

Marek K. Siwiec

Egzystencja w obliczu śmierci i ku tajemnicy Poezja Aleksandra Wata a myśl Sørensa Kierkegaarda i Martina Heideggera

Cała twórczość Aleksandra Wata, a zwłaszcza poezja, jest nasycona problematyką egzystencjalną. Oprócz szczególnie istotnych dla poety tematów losu i zła, można wskazać szereg innych motywów, które wiążą się z nimi, takich jak ból, cierpienie, samotność, wiara, niewiara, nicność, Bóg czy czas. Bezpośrednim celem niniejszej rozprawy jest przedstawienie zawartego w różnych utworach – a zwłaszcza w wierszu *Czym jest? Czymże?* – poetycko-filozoficznego namysłu Wata nad egzystowaniem wobec śmierci i ku skrywającej się tajemnicy. Wyznacza on jednocześnie obszar konfrontacji spojrzenia poety z dociekaniem Sørensa Kierkegaarda i Martina Heideggera nad egzystencją. Od strony poety pole tej konfrontacji wytycza głównie wspomniany utwór. Kryje on w sobie niezwykle źródłowo zakorzenioną w doświadczeniu poetyckim medytację nad śmiercią jako agonią. Występuje w nim odwołanie do *Sein zum Tode* Martina Heideggera – bycia ku śmierci, szczególnie istotnego motywu w jego filozoficznym namyśle, który wyznacza jedną z najważniejszych dróg myślowych w dziele *Sein und Zeit*. W wierszu Wata można odnaleźć polemiczne odczytanie myśli niemieckiego filozofa. Staram się jednocześnie uwzględnić szerszy kontekst filozoficzny, jaki tworzą dla namysłu nad śmiercią kwestie egzystencji i bycia. W utworze poety dostrzegam zarazem nawiązanie do dociekań Kierkegaarda nad egzystencją. Wzmacnia ono, jak sądzę, polemiczne ostrze wiersza wobec myśli Heideggera.

1. Egzystencjalne źródła poezji Wata – Heidegger w międzywierszach jego utworów

Egzystencjalne źródła poezji Wata pierwszy poddał głębokiej analizie Kazimierz Wyka, wnikliwy krytyk i badacz literatury. Przede wszystkim wysunął sugestię, iż filozoficzna wymowa tej poezji bliska jest egzystencjalizmowi w jego chrześcijańskiej odmianie. Wprawdzie wymienia on myśl Kierkegaarda, ale nie wskazuje na żadne filiacje łączące go z Watem. Silnie natomiast akcentuje i pokazuje inspirującą rolę filozofii Heideggera. Do jego ustaleń nawiązuje Tomas

Venclova, poeta i eseista, w monograficznej książce o życiu i twórczości Wata. Venclova, z kolei, szczególnie eksponuje inspiracje myślą Kierkegaarda, o Heideggerze zaś jedynie wspomina.

Przełomową rolę w badaniach nad egzystencjalnymi źródłami poezji Wata odegrał szkic Wyki z 1958 r. *Super flumina Babylonis* o tomie poezji Wata *Wiersze*, pierwszej, od młodzieńczego *Piecyka*, poetyckiej książce, opublikowanej w 1957 r. Szkic ten zawiera wiele trafnych intuicji, celnych spostrzeżeń, ale też szereg sformułowań pobudzających do dyskusji i dalszych poszukiwań. Szczególnie cenne wydaje się rozróżnienie dwóch źródeł filozoficzności poezji Wata czy, jak pisze, „własnej argumentacji filozoficznej Wata”¹ i próba ich dookreślenia. Rozróżnienie to pozwala w nowym kontekście potwierdzić źródłową rolę, jaką w poezji Wata spełnia doznanie bycia skupiające się w doświadczeniu zła i cierpienia. Pozwala też umocnić przekonanie o zasadniczym kierunku szczególnej drogi poetyckiego obrazowania i myślenia Aleksandra Wata. Droga ta prowadzi z i od doświadczenia zła jako punktu wyjścia, poprzez odwołania i nawiązania do różnych postaci myślenia filozoficznego, w tym przypadku do Heideggera, aż do ukazania doświadczenia zła w takim przetworzonym poetyckim kształcie, które wiedzie do otwarcia ku tajemnicy.

To pierwsze, i najgłębsze, źródło twórczego bycia skupionego w doświadczeniu zła i cierpienia, Wyka charakteryzuje następująco:

„W całości swojej wywodzi się ona [argumentacja filozoficzna zawarta w poezji Wata – M.K.S.] z własnej biografii autora, z osobistego doświadczenia i cierpienia, z lat, kiedy milczało wprawdzie pióro, lecz – wzbierało sumienie. Aż za jego głosem ruszyło wszystko. Wspomnienia najdawniejszego dzieciństwa. Urojone i fikcje. Sny i kompleksy. Lektury, jakże rozliczne lektury. Trwogi rzeczywiste i nieodwołalnie zakotwiczone w świadomości. Podobne im cierpienia. Trwogi urojone i wypiełgowane. Wszystko ruszyło. Tak na rzece podświadomości, jak na rzece własnej egzystencji i jej nieodwracalnej biologii, jak na rzece historii. Wszystko, podobnie jak płynie po ciężkich mrozach kra – sycząc i krając”².

Drugim źródłem, który wyróżnia krytyk, są dzieła twórców filozofii egzystencji. Wymienia dwa takie dzieła i stara się dokładniej wskazać w dwóch utworach Wata poetyckie ślady lektury Heideggera:

„Napisałem, że źródło egzystencjalizmu Wata jest bezpośrednie, lecz podwójne. Po stronie tekstów nie są tym źródłem francuskie opracowania dramaturgiczne filozofii powołującej się na nazwiska Kierkegaarda, Heideggera, Jaspersa i innych, chociaż autorzy tych opracowań rozleglejszej zażywają sławy. *L'être et le néant* Sartre'a, *Sein und Zeit* Heideggera, te przede wszystkim dzieła dają się czytać w międzywierszach utworów Wata. Niejeden z zapisów poetyckich wygląda jak glosa na ich marginesach. Fragment zaczynający się od wersetu: 'Jeżeli wyraz »istnieje« ma mieć sens jakikolwiek' – zdaje się być daremną dyskusją ze

¹ K. Wyka, *Super flumina Babylonis*, w: idem, *Rzecz wyobraźni*, PIW, Warszawa 1977, s. 342.

² Ibidem, ss. 342-343.

wstępnymi rozdziałami *Sein und Zeit*, gdzie Heidegger ustala prymat egzystencji przed esencją (np. *Das Thema der Analytik des Daseins*). Zaś na lakoniczne ujęcie w aforyzm takich rozdziałów, jak *Das mögliche Ganzseins des Daseins und das Sein zum Tode* wygląda ten zwarty czterowiersz, wygląda ujęcie, które jednocześnie pobrzmiewa echem symboliczno-filozoficznym formuł Tadeusza Micińskiego:

Jestem syn księżycowy, a nie słoneczny.
 Jestem zatem mózgowy, a nie serdeczny.
 Fala tu jest zachłanna, lecz nie odwieczna.
 Śmierć jest nieustanna, nie-ostateczna”³.

Chciałbym się skupić na przywołanym przez krytyka drugim utworze, gdyż zawiera on bezpośrednie odniesienia do zasadniczego tematu rozważań. Datowany ‘Mentona, maj 1956’, wiersz jest drugim z cyklu *Kaligrafie* i poprzedza w nim utwór o dwoistym odniesieniu do prawdy (*Prawdy*). Przypuszczam, iż kluczem do odczytania tego, co w „międzywierszach” – wedle nośnego sformułowania Wyki – utworu jest motyw fali. Dlaczego jest ona „zachłanna” i „nie odwieczna”? W tej charakterystyce fali kulminuje problematyczność bycia. Wydaje się bowiem, iż fala skrywa trud i specyfikę egzystowania poety jako „syna księżycowego”, specyfikę, której – tu zbieżność z Heideggerem – żadną miarą nie można sprowadzić do trwałej obecności odwiecznego bytu. „Nie odwieczna” znaczy bytująca radykalnie inaczej niż na sposób obecnego bytu. Natomiast fala jako „zachłanna” reprezentuje swoistość bycia twórczego indywiduum. Napięcie twórczego egzystowania i związaną z tym egzystencjalną otwartość wobec bycia. W związku z tym zdaje się być obdarzona specjalną, porywającą mocą. Jej efektem jest specyficzny wstrząs, który pobudza poetę do tworzenia.

Można to interpretować analogicznie do owego źródłowo problematycznego rzucenia jestestwa, o którym pisze Heidegger. Gdyż rzucenie ma to do siebie, iż skrywa w mroku wszelkie „skąd” i „dokąd”. Nie można go zidentyfikować i ogarnąć. Nie można wykroczyć poza nie i, niejako z zewnątrz, przedmiotowo, zapytać o początek czy kres jestestwa. Rzucenie nie daje z istoty swej takiej możliwości. Przenika ono otwartość jestestwa, która wyznacza podstawowy jego charakter. Jestestwo jest rzucone w swoją otwartość. Nie dokonało tego samo z siebie, biorąc, by tak rzec, siebie w cugle i całkowicie panując nad sobą. A więc, zdając się wyłącznie na własne siły: „Jestestwo egzystując jest »własną rzuconą podstawą«”⁴.

Paralelnie tedy do tego filozoficznego rzucenia możemy rozpatrywać zachłanny poryw fali. Poryw ten odrywa twórcze indywiduum od trwałego przytwierdzenia do odwiecznej podstawy bytu i, niejako, rzuca w zachłanność. Zachłanność może być kojarzona z nienasyceciem, a nienasycecie z zasadniczą

³ Ibidem, ss. 346-347.

⁴ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 399.

otwartością bycia. Dalej, z siłą zachłanną, ekstatyczną mocą, porywającą jestestwo ku własnemu byciu, ku myśleniu istoty własnego bycia i ku tworzeniu. Czyli owa zachłanność nasuwa skojarzenie właśnie z egzystowaniem, ze „staniem w przeświecie bycia”⁵.

Egzystencja nabiera w myśli Heideggera jeszcze głębszego znaczenia poprzez odniesienie do śmierci, czyli jako bycie ku śmierci. Skrajną problematyczność tego bycia wypowiada motyw „rzucenia w śmierć”⁶. Analogiczna sytuacja zachodzi w utworze Wata. Śmierć jawi się jako rozwinięcie i pogłębienie motywu fali. Poryw fali zagarniającej indywidualium ku śmierci stanowi wyrazisty symbol egzystencji wobec śmierci. Określenia śmierci z ostatniego wersu utworu dopełniają charakterystykę bycia indywidualium jako egzystencji uwikłanej w zachłanny poryw fali i poddanej oddziaływaniu śmierci. Zdradzają też pewne podobieństwo do owego głęboko problematycznego „rzucenia w śmierć” jako przedłużenia pierwotnego rzucenia jestestwa. Aktywność śmierci jako nieustannie nie-ostateczna może być bowiem traktowana, przynajmniej w pewnej mierze, jako poetycki ekwiwalent Heideggerowskiego ujęcia śmierci w postaci bycia ku śmierci. W tym ujęciu jawi się ona jako „możliwość bezmiernej niemożliwości egzystencji”⁷ oraz jako możliwość najbardziej własna, bezwzględna, nieprześcigniona i pewna, a zarazem całkowicie nieokreślona, co do tego, kiedy miałaby się ziścić.

Dająca się odczytać w owych międzywierszach utworu paralela między filozofem a poetą pozwala lepiej ukazać główny kierunek poetyckiego wglądu w rzeczywistość śmierci. Poecie idzie o wydobycie najbardziej radykalnej problematyczności śmierci. Zachłanny poryw fali jako nieustannie nie-ostateczne wtargnięcie śmierci stanowi, bez wątpienia, niezwykle dogłębne rozpoznanie swoistości egzystowania wobec śmierci. Czy ta nieustanna nie-ostateczność śmierci podważa możliwość jakiegokolwiek ostatecznego uśmierzenia jej aktywności? Czy to w postaci religijnej pociechy czy filozoficznego poznania? Pytania te występują w tle dalszych rozważań zwłaszcza odnoszących się do tajemnicy.

2. Egzystencja w obliczu śmierci a bycie ku śmierci

Specyfikę odniesienia poety wobec śmierci i tajemnicy można jeszcze przybliżyć, mówiąc o egzystencji w obliczu śmierci. W wierszu *Przed weimarskim autoportretem Dürera (w dwóch wariacjach)*, datowanym „Paryż, lipiec 1956”

⁵ M. Heidegger, *List o humanizmie*, w: idem, *Budować, myśleć, mieszkać*. Eseje wybrane, wybrał, opr. i wstępem opatrzył K. Michalski. Tłum. K. Michalski, K. Pomian, M.J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 86.

⁶ M. Heidegger, *Bycie i czas*, s. 433.

⁷ Ibidem, s. 368.

– na którym teraz chciałbym skoncentrować uwagę – występują motywy, które pozwalają uzasadnić przyjęcie takiego terminu:

1

Twoje ciało zielenieje z przerażenia,
gdy budzisz się w nocy. By grozie stawić czoło
godnie,
nagi stajesz przed lustrem ze świecą w ręku.
Każde włókno ciała
z grozy omdlewa
ze strachu truchleje.
Jak strasznie jest spotkać w nocy własny obraz,
gdy *to* budzi cię w nocy: ‘Przyjdź’ woła ‘Przyjdź, kotku’.
A potem bez ceregieli: ‘Wróć!’
Jak kapral do rekruta, co łudził się zejść z pola walki,
Daremnie.
Piece już rozpalone. Dymy idą ku niebu.
‘Wróć’
rozkazuje kapral. A ty wiesz, że donikąd.
Do nicości.
Która jest skłębieniem przerażeń
podnoszącym włosy na głowie praarchaicznej Meduzie.

2

‘Skąd?’ – ‘Od śmierci.’ – ‘Dokąd?’ – ‘Do śmierci.’
‘A ty?’ – ‘Z życia. Do życia.’
‘Kto ty jesteś?’ – ‘Ja jestem Ty.
Jak w lustrze:
ty jesteś moim odbiciem.
Albo odwrotnie.’
– ‘Jak ustalić, kto czym jest odbiciem?’
– ‘Nie ustalisz. Lustra nie ma.’

Lustra nie ma. A przecież widzę swoje ciało przerażone
oblewane wolno spływającymi dreszczami lęku
w liturgicznej zieleni świecy.
Lustra nie ma. Jest tylko oczarowanie.
Jest tylko echo, które nie wie, czym jest echem?

Czy czymś jest echem?
 Zawsze słyszało tylko głos swój własny,
 zawsze z siebie się tylko odradza, Feniks przedziwny,
 wieczna zjawisk partenogeneza.
 Dokąd? Do śmierci. Dokąd? Do życia.
 Jest tylko ja, lecz i ono nie wie, czym jest ja?
 Czy czymś jest ja?
 A nadzieja? Ona, owszem, odzywa się jak ptaszę w nocy,
 gdy wszystkie głosy zmiłkły, gdy wszystko śpi,
 gdy wszystko umarło i wszystkie nadzieje wygasły.

(A. Wat, *Poezje zebrane*, w opr. A. Micińskiej i J. Zielińskiego,
 Wydawnictwo Znak, Kraków 1992, ss. 188; dalej cyt.: *Pz*)

Utwór odwołuje się do rysunku nagiej postaci artysty, sporządzonego piórkiem i pędzlem, z niezwykłą dbałością o szczegóły, nie wyłączając genitaliów⁸. Rysunek ten nie mógłby powstać bez udziału lustra. Okoliczność o tyle znacząca, iż pozwala wprowadzić lustro wraz z jego bogatą symboliką w obręb samego wiersza. Sekwencja lustrzanych odbić z jej swoistą lustrzaną logiką stanowi naczelną zasadę artystyczną utworu. Do tej zasady nawiązuje już sam koncept wiersza jako *carmen figuratum*. Polega on na tym, iż w samym kształcie graficznym wiersza ma zawierać się podobieństwo do rzeczy przedstawianej. Zapis graficzny utworu ma przypominać, na co zwrócił uwagę Venclova⁹, ciało stojącej postaci ujętej od kolan wzwyż, jak na autoportrecie Dürera. Lustro, ponadto jako główny symboliczny element wiersza, wskazuje, nawet nie tyle na bezpośrednią sytuację samego powstawania dzieła wymagającą od artysty zobaczenia w lustrze własnego wizerunku, ile na coś jeszcze głębszego, bo dotyczącego duchowych podstaw twórczego procesu. Można by to nazwać wydobywaniem i skupianiem źródłowych mocy niezbędnych do tworzenia.

Dokonuje się to w konfrontacji z doświadczeniem zła, którego źródłowym nośnikiem i wyrazicielem jest motyw „t o”. W tekście drukowanym w *Wierszach*, a więc przekazany bezpośrednio przez poetę do druku, motyw ten został wyróżniony kursywą. Natomiast wydawcy *Poezji zebranych* pominęli tę, jakże istotną, okoliczność z nieznanymi mi powodów, być może przez zwykłe przeoczenie. Mamy tu przedstawioną swoistą próbę sił. Hartujące zmaganie się z atakiem koszmaru i grozy bycia. Artysta wychodzi temu naprzeciw. Jest w tym coś z obrzędu,

⁸ Tomas Venclova w książce poświęconej życiu i twórczości poety daje wnikliwą interpretację tego utworu. Tam też charakteryzuje rysunek Dürera: „Twarz artysty, pokryta zmarszczkami, namalowana została szybkimi pociągnięciami piórka; oczy są szeroko otwarte, wzrok skoncentrowany. Fałdy skóry, włosy łonowe, zwisający członki i moszna oddane są z najwyższą dokładnością cechującą wszystkie rysunki Dürera” (idem, *Aleksander Wat, obrazoburca*, przeł. J. Gośliński, Wyd. Literackie, Kraków 1997, s. 321).

⁹ Ibidem, s. 322.

z jakiegoś magiczno-religijnego rytuału. Ten aspekt podkreśla „liturgiczna zieleń świecy”. Dzieje się to w sytuacji spotkania poety z własnym odbiciem w lustrze. Stawką tej próby jest samopoznanie, wydobycie najbardziej ważących rysów swego oblicza. Dotarcie do tego, co autentyczne i prawdziwe. Próba ta okazuje się obarczona wielkim ryzykiem. Zobaczenie bowiem w lustrze nocą własnego odbicia jawi się jako dalszy ciąg koszmaru, z którego poeta, choć obudzony, nie może się do końca przebudzić, gdyż zostaje niejako postawiony między młotem a kowadłem. Dokładniej, między koszmarem, z którego się obudził a koszmarną zjawą wołającą doń z lustra, w której trudno mu rozpoznać obraz samego siebie. Jest to zarazem chwila zmagania z niewypowiedzianą grozą. U mitycznego podłoża tej sytuacji leży zapewne wierzenie, pochodzące z tradycji ludowej, iż kiedy stanie się o dwunastej w nocy z zapaloną świecą przed lustrem, można ujrzeć, zamiast własnej twarzy, jakiegoś złego ducha, diabła, demona czy upiora. Zaczynem wiersza było prawdopodobnie wydarzenie, do którego poeta powraca kilka razy. W liście do przyjaciela Pawła Hertza z maja 1956 r. pisze:

„wyszedłem z Olą z kina i nagle naprzeciwko siebie (w dużym lustrze, ale nie od razu to zmiarkowałem) zobaczyłem starca, wyciągniętego z trumny, o twarzy tak tragicznie zjechanej, pomiażdżonej, że aż niewyraźnej itd. itd. To byłem ja prawdziwy”¹⁰.

Możemy w utworze Wata odnaleźć trzy główne momenty, określające źródłowy wymiar doświadczenia zła, czyli aktywność „to”. Pierwszy moment określa daremność wobec mocy zła. Poświadcza on nastrój pierzchania złudzeń i bezsilności. Drugi moment doświadczenia zła uosabia wciągająca i porażająca otchłań nicości poświadczona nastrojem grozy, przerażenia, strachu. Moment trzeci, opatrzone mianem ciemnego źródła, oznacza, iż otchłań „to” staje się również głębią, z której można czerpać. I trzeba uczyć się czerpać, jeśli nie chcemy poddać się paraliżującej grozie. Ten moment poświadczają nastrój wejrzenia w ciemne źródło, a zarazem w dokonania twórców, którzy zdołali to uczynić.

Trzeci moment został w wierszu szczególnie wyeksponowany w postaci motywu lustra. Jest on tym momentem w doświadczeniu zła, który umożliwia poecie ogarniające zwrócenie się ku temu doświadczeniu. Próbę zobaczenia go i ukazania w lustrze sztuki. Czyli podjęcie wyzwania zła. Można w tym widzieć pewną analogię do aktywności sumienia w sferze moralno-etycznej. Choć zatem sytuacja poety w wierszu określona jest w głównej mierze przez doświadczenie zła, to nie znaczy jednak, iż jest całkowicie mu podporządkowana. Można bowiem wskazać w utworze istotne elementy, które wskazują na nowe możliwości czerpania z owego ciemnego źródła. Elementy te tworzą krąg czytelnych znaczeń i szczególne obramowanie umożliwiające podjęcie wyzwania zła. Stanowią swoistą przeciwwagę dla złowrogiej energii emanującej z „to”.

¹⁰ Ibidem. Wydarzenie to opisuje Wat również w *Moraliach* i w prozie *Po pijackiej nocy*.

Odwołują się one do symboli sztuki, twórczości, procesu tworzenia, które ogniskują się wokół medium lustra i pokrewnych pojęć jak odbicie, powtórzenie, odradzanie się (w drugiej części utworu pojawia się mityczny „Feniks przedziwny”). Związane z lustrem wyobrażenia i pojęcia goszczą w wyobraźni twórców, poczynając od greckich mitów np. Narcyza i nimfy Echo, do których także można znaleźć odwołanie w drugiej części utworu, oraz starożytnej estetyki, zwłaszcza w rozmaitych ujęciach *mimesis* i sztuki naśladowczej, poprzez bogatą symbolikę lustra w dziejach sztuki i literatury, aż do współczesności. W tym wierszu symbolika lustra występuje w rozbudowanej postaci, jaką tworzy swoista logika lustrzanego odbicia. Prowadzi ona nieraz do całkowicie zaskakujących skojarzeń. I tak można zauważyć, iż pierwszy wers symbolizujący zapewne włosy i mówiący o przerażeniu łączy specjalna lustrzana klamra z ostatnią linią, w której przerażenie podnosi włosy na głowie Meduzy. Związek ten mógłby uzasadniać, w planie estetycznej konkretyzacji utworu, analogię i szczególną więź między przerażeniem twórcy, a przerażeniem Meduzy. Mogłoby to prowadzić do dalszych spostrzeżeń, zarówno bardziej się narzucających, jak to, iż lustro sztuki jest sprzymierzeńcem poety i bronią – podobnie jak wypolerowana tarcza była bronią Perseusza – w starciu ze złem. Jak też takich, które niełatwo jest sformułować i które otwierają nowe pole znaczeń – że udreżona twarz Meduzy staje się zwierciadłem cierpienia zdającego się przekraczać ludzką miarę. I że twórcze, poetyckie bycie gnane niepokojem ciemnego źródła wymaga takich transcendujących symboli, które uczłowieczają okropieństwo, jak odbite w zwierciadle sztuki umęczone oblicze Meduzy.

Wspomniane elementy zarysowują obramowanie dla podjęcia wyzwania zła. Rzucają ciemne światło na postawę poety. Postawę tę określa twórcze zadanie – starcia się z mocą zła. Zadanie to zostało sformułowane *expressis verbis*: „By grozie stawić czoło / godnie”. Głos poety jest zasadniczym elementem tego obramowania i głównym nośnikiem protestu przeciw sile złego. W szczególny sposób przejmują się i przejmują w siebie, wchłania, „głosy” innych twórców, zdające się wydobywać z ich dzieł. Na początku utworu, z dzieła Dürera, na końcu zaś, z obrazu Caravaggia *Głowa Meduzy*¹¹. Dokładniej głos ten, zdaje się momentami wcielać w ich dzieła i mówić z ich perspektywy, poniekąd, w imieniu tych wielkich artystów.

Na początku utworu, poprzez sugestię zawartą w tytule, domyślamy się, iż poeta przemawia do i zarazem w imieniu Dürera. Spoglądając, jakby poprzez jego dzieło, zdaje się, docierać do jego źródłowego pierwowzoru i sugestywnie

¹¹ Jak pisze Venclova: „‘Praarchaiczna Meduza’ mogłaby się odnosić do sławnego reliefu w Selinunte, na którym Perseusz odcina głowę osobliwemu potworowi, przedstawionemu w statycznym stylu przedklasycznym. Pewniejsze odniesienie stanowi jednak obraz Caravaggia, który Wat jesienią 1949 roku mógł oglądać w galerii Uffizi we Florencji” (idem, *op. cit.*, s. 324).

ukazywać egzystencjalną sytuację samego artysty. Dzieło jest tylko zwierciadlanym odbiciem artysty, który nagi, ze świecą staje przed lustrem. Następnie, w dalszych partiach utworu, głos poety przywołuje i wypowiada realia epoki określające historyczny kontekst doświadczenia zła. Piece, dymy, kapral, rozkaz, rekrut, występują w takiej konfiguracji, która przywołuje najgorsze, ludobójcze praktyki minionego wieku¹². Ale, jednocześnie, konfiguracja ta przetwarza je w czytelne znaki aktywności zła, którą wyrażają dręczące poetę zmary. I, wreszcie, w zakończeniu przemawia on poprzez obraz Caravaggia, sięgając jednocześnie w głąb mitu. W obrazie włoskiego mistrza na twarzy Meduzy okolonej, miast włosów, „wieńcem” skłębionych węży, maluje się przeraźliwa zgroza. Ściągnięte brwi, rozszerzone do granic oczu i źrenice. Usta otwarte w śmiertelnym krzyku. To jest wyraz ostatecznego cierpienia. Taki obraz mógłby zastąpić na tarczy Perseusza, co podkreślają jeszcze strugi kapiącej z głowy krwi. Zarysowaną w obrazie logikę lustrzanego odbicia uwypukla jego kolisty, przypominający tarczę kształt¹³. Najwyraźniej zamiarem artysty było postawić widza oko w oko z twarzą potwora. Wręcz jako świadka mitycznego wydarzenia, a nawet, wprost na linii rażenia, pomiędzy martwym, ale ciągle śmiertelnośnym spojrzeniem Meduzy a odbiciem w tafli tarczy. Wat najwyraźniej idzie za przejmującą wizję Caravaggia. Pod jego piórem ta logika lustrzanego odbicia czy błędnego koła ulega rozgałęzieniu i mocnemu dopełnieniu. Meduza znana z mitu jako siejąca przerażenie i śmierć wzrokiem, sama doznaje w wierszu trwogi, podnoszącej i skłębiającej na głowie włosy-węże. Jej zamieniające w kamień spojrzenie odbite od wypolerowanej tarczy herosa powraca. Przejrzenie się w lustrze tarczy sprowadza śmierć. Ginie od własnej broni. Ale, zarazem, i tu wracamy do wcześniejszej sugestii o istnieniu klamry spajającej pierwszy i ostatni wers, groza tego wydarzenia nie jest tylko wyrazem obecności mitu, który przechował jego odległe echo. Przerazenie Meduzy stanowi, w istocie, uzewnętrznienie przerażenia twórcy wobec aktywności zła. Jest przerażeniem wobec nicości. Zatem Meduza w wierszu doznaje przerażenia nie tyle na swój widok, ile raczej z powodu własnego, powrotnego spojrzenia porażającego martwością nicości. Byłoby to zresztą zgodne z dalszym biegiem mitycznych wypadków. Perseusz posługiwał się niejednokrotnie głową martwej Meduzy jako niezwykle skuteczną, śmiertelnośną bronią.

Sytuacja poety wobec lustra poprzez motyw Meduzy znajduje więc swoje dopełnienie. Lustro staje się lustrem sztuki, w którym twórca, przejęty trwogą

¹² Venclova widzi w tym bezpośrednie wskazanie historycznych realiów: „Prawdopodobnie idzie tu o piece z Buchenwaldu pod Weimarem. Kapral, który swe ofiary wysyła do pieca (na front?), to Hitler” (ibidem).

¹³ Venclova podkreśla rolę wyobrażenia „błędnego koła” w powstaniu obrazu: „Obraz sprawia wrażenie, jakby powstaniu jego towarzyszyło wyobrażenie ‘błędnego koła’: stworzony jest na podobieństwo tarczy Perseusza, w której odbija się Meduza. Jej umęczona twarz i szeroko otwarte w krzyku usta namalowane zostały w typowej manierze *chiaroscuro*. Ekspresję tej twarzy potęguje ciemne tło, którego część stanowi wściekle kłębowisko czarnych węży” (ibidem).

śmierci, szuka własnego oblicza. Ciemne źródło doświadczenia zła i lustro sztuki określają egzystencję w obliczu śmierci.

W rezultacie głos poety przefiltrowany przez dzieła twórców, których powołuje na świadków własnych twórczych zmagania, nabiera szczególnej mocy. Staje się głosem twórcy w pełni świadomego wagi swego własnego zadania. Zadania, które podejmuje w nowych warunkach, z pełną jasnością co do ryzyka i ceny, wiedząc, iż w swojej istocie jest ono podobne do tych, z którymi borykali się tamci wielcy twórcy. W takim ustawieniu głosu można widzieć przekonanie poety, iż, w istocie, zmaganie z grozą „to” dokonuje się poprzez sztukę i za jej pomocą. Że wysiłek twórców z minionych epok utrwalaony w ich dziełach nie musi się rozpraszać i iść na marne. Że może pobudzać i ożywiać źródła twórców współczesnych. Można jednak zasadnie wątpić, czy przekonanie to zostaje utrzymane w drugiej części utworu.

Ale w rozważanej dotąd pierwszej „wariacji” wiersza twórczemu procesowi wydobywania różnych treści z ciemnego źródła doświadczenia zła towarzyszy ich skupianie w lustrze sztuki. Wskazane wcześniej odniesienia do sztuki i lustra miały właśnie umożliwić ukonstytuowanie się wizerunku twórcy, który zmagają się z ciemnym źródłem „to”. Ten fenomen skupiającego wydobywania w istotnej mierze określa egzystencję w obliczu śmierci. Dodatkowe potwierdzenie tego zdaje się jeszcze skrywać w samym określeniu „praarchaiczna Meduza”. Bezpośrednie jego znaczenie nie budzi wątpliwości. Wskazuje na zamierzchły, mityczny rodowód potwora. Wszak *arche* to początek. Ale także zasada. Natomiast człon *pra-* nie tylko akcentuje dawność, prastarość czegoś, ale również, iż coś dzieje się po raz pierwszy, że ma swoją prapremierę. Motyw ten dodatkowo uaktualnia sytuację przedstawioną w wierszu. Wskazuje, iż dotyczy ona, jednocześnie, mitycznego wydarzenia, obrazu, wiersza i egzystowania twórcy. Kryje w sobie dobitne podkreślenie źródłowości doświadczenia zła jako twórczego ciemnego źródła. Skoro Pegaz, symbol twórczego natchnienia, rodzi się z pozbawionego głowy ciała Meduzy.

Czy jednak to, co się dokonuje w obliczu śmierci, da się w ogóle uchwycić i zobaczyć w lustrze sztuki? Ten spotkany nocą w lustrze „własny obraz” wygląda raczej na jakąś okropną zjawę niż własny wizerunek. Czy w ogóle lustro sztuki może być lustrem dla aktywności egzystowania?

Druga „wariacja” utworu przynosi wątpliwości i pytania dalej jeszcze sięgające. Nie ma tam już tego specyficznego odbicia ciała w lustrze wiersza. Od strony formalnej jest to asymetria, która ma zapewne anonsować złamanie czy zarzucenie logiki lustrzanego odbicia. Czy wyraża się w tym pragnienie czy wręcz zapowiedź – ze względu na dychotomię ciała i ducha – wyzwolenia ducha z korbów cielesności? Czy też raczej chodzi o wskazanie bardziej jeszcze problematycznego momentu egzystowania w obliczu śmierci? Zaanonsowane w ten sposób odejście od zasady lustrzanego odbicia jako poszukiwania własnego obrazu

w lustrze sztuki, zostaje bowiem potwierdzone nader osobliwym odkryciem. Jest to odkrycie braku, czy wręcz nieistnienia, lustra. Jednocześnie geneza tego odkrycia nie zostaje w żaden sposób określona. Możemy się tylko domyślać, iż jest wyrazem skrytego dotąd aspektu egzystencji w obliczu śmierci. Konstatacja braku lustra może być łączona z owym „rzuceniem w śmierć”, w którym króluje problematyczność bycia, a także z trwogą rozważaną przez Heideggera, która ujawnia nicość. Skutkiem nieobecności lustra jest rzucenie podmiotu w zatrącenie orientacji i przeciwstawne przepłyty, a nie zwykle pomieszanie, kierunków egzystowania, jakie wyznaczają życie i śmierć. Przepłyty te wypowiedzi rozpoczynają wiersz dialog. Innym skutkiem jest wplątanie podmiotu w oczarowanie. Jest ono zapewne szczególnym uwięzieniem ducha w ekstatycznej fascynacji. W drukowanej w tomie *Wiersze* wersji utworu były dwie linie później pominięte: „Jest cień gołębia biały – on się tu zawieruszył / i już się z oczarowania nie wywieruszy nigdy”. Trudno dociec dla jakich artystycznych i estetycznych względów poeta pominął te linie w końcowej wersji. Jeden przynajmniej wydaje się dość oczywisty. Opozycja „zawieruszył” – „wywieruszy” nie jest zbyt nośna. Warto wszak zauważyć, iż zawarte w nich odniesienie do transcendencji ma w sobie coś z Nietzscheańskiej „śmierci Boga”. Może brak lustra sztuki jest czymś tak podstawowym, jak to wydarzenie? Czy cień nieobecnej transcendencji w postaci białego gołębia zamknięty w owym oczarowaniu nie jest polemicznym nawiązaniem do sformułowania Nietzschego: „znając rodzaj ludzki, możemy przypuszczać, że być może będą istnieć jeszcze tysiące lat jaskinie, w których będzie się pokazywać jego cień. A my – również jeszcze jego cień musimy zwyciężyć!”¹⁴? Bo przecież ten cień jakby uprzedza czy zapowiada późniejszą nadzieję. Może więc te dwa wersy zostały pominięte, bo osłabiały napięcie problematyczności, z którym poeta zmagają się w tym wierszu? Bo przywoływały nazbyt jednoznaczny symbol transcendencji, który mógłby z nadto uprościć całkowicie paradoksalną wymowę końcowej nadziei?

Nieobecność lustra pociąga za sobą również grę odbić, cieni i ech. Zwraca uwagę echo, które nie wie czy czyimś jest echem, bo nigdy nie słyszało żadnego innego głosu, którego mogłoby być echem, jak tylko swój własny. Stąd jako wsłuchujące się w siebie, w swój własny głos, ma zdolność odradzania się jak „Feniks przedziwny”. To echo odradzające się z wsłuchiwanie się we własny głos jakby pulsujący, poddany falowaniu przyprływu i odpływu, reprezentuje, niewątpliwie, nieopanowane bicie twórczego, poetyckiego źródła. Poeta dodaje też, że jest ja, które nie jest w stanie rozpoznać czyim jest ja, a więc uchwycić więź, prowadzącą do określenia tożsamości. Wreszcie pojawia się nadzieja. Wśród sprzeczności i spięć chyba jest bardziej znakiem otwarcia ku tajemnicy niepochwytnej,

¹⁴ Cyt. za: K. Jaspers, *Nietzsche*, przeł. D. Stroińska, Wyd. KR, Warszawa 1997, s. 198.

nie dającej się rozjaśnić, niż zwiastunem odnalezienia pewnej drogi ku transcendencji¹⁵.

Czy zatem to nie śmierć jest przeszkodą, która nie daje się ominąć ani zidentyfikować? Przeszkodą, która nie pozwala na trwałe ukonstytuowanie się obrazu ja wydobytego z ciemnego źródła doświadczenia zła? Przeszkodą, która swoją nieustanną nie-ostatecznością, by przywołać wcześniejsze sformułowanie, niweczy samą możliwość tego ukonstytuowania, a więc jego podłoże w postaci lustra sztuki, w którym można by dopiero ujrzeć własny duchowy wizerunek? Choć lustro sztuki nie poddaje się biernie zakusom śmierci, to jednak nie jest w stanie uchwycić jej oblicza. Oblicze to zdaje się odwracać i umykać przed lustrem sztuki. Można tu przypomnieć stary zwyczaj. Gdy ktoś umiera, lustro zakrywa się lub odwraca twarzą do ściany. Nie wnikając tu w treści magiczne czy religijne zawarte w tym zwyczaju, jak to, że dusza mogłaby zgubić w lustrze drogę do tamtego świata, można by zobaczyć w tym zwyczaju pewną wskazówkę filozoficznej natury. Skoro śmierć odbiera poczucie kierunku, niszczy orientację, to może w starciu z nią należy odwrócić spojrzenie na życie, żeby chociaż przeciwdziałać jej aktywności. Choć spróbować pokrzyżować jej szyki. Jak tego dokonać? Może właśnie odwracając lustro sztuki, które jest urzeczywistnieniem widoku życia, tak, ażeby „odśloniła” się w niepojętym błysku przestrzeni tajemnicy nieznanego. Czy dychotomiczna struktura wiersza, pierwszej „wariacji” jako lustra i drugiej jako „odbicia”, które odrzuca samo istnienie lustra, więc przeczy samej możliwości odbicia, nie zawiera przeczucia czy wręcz sugestii takiej możliwości?

A może jest inaczej. I chodzi raczej o powielający się w grze samych odbić, jakby uwolnionych z oparcia w lustrze sztuki, żywioł nicości? Żywioł zamierania wszystkiego, przeciwieństwo owego „Feniksa przedziwnego”. Jak pisze Venclova:

„Albo, być może, jest tylko o s t a t n i e zwierciadło – biała powierzchnia, na której Dürer rysuje swój autoportret, czysta strona, na której Wat pisze wiersz. Nicość, która obraca człowieka w kamień, sama kamienieje porażona własnym odbiciem. Jak w micie: Pegaz, symbol natchnienia artystycznego, rodzi się z bezgłowego ciała Meduzy”¹⁶.

Która z tych możliwości jest bliższa duchowi tego niezwykłego utworu? Czy można w nim widzieć raczej otwarcie ku tajemnicy, jako najwyższy wyraz egzystowania w obliczu śmierci? Może o tym mówi paradoks nadziei, która pojawia się na progu rozstania z życiem.

¹⁵ T. Venclova widzi w tym utworze możliwość skoku bliskiego myśli Kierkegaarda: „‘Ja’ rozpada się, gubi w głębi luster i w błędnym kole dialogu, w którym zatarta została różnica pomiędzy Ja osobowym i Ja jako własnym zwierciadlanym odbiciem. Na przekór temu, kierkegaardowski ‘skok w wiarę’, przywracający integralność Ja osobowemu, to możliwość, która nigdy nie będzie odmówiona człowiekowi. Widziana z tej perspektywy sztuka jest czymś wewnątrznie sprzecznym. Jest otwartą grą znaków wchodzących ze sobą w nieskończoną ilość związków – i zarazem czymś więcej: otwartą drogą ku transcendencji” (idem, *op. cit.*, s. 324).

¹⁶ Ibidem.

Czy egzystowanie w obliczu śmierci nie przybliży jakoś do tej strefy granicznej? Przecież Pegaz w samym swoim imieniu przechował odniesienie do źródła, *pege*¹⁷, a znany był z tego, że uderzeniem kopyta sprawiał, iż tryskały źródła, wśród nich najślawniejszy, dający natchnienie poetom, źródło Hippokrene, na zboczu góry Helikon, w pobliżu gaju Muz. Więc może owa egzystencja w obliczu śmierci reprezentuje także najbardziej źródłowe dążenie ludzkiego ducha do twórczego otwarcia ku tajemnicy, nawet jeśli nie wiadomo, co może ono przynieść. Bo nie ma już lustra, które mogłoby je uchwycić, w którym można by odnaleźć jakiś zarys kształtu. Ostatecznie więc może Pegaz zrodzony z ciała Meduzy jest nie tylko symbolem twórczego stanu ducha zwanego natchnieniem, ale także źródłowości otwarcia ku tajemnicy, dla której brakuje już środków wyrazu. Tej źródłowości jako może jedynej sile zdolnej przeciwstawić się otchłani nicości.

3. Aleksander Wat wobec Sørensa Kierkegarda – „zgodność temperamentu i *Weltempfindung*”

Poeta wielokrotnie podkreśla, jak wielkie znaczenie miały dlań czytane od wczesnej młodości i u schyłku życia dzieła duńskiego filozofa. W *Kartkach na wietrze*, zapiskach z ostatnich dwóch lat życia 1966–1967, czytamy:

„Kogo Polska jeszcze nie odkryła? Z pewnością Kierkegarda. Na początku stulecia wydano jego *Dziennik uwodziciela*. Tytuł zapewne zwiódł wydawców, był to zresztą czas mody na literatury skandynawskie. Czytałem go w siódmym roku życia – chociaż pamięć na daty mam ułomną, mój czas subiektywny na Łubiance odkleił się od czasu historycznego, ale chronologię faktów dzieciństwa ustalam łatwo, zmienialiśmy wtedy często mieszkania, zależnie od zmiennego koła fortuny, a nic tak nie klasyfikuje jak mieszkania i pory roku. Więc *Dziennik uwodziciela* czytałem w siódmym roku, a w dziesiątym, kiedy już dostatecznie władałem niemieckim, duże tomisko *Entweder-Oder* – ulubioną lekturę mego ojca. Ślad tego odnajduję w *Piecyku*, apostrofę »drodzy moi symparanekromenoi« – współuczestnicy pogrzebu, współżałobnicy – przecież mogłem wziąć tylko stamtąd. Co ja mogłem z tego rozumieć? Przecież nigdy nie czytałem jak gogolowski Pietrusza, który czytał dla samej przyjemności aktu czytania. Kiedy jeszcze dziś, w późnej starości, z największą trudnością wdaję się w labirynty, w stenografię jego myśli, chociaż problemy jego z kolei losów stały mi się bliskie. Co prawda korę mózgową mam sfatygowaną piętnastoma latami ciągłego bólu fizycznego, centralnego, demonicznego, oraz całą apteką produktów farmaceutycznych – na imię im legion. Ale czy umysł polski, wychowany na polskim katolicyzmie, kola-

¹⁷ Z. Kubiak wysuwa hipotezę o przedgreckim pochodzeniu Pegaza: „Grecy wywodzili miano boskiego rumaka od wyrazu *pege*, ‘źródło’, nas jednak zastanawia przyrostek *-asos*, jeden ze znamienych sufiksów przedgreckich; pewnie już przed nadejściem Hellenów przemierzał Pegaz szlaki Azji Mniejszej (może dopiero z tajemniczego, jeśliby należał do przedgreckiej mowy, elementu *peg*, przypadkowo zbieżnego z wyrazem greckim, wysnuł się związek Pegaza ze zdrojami?)” (idem, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1998, ss. 437-438).

torów, chłopów i jezuitów, i pijarów, ugryzie Kierkegaarda? Cóż by to było za odkrycie! Co przy Kierkegaardzie (dla polskiej umysłowości) Maritain, neotomiści, od których przecież poczęła się odnowa dzisiejsza polskiego katolicyzmu. Uleczyłby od razu z całej czułościowości, z barokowej emfazy, z łatwych saint-suplicjańskich słodyczek. Pokazałby, że obcowanie z Bogiem to walka najcięższa z wszystkich, ciągła, dusz, umysłów¹⁸.

Istotnie, po bez mała czterdziestu latach od powstania tych słów, widać, całkiem wyraźnie, iż zainteresowanie tym myślicielem jest nader żywe. Ma on swoich wiernych, fascynujących się nim czytelników, wnikliwych komentatorów i tłumaczy.

Jego oddziaływanie na życie duchowe w Polsce stanowi wartość, którą trudno przecenić. Przykładem szczególnie wyrazistym niech będą liczne nawiązania do myśli duńskiego filozofa w dziełach Józefa Tischnera. Kierkegaard, Sokrates Kopenhagi, jak go nazywano, jest majeutycznym nauczycielem trudnego egzystowania. W kontekście tych rozważań szczególnie ważne wydają mi się trzy motywy, na które wskazuje przytoczona wypowiedź poety: labiryntowy charakter myśli Kierkegaarda, refleksja nad losem i odniesienie do Boga jako szczególnie walka. Ten pierwszy motyw wiąże się z problematycznością bycia nieodłączną od egzystencji i egzystowania, a przejawiającą się w tragizmie, paradoksie i absurdzie. Kierkegaard poświęcał tym kwestiom wiele uwagi, a w twórczości poety nietrudno jest odnaleźć wiele do nich nawiązań. Drugi zaś motyw może dotyczyć problematyczności losu jako źródłowego twórczego doświadczenia i wyrastającej z tego doświadczenia refleksji. Można by w tym widzieć takie powiązanie problematyczności bycia z losem, iż los wypełnia się jako najpojemniejsza kwalifikacja egzystencjalna. W sferze egzystencjalnego doświadczenia los, obok doświadczenia zła, stanowi ważne źródło zasilające tę problematyczność bycia, zarówno w postaci egzystencjalnej możliwości, jak też dzięki poszczególnym wypełnieniom, tworzącym koleje losu. Zagłębianie się w problematyczność losu stanowi może najbardziej sążnisty nurt egzystowania, wyraźnie widoczny w twórczości poety. Trzeci motyw to zmaganie z Bogiem, które można interpretować jako otwarcie na tajemnicę. Wat swoje nawrócenie w więzieniu i, równoległe niejako, nawrócenie żony Oli, na głodowym zesłaniu w kazachstańskim stepie, nazwał „największą tajemnicą tych tajemnic i zagadek”¹⁹.

Jeszcze mocniej akcentuje poeta swoje poczucie duchowej łączności czy więzi z Kierkegaardem w notatce z *Dziennika bez samogłosek* datowanej 30. 5. 1964:

„Zapewne, Kierkegaard wywarł na mnie wpływ głęboki w szesnastym roku mego życia, znalazłem w nim jakąś zgodność temperamentu i *Weltempfindung*, chociaż na pewno nie rozumiałem jego myśli. I dziś w *Piecyku* odnajduję ślady tej

¹⁸ A. Wat, *Kartki na wietrze*, w: idem, *Dziennik bez samogłosek*, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 263 (dalej cyt.: *Dbs*). Por. także: idem, *Mój wiek*, Warszawa 1996, t. 2, s. 79 (dalej cyt.: *Mw*).

¹⁹ „Bo największą tajemnicą tych tajemnic i zagadek jest to, że odseparowani od siebie tysiącami kilometrów i murami *tiurem*, uwierzyliśmy, wtedy, równocześnie” (*Dbs*, s. 230).

lektury, jak np. wyraz przez nikogo innego nie używany: nekropromenoni (uczestnicy pogrzebu)²⁰.

U duńskiego myśliciela cenił szczególnie antysystemowe nastawienie i poszukiwanie prawdy indywidualnej związanej z trudem egzystowania. Píše o „myślach-błyskach” Kierkegaarda, które

„miały porządek wewnątrz siebie sprężony jak najbardziej, porzucały bezdroża jałowości filozoficznego myślenia konstytuującego się w system, aby być jak najbliżej i jak najwierniej intuicyjnie chwyconej wizji prawdy”²¹.

Napomyka też o „mrocznej metafizyce powtarzania, którą zgłębił Kierkegaard w rzeczy *O powtórzeniu*, wydanej pod wymownym pseudonimem Konstanty Constantinus”²².

W poezji natomiast wyraźny ślad myśli Kierkegaarda zawiera obszerny utwór *Poemat bukoliczny*. Jest to swoisty monolog wewnętrzny Kaina, głównego bohatera, przepełniony pytaniami i refleksjami nad zabójstwem Abla oraz rolą zła w dziejach i kulturze. Ton monologu bezceremonialny, gburowaty, gdyż zabójca Abla jawi się jako chłop grubo ciosany. Zabójstwo zaś zostaje ukazane jako początek dziejów, cywilizacji i kultury:

Zatem jak widzicie kłamstwo i policja, to
znaczy historia, rozpoczyna się od momentu gdy Kain zabił Abla.
I śmierć, i trzęsienie ziemi w Messynie i Brigitte Bardot,
i uprawa kukurydzy i pieprzenie się pięknych wałek nad Świdrem
– wszyściuteńko zaczęło się od Kaina-megalomana? – powie
mędrak. A wiedz, że tak, skarbie, i że megaloman – również
masz rację.

[...]

At, i ja jestem esteta, wiedz, skarbie, estetyka zaczęła się
także ode mnie. Wgnani rodzice zobaczyli swoją niezgrabną
nagość i zakryli ją z moralnego, ale nie estetycznego wstydu.
Dopiero ja, gdy zobaczyłem jak cała uroda Abla obróciła się
momentalnie w siniejące ścierwo, uświadomiłem sobie w lot
i brzydotę i piękno, własną moją szpetotę i urodę krajobrazu [...]

(*Pz*, s. 396)

Monolog ten tworzy zapytujący, filozoficzny komentarz do nie dającej się wyjaśnić roli bytu boskiego w dziejach pełnych zła. Komentarz ten jest jednocześnie pisany z punktu widzenia człowieka dwudziestego wieku, co nadaje mu

²⁰ Ibidem, s. 166.

²¹ Ibidem, ss. 171-172.

²² Ibidem, s. 263.

szczególną poetycką nośność. Tak np. kara, która spotyka Kaina, będąca zarazem ochroną przed zabiciem, rodzi taką refleksję:

Więc secundo, jeżeli Kara to
dlaczego tak paradoksalna? Tyle istnieje rozumnych, pragmatycznych, koło Ixiona, łożo Prokrusta, Kołyma, Auschwitz, izolator itd., nie mówiąc o wymyślonych przez poetów.

(Pz, s. 389)

W poemacie Kain snuje też refleksje łączące zabójstwo Abła z ofiarą Abrahama:

Zamordowanie Abła było ofiarą moją, ofiarą Jemu,
tak to rozumiałem, mogłem się mylić, ale rozumowanie prawidłowe. Czym chata bogata. Że rozumowanie moje nie jest całkiem błędne exemplum ofiara Abrahama na górze Moriah!

Prawda, prawda, w ostatniej sekundzie wykręcił to na niby,
ale przecież Abraham, idąc na górę Moriah
[z] obiecany synkiem i z nożem ofiarnym, nie
podejrzał nawet, że taki cud nastąpi, brał to
na serio [...]

(Pz, s. 391)

Ofiary Abrahama dotyczy też bezpośrednie nawiązanie do Kierkegaarda:

To niegodne postępowanie
np. z zacnym staruszkiem, który panicznie bał się
zejść bezpotomnie ze świata, dlaczego? Łudzić go, dać mu na stare
[lata potomka,
a potem wysłać na gór szczyty, ze sznurem, nożem
i wiązką drew. W lęku i drzeniu podnosi Abraham nóż
nad jedynakiem, no dość, przedstawi to lepiej Søren
Cmentarz.

(Pz, s. 397)

Poemat ten zawiera również ważne spostrzeżenia w kontekście sporu z teodyceą, do których nawiążę później.

4. Wobec Martina Heideggera – *Sein zum Tode*

Głównymi śladami zainteresowania Wata Heideggerem, na które natrafiamy w twórczości poety, są przywołania motywu *Sein zum Tode*, bycia ku śmierci. Innym świadectwem lektury Heideggera jest krytyczna uwaga o manierze, z jaką Heidegger pisze o Hölderlinie²³. Motyw bycia ku śmierci pojawia się najpierw w notatce z 1956 roku o trzecim stanie bycia poza życiem i śmiercią, jakim jest codzienne konanie. Jest to rozpad postępujący w różnym tempie, raz stopniowo, raz skokami. Konanie zostaje ujęte jako kraina, a opisanie jej szczególnej geografii staje się zadaniem poety. W końcowym fragmencie notatki Wat zastanawia się, czym jest przeżywanie śmierci:

„Można jeszcze przeżywać śmierć jako szczególny przypadek istnienia – ale to nie jest to samo. Przeżywanie śmierci, życie w śmierci, heideggerowskie *Sein zum Tod*, umieranie w życiu – też nie to. Może najlepiej to wyczuwał św. Jan od Krzyża”²⁴.

Notatka ta stała się załączkiem ważnego wiersza *Czym jest? Czymże?*²⁵. W jego drugiej strofie pojawia się odwołanie do motywu bycia ku śmierci Heideggera. Kiedy zastanawiamy się nad wierszem można też pamiętać, iż doznania ekstremalnych stanów między życiem a śmiercią były udziałem poety²⁶. Opisy doznań na krawędzi życia i śmierci pojawiają się w wielu jego utworach. Przytoczę tylko jeden fragment z czwartej części *Wierszy somatycznych*:

Ty śpisz, a ja konam.
Wyście spali, ja konałem –
czy na cemencie bolszewickim,
czy na szpitalnym wyrku,
czy to w bistro
na rue Croulebarbe.

Wyście spali, a ja konałem.
Tyle konań, pokonań,

²³ Por. *Dbs*, s. 170.

²⁴ *Moralia*, w: *Dbs*, s. 40; por. *Kartki na wietrze*, (ibidem, s. 250).

²⁵ *Pz*, s. 192.

²⁶ Na ciężkie choroby z wysoką, czterdziestopniową gorączką Wat zapadał przynajmniej dwukrotnie w czasie pobytu w Związku Sowieckim, najpierw w więzieniu w Saratowie (czerwonka, jesień 1941), później na zesłaniu w Ili, w Kazachstanie (tyfus). Na tyfus chorował też w Warszawie w 1957 r.; por. np. *Mw*, t. 2, ss. 221-222.

odkonań, rozkonań, tyle zaklinań, rozkochań
 na wolnym ogniu nie-usta-ją-ce-go
 dokonywania
 ciała.

(Pz, ss. 372-373)

5. Wokół wiersza *Czym jest? Czymże?* – problematyczność bycia, egzystencja i otwarcie ku tajemnicy

Najbardziej charakterystycznym rysem tego utworu jest zapytywanie, począwszy od samego tytułu aż do ostatniego wersu. Zapytywanie to w szczególnie skondensowanej postaci występuje w ostatniej, trzeciej strofie. Egzystencjalnej intensywności przydaje mu poczucie bliskości śmierci oraz ważkie kulturowe, a zwłaszcza filozoficzne, konteksty.

A. Pierwsza strofa – skrytość wiru cierpienia a absurdalność bycia

Pierwsza strofa utworu kreśli krajobraz cierpienia i agonii:

Agonia nie jest śmiercią ani nie jest życiem.
 Więc czym jest, czym? Ha! To powiedzieć trudno.
 Ma własne terytorium wśród granic niestrzeżonych
 (sto razy przebiegałem je w bandzie przemytników,
 w krzykliwej ich hałastrze, wśród twarzy kolorowych,
 na których mży pochodnia miedzianie i sino).
 Ma własne panoramy i szczyty w wiecznych śniegach
 skąd widać mórz gorących lawę i okręty,
 flotyle ich tańczące w niedo celowych rondach
 na falach, z których każda umiera nim się rodzi,
 żagle ich są czarne, a nie przez pomyłkę –
 one zawsze czarne i czerń ich zawsze znaczy.
 Ma wyspy, skąd się śpiew wśród ciszy nocnej wznosi.
 Zatkaj mi uszy, żono! Przywiąż mnie do masztu!
 Bo gotówem odjechać, a nie wiem dokąd.
 Do oceanów pełnych? Ku wodom ich obrzmiałym?
 gdzie w toni przezroczystej, pod okiem szklistych meduz
 wirują kłębem czarne gehenny płomieniska,
 jak słońca w obłąkanych obrazach van Gogha.

W krajobrazie tym rozgrywa się dramat poety. Charakter tego dramatu uwidacznia się w sekwencji trzech obrazów wędrowki, która ukazuje się jako

coraz bardziej niebezpieczna. Poprzez tę wędrówkę i w ciągu niej dokonuje się stawanie poety. Jest ono w istocie egzystowaniem w obliczu śmierci. Stąd jawi się jako poddane coraz większej presji i wiąże się z narastającym zagrożeniem. Najistotniejszym symbolem poetyckim określającym to zagrożenie i sytuację podmiotu jest, by tak rzec, rozkręcający się motyw wiru. Ten wir oddziałuje na poetę, wciąga go w swoje kręgi. W jakiejś mierze przyciąga też, zdawałoby się, trwałe, zobiektywizowane, elementy owego krajobrazu cierpienia, określone jako terytorium, panoramy i szczyty oraz wyspy. Tak więc narasta nastrój zawirowania, wkręcenia się w wir śmiertelnej grozy i męki. Wyważone, stopniowe narastanie tego nastroju świadczy o wielkim poetyckim kunszcie.

Początkowo, rzecz ciekawa, mimo wyraźnego oddziaływania owego wiru, sam ten symbol pozostaje właściwie w wierszu niewidoczny. Dokładniej zaś skrywa się w pierwszym obrazie niebezpiecznej wędrówki jako przemyticznego przekraczania granic terytorium cierpienia. Jego oddziaływanie, które wydobywa się i w szczególny sposób przemawia z właściwej mu skrytości, symbolizuje moment przekraczania „granic niestrzeżonych”, czyli powtarzalnego absurdu. Bo po co, można spytać, „sto razy” przebiegać to samo terytorium i przekraczać przemytniczo, a więc z narażeniem się na szwank, jego granice, skoro i tak nikt ich nie strzeże?²⁷ Ale jeśli już się to czyni, to musi występować coś, co ku temu w szczególny sposób popycha. Dopiero tedy, niejako na tle, tych niestrzeżonych granic może w pełni ujawnić się z przemożną siłą powtarzalnego absurdu, niepojęty przymus ich przekraczania. I to jest właśnie skrywająca się w absurdzie, ale też dzięki niemu działająca i wciągająca poetę, siła owego skrywającego się wiru. Symbol skrywającego się wiru reprezentuje tedy absurdalną problematyczność bycia.

W drugim obrazie siła oddziaływania tego wiru uwidacznia się jeszcze wyraźniej i staje się bardziej narzucająca, choć nadal samo wyobrażenie wiru wraz z jego istotą pozostaje w ukryciu. I z tego ukrycia działa. Tę siłę wciągającego poetę wiru ukazuje motyw flotyli okrętów z żaglami naznaczonymi czernią śmierci i tańczących w „niedocelowych rondach”, czyli kręcących się, wirujących w błędnym kole wiru. Że jest to koło w cieniu śmierci, podkreśla odwołanie się do mitu o Tezeuszu, który wracając z wyprawy na Kretę uwiecznionej zabiciem Minotaura, zapomniał zdjąć czarne żagle. Były one umówionym znakiem klęski. Przyczynił się przez to do śmierci, prawdopodobnie samobójczej, zrozpaczonego ojca, króla Aten, Ajgeusa.

I wreszcie trzeci obraz wędrówki, w którym poczucie zagrożenia w szczególny sposób gęstnieje. Następuje maksymalne spotęgowanie przyciągania przez

²⁷ We wcześniejszej wersji utworu opublikowanego najpierw w „Nowej Kulturze”, nr 1, 1957, po wierszu 2. poeta pisze: „Ma własny rząd i wojsko choć ich nikt nie widział” (*Pz*, s. 473). Można prześledzić tedy interesującą ewolucję i dojrzewanie tego wyobrażenia – od militarnych, choć niewidzialnych sił czuwających na straży owego terytorium do podkreślenia znaczenia samych granic, których nie strzeże już nikt.

wir. Najpierw przez odwołanie się do śpiewu Syren znanego z *Odysei*, kuszącego Odyseusza na zatracenie. Wiedząc, iż chodzi o dręczący poetę ból fizyczny, może być to traktowane także jako gorzka ironia, później, w postaci wirującego kłębu czarnych płomieni.

Ale zauważmy, iż ten symbol wiru cierpienia nie zostaje do końca wyraźnie określony. Staje się na naszych oczach poprzez trud lektury. Sens cierpienia pozostaje zarazem radykalnie/rdzennie utajony i dlatego problematyczny. Dla podkreślenia tego poeta odwołuje się do motywów zaczerpniętych z malarstwa. I tutaj ekstatyczne słońca van Gogha w sposób niezwykle precyzyjny rozwijają wprowadzony na początku utworu motyw wędrującej pochodni, która wydobywa z mroku twarze „kolorowe” przemytników „miedzianie i sino”. Malarskość tego motywu jest niewątpliwa. Przywołuje twórczość Rembrandta, a może jeszcze silniej Caravaggia. Awanturnicza dynamika tej poetyckiej wizji kojarzy się bezpośrednio z nieokiełznanym temperamentem życiowym i twórczym tego malarza, a także z jego przełomowym stylem zwanym manierą tenebrosa, który polegał na operowaniu silnym, ostrym światłowieniem oraz stosowaniu ciemnych czerwieni, brązów, czerni. Wiadomo, iż Caravaggio wpłynął niezrównaną ekspresją swojej sztuki na całą plejadę wielkich malarzy, jak Ribera, Reni, Velazquez, Rubens, Rembrandt. Najbardziej ekspresyjne określenie w tym utworze wirującego kłębu promieni cierpienia jest najprawdopodobniej rozwinięciem metonimii skłębienia przerażeń na głowie Meduzy z wcześniej rozważanego wiersza odwołującego się do konkretnego obrazu Caravaggia.

Ale tym, co najistotniejsze w wierszu Wata, jest owa wzmagająca się siła zawirowania przy jednoczesnej, utajonej obecności samego wiru. Niespokojnie wędrujący przez noc płomień pochodni maluje mocą poetyckiej wyobraźni, niejako przed naszymi oczyma, wirujące ekstatycznie w mrocznej tonacji słońca van Gogha. Z nakładania się na siebie i dopełniania obu tych symboli bierze się poetycka siła tej strofy. A zarazem, co szczególnie ważne w kontekście tych rozważań, niebywale wzmagają się absurdalna problematyczność bycia określająca sytuację poety poddanego wirującemu przyciąganiu skrytego wiru.

Wydaje się więc, iż tym, co najistotniejsze jest zmaganie się poety z grozą śmiertelnego lęku. Przywołane symbole sztuki zdają się dowodami niezbitymi tego starcia, od którego nie ma ucieczki.

B. Druga strofa – agonia a paradoksalność bycia i polemika z Martinem Heideggerem

Odwołanie do Heideggera pojawia się w drugiej strofie wiersza:

Agonia nie jest śmiercią ani życiem nie jest,
ani Sein zum Tod mądrego Heideggera,

nie życiem też jest w śmierci i nie jest śmiercią w życiu,
nie walką ich, choć walkę po grecku oznacza,
agonia nie jest w życiu śmierci przeżywaniem
i nie do śmierci życia przygotowaniem,
i nie jest w lagrach śmierci życia zakładnikiem,
ani „między” – między zgonem a prze-życiem.

Druga strofa rozwija i pogłębia zasadniczy, ujawniony już w pierwszej strofie, motyw problematyczności bycia. Tyle że czyni to innymi, łatwiej rozpoznawalnymi środkami. Odwołuje się przy tym do bardziej dyskursywnej poetyckiej materii. Bowiem w pierwszej strofie poeta wypowiadał się poprzez symboliczne wyobrażenia i obrazy, wieloznaczne przez swoją obrazowość. W drugiej zaś operuje pojęciami. Głównie są to pojęcia życia i śmierci. Jakkolwiek są one dalekie od jednoznaczności, to w pewnej podstawowej warstwie znaczeniowej ich sens jest całkowicie zrozumiały. Nie sposób przecenić ich znaczenia, zarówno w żywiołowej rozmowie dnia codziennego, jak też w bardziej ukierunkowanych i wyspecjalizowanych dyskursach toczonych w różnych sferach kultury. W rozważanej strofie pojęcia te zostały użyte w sposób, który podkreśla ich charakter filozoficzny. Wskazuje na to sam ich kształt terminologiczny, mający wyrazisty kontekst filozoficzny. I tak *Sein zum Tode*, bycie ku śmierci, jest szczególnym terminem utworzonym przez Heideggera i odgrywającym ważną rolę w jego myśli, a przygotowywanie życia do śmierci to jeden z ważnych celów filozofowania, jak o tym wspaniale zaświadcza Platoński *Fedon* i jest włączane do określenia istoty filozofii. Zaś grecki termin *agonia* oznaczający walkę o zwycięstwo w zawodach, wysiłek, strach, jako pochodzący od *agon* (współzawodnictwo) może być kojarzony z greckim duchem współzawodnictwa, który wywarł wpływ na powstanie filozofii²⁸.

Zauważmy też, iż ujawniające się wzajemne odniesienia tych pojęć mogą sugerować występujące w logice rozróżnienia formalnych związków między zakresami wszelkich pojęć, takich jak zawieranie się, krzyżowanie, wykluczanie. Nie idzie tu jednak, jak sądzę, o żadną daleko idącą analogię z logiką, a jedynie o poetycki sygnał wskazujący na możliwość dyskursywnego ich traktowania. Zatem Watowi nie chodzi tu o filozoficzność, by tak rzec, logiczną, ale głęboko – jak będę się starał to dalej wykazać – egzystencyjnie egzystencjalną.

Kwestię zasadniczą problematyczności bycia ujawnia w tej strofie długi ciąg zaprzeczeń. Ten ciąg stanowi szczególny rys tej strofy. Poddając go analizie, można odnaleźć w nim pewien skrywany się i dający do myślenia porządek. Tworzą go różne postaci i związane z nimi pogłębiające się stopnie zaprzeczenia

²⁸ Por.: G. Colli, *Narodziny filozofii*, przeł. S. Kasprzysiak, Oficyna Literacka, Kraków 1994, ss. 52 i n. oraz ss. 87 i n.

poszczególnych nasuwających się poecie sformułowań określających możliwości bycia. Odnoszą się one, co już podkreśla pierwsza linia strofy, do zakorzenionego w codzienności, ale także podejmowanego przez filozofię, związku agonii z życiem i śmiercią. Linia ta jest zarazem prawie dosłownym powtórzeniem pierwszej linii wiersza. Te dwie niemal identyczne linie wskazują na istotną analogię między obiema strofami. Ich funkcje bowiem są do siebie wielce podobne. O ile jednak pierwsza linia utworu stanowi wprowadzenie do głównego pytania, postawionego już w tytule i określającego temat utworu, a w rezultacie przywołuje związaną z tematem kwestię problematyczności bycia, ponadto zaś przygotowuje skryte wystąpienie wirowania absurdu w pierwszym z rozpatrywanych wcześniej symbolicznych obrazów, o tyle pierwsza linia drugiej strofy inicjuje pojawienie się absurdu czy może bardziej ściśle paradoksu w strefie w znacznej mierze dyskursywnej.

Ta inicjacja paradoksalnej problematyczności bycia, czy mówiąc skrótowo paradoksalności bycia dokonuje się poprzez zaprzeczenie panującego w codzienności sensu agonii jako przejścia czy przechodzenia z życia do śmierci. Właśnie zaprzeczenie to przydaje wcześniej zarysowanej problematyczności bycia charakter paradoksu.

Paradoksalność bycia można widzieć jako narastającą w tej strofie trójstopniowo i przybierającą trzy zasadnicze postaci. Pierwsza z nich dotyczy samych tylko pojęć życia i śmierci, których znaczenie ze względu na agonię zostaje paradoksalnie zakwestionowane. Druga postać sytuuje się na poziomie złożonych struktur znaczeniowych powstałych przy udziale tych pojęć. I tutaj znowu okazuje się, iż to, co niemożliwe, jakiś trzeci stan poza możliwymi związkami życia i śmierci, jest jednak na mocy paradoksu możliwy. I wreszcie trzecia postać tej narastającej paradoksalności odnosi się do owego „między”, swoistej przestrzeni niejako uwarunkowanej przez życie i śmierć czy może nawet obejmującej te fenomeny.

Droga poetyckiego rozumienia jest ukazana w tej strofie jako coraz bardziej wzmagające się nierozumienie. Istotę zaś ujawniającej się paradoksalności bycia można by ująć jako konfrontację czy zderzenie względnej sfery rozumienia z wyraźnie nabierającą znamion czegoś absolutnego sferą niezrozumiałego. Sfera ta emituje niezrozumiałość. Kolejne zaprzeczenia krystalizujących się w wierszu rozmaitych możliwości rozumienia bycia, możliwości w znacznej mierze uchwytnych poznawczo, dyskursywnych, prowadzą do konfrontacji z narastającą niezrozumiałością, która coraz bardziej wymyka się poznaniu. I do tej sfery niezrozumiałości zdaje się umykać agonია jako zapewne pierwotnie do niej przynależna.

Ale zarazem, na mocy paradoksu, konfrontacja, jeśli można tak powiedzieć, po omacku, dotyka tej sfery. Rzuca na nią ciemne światło. Innymi słowy, te możliwości, które podlegają zaprzeczeniu, ale zarazem przecież jako takie kryją w sobie

jakieś szanse rozumienia bycia – poprzez kolejne zaprzeczenia są zaprzepaszczone. Pograżają się w niepojętej głębi nierozumienia, lecz nie bez śladu. Ciągłą za sobą paradoksalne smugi ciemnego światła.

Ale zastanawiając się nad tą strofą, można by zauważyć coś jeszcze nader istotnego. Wydaje się bowiem, iż odniesienie do Heideggera nie ogranicza się tylko do wspomnianego motywu. Ma ono raczej charakter strukturalnej analogii o wyraźnie polemicznym ostrzu. Na ślad tej analogii naprowadza, jak przypuszczam, przeciwstawienie dwóch określeń zaczerpniętych z języka niemieckiego *Sein zum Tode* i *lagry śmierci*. Rzecz jasna takie przeciwstawienie może narzucać skojarzenie z tzw. sprawą Heideggera czyli jego poparciem dla reżimu nazistowskiego. Może pojawić się cierpkie spostrzeżenie, że ten filozof, który tak przenikliwie ukazywał w egzystencjalnym kontekście problem śmierci, przemilczał rzeczywistość *l a g r ó w ś m i e r c i*. Pozostawiam to jako kwestię otwartą. Byłoby wszak niewybaczalnym uproszczeniem, żeby sprowadzić wskazówkę zawartą w tym przeciwstawieniu do zarzutu czy wręcz oskarżenia wobec Heideggera. Istotny sens tej wskazówki jest inny. Polega on na podkreśleniu różnicy pomiędzy doświadczeniem poetyckim a filozoficznym. Z innego poziomu doświadczenia filozofuje Heidegger, z innego zaś tworzy swój wiersz Wat. Ale przecież może właśnie między innymi dlatego Wat pisze o „mądrym Heideggerze”, aby zaznaczyć, iż to Heidegger wskazał i filozoficznie określił te dwa, główne poziomy doświadczenia i rozumienia.

Chodzi tu, rzecz jasna, o rozróżnienie egzystencjalno-ontologicznego i egzystencyjno-ontycznego poziomu badań filozoficznych. Ten pierwszy dotyczy istotowych struktur konstytuujących bycie jestestwa jako takiego. I na tym poziomie Heidegger sytuuje swoje dociekania. Ten drugi oznacza pewien stan wyjściowy nieopracowanych ontologicznie intuicji, ale zarazem podłoże i tło dla prowadzonych dociekań. W tej sferze umieszcza on zapewne „ontyczną i przed-ontologiczną nieprzejrzystość jestestwa”²⁹. Egzystencyjność reprezentuje bezpośredniość bycia najbliższą samemu doświadczeniu *bycia* w różnych jego przejawach. Oba te poziomy dzieli trudny do przebycia dystans, gdyż właśnie to, co jest ontycznie najbliższe, *bycie*, jest ontologicznie, bycie, najdalsze. Wszak dystans ten nie może, jak się zdaje, oznaczać całkowitej separacji i nieprzenikalności między tymi poziomami. Jest to raczej teren napięć, przez który przeskakują wzajemne impulsy i na którym dokonuje się, choć bardziej uchwytnie dla poezji niż filozofii, przejście. Przypomina on owo absurdatne terytorium o granicach nie strzeżonych, a jednak przekraczanych przemytniczo, o którym mówi Wat w wierszu, a także owo paradoksalne „między” jako „między zgonem a prze-życiem”.

²⁹ M. Heidegger, *Bycie i czas*, s. 61.

Swoistość tego dystansu między byciem poetyckiego doświadczenia a byciem filozoficznego namysłu można by zaznaczyć, wprowadzając określenie 'prze-b y c i e'. Podkreśla ono, iż owo przejście stanowi pewną egzystencyjną możliwość, przed którą piętrzą się rafa i zapory problematyczności bycia. Jest ono przede wszystkim czymś niedokonanym. Czy prze-b y c i e, wskazując na ów dystans ukrywający się najpierw w metaforze absurda i skrytego wiru, a później w wymykającej się poznaniu paradoksalności nieuchwytnego „między” nie naprowadza na ślad tajemnicy? Czy prze-b y c i e nie stanowi zarazem otwarcia ku tajemnicy?

Wprawdzie charakterystyki ontologiczne cechuje szczególny „formalizm i jałowość”³⁰, to jednak nie są one całkowicie wolne od wpływów ontycznych. I tak Heidegger zauważa, iż w „egzystencjalnej analizie śmierci pobrzmiewają egzystencyjne możliwości bycia ku śmierci”³¹, co zresztą prowadzi do słabo uzasadnionego wniosku, który zmienia się w czystą deklarację intencji, że wobec tego egzystencjalne pojmowanie „musi mieć charakter egzystencyjnie niewiążący”³². Podobnie rozważaniom o sumieniu akcentującym zasadniczą odmienność rozumienia egzystencjalnego od egzystencyjnego towarzyszy istotne zastrzeżenie:

„Wszelako bardziej źródłowa interpretacja egzystencjalnie otwiera także m o ż - l i w o ś c i bardziej źródłowego rozumienia egzystencyjnego, dopóki ontologiczne pojmowanie nie odrywa się od ontycznego doświadczenia”³³.

Heidegger wszak zaleca, ażeby punktem wyjścia ontologicznych badań nad jestestwem i jego byciem czynić „egzystencjalność jego egzystencji”³⁴. Ma na uwadze przy tym formalny i aprioryczny sens konstytucji egzystencji jestestwa. To, że pojmuje ono siebie jako możliwość, którą jest i którą rozumie. Wychodzi przy tym od nieodróżnicowanej powszedniości. Takie określenie punktu wyjścia utożsamia egzystencjalność z apriorycznymi strukturami bycia jestestwa i przeciwstawia się konstruowaniu jestestwa „na podstawie jakiejś konkretnej możliwej idei egzystencji”³⁵. Ale czego może dotyczyć to ostatnie sformułowanie? Wydaje się, iż może ono odnosić się do egzystencyjnego rozumienia własnej możliwości bycia przez określone indywiduum, a więc np. przez danego poetę. Czy nie należałoby tedy odwrócić – w świetle tych rozważań nad wierszem Wata – tej formuły Heideggera i mówić o egzystencyjności egzystencjalności, o egzystencyjności jako źródłowej dla egzystencjalności?

³⁰ M. Heidegger, *Bycie i czas*, s. 349.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 350.

³³ Ibidem, s. 414.

³⁴ Ibidem, s. 60.

³⁵ Ibidem.

W ten sposób ujawnia się istotna, polemiczna względem ujęcia Heideggera różnica w podejściu Wata do egzystencji i śmierci. Chodzi o to, iż dla Heideggera kwestie te wynikają z analizy samej egzystencjalności egzystencji jestestwa, czyli apriorycznych, istotowych struktur określających możliwość bycia jestestwa. Indywidualny charakter egzystencji i śmierci miał zostać wyprowadzony i znajdować swoje oparcie w sieci formalnych, egzystencjalnych zależności. Taki kierunek myślenia został, jak sądzę, zakwestionowany w wierszu Wata. Poeta skupia się na źródłowym egzystencyjnie, używając języka filozofa, doświadczeniu śmierci jako absurdalno-paradoksalnej problematyczności bycia. Próbowałem to pokazać wcześniej. Czy jednak na tym poprzestaje?

C. Trzecia strofa – otwarcie ku tajemnicy

Spróbujmy przyjrzeć się trzeciej i ostatniej strofie wiersza.

Czym więc, czymże?
 Agonia jest-że pogód pogodą szczytową?
 Tylko kontemplacją i identyfikacją?
 Nieśmiertelności ziarnkiem w tym lichym naczyniu?
 Czołem jaśniejącym z opłotów wawrzynu?
 Czymże? Czym jest?...

Saint-Mandé, Zaduszki 1956

(Pz, s. 192)

Tym, co najbardziej tutaj natarczywe, jest zapytywanie. To samo zapytywanie, które wystąpiło już wcześniej, w tytule i na początku utworu, dając mu swoistą pytającą tonację, które przenikało i wplatało się w motywy absurdu i paradoksu problematyczności bycia, w tej strofie powraca z nowym, podwojonym, impetem. I odsłania ono tę problematyczność, by tak rzec, w stanie czystym. Wydaje mi się bowiem, iż to, co skrywa się w tej strofie, należałoby ująć jako wykroczenie poza wcześniej artykułowane miary absurdu i paradoksu. Lecz wykroczenie ku czemu? I co nadaje temu zapytywaniu źródłową siłę? Z czego ono się rodzi i co odsłania? Czy nie zmierza ono ku otwarciu na tajemnicę bycia i jej niepojęty „podmuch”? Czy to, co zostało ujęte jako *prze-b y c i e*, nie stanowi zapowiedzi tego otwarcia? A może już kryje się w tym samo to otwarcie, choć nie zostało jeszcze wypowiedziane?

Przede wszystkim można zauważyć, iż trzy kolejne linie wiersza zawierają odwołania do znanych i cenionych przez Wata filozofów: Nietzschego, Schopenhauera i Kierkegaarda. Czy więc w obliczu śmierci poeta – jak wiemy z jego zapisków ataki choroby bólowej doprowadzały go na krawędź samobójstwa – zwraca się do mistrzów filozofowania i trudnej mądrości z pytaniami o to, czy możliwe jest wyłuskanie najgłębszego sensu, jaki kryje się w umieraniu? W istocie każda

z rozważanych dalej linii wiersza jest pytaniem, z których każde, choć pod innym kątem, mierzy się z otwarciem na tajemnicę bycia.

Motyw pogody pogód ukazuje to otwarcie na tajemnicę pod kątem afirmacji. W owej „pogód pogodzie szczytowej” widziałbym nawiązanie do Nietzscheańskiej „naszej pogody”. W *Wiedzy radosnej*, we fragmencie zatytułowanym *W sprawie naszej pogody*, Nietzsche powraca do wydarzenia „śmierci Boga”. Zapowiada tam, jako mające nastąpić w nieodległej przyszłości, w Europie straszliwe, konsekwencje tego wydarzenia, kataklizmy i klęski dziejowe. Ich skala wydaje się iście apokaliptyczna. Stawia pytanie: „Któż odgadnie dziś już na tyle ową nadchodzącą pełnię i łańcuch strat, zniszczenia, upadku, przewrotu, które nadciągają, by musiał stać się nauczycielem i zwiastunem tej potwornej logiki strachu, prorokiem sposepnienia i zaćmienia słońca, jakim równych nie było prawdopodobnie dotychczas na ziemi?”³⁶ Z punktu widzenia katastrof dwudziestego wieku ta zapowiedź nabiera cech spełnionego proroctwa, Nietzsche zaś – ów za wcześniej urodzony syn nadchodzącego stulecia, jak sądził o sobie – jawi się jako prorok spełnionej apokalipsy. Ale dla filozofów i „duchów wolnych” wieść o „śmierci Boga” ma nieść radość i pocieszenie. Ma być jutrzeńką i brzaskiem. Pogodą przyplitwu sił duchowych. Wolnością i odwagą wypłynięcia na otwarte morze i stawienia czoła każdemu niebezpieczeństwu, bo „n a s z e morze znów stoi otworem, nigdy może nie było jeszcze tak ‘otwartego morza’”³⁷. Pogoda ta określa więc nową sytuację człowieka, który wyzwala się spod panowania nicości będącego konsekwencją „śmierci Boga”. Otwartość otwartego morza jako ukazywanie i podejmowanie nowych możliwości myślenia i bycia stanowi źródłową metaforę filozofowania, porównywalną z majeutyką Sokratesa czy „drugim żeglowaniem” Platona. Wyznacza ona, rzecz można, przestrzeń afirmacji bycia. Nawet w najtrudniejszych doświadczeniach, głównie związanych z cierpieniem. Natomiast pogoda pogód poety ukazuje, zapewne, właśnie afirmację wszelkich możliwych pogód życia, zwłaszcza w obliczu śmierci.

W następnej linii wiersza dostrzegam odwołanie do koncepcji kontemplacji Artura Schopenhauera. Otwarcie ku tajemnicy urzeczywistnia się w wymiarze kontemplacji. Kontemplacja w swojej najczystszej i najbardziej skondensowanej postaci jest domeną genialnego artysty. Sztuka bowiem jako dzieło geniuszu zdolna jest do utrwalenia i przekazania uchwyconych drogą czystej kontemplacji wiecznych idei. Czysta kontemplacja stanowi sedno poznania estetycznego. Wydobywa z poszczególnych, jednostkowych rzeczy, to, co stanowi ich istotę. Wrywa je tym samym z ich wzajemnych, naturalnych powiązań i zależności, i ujmuje tę istotę jako ideę reprezentującą poszczególne gatunki rzeczy. Kontemplacja jest oglądem całkowicie bezinteresownym, który koncentruje się nie na poszukiwaniu

³⁶ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Warszawa 1911, ss. 287-288.

³⁷ *Ibidem*, s. 288.

drogi w życiu i wyznaczających ją punktów orientacyjnych, ale na ogarnianiu horyzontów ukazujących całościowy, a zarazem nieustannie problematyczny charakter samej drogi życia. Jak pisze Schopenhauer:

„Natomiast geniusz, którego siła poznawcza na skutek jej nadmiaru wymyka się na jakiś czas od służenia swej woli, zajmuje się obserwacją samego życia, dąży do uchwycenia idei każdej rzeczy, a nie jej relacji z innymi rzeczami; zajęty tym zaniedbuje często obserwację własnej drogi w życiu i dlatego przeważnie idzie nią nieudolnie. Podczas gdy dla zwykłego człowieka zdolność poznawcza jest latarnią, która oświetla mu drogę, dla geniusza jest słońcem, które objawia świat”³⁸.

Kontemplacja prowadzi do przekształcenia genialnej jednostki w podmiot poznający, wyzwolony od uwikłania w grę bieżących interesów, potrzeb, chęci czy nawet namiętności. Do stania się „niezaćmionym okiem świata”³⁹. W rezultacie kontemplacja estetyczna stanowi nader istotne antidotum przeciwko wszechwładnemu panowaniu woli. Wyzwała bowiem od jej niepowstrzymanego, ślepego pędu rodzącego ból niezaspokojenia i cierpienie.

Ale ku czemu kieruje się kontemplacja w tym wierszu? Czego miałyby dotyczyć identyfikacja? Czyż kontemplacja stanowi niejako dopowiedzenie, szczyt afirmacji owej pogody pogód? A identyfikacja czy nie jest ekstatycznym zwróceniem się ku światu, ostatecznym zachłyśnięciem się jego urodą? Odnalezieniem powagi bycia dającej odwagę umierania? Wymykająca się myśleniu tajemnica bycia czyni te pytania bardziej wyrazistymi.

Kolejna linia wiersza kryje w sobie, jak sądzę, odwołanie do Kierkegaarda. Wprawdzie sytuuje się ono na drugim planie, niejako w cieniu, ale nie powinno zostać pominięte. Jego uwzględnienie pozwala bowiem lepiej odczytać kontekst postawionych pytań. Natomiast zasadniczy sens tej linii polega na wskazaniu trudu egzystowania w sytuacji bliskości śmierci.

Ten trud zostaje ukazany z dwóch stron. Najpierw od strony „liczego naczynia”, czyli ciała poddanego przymusowi umierania. W sytuacji bliskości śmierci, w której zostaje jeszcze zachowana jasność widzenia, ujawnia się rozdziew między tym, co duchowe a cielesnością. Ciało staje się klatką udręczeń, w której tłucze się owo duchowe „nieśmiertelności ziarnko”. Następnie od strony owego ziarnka poddanego udręce niepewności.

I tu widziałbym ślad autora *Choroby na śmierć*, który pisze: „Człowiek jest syntezą nieskończoności i skończoności, doczesności i wieczności, wolności i konieczności, jednym słowem syntezą”⁴⁰. Ale synteza nie jest tu rozumiana po heglowsku jako pojednanie sprzeczności i zwieńczenie rozwojowego cyklu dialektycznej triady. Synteza oznacza tu otwarcie pola egzystencjalnych napięć

³⁸ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 297.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, PWN, Warszawa 1972, s. 146.

określających ustosunkowanie jaźni do siebie samej i do wymienionych członów. Wat podziela antysystemowe, krytyczne wobec heglizmu nastawienie Kierkegaarda. W swoich notatkach wielokrotnie daje temu wyraz. Warto w tym kontekście przytoczyć szczególnie charakterystyczną i dobitną wypowiedź z notatnika *Moralia*, powstałą najprawdopodobniej w 1956 roku:

„Oczywiście heglizm mówi o sprzecznościach, ale jako o ogniach przeciężanych, zmierzających zawsze do syntezy. Co jest jawnym i zupełnie bezzasadnym uogólnieniem pewnych szczególnych obserwacji. Nonsensem. Skutkiem pośpiechu, który już wtedy opanował zachod[nia] kulturę”⁴¹.

Dla Kierkegaarda synteza oznaczała również perspektywę oparcia się jaźni „przejrzyście na Mocy, która ją założyła”⁴².

Owo „ziarnko nieśmiertelności” poety koresponduje z tym, co pisał Kierkegaard o Sokratesie, tragicznym bohaterze intelektualnym, stojącym w obliczu śmierci, który: „znajduje punkt kulminacyjny w cierpieniu (w śmierci), w tym ostatnim słowie odnajduje on nieśmiertelność, zanim jeszcze umarł”⁴³. W ostatnim słowie bohater dokonuje wysiłku skupienia swoich duchowych mocy, aby afirmować duchowy kształt własnego życia, „aby urzeczywistnić swoją osobowość”⁴⁴. Gdyż „ten, kto nie pojmuje, że do umierania trzeba całej siły ducha i że bohater zawsze umiera, zanim jeszcze umarł, nie bardzo daleko zajdzie w pojmowaniu życia”⁴⁵. Można by zatem to pytanie poety wstępnie rozumieć jako wyraz nie tylko cielesnej, ale też duchowej udręki wyrastającej z niepewności czy możliwy jest, czy też nie, swoisty zasiew owego „ziarnka nieśmiertelności”. Czy ta udręka może być w jakiejś mierze uśmierzona? Czy możliwa jest kontemplatywna afirmacja życia sprowadzonego do wątpliwego ziarna nieśmiertelności?

Wszak dla tych rozważań szczególnie istotne jest to, że paradoks i absurd stanowią swoiste kroki na drodze do wiary. Drogę tę wyznacza zasadnicze dążenie filozoficzne Kierkegaarda. I w wierze paradoks z absurdem niejako spotykają się, wnosząc do niej swój problematyczny wkład. Są tymi siłami, które zaczynają i uczynniają wiarę. Nadają jej niebywałą dynamikę. Szczególnie dobrze widać to w paradoksie wiary, który sprawia, iż jednostka przewyższa ogólność. Oznacza to, iż jednostka rozrywa rozmaite więzy, głównie etyczne, łączące ją ze zbiorowością w różnych jej postaciach. Stąd jedynym konstytutywnym dla jednostki czynnikiem jest odniesienie do absolutu. Z niego czerpie ona swoją egzystencyjną i egzystencjalną prawomocność. Rozstrzygającą wagę tego odniesienia Kierkegaard podkreśla wielokrotnie, wskazując, iż stosunek jednostki wobec absolutu jest absolutny. Jednostka tak pojmowana, a jest nią Abraham, „rycerz wiary”, zdecy-

⁴¹ A. Wat, *Moralia*, w: *Dbs*, s. 45.

⁴² S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, s. 148; por. również podobne sformułowania na ss. 190 i 221.

⁴³ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, s. 130.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

dowany na złożenie w ofierze syna Izaaka, doświadcza przy tym ogromnego ciężaru samotności. Targają nim potężne uczucia. Jest w sporze ze sobą samym. Najważniejsze zaś, iż jest on „cały zatajony”⁴⁶. Jego milczenie spowija mrok tajemnicy. Nie można zrozumieć dokonującego się w nim „nieskończonego wysiłku rezygnacji”⁴⁷, w którym wyrzeka się własnego syna i „wysiłku wiary”⁴⁸. Można jedynie „obejrzeć wielostronnie niemożliwość zrozumienia Abrahama”⁴⁹. Paradoxs i absurd kierują myślenie na próg tajemnicy.

Czy jednak tajemnica ujawnia swój wymiar ostateczny w myśli Kierkegarda? Czy mimo całej pasji, jaką wkłada on w pojmowanie wiary jako szaleństwa, absurdu, paradoksu, namiętności, jego droga do niej – zwłaszcza w świetle późniejszych dziejów filozofii, doświadczenia „śmierci Boga” Nietzschego i zmagañ Heideggera z nicością – nie wydaje się zbyt pospieszna i skrótowa? Czy mimo wielu istotnych przeczuć obejmuje ona te trudności, przeszkody i komplikacje, jakie się na niej spiętrzyły pod wpływem dwudziestowiecznych kryzysów, ateizmów i nihilizmów? Czy więc duński myśliciel dociera do istotnej źródłowości tajemnicy?

Przede wszystkim Kierkegaard skupia się na zagadce bycia, która stanowi wstępne, inicjujące niejako, rozpoznanie problematyczności bycia. O takiej wyjściowej, bo skłaniającej do dalszych rozmyślań, a więc do twórczości, zagadce bycia pisze Kierkegaard w *Diapsalmatach* otwierających *Albo – albo*:

„Do czego się nadaję? Do niczego albo do wszystkiego. Dziwne to kwalifikacje. Czy potrzebne są w życiu? Bóg wie, czy pokojówka znajdzie posadę, jeżeli szuka miejsca dziewczyny do wszystkiego a w braku tego, jakakolwiek.

Nie tylko dla innych, ale i dla siebie samego jest się zagadką. Badam siebie; jeżeli mnie to męczy, zapalam dla zabicia czasu cygarety i myślę: na Boga, co Stwórca myślał, tworząc mnie, albo czego się po mnie spodziewał?”⁵⁰.

Następnie rozwija on kwestię problematyczności bycia, odwołując się do takich zagadnień jak tragizm, absurd i paradoks. Jednocześnie wskazuje w rozmaitych kontekstach na wiele istotnych przejawów tajemnicy. Dotyczą one głównie egzystencji⁵¹, religijności⁵², małżeństwa⁵³, tragizmu (zwłaszcza wnikliwie

⁴⁶ Ibidem, s. 125.

⁴⁷ Ibidem, s. 128.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem, s. 124.

⁵⁰ S. Kierkegaard, *Albo – albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, PWN, Warszawa 1982, t. 1, s. 27.

⁵¹ Por. S. Kierkegaard, *Dziennik*, przeł. A. Szwed, Wydawnictwo KUL, Lublin 2001, s. 48 i n. Kierkegaard pisze o zmaganiu się i wyzwoleniu od „straszliwej tajemnicy melancholii”, w czym wspierało go przekonanie, iż Bóg jest miłością.

⁵² Por. S. Kierkegaard, *Dziennik*, ss. 96-97.

⁵³ Por. S. Kierkegaard, *Estetyczna ważność małżeństwa*, w: idem, *Albo – albo*, t. 2, przeł. K. Toeplitz, PWN, Warszawa 1982, s. 138.

została przedstawiona postać Antygony)⁵⁴. Wszak w jego rozumieniu przejawy te zbliżają się bardziej do zagadkowości czy tajemniczości niż tajemnicy w pełnym tego słowa znaczeniu. Dotyczą skrywania i przechowywania tajemnicy, jak to czynią skazani niejako na samotność Abraham i Antygona, co jest dla nich ogromnym ciężarem. Niemniej sama tajemnica jest już w znacznej mierze znana. Idzie o to, aby uchronić ją przed niepowołanym wzrokiem. Stąd też tym przejawom tajemnicy towarzyszy aura tajemniczości, zwierzenia i wtajemniczenia. Z tego przechowywania tajemnicy bohaterzy Kierkegaarda czerpią swoją moc. Jednakże z tego samego powodu to, co w tajemnicy najtrudniejsze, najbardziej problematyczne, iż wymyka się ona zgłębieniu i sprawia trudności, których naturę niełatwo jest określić – co nie musi znaczyć, iż kieruje je na całkowite bezdroże – zostaje całkowicie zapoznane lub tylko zepchnięte w cień.

Ale najbardziej zasadniczy powód, jak przypuszczam, dla którego w myśleniu Kierkegaarda tajemnica jest spychana w cień prawdy, stanowi źródłowe odniesienie w wierze do boskiej rzeczywistości. Wiara zyskuje swoją ostateczną powagę na mocy tego, iż:

„świadomość odpuszczenia grzechów jest związana z wydarzeniem wiecznym, ukazaniem się Chrystusa w Jego pełni, które nie jest zewnętrzne w takim sensie, że jest nam obce lub bez znaczenia dla nas, ale zewnętrzne w tym sensie, że jest ono historyczne”⁵⁵.

Prawdopodobnie dlatego Kierkegaard odróżnia prawdę ukrytą w tajemnicy, która jest samą „ukrytą tajemnicą”⁵⁶, od „prawdy obywatelskiej w tajemnicy”⁵⁷. Ta druga zapewne reprezentuje boską rzeczywistość, a nie tylko jej wyobrażenie lub pojęcie.

Warto dodać, iż prowadząc namysł nad fascynującą go postacią Abrahama, Kierkegaard pisze również o tajemnicy poety:

„Poeta okupuje bowiem moc swoich słów, zdolnych wyrazić wszystkie zawile tajemnice innych ludzi, własną małą tajemnicą, której wypowiedzieć nie może”⁵⁸.

Znaczenie tego sformułowania polega na powiązaniu tajemnicy z procesem twórczym. Istotnie, poprzez twórczość dokonuje się wgląd w różne postaci problema-

⁵⁴ Por. S. Kierkegaard, *Odblask antycznego tragizmu w tragizmie współczesnym*, w: *idem, Albo – albo*, t. 2, ss. 3-207, gdzie mamy ukazany związek między tajemnicą a tragizmem bycia: „Może nic bardziej nie uszlachetnia człowieka jak ukrywanie tajemnicy. To nadaje jego życiu znaczenie, którego przedtem dla niego nie miało, to uwalnia go od ciągłego zwracania uwagi na otoczenie, zadowolony z siebie spoczywa w swej tajemnicy, można powiedzieć, chociażby ta tajemnica była czymś najniezwyklejszym. Taka była nasza Antygona. Dumna jest ze swej tajemnicy [...] ona odczuwa swe znaczenie; a jej tajemnica pogrąża się coraz głębiej na dnie jej duszy, coraz bardziej niedostępna żadnej żywej istocie. Czuje, jak wiele dano jej w ręce i to jej daje nadnaturalną wielkość, co jest konieczne, aby jej tragizm mógł nas zająć” (ibidem, s. 178).

⁵⁵ S. Kierkegaard, *Dziennik*, ss. 267-268: III A 39 (1840).

⁵⁶ Ibidem, s. 260.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, ss. 65.

tyczności bycia. Czy jednak tajemnica, ku której otwiera się poeta, jest tylko „małą tajemnicą”, będącą szczególną ceną za ten wgląd? Gdyby taki był sens tego sformułowania Kierkegaarda, wówczas jego pojmowanie tajemnicy byłoby nazbyt uproszczone i niewystarczające. Czyż nie jest raczej tak, iż poeta staje się zdolny do mówienia o zawiłych sprawach innych ludzi właśnie dlatego, iż nie może uporać się z dręczącą go problematycznością bycia i otwierającą się w nim tajemnicą?

Wolno zatem sądzić, iż tajemnica chociaż pojawia się w ważnych sferach myśli Kierkegaarda, nie została jednak przezeń dostatecznie wyeksponowana. Wprawdzie w swoich rozlicznych przejawach towarzyszy ona jego drodze myślenia, lecz trudno byłoby dopatrzeć się szczególnego otwarcia na tajemnicę jako ważkiego na tej drodze przełomu. Przejście paradoksalno-absurdalne do wiary nie stanowi jeszcze ostatniego otwarcia na tajemnicę.

Natomiast wydaje się, iż myślenie filozoficzne poszukujące swojej źródłowości nie może w żadnej mierze ograniczyć się tylko do różnych przejawów i aspektów tajemnicy. Potrzebuje ono otwarcia na tajemnicę w jej niewyczerpalnej źródłowości. Jako zapowiedź tego momentu przełomowego można potraktować właśnie owo, przywołane wcześniej w kontekście przejścia od wymiaru egzystencyjnego do egzystencjalnego, *prze-b y c i e*. Przygotowuje ono otwarcie na głębię tajemnicy bycia i wskazuje ten źródłowy wymiar. Wydaje się, iż w omawianej strofie wiersza Wata dokonuje się właśnie owo *prze-b y c i e* ku głębi tajemnicy bycia.

W tym punkcie możemy już przejść do następnego pytania z rozważanego wiersza. Dotyczy ono obrazu poety uwieńczonego laurowym wieńcem, czyli symbolu poetyckiego uznania i sławy. Czy jest to przeczcucie mającego nadejść uznania poetyckiej rangi? A może raczej idzie tu o otwarcie na niewyczerpalną źródłowość tajemnicy bycia i twórczości, która to źródłowość w bliskości śmierci ulega nadzwyczajnemu pogłębieniu i kondensacji?

Świadczyć by o tym mogła ostatnia linia wiersza, która jest powrotem do postawionego w tytule pytania. Z tym, że pytanie to nie jest zwykłym powtórzeniem, ale, poprzez przestawienie obu jego członów, kolistym ponowieniem. Tajemnica nie odsyła już do niczego uchwytneho w niej samej. Odsyła raczej do nowego spojrzenia, niejako wstecz, na przebytą drogę. Czy to może znaczyć, iż w obliczu śmierci nie pozostaje nic innego jak to, jakże w gruncie rzeczy nowe, bo ostatnie spojrzenie na tę, ciągle jeszcze tę stronę, jakby tamta odpychała swoją niepojętą innością?

6. Ku tajemnicy

Szczególne znaczenie w doświadczeniu tajemnicy miało dla Wata to cierpienie, które zostało poddane poetyckiej transpozycji w bycie poety w sytuacji

ukrzyżowania. Poeta, z jednej strony, utożsamia się z samotnością i męką Jezusa, z drugiej zaś sam jest kimś udreńczonym ponad miarę przez boską istotę, która wystawia go na trudne próby. Do tego motywu powraca w kilku ważnych utworach, a także w swoich rozmyślaniach nad chrześcijaństwem.

W najwcześniejszym z tych utworów, bez tytułu *** (*Jak drzewo wypróchniale...*), datowanym na listopad 1941, powstałym w więzieniu w Saratowie, uderza obraz poety ciężko doświadczanego, wręcz miotanego przez boską moc:

Gdy wyrwał mnie z korzeniem i w proch mnie wywrócił
i drogi mną omiatał i w furii nienawiści
piorunami mnie raził i w przepaść mnie rzucił,
z syna mnie obrąbał, z żony obezłścił.

(Pz, s. 261)

W wierszu bez tytułu *** (*Długo bronilem się przed Tobą*), datowanym na kwiecień 1943, poznanie Boga – zapewne reperkusja ówczesnego nawrócenia – dokonuje się poprzez mękę ukrzyżowania:

Gdy mnie dopadłeś i zniecka
na pal mnie wbiłeś!
Między łotrami mnie powiesiłeś!
Potem wbijałeś mi gwoździe w czoło
w ręce i nogi!
Bok mi przebiłeś włócznią
odjętą żołnierzowi!
I napiłeś mnie piołunem
i octem!
Gdy napisałeś król żydowski,
to z głowy zdjąłeś
koronę z cierni
i rozkrwawiłeś moje czoło.
Noc wtedy była, trzęsienie ziemi.

Wtedy przejrzałem
wtedy poznałem
Eli krzyknąłem
lamma sabechtani.

(Pz, s. 262)

W innym utworze bez tytułu *** (*Gdy doprowadzam do precyzji*), z 1947 r., doskonaleniu poetyckiego widzenia i przygotowaniu się poety do „olimpijskich lotów utkanych z światła, barw i myśli” przeciwstawia się chmura, „znak mego

Boga, ręka Jahwy”, nadciągająca od „Treblinki-Oświęcimia”. Chmura ta niesie „czad spalenizny, zaduch trupi” i poeta słyszy dziwny łoskot, jaki czynią kości pomordowanych. Wiersz kończy obraz serca rzuconego przez Boga pod krzyż:

zgrzyt i trzask i stukot,
które odnaleźć się nie mogą
milionów czaszek i piszczeli
tych, co konali
w mdłości i łkaniu.

Chmura i ręka mego Boga
czad spalenizny, zaduch trupi
serce wywraca mi na nice
w mdłości i łkaniu.

I pod nagie drzewo rzuca je,
pod dwa kloce
sklecone byle jak
na krzyż,
ażeby mdlało i konało
bez miary
w mdłości i łkaniu.

(Pz, s. 366)

W wierszu bez tytułu *** (*I pomyśleć, że ta szczoteczka do zębów którą trzymam w ręku*), zapewne z 1948 roku, obraz kościanej szczoteczki do zębów pokrytej pastą wywołuje natrętne, osaczające skojarzenia:

Więc naokoło wyrastają lasem te szczoteczki do zębów
z wężykami pasty na nich
I wiem, że to jest ciało męczone łupane palone
Wiem że to są krzyże
dla pokrytych krostą oplutych hańbionych.
Więc wyrastają naokoło te szczoteczki do zębów
jedna przy drugiej jedna przy drugiej aby nie było przerw między
[nimi]

I nie pomoże że Bóg z krzyża patrzy bezradny
nie pomoże że to szczoteczka do zębów
zwykła kościana, z drewnianą rączką,
z wężykiem pasty na niej
nie pomoże.

(Pz, s. 367)

W kolejnym utworze bez tytułu *** (*Czemu mnie z trumny wyciągasz*), z tomu *Wiersze* (1957), pragnienie nicości staje się odpowiedzią na cierpienie, którego symbolem jest krzyż:

Mnie tylko trumna potrzebna, dom mój, domowina.
Ja już i krzyża nie chcę, nie chcę już krzyża na trumnie.
Dawnoż to było, gdy stałem pomiędzy nicością a krzyżem,
dzisiaj spod krzyża i z krzyża wołam już tylko nicości!
(Pz, ss. 181-182)

Męce Mistra poświęcony jest cykl *Trzy sonety* z tego samego tomu. Szczególnie intrygujący jest trzeci sonet, w którym złożony do grobu Jezus odmawia „dwom serafimom” zmartwychwstania, jak się wolno domyślać, w imię boskiej solidarności z poddanym cierpieniu i śmierci człowiekiem:

Nie wstanę! – rzekł do nich. – Nie wstanę dopóty,
dopóki i człowiek nie będzie wyzwolon
od śmierci i bólu –
(Pz, s. 183)

W utworze bez tytułu *** (*Skoro wiesz, że tobie przeznaczone*), z tomu *Ciemne światło* (1968), cierpienie pojawia się w postaci trzech koron:

Skoro wiesz, że tobie przeznaczone,
przyjm te trzy korony.
Żelazna parzy czoło. Po niej ołowiana
jątrzy ranę.
Tamte znasz. Na sam ostatek
zostaw nową,
cierniową.
(Pz, ss. 311-312)

W kolejnym wierszu z tego samego tomu, bez tytułu *** (*Tej znów nocy, dobrze po północy*), do poety przychodzi w postaci kilkumetrowej dżdżownicy P. B., czyli Pan Bóg i owija się wokół niego:

Poprzez miękką włochatość jego czułem kręgi
twarde jak kauczuk. Nie krzychałem, choć bolało.
Wiadomo: co czyni, czyni z miłości dla mnie.
(Pz, s. 337)

Boski lęk w Ogrójcu i sen tych, którzy mieli czuć, występuje w kilku utworach, m.in. w wierszu bez tytułu („Gdy drżał w śmiertelnych potach w ogrodzie w Gethsemane”).

Wydaje się więc, iż w poezji Wata ten motyw krzyża i cierpienia, poetyckiego przeniesienia i bycia jak w sytuacji ukrzyżowania, wskazuje na dwa istotne wymiary odniesienia człowieka do Boga, które w znacznej mierze splatają się ze sobą. Otóż, z jednej strony, jest to jakieś niesamowite, mistyczne współnictwo czy pokrewieństwo człowieka z Bogiem. Bóg w męce krzyża staje się szczególnym, najbardziej wiarygodnym świadkiem ludzkiego cierpienia. Nawet to, że jest bezradny, bo sam wydany cierpieniu, zdaje się jeszcze tę wiarygodność umacniać. Ten boski świadek ustanawia jakiś ostateczny horyzont dla znaczenia cierpienia. Dlatego odmawia zmartwychwstania, jak we wcześniej przywołanym wierszu, aby nie zostawić człowieka bez tego boskiego świadectwa, jedyne zdolnego utrzymać ten ostateczny horyzont w stanie aktywności. Bez aktywności tego horyzontu nie moglibyśmy bowiem uchwycić, choćby tylko w momencie silnego duchowego napięcia, znaczenia cierpienia. Jeśli poeta mówi o wołaniu nicości spod krzyża, to jednocześnie ujawnia graniczną aktywność tego horyzontu. Ale, z drugiej strony, to Bóg jawi się jako sprawca cierpienia, jako ten, który wtrąca i wydaje człowieka na krzyżową mękę. Przypuszczam, iż ten właśnie splot tych dwóch wymiarów stanowi sedno doświadczenia tajemnicy. A dokładniej, niepojęta rozpiętość dwóch boskich wizerunków: najbardziej wiarygodnego świadka cierpienia oraz sprawcy najsroźszych udręk.

Szczególną rolę krzyża i ukrzyżowania w doświadczeniu tajemnicy podkreślają też wypowiedzi z notatników poety. Pod datą 1.10.1963 notuje:

„Co mnie odcina od katolicyzmu? Wszystko, co w nim od materii, od rzeczy, od rzeczywistości. Personalny Bóg, ciało zmartwychwstanie, transfiguracje itp. Wszystko tam powinno by się skończyć na Tajemnicy Ukrzyżowania. Tajemnica, zatem rzecz niepojęta. Tajemnica Boga, który dał się ukrzyżować, absolutnie (w kategoriach ‘potrzeby’), i w ostatnim mgnieniu, w ostatnich słowach, w testamencie wykrzyknął czy wystękał: »Boże, Boże, czemuś mnie opuścił?« »Dokonało się«. Cała późniejsza historia Kościoła i kościołów fałszowała, ignorowała te ostatnie, ostateczne słowa Chrystusa! Żadne sofizmaty nie dadzą im rady. To są ostatnie słowa waszego Boga, ostatnia Jego wola. Tu nie przeskoczysz. [...] Chrześcijaństwo albo będzie z gruntu i na wskroś pesymistyczne, negacyjne (człowiek jest na wskroś i z gruntu zły i tylko warunki, okoliczności: Łaska, Miłość, Cierpienie czynią go dobrym), albo nie będzie go wcale. [...] Chrześcijaństwo daje odpowiedzi sofistyczne na pytanie: *unde malum?* Jak *Księga Hioba*”⁵⁹.

Wat, skupiając się na tajemnicy cierpienia, wyraźnie dystansuje się czy wręcz odrzuca wyjaśnienia teodycei:

„Epizod ogrodu w Gethsemane, gdzie Jezus przeżył całą mękę i cały strach tej męki w minutach i godzinach, które rozciągały się jak wieczność. I całą słabość

⁵⁹ *Dbs*, ss. 90-91.

ludzką, która w momencie nieskończonym szuka nie słowa nawet, nie gestu, nie pocieszenia, nie filozofii ani teodycei przyjaciół Hioba, ale spojrzenia współcierpienia, współczuwania. On konał, a uczniowie najwierniejsi chrapali. Męka krzyża była już tylko powtórzeniem w planie nadnaturalnym i zarazem naturalnym; to, co było w ludzkiej rzeczywistości, w ludzkiej duszy, już się dokonało w ogrodzie Gethsemane. Jakże nikłe i jak często karykaturalne jest obok tego wszystko, co potem napisano na temat przedustawnej, tragicznej samotności ludzkiej duszy, aż po *Zapiski iż podpolia*, po *Obcego* Camusa, po Becketta. »Consummatum est« na krzyżu dokonało się już w duszy Jezusa w Gethsemane – a oni chrapali. Krzyż był znakiem widowym, i tylko w *Eli, Eli, lamma sabachthani!* znów wydarł się krzyk człowieka z Gethsemane, dysonans przejmujący grozą wieczną i wątpieniem wierzących⁶⁰.

We fragmencie pieśni VII poematu *Pieśni wędrowca*, z tomu *Wiersze śródziemnomorskie* (1962), poeta akcentuje, w sposób zabarwiony ironią, dystans wobec podstawowego pytania teodycei i jej wyjaśnień. Wprowadza przy tym rozróżnienie Szatana, buntownika „z troski o człowieka” od Złego, diabła, behemota, azazela jako istoty podległej Bogu:

Natomiast diabeł jest na posyłkach u Boga, patrz
księga Hioba, 1, 12. [...]
Zatem nie pytaj: unde malum?...

(Pz, ss. 281-282)

W komentarzu zaś do tego fragmentu podejmuje polemikę z neoplatońską myślą Dionizego Pseudo-Areopagity:

„Według jego traktatu teologicznego *De divinis nominibus* złe jest tylko skłonnością rzeczy skończonych do nie-bytu; mówiąc metaforycznie: »zerem, które samo nie istniejąc, jako mnożnik jakiegokolwiek bytu daje zero«. Ponieważ Byt jest niezniszczalny, przeto nawet diabeł nie może być immanentnie zły, przestałby bowiem istnieć. Słowem, złe jest nie-bytem (*non-ens*), a doczesne złe, które znośimy: własne cierpienia, męki innym zadawane, choroby, śmierć – istnieje w naszym skończonym świecie wyłącznie przez to i o tyle tylko, o ile jest niedostatkiem dobrego, czyli koniec końców dobrem⁶¹.

Jednakże ów dystans wobec tego pytania nie zakłada jego całkowitego unieważnienia. Myślę, iż raczej chodzi o przywrócenie temu pytaniu pierwotnej ostrości, którą odpowiedzi teodycei zatarły i przytłoczyły. Tę ostrość zawdzięcza to pytanie więzi ze sferą cierpienia. Z takim właśnie nastawieniem pojawia się ono w utworze *Poemat bukoliczny*, o którym już wcześniej była mowa. Pytanie to wyrasta z rozmyślań bohatera – Kaina – nad boską karą za zabicie Abla:

Zatem secundo, skoro śmierć już zaistniała, to dla mnie dla

⁶⁰ *Dbs*, ss. 87-88.

⁶¹ *Pz*, ss. 286-287.

mnie przed i nade wszystkim (jak ja jej pragnę!). Dla mnie oko za oko, prawo tallionu, tak dyktuje rozum, który nam dałeś, nie tylko rozum, dusza, pneuma. A tu odroczenie, kunktatorstwo, to wieczne odraczanie, odtąd w każdym pokoleniu człowiek będzie się trapił zagadką i pytać będą w każdym pokoleniu udęczeni, pytać i znów pytać: do białego obłędu: czemu sprawiedliwy bieduje, a niebożnik prosperuje? Unde nasze mala?

(Pz, s. 390)

Innymi słowy, pytanie to przybywa ze źródłowej głębi doświadczenia zła, o której pisałem w innym miejscu⁶². Bardzo przypomina ono pytanie Paula Ricoeura: „Skąd to zło, które uczyniłem?” Kara ta oznaczała paradoksalne skazanie go na życie, którego Kain wcale nie pragnie, gdyż obejmowała go ochroną. Symbolem tej ochrony było Kainowe piętno. Wat łączy doświadczenie zła z doświadczeniem tajemnicy. Toteż Wat powie o sobie: „Ja, mistyk Hiob”⁶³.

⁶² Por.: M.K. Siwiec, *To jako źródłowa głębia doświadczenia zła i ciemne źródło w poemacie „Nokturny” Aleksandra Wata*, „Filo-Sofija”, nr 1, ss. 9-37.

⁶³ *Dbs*, s. 199.