona jak gdyby wychyleniem się ku absolutowi

²⁴ A. Wat, *Poezje zebrane*, s. 11.

²⁵ Ibidem, s. 282.

i jednocześnie otwarciem się w tym wychyleniu nań. Dzięki temu jaźń budzi się niejako z ciała i wyzwala spod panowania rzeczy zewnętrznych. Jak pisze Plotyn: „Więc jakim cudem my o Nim mówimy? Otóż głosimy o Nim coś, atoli nie Je Samo i nie posiadamy ani wiedzy, ani myśli o Nim. Więc jakim cudem o nim głosimy, jeżeli Jego Samego nie posiadamy? Otóż to wcale nie znaczy, żebyśmy zupełnie nie posiadali, jeżeli nie posiadamy w taki sposób, żeby wiedzieć, lecz posiadamy Je w taki sposób, iż głosimy o Nim, Jego Samego zaś nie głosimy. Mówimy mianowicie, czym nie jest, czym zaś jest, tego nie mówimy. Mówimy zatem o Nim na podstawie rzeczy późniejszych od Niego, a chociaż nie zdołamy Go wymówić, to to nie przeszkadza nam w posiadaniu, lecz jak ludzie w boskim natchnieniu i świętej niewoli mogą tyle jeszcze wiedzieć, że mają coś większego w sobie, choć nie będą wiedzieć, co właśnie mają, i właśnie skutkiem wstrząsów swoich głoszą oraz z nich czerpią jakieś postrzeżenie tego, co wstrząsa, mimo że są różne od tego co wstrząsa jak ci tedy ludzie tak i my bodaj w takim stosunku pozostajemy do Niego, kiedy posiadziemy czysty umysł i wróżymy sobie, że to jest ów umysł wewnętrzny, który dał substancję tudzież wszystko inne, co należy do tego rzędu, a więc, jaki On jest Sam, bo nie jest tymi rzeczami, lecz czymś cześniejszym od tego, co zowiemy bytem, a także czymś pełniejszym i większym niż byt w naszym wysłowieniu, albowiem i sam jest cześniejszy od słownego rozumu i umysłu i postrzegania, On, który dał te rzeczy, a Sam nie jest tymi rzeczami.”²⁶

Można by zatem poszukiwać analogii pomiędzy tą niebywałą jednością absolutu a jednością ukrytą w absolutności krzyku cierpienia. Absolutność krzyku tworzy, nie dająca się uchwycić tożsamość początku i końca. Niepodobna „ustalić gdzie / koniec kończy się / początek zaczyna”.

Wydaje mi się, iż kluczem do przybliżenia tej absolutności krzyku jest określenie „T o ”. Jego znaczenie podkreśla duża litera i druk rozstrzelony. Występuje ono na początku mocnej, powtórzonej po trzykroć, jak magiczne zaklęcie, frazy: „To krzyczy noc”.

W tym punkcie mamy ścisłą analogię z myślą Plotyna, który wielokrotnie posługuje się tym określeniem w odniesieniu do absolutu. Dla Plotyna absolut jako T o , jest źródłem wszelkiej rzeczywistości, a w pierwszym rzędzie świata umysłowego, któremu przekazuje jednocześnie swoją twórczą moc: „Więc umysł będąc w ten sposób jakby Nim, sprawia byty podobne, wyłoniwszy moc mnogą. A także to jest ideą, ideą umysłu, podobnie jak To, co przed nim, wylaniało przedtem swoją ideę. I owo działanie substancji jest duszą, która tym się stała, ponieważ umysł pozostaje w sobie: przecież i umysł zaistniał dlatego, że pozostaje w Sobie To, co przed nim.”²⁷

²⁶ Plotyn, *Enneady*, *Enn.* V, III 14, przeł. A. Krokiewicz, PWN, Warszawa 1959, s. 255-256.

²⁷ Ibidem, *Enn.* V, II 1, s. 228; por. ibidem, s. 259, 290, 313.

Właśnie owo *To* w wierszu Wata uwydatnia daremność i absolutność krzyku. A zarazem wskazuje na niewyczerpalną, niedoścignioną głębię, z której się wywodzi. Jest to głębia doświadczenia zła jako cierpienia bezwzględnego, w tym sensie, iż zamierają wobec niego jako nieprzystawalne i niewspółmierne z nim sposoby jego artykulacji.

Można tę głębię ukazać tylko na drodze negatywnej poprzez zakwestionowanie pojawiających się możliwych określeń jako nie przystających do niej. Stąd wynika rola milczenia symbolizowanego przez zagipsowane usta.

Również określenia ‘daremność’ i ‘absolutność’ należałoby ujmować w tej negatywizującej perspektywie. Jawiłyby się one w niej jedynie jako przybliżenia, *trywializujące metafory*, źródłowości owego *To*. Fraza „*To* krzyczy noc” może znaczyć nie tylko, iż krzyk bólu jest krzykiem nocy. Ale zgodnie ze źródłowym sensem owego *To*, że noc wyłania się z niepojętej głębi tej rzeczywistości jaką stanowi krzyk cierpienia. Dokładniej zaś, że krzyk nocy cierpienia wyłania się z owego *To* czyli ze źródłowej głębi doświadczenia zła. Cierpienie zatem, ażeby się ujawnić musi wykrzyczeć z siebie noc. Krzyk cierpienia jest zatem krzykiem objawiającym się, niejako przyobleczonego w kształt nocy.

Rzec można, iż owo *To* wypromieniowuje niejako z siebie krzyk nocy. Tak więc, w tej mierze, objawia ową noc, jakoś utrzymuje ją w bycie.

Owo *To* odznaczałoby się zatem szczególną, paradoksalną mocą wyrażającą się w krzyku nocy. Mocą zdającą się ogarniać i łączyć w sobie oba wskazane wyżej momenty daremności i absolutności. Zatem noc – nic nie mówiąc – wypowiedałyby jednak połączenie tych momentów krzyku. Wypowiadałaby źródłową absolutną daremność i zarazem daremność absolutności. Trzeba pamiętać, iż w wierszu rzeczywistość krzyku została ujęta jako tożsamość początku i końca. Jaki jest jednak charakter tej tożsamości? Czy jest to tożsamość błędnego koła? Koła toczącego się donikąd? Czy też miałyby ona w sobie jakiś rys koła hermeneutycznego?

Z tego, co już zostało powiedziane, widać, że owo *To* odsyła do umykającej rozumieniu źródłowej głębi doświadczenia zła. Zarazem stanowi ono najistotniejszy element utworu, w którym kryje się jego przesłanie. Ażeby jednak jeszcze gruntowniej wniknąć w owo *To*, trzeba powrócić do wyjściowego pytania utworu i zastanowić się nad polemicznymi odniesieniami do myśli Nietzschego.

Wspominałem już, że przywołane jako *motto* pytanie Nietzschego wskazuje na zwrotny i kulminacyjny moment jego myśli. Jest to moment wieńczącego uświadomienia dokonującej się przemiany duchowej. Przemiana ta jest rezultatem przezwyciężenia siebie i uwolnienia się spod panowania nicości, a więc od trapiących indywiduum lęków i bóleści związanych z tym

panowaniem. Jest to zatem moment swoistego odrodzenia z popiołów i ozdrowienia. Osią tej przemiany jest odniesienie do bólu. Ponieważ w *Nokturnie 3*, trzy powiązane ze sobą motywy odgrywają kluczową rolę, tj. krzyk, nicość i *To*, należałoby przyjrzeć się związanym z nimi kwestiom występującym w myśli Nietzschego.

Krzyk pojawia się w dziełach Nietzschego niejednokrotnie. Na ogół w sytuacjach podkreślających dramatyczne i przełomowe momenty jego myśli.

W *Narodzinach tragedii* jest to krzyk dionizyjski, krzyk twórczej mocy i radości, rozpierający, wręcz rozsadzający rami indywiduum. Jednocześnie pobrzmiwają w nim tony grozy, cierpienia i okrucieństwa. Czy są one jedynie śladami niełatwej drogi, jaką ta moc przebyła, zanim zdołała się w pełni objawić?²⁸ Czy też występują jako specyficzne postaci i odmiany krzyku? W dziele tym wchodzi w grę obie możliwości, choć pierwsza z nich zdaje się posiadać decydujące znaczenie. Krzyk występuje więc przede wszystkim jako „mistyczny okrzyk radości Dyonizosa”, który „rozsadza zakłęty krąg indywiduacji i otwiera drogę do matek istnienia, do najwnętrznego rdzenia rzeczy”²⁹. Ale krzyk jest również tym, co urzeczywistnia tę drugą możliwość, głosem skargi rozbrzmiewającym w pustce po samobójczej śmierci tragedii, który Nietzsche porównuje do „krzyku wstrząsającego: ‘Wielki Pan umarł!’”³⁰, obwieszczającego śmierć tego rogatego boga z ogonem, o koźlich nogach, znanego ze skłonności do opilstwa i uwodzenia kobiet. Krzyk w tej postaci stanowi zapowiedź i prefigurację krzyku „człowieka oszalałego” z *Wiedzy radosnej*, obwieszczającego „śmierć Boga”.

W czwartej części *To rzekł Zaratustra* krzyk jest wołaniem, który słyszy Zaratustra, i które okazuje się wołaniem „wyższego człowieka”. Był to „długi krzyk, który przepaści rzucały sobie nawzajem i podrzucały dalej, albowiem żadna nie chciała go zatrzymać, tak złowieszczo brzmiał”³¹, a zarazem był to „krzyk, który dobywa się chyba z jakiegoś czarnego morza”³².

W myśli Nietzschego krzyk reprezentuje rzeczywistość złożoną i wielowymiarową. Jest to rzeczywistość przemiany duchowej, rzeczywistość przecinających się najwyższych twórczych napięć. Krzyk bowiem jest, z jednej strony, nieartykułowanym lub zagadkowym wyrazem grozy niespełnienia, z drugiej zaś, radości zwycięskiej, górującej nad cierpieniem. Rzeczywistość krzyku ma charakter dynamiczny. Krzyk ujawnia się w sposób gwałtowny

²⁸ Por. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 29.

²⁹ Ibidem, s. 109.

³⁰ Ibidem, s. 78.

³¹ *Zaratustra*, s. 307.

³² Ibidem.

i zagadkowy zarazem. Krzyk „wyższego człowieka” tłucze się od przepaści do przepaści zanim dotrze do Zaratustry. A wołanie „człowieka oszalałego” wskazuje na wydarzenie wędrujące, tj. takie, które się dokonało, ale i nie dokonało, bo nie zostało jeszcze pojęte. Krzyk niejako przeciera szlak, toruje drogę wydarzeniu, które zapowiada. Wydaje się więc zdolny do przedarcia zasłony milczenia i niezrozumiałości.

Problem nicości zajmował ważne miejsce w myśli Nietzschego. Panowanie n i e s k o ń c z o n e j n i c o ś c i przedstawił w sugestywnej metaforze spadania we wszystkich kierunkach, w pustej i zimnej nocy, w oderwaniu od wszelkich słońc.³³ Natomiast w postaci filozoficznego zagadnienia panowanie to ujął jako nihilizm. Nihilizm pojmował jako konsekwencję „śmierci Boga”, który to problem stanowił ukoronowanie i kwintesencję krytyki kultury. Można w tym kontrowersyjnym zagadnieniu widzieć diagnozę szczególnej sytuacji człowieka w świecie, którą określa utrata wiary w sensotwórczą moc fundamentalnych wartości kulturowych wspierających się na tradycji platońsko-chrześcijańskiej. Nihilizm zatem według Nietzschego oznacza, iż świat wydaje się pozbawiony wartości: „Krótko mówiąc: kategorie ‘zamiar’, ‘jedność’, ‘byt’, za pomocą których włożyliśmy w świat wartość, zostają przez nas znowu wycofane – oto świat wydaje się b e z w a r t o ś c i ...”³⁴ Jak pisze Karl Jaspers, wnikliwie interpretując myśl Nietzschego: „nihilizm powstaje więc wtedy, gdy świadomość bytu określiło w sposób decydujący przeciwstawienie w y m y ś l o n e g o ś w i a t a jako jedynie wartościowego i godnego szacunku – światu, jaki istnieje r z e c z y w i ś c i e i dzięki, któremu my sami rzeczywiście istniejemy. Wskutek zdemaskowania fikcji powstaje alternatywa [...] to znaczy albo należy zrezygnować z fikcyjnego ‘prawdziwego świata’, wtedy wszystko, co miało wartość traci ważność; albo należy zrezygnować z rzeczywistości, którą jestem faktycznie, wtedy nie mogę żyć.”³⁵

Ale zasadniczym, filozoficznym dążeniem Nietzschego było, bez wątpienia, przewyciężenie nihilizmu.³⁶ Koncepcje woli mocy, nadczłowieka i wiecznego powrotu wyznaczają taki, główny trakt jego myśli.

³³ Por. F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Warszawa 1910-1911, fragm. 125, s. 167-169.

³⁴ F. Nietzsche, *Wola Mocy, Próba przemiany wszystkich wartości*, przeł. S. Frycz i K. Drzewiecki, Warszawa 1910-1911, s. 16.

³⁵ K. Jaspers, *Nietzsche*, przeł. D. Stroińska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 195.

³⁶ Por. ibidem: „W chwili tej rodzi się antynihilistyczny ruch Nietzschego jako reakcja na ‘śmierć Boga’. Wszystkie swe filozoficzne myśli o bycie pojmuje on jako światopogląd owej nadchodzącej rasy panów, która przewycięży nihilizm głębią siły i wartości swego życia.” (s. 294) A. M. Heidegger pisze: „W doświadczeniu tego stanu rzeczy – bo nihilizm jest pewnym stanem rzeczy – zakorzeniona jest i z niego się wzbija cała filozofia Nietzschego. Ale jednocześnie dzięki jego filozofii doświadczenie nihilizmu staje się jasne i – na naszych oczach – przejrzyste w swoim zakresie i swoich rozmiarach. Wraz z rozwojem poglądów Nietzschego rośnie głębia wglądu w istotę i we władzę nihilizmu, a zarazem narasta potrzeba i konieczność jego przewyciężenia”,

Szczególną, przełomową rolę odgrywa w myśli Nietzschego owo *To*. Bowiem z *To* wykluwa się, niczym z poczwarki motyl, zdolność całkowitej i bezwzględnej afirmacji życia. Zdolność, której nie zdoła podważyć żadne *N i c*, żadne *N i e*. Afirmacja ta oznacza zdolność powiedzenia życiu *T a k* bez względu na wszelkie jego niedostatki, bez względu na ból i cierpienie, jakie ono przynosi. Nawet bez względu na śmierć. Owo *T a k* jest wyrazem wyzwolenia w pełni sił duchowych człowieka. *To* pojawia się wielokrotnie w ostatniej, czwartej części *Tak rzekł Zaratustra*. Wypowiada ono źródło bogactwa duchowej rzeczywistości w różnych jej przejawach. Na ogół ujmowane jest w kontekście pozytywnym jako źródło ożywczej sensotwórczej mocy wartości. Ale zdarzają się też konteksty negatywne, w których *To* spełnia funkcję swoistego antyźródła. Wydaje mi się, iż tę dwuznaczność *To* można by interpretować właśnie w związku z wysiłkiem przewyciężenia nihilizmu. Albowiem dwuznaczność ta pokazuje proces wyłaniania się źródłowego *To* z nihilistycznego stanu braku zasady wartościotwórczej.

Przede wszystkim *To* określa podwaliny samego bycia indywiduum: „I to, co we wszystkich morzach należy do m n i e, co we wszystkich rzeczach jest moim byciem samym w sobie – t o [*D a s*] mi wysłów, t o [*D a s*] przywiedź mi na górę”³⁷ – jak mówi Zaratustra w wewnętrznym monologu do swojej złośliwości. *To* kryje w sobie zdolność do przemiany duchowej i związanego z nią najgłębszego, egzystencjalnego doświadczenia: „*To* wiem lepiej! Są jeszcze wyspy szczęśliwe! Milcz o t y m, ty wdychający, smutny miechu!”³⁸ – mówi Zaratustra do wieszczbiarza. Głęboko afirmatywny charakter *To* przewyższający nawet śmierć wyraża znamienne pytanie: „Czy t o było – życie?” [„*War D a s – das Leben?*”], chcę powiedzieć do śmierci. ‘Dalej że jeszcze raz!’. Moi przyjaciele jak wam się zdaje? Czy nie pragniecie jak ja powiedzieć do śmierci: Czy t o, było życie?’³⁹

Można by tu wskazać inne jeszcze znaczenia *To*. Jest ono tym, co otwiera się, gdy odrzucamy złudzenia i co zasługuje na szacunek: „Kiepski, stary czarownika, t o jest najlepsze i najrzetelniejsze, co w tobie szanuję: że znużyłeś się sobą i powiedziałaś: ‘Nie jestem wielki’. T o szanuję w tobie jako w pokutniku ducha, i choć tylko przez mgnienie oka, to w tejże chwili byłeś prawdziwy.”⁴⁰ Jest ono również tym, co wskazuje na wydarzenie „śmierci Boga”: „Stary papieżu – wtrącił się tutaj Zaratustra

w: M. Heidegger, *Nietzsche*, Wydawnictwo Naukowe PWN, t. 1, Warszawa 1998, s. 434-435. Zaś w innym miejscu Heidegger pisze o „afirmatywnej istocie nihilizmu” wskazującej na wolę mocy jako zasadę stanowienia wartości, w: *ibidem*, t. 2, Warszawa 1999, s. 272.

³⁷ *Zaratustra*, s. 305.

³⁸ *Ibidem*, s. 309.

³⁹ *Ibidem*, s. 403.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 326.

– czyś widział t o na własne oczy? Mogło być i tak; tak, ale t e ż inaczej. Umierający bogowie umierają zawsze wieloma rodzajami śmierci.”⁴¹ Także tym, co wskazuje na zdolność do wzgardy, jako zdolność pomocną w przewyciężaniu własnej małości: „Nie spotkałem jeszcze nikogo, kto by głębiej sobą gardził: również t o jest szczyt.”⁴² – myśli Zaratustra o najszeptniejszym człowieku świata, jednym z zabójców Boga. *To* wskazuje także na zdolność do poniżenia wyzwalającego dumę: „kto jednak prócz ciebie potrafiłby poniżyć się z taką dumą? T o nas samych stawia na nogi, krzepi nasze oczy i serca.”⁴³

Natomiast w wierszu będącym pieśnią starego czarownika, dołączonym do rozdziału *Pieśń smutku*, pojawia się ważne znaczenie *To* jako możliwego źródła prawdy: „T o – oblubieniec prawdy?”⁴⁴. I wreszcie *To* występuje w nader specyficznym znaczeniu zdolności poety do błęgiego śmiechu, towarzyszącego przewyciężaniu człowieka poprzez rozszarpywanie w nim Boga: „T o , t o jest twoja błogość!”⁴⁵

Pora teraz zastanowić się w jakim sensie wiersz Wata jest nawiązaniem do myśli Nietzschego. Na czym tedy polegałyby ewentualne zbieżności, na czym zaś różnice? W jakiej mierze odwołanie do tych trzech zagadnień filozofii Nietzschego pozwoli dookreślić przesłanie wiersza?

W świetle dotychczasowych rozważań wydaje się, iż kwestię kluczową stanowi tu powiązanie pierwiastka negatywnego z afirmatywnym. Pierwiastek negatywny reprezentuje tak w myśli Nietzschego, jak w wierszu Wata, nicość. Pytanie zapoczątkowujące utwór „Co mówi noc?” uzyskuje natychmiastową, w tym samym wersie, odpowiedź „Nic”, której dalszy ciąg „nie mówi” zostaje przerzucony do następnego wersu. Można by to czytać, że noc poprzez swoje milczenie, bez-głos wypowiedzi N i c . Ale z wcześniejszych dociekań wiadomo, jaką rolę odgrywa w wierszu krzyk cierpienia. Krzyk ten w postaci krzyku nocy cierpienia dobywa się z owego *To* , które stanowi źródłową głębię doświadczenia zła. Toteż uprawniony wydaje się wniosek, że poprzez *To* wypowiedzi się Nic jako nicość. Dokładniej zaś, że krzyk nocy cierpienia jest szczególnym przejawem nicości, mianowicie jej bez-głosem. Widać więc, iż nicość w wierszu Wata została związana z doświadczeniem zła, niejako w nie wpisana. Właśnie doświadczenie zła sprawia, iż ten bez-głos nicości tak istotnie rozbrzmiewa. Wolno zatem uznać, iż Nic jako przejaw nicości stanowi ową źródłową głębię otwierającą się w

⁴¹ Ibidem, s. 331.

⁴² Ibidem, s. 339.

⁴³ Ibidem, s. 356.

⁴⁴ Por. ibidem, s. 378 i 379.

⁴⁵ Por. ibidem, s. 380.

doświadczeniu zła Takie ujęcie wydaje mi się ważnym dokonaniem nie tylko poetyckim, ale i filozoficznym, porównywalnym, a może nawet przewyższającym swoją źródłowością to, które napotykaamy w myśli Nietzschego. Jednocześnie trzeba zauważyć, iż Nietzscheański motyw spadania Wat podejmie na swój sposób w ostatnim *Nokturnie 4*.

W filozofii Nietzschego przewyższanie siebie i uwalnianie się od skutków panowania nicości jest stałym i najważniejszym zadaniem. Pierwiastek afirmatywny wyłania się z lub dzięki pierwiastkowi negatywnemu i zaczyna nad nim dominować. Widać to we wszystkich trzech rozważanych zagadnieniach, krzyku, nihilizmu i *To*. W dionizyjskim krzyku scalająca radość panuje nad barbarzyńską grozą, choć jej tony nadal w nim pobrzmiwają, ale zepchnięte w cień, na drugi plan. Wola mocy i bezgraniczna afirmacja wiecznego powrotu panują nad skutkami nicości. *To* jako źródło afirmacji i rozkoszy pragnącej nieskończoności panuje nad *To* negatywnym, źródłem słabości i poniżenia. Pierwiastek afirmatywny nie tyle unieważnia czy też całkowicie eliminuje pierwiastek negatywny, ile raczej przytłacza go i uwalnia się od jego bezpośredniego oddziaływania. Natomiast w wierszu Wata pierwiastek afirmatywny nie jest tak widoczny. Pojawia się jedynie pod postacią swoistego promieniowania, które wydobywa się z ciemnego źródła. W dalszych rozważaniach poświęconych *Nokturnowi 4* spróbuję ukazać to zagadnienie.

6. *Nokturn 4 – To* jako ciemne źródło problematyczności bycia

W *Nokturnie 4* ośrodkowe miejsce zajmuje owo *To*. O ile jednak w *Nokturnie 3* *To* zostało ukazane od strony dziania się zła i wydarzającego się krzyku nocy cierpienia, o tyle w *Nokturnie 4* *To* uobecnia się jako swoiste ciemne źródło, które „blask sieje niewiedzenia”. Upatrywać w tym można trwałe, choć skrytego wpływu dwudziestowiecznego zła na podstawy całej kultury, a zwłaszcza na filozofię i poezję. Innymi słowy, bolesne zdziwienie wobec ogromu tego zła zdającego się przekraczać granice filozoficznego pojmowania i poetyckiej wyobraźni stanowi źródłowe doświadczenie zarówno dla filozofowania, jak też pisanie wierszy.

4

*But what we know we know is what
you knew we knew you knew we knew*

Margaret Mastermann,

Misunderstanding in the lady Chapel

Może wiemy ale co
 a może raczej
 coś wiedzieliśmy –
 wiedzieliśmy
 ale to
 to jak ołów
 spadło na spód wód
 zapomnienia.
 I blask sieje niewiedzenia
 w czarnych wodach.

Może wiemy, że wiedzieliśmy
 Może wiemy,
 że my wiemy,
 żeśmy coś wiedzieli!
 czego wiedziećśmy niegodni
 czego wiedzieć nam nie wolno
 Może wiemy, że wiedzieliśmy, że coś wiemy,
 co wiedzieliśmy, że nie wiemy wiedzieć –
 ale co
 ale co
 ale co
 ale co

Noc grudniowa 1956

Jednocześnie należy zauważyć, iż wpływ ten rodzi wiele pytań i to takich, które prowadzą do nowych pytań raczej niż do jasnych, przekonujących odpowiedzi. Zapewne dlatego wiersz ma postać narastającego i wzbie-
 rającego zapytywania. Zapytywanie to dopiero zmierza do wyłonienia i wyłowienia skrywającego się w nim pytania. Skrywające się pytanie wypowiada zwrot ‘ale co’, który pojawia się już w pierwszym wersie, by następnie powrócić ze zdwojoną siłą w ostatnich czterech wersach. Pytanie to narzuca się wówczas w tak nieodparty sposób, iż skłania wręcz do zastanowienia – czy w ogóle poszukuje ono odpowiedzi i czy jest ona możliwa?

W związku z tym warto zwrócić uwagę na pewną osobliwość. Mimo wielokrotnego powtórzenia tego pytania ani razu nie pojawia się po nim znak zapytania ani żaden inny znak. Inaczej niż w poprzednio rozważanym *Nokturnie 3*, w którym pytanie ze znakiem zapytania figuruje na samym początku utworu. Brak znaku zapytania w tym wielokrotnie pona-

wianym pytaniu świadczy o tym, jak sędzę, iż pytanie to jest pytaniem szczególnym, wyróżnionym spośród filozoficznych pytań. Ale w jakim sensie wyróżnionym? Co sprawia, iż pytanie to zasługuje na specjalną uwagę?

Ażeby odpowiedzieć na te pytania, trzeba zastanowić się nad tym, jaką rolę odgrywa *To* w utworze. Wiąże się ona z motywem zatonięcia, który wystąpił w *Nokturnie I*, a w pierwszej strofie tego wiersza powrócił w nowej postaci. Zatonięcie nie jest już niezbyt sprecyzowanym, choć głośnym „trzaskiem ginących wraków”, ale cichym spadnięciem *To* „na spód wód zapomnienia”. Takie spadnięcie zdradza pewne podobieństwo do upadku duszy w Platońskim *Fajdrosie*, gdyż łączy się z zapomnieniem.⁴⁶ Można też doszukiwać się podobieństw do opisanego przez Nietzschego spadania jako panowania nicości. Sygnalizując tylko te możliwe analogie, chciałbym skupić się na porównaniu „jak ołów”, które określa charakter tego spadnięcia czy też upadku. Upadek *To* dokonuje się – zgodnie ze skojarzeniem ołowiu jako wielkiego ciężaru zarówno fizycznego, jak i moralnego – pod brzemieniem wielkiej zgryzoty. *To* jest obciążone lub tożsame z tym brzemieniem. Stąd upadek ten jest szybki, gwałtowny, nie dający szansy wezwania na ratunek. Stąd też jest nieodwołalny. *To* w upadku ujawnia ową źródłową głębię doświadczenia zła. Otwiera ją, ciąży ku niej i przemierza ją. Głębia ta wydaje się bezmierna i bezgraniczna. Albowiem *To* spada nie na dno, lecz na „spód wód”, co wskazuje bardziej na nieuchwytną, drugą stronę niżli na trwały, mocny grunt. Wskazuje zatem na nadzmysłowy wymiar tej głębi. Upadek ten dokonuje się w jej cichości. W innym wierszu, datowanym na czerwiec 1956, *Wat* wypowiada tę samą intuicję jeszcze dobitniej: „tu jest tylko bez-głos i bez-deń”⁴⁷.

Wszak tym, co najistotniejsze jest to, iż upadek *To* prowadzi do zapomnienia i niewiedzenia. Zapomnienie – inaczej niż zapomnienie Platońskie dające szansę przypomnienia fundamentalnej wiedzy o ideach – nie może być zaczynem żadnego przypomnienia, *anamnezy*. Jest ono głębokie i gruntowne. Jego głębia promieniuje wręcz mrocznym „blaskiem niewiedzenia”. Czym zatem jest owo „coś”, które zostało pogrążone w zapomnieniu, a po czym pozostał ślad w postaci pamięci, że może „coś wiedzieliśmy”? Idzie tu zapewne o przerwanie przez dwudziestowieczne zło nici łączącej człowieka ze sferą sacrum i zapomnienie sacrum. Jak pisze Ricoeur: „Zapomnieniu uległy hierofanie. Popadły w zapomnienie znaki sacrum, sam człowiek stracił poczucie przynależności do sacrum.”⁴⁸ Być może należałoby tu sferę sa-

⁴⁶ Por. Platon, *Phaidros*, 246, przeł. E. Zwolski, AUREUS, Kraków 1996, s.78-80; por. interpretację tego upadku jako upadku nie w ciało, lecz w to, co ziemskie: P. Ricoeur, *Symbolika zła*, s. 323 i n.

⁴⁷ A. Wat, *Poezje zebrane*, s. 184.

⁴⁸ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, s. 329.

crum pojmować w szerokim sensie, nie wyłącznie religijnym, jako podstawę „wiary filozoficznej”, jako sferę źródeł ładu i poczucia sensu. Człowiek, który utracił poczucie łączności z sacrum, utracił zarazem podstawową zasadę sensotwórczą, wyznaczającą odniesienie wobec świata wartości. Utracił więc poczucie sensu, które jest jak zdrowie – nie dostrzega go się, gdy dopisuje. Ale kiedy zaczyna go brakować, kiedy rozplywa się w ćmiącym poczuciu chaosu i bezsensu, wówczas doskwiera i przytłacza. Ale czy istotnie wyłaniające się z wiersza pytanie ma skłaniać do rozmyślań nad utraconym poczuciem sensu?

Przypuszczam, iż nie o to chodzi, a przynajmniej nie to jest w wierszu sprawą zasadniczą. Na jej trop naprowadza ten charakterystyczny brak znaku zapytania w tym pytaniu. Gdy czyta się ten wiersz, brak ten nie razi i może nawet nie zwracać uwagi. W gruncie rzeczy jednak ma on nader istotne znaczenie. Wskazuje na moment przejściowy, moment kształtowania i wyłaniania z uprzedniego zapytywania, skrywającego się w nim pytania. Z jednej strony, moment ten wskazuje na to, iż wzbierające z głębi zapomnienia ciemnego źródła zapytywanie jest obciążone wołaniem pełnym beznadziei i rozpacz. Z drugiej zaś, iż z tego wołania poczyna wyłaniać się owo najistotniejsze pytanie. Jest to moment, w którym doświadczenie zła w y w o - ł u j e pytanie o zło. Pytanie to nie jest jeszcze pytaniem *sensu stricto*, raczej zapytywaniem na granicy. Przerzywa ono ciszę milczenia wobec porażającego ogromu zła. Ciszę milczenia, z którego uszedł już krzyk nocy cierpienia. Grobową ciszę wśród ofiar i złowrogą wśród sprawców. Jest to takie szczególne pytanie, które dopiero staje się pytaniem. Pytanie, które oznacza scalenie i przywrócenie rozproszonej, zagłuszonej przez zło samej woli zapytywania.

Czy można by jednak na podstawie utworu powiedzieć coś więcej o tym wyłaniającym się pytaniu? Warto zwrócić uwagę w tym kontekście na wielopiętrową konstrukcję poetyckiej wypowiedzi z użyciem słowa ‘że’. Pojawia się ona w postaci skoncentrowanej w pierwszej strofie, natomiast w kształcie niebywale rozwiniętym występuje w strofie drugiej. Ale, jeśli już posłużyć się określeniem ‘konstrukcja’, to tylko z zastrzeżeniem, iż nie może ono oznaczać w żadnym razie jakiejś budowli piętrzącej się w górę i wspierającej się na mocnych fundamentach. Ta konstrukcja bowiem zdaje się piętrzyć w dół, sięgać ku owej głębi. Jest tak jakbyśmy pochylali się nad czymś cennym, wrzuconym do ciemnej studni i czuli, że zostało bezpowrotnie stracone. Co więcej, dystans, jaki tu powstaje, ciągle się powiększa. Ta konstrukcja nader precyzyjnie dokumentuje bezmierność i nieograniczoność głębi.

Rodzące się pytanie kieruje się zatem ku owemu „coś”, co wiedzieliśmy. Ale skoro *To* pogrążyło owo „coś” w tak gruntownym zapomnieniu,

powstaje zasadnicza trudność. Jak zapytać o coś, co zostało tak zapomniane? Tym bardziej, iż zapomnienie zdaje się ciężać niczym wyjątkowo trudna do wyznania wina. Świadczą o tym stwierdzenia, że może jesteśmy „niegodni” wiedzieć i że „wiedzieć nam nie wolno”.

Stąd uzasadnione staje się przypuszczenie, iż tym, ku czemu kieruje pytanie wiersza, nie jest samo zapomnienie o sacrum, ale coś, co jest skutkiem tego zapomnienia. Można by to nazwać ogarniającą problematycznością bycia. Dlatego ogarniającą, iż dotyczy ona nie jakichś aspektów czy wymiarów sytuacji bycia w świecie, lecz całej tej sytuacji w niemożliwości jej uchwycenia i rozpoznania. Problematyczność ta sprawia, iż rodzące się pytanie jest jakby w niej uwięzione. Dalej sprawia ona, iż pytanie to nie wymaga właściwie konkretnej odpowiedzi, gdyż nie posiada dostatecznej określoności, która by tę odpowiedź umożliwiała. Nie jest to jednak pytanie czysto retoryczne. Jego określoność polega na tym, iż wskazuje ono na niemożliwość odpowiedzi. Problematyczność ta jest tym, co zostało nazwane promieniowaniem ciemnego źródła. Wpływa ona na całą kulturę, a zwłaszcza na filozofię i poezję. Stoi na przeszkodzie i zagradza drogę scaleniu rozproszonej przez zło woli filozoficznego zapytywania. Utrudnia skupienie niezbędne do kontemplacji i twórczości poetyckiej. W istocie zakończenie wiersza poczwórnym „ale co” jest wypowiedzeniem tego rodzącego się pytania jako dramatycznego wołania, uwięzionego w tej problematyczności i próbującego zwrócić na nią uwagę. Zatem pytanie to można potraktować jako szczególny pierwszy krok ku wydobyciu się spod przygniatającej presji tej problematyczności. Zmierza ono nie tylko do przerwania ciszy przemilczenia zła, ale przede wszystkim do scalenia rozproszonej przez zło woli zapytywania i pobudzenia namysłu nad wypracowaniem nowych filozoficznych pytań odpowiadających na wyzwanie zła.

Warto też podkreślić, iż o wadze kwestii *To* może świadczyć wiersz pt. *TO* otwierający niedawno opublikowaną pod tym samym tytułem książkę poetycką Cz. Miłosza.⁴⁹ *TO* w tym utworze, jako nieczuły na żadne błagania „kamienny mur”, reprezentuje dotkliwą obecność doświadczenia zła. Można też tu mówić o ścisłym powiązaniu *TO* z losem, z nie dającymi się odwrócić wyrokami losu, gdyż *TO* jest porównane: „Albo do słów lekarza o nie dającym się odwrócić wyroku”. *TO* trudne do wypowiedzenia albo wręcz umykające nazywaniu zdradza podobieństwo do owej źródłowej głębi doświadczenia zła: „A pod spodem było *TO*, czego nie podejmuję się nazwać.” Z drugiej zaś strony, można porównać *TO* do tego, co nazwałem

⁴⁹ Cz. Miłosz, *To*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 2001, s. 7-8. Kiedy we wrześniu ubiegłego roku – a było to już po ukończeniu zasadniczego trzonu tego szkicu dotyczącego *To* w *Nokturnie 3* – dowiedziałem się, że Cz. Miłosz opublikował tom wierszy pt. *T O*, była to dla mnie chwila osobliwa, chwila, mimo wszystko, „przypadku rozjaśniającego”.

ciemnym źródłem. Dzięki jego utajonej obecności możliwa jest poetycka twórczość pokazująca sceny z życia nieustannie zagrożonego rozpadem:

„Kiedy TO jest tam ciągle, we dnie i w nocy.
 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.”⁵⁰

W szkicu tym starałem się nakreślić perspektywę umożliwiającą postawienie pytań dotyczących doświadczenia zła. Pytania o *To* jako źródłową głębię doświadczenia zła i o *To* jako ciemne źródło problematyczności bycia są właśnie takimi pytaniami, odpowiadającymi, przynajmniej w jakiejś mierze, na wyzwanie zła. Namysł nad tymi pytaniami pozwoli być może uniknąć pośpiesznych i pochopnych odpowiedzi w kwestii zła wypływających z różnych postaci – religijnych i filozoficznych – myślenia teodycejskiego. Utoruje drogę do podjęcia na nowo odwiecznego pytania *unde malum*.

Być może też zwrócenie się ku tym pytaniom umożliwi skupienie niezbędne do usłyszenia tej ciszy, w której może dopiero być słyszany głos poety czy filozofa zmagającego się z brzemieniem zła.

⁵⁰ Ibidem, s. 7.

