

TOMASZ GARBOL

EPIFANIE WYGNAŃCÓW

WYGNANIE Z DZIEDZICTWA TRADYCJI

Modelowe dla formacji modernistycznej i funkcjonujące do dzisiaj w literaturoznawstwie znaczenie terminu *epifania*¹ wywodzi się z dwóch dzieł Jamesa Joyce'a – *Portretu artysty w wieku młodości* i niedokończonego *Stefana bohatera*². W tej drugiej powieści jej główny bohater Stefan Dedalus odkrywa podczas spaceru artystyczny sens zasłyszanej przypadkowo rozmowy pomiędzy flirtującymi mężczyzną i kobietą. Strzępy rozmowy – Stefan dosłyszał z ust mężczyzny jedynie powtórzone „ja”, a z ust kobiety: „...O, tak... byłam...w...ka...płycy...” oraz „...O...ale ty jesteś...strasz...na szel...ma...”³ – robią na nim tak silne wrażenie, że pobudzają refleksję estetyczną:

Ówże banalny dialog sprawił, iż powziął myśl o zbieraniu podobnych chwil w księdze epifanii. Pod pojęciem epifanii rozumiał nagle, duchowe manifestacje, bądź to w pospolitości mowy i gestu, bądź też w godnym zapamiętania stanie samego umysłu. Wie-

Dr hab. TOMASZ GARBOL – adiunkt Ośrodka Badań nad Literaturą Religijną KUL; adres do korespondencji: Ośrodek Badań nad Literaturą Religijną KUL, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: tomeus@kul.lublin.pl

¹ Za punkt odniesienia przyjmuję literaturoznawczą koncepcję dzieła sztuki jako epifanii – zob. R. N y c z, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 45-49. Tam też informacje bibliograficzne dotyczące ujęcia problemu epifanii przez Charlesa Taylora – ujęcia stanowiącego punkt wyjścia w rozważaniach Nycza.

² Według Umberta Eco (*Poetyki Joyce'a*, przeł. M. Kośnik, Warszawa 1998, s. 57) inspiracją dla Joyce'a była powieść Gabriela d'Annunzia *Ogień*. Joyce znał ją i cenił; pierwsza jej część nosi tytuł *Epifania ognia*, zaś wszystkie ekstazy estetyczne Stelio Effreny są w niej opisane jako epifanie piękna – przypomina Eco.

³ *Stefan bohater*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył K. F. Rudolf, Poznań 1995, s. 208.

rzył, że właśnie człowiek pióra powinien zapisywać owe epifanie z niezwykłą troską, świadom ich wyjątkowej delikatności i ulotności⁴.

To odkrycie formuje ostateczny wybór artystycznej drogi przez Stefana. Ważnym wydarzeniem przygotowującym tę decyzję jest umieszczona w *Portrecie artysty* scena spotkania na plaży, przez którą przepływała długa, płytka rzeczka:

Jakaś dziewczyna stała przed nim pośrodku rzeki, samotna i nieruchoma, wpatrzona w morze. Zdawało mu się, że jest kimś, kogo czary zamieniły w dziwnego, pięknego morskiego ptaka. [...]

– Ojcie Niebieski! – wykrzyknęła dusza Stephena, w wybuchu bezbożnej radości.

Szybko odwrócił się od niej i ruszył przez plażę. Policzki mu płonęły, ciało żarzyło się od ognia, a członki drżały. Szedł dalej, i dalej, i dalej, i dalej, daleko przez plażę i śpiewał morzu jak szaleniec, i krzyczał na powitanie początku nowego życia, które go krzykiem wzywało. [...] Żyć, błędzić, zwyciężać, stwarzać z życia nowe życie! Anioł szalony mu się objawił, anioł śmiertelnej młodości i urody, posłaniec z pięknych dworów życia, i rozwarł przed nim w chwili upojenia wrota wszystkich dróg błędu i chwały⁵.

Przechadzka Stefana korytem rzeczki staje się zapowiedzią jego drogi życia zorientowanego na sztukę. W powtórzonym czterokrotnie „dalej”, wzmocnionym dodatkowo przysłówkiem „daleko” dokonuje się spacyalizacja intelektualnej postawy oddalania się od tradycji kultywowanej w rodzinie bohatera i w katolickim społeczeństwie irlandzkim, którego cele i dążenia poznał on – i początkowo uznał za własne – jako uczeń jezuickiej uczelni. Zdarzenie na plaży – w porządku fabularnym – jest następstwem jego rezygnacji z planów wstąpienia do Towarzystwa Jezusowego. Stefan wyrusza na formacyjny dla niego spacer, odkrywszy tuż przedtem, przechodząc koło domu jezuitów na Gardiner Street, że wcześniejsze powołaniowe wezwanie „zamieniło się w jałową, pustą mowę”⁶, że „Przeznaczone mu było nauczyć się własnej mądrości, z dala od innych, albo też nauczyć się cudzej mądrości podczas wędrówki przez najeżony siłami świat”⁷. Podjąwszy decyzję o rezygnacji z drogi kapłańskiej, Stefan wstępuje do domu, w którym nie ma rodziców, ponieważ udali się na poszukiwanie nowego lokum dla rodziny. To kolejna już zmiana domu Dedalusów – spowodowana ich materialnym ubóstwem. Na planie znaczeń symbolicznych fakt ten współtworzy jednak sytuację rozstania

⁴ Tamże.

⁵ J. Joyce, *Portret artysty w wieku młodzieńczym*, przekład, posłowie i przypisy J. Jar-niewicz, Kraków 2006, s. 169.

⁶ Tamże, s. 159.

⁷ Tamże.

z kimś, kto też poszukuje zakorzenienia. Chociaż matka Stefana deklaruje mocną wiarę, to jej bezradność wobec wątpliwości syna świadczy o zagubieniu w zmieniającym się świecie. Zrywając więzi łączące go z rodziną i z uczelnią, Dedalus uwalnia się z ograniczeń chłopiństwa – najpierw narrator konstatuje: „A więc znalazł się poza zasięgiem władzy owych cerberów, którzy stali na straży jego chłopiństwa”⁸; potem zaś pada pytanie pełne ulgi: „Gdzie się podziało jego chłopiństwo?”⁹.

Bohater opowieści wkracza na drogę wygnania. Nie tylko w sensie dosłownym, ujawnionym w finale opowieści, w postaci zakomunikowanej przyjacielowi decyzji o planowanym wyjeździe z Dublinu¹⁰, ale i w sensie kulturowym oraz duchowym. Stefan rezygnuje z tradycji, w której ukształtowała się jego osobowość. Sam siebie skazuje na wygnanie. Na wygnanie, a nie na wyzwolenie¹¹. Więzy z tradycją pozostają, ale jej elementy zostają na nowo poddane interpretacji. Mechanizm tej postawy ujawnia się, gdy się skonstatuje odmiennosć sensów dwóch różnych użyc pewnego porównania. Za pierwszym razem do ptaka porównana została figura Matki Bożej, dostrzeżona w drodze na plażę:

Przeszedł przez most nad strumieniem Tolka i rzucił chłodnym okiem na wyblakłą błękitną kapliczkę Błogosławionej Maryi Dziewicy, stojącą niby ptak na słupie w samym środku osiedla biednych chałup [...] ¹².

Zaraz potem jako ptak – tym razem dziwny, piękny i morski – jawi się mu dziewczyna na plaży:

Jej długie, szczupłe i nagie nogi były wiotkie jak u żurawia i białe, z wyjątkiem tych miejsc, gdzie szmaragdowa smuga po wodorostach ułożyła się w znaki na jej ciele. Jej uda pełniejsze o miękkim odcieniu kości słoniowej, były obnażone niemal do bioder, gdzie białe koronki majteczek wyglądały jak upierzenie ptaka, jak miękki biały puch. Jej ciemnoszara spódnica była podkaszana odważnie w pasie, a z tyłu zwisała na kształt gołębiego ogona. Jej pierś, jak u ptaka, była miękka i drobna, drobna i miękka jak pierś ciemnopiórej gołębicy. Ale jej długie jasne włosy były dziewczęce; i dziewczęca, z odrobiną cudowności, jaką ma w sobie piękno śmiertelników, była jej twarz ¹³.

⁸ Tamże, s. 162.

⁹ Tamże, s. 168.

¹⁰ Tamże, s. 243.

¹¹ Jego ducha cechuje stan napięcia, którego brakuje emigrantowi sportretowanemu przez Ciorana. Rumuński filozof zauważa, że emigrantowi zagraża niebezpieczeństwo roztrwonienia materii emocji towarzyszących nostalgii za tym, co utracone. Zob. E. M. C i o r a n, *Zalety emigracji*, w: t e n ż e, *Pokusa istnienia*, przeł. K. Jarosz, Kraków 2003, s. 54.

¹² J o y c e, *Portret artysty w wieku młodości*, s. 159-160.

¹³ Tamże, s. 168.

Zakończenie tego opisu zauroczenia młodzieńca zmysłową urodą dziewczyny ujawnia ważny sens afirmowanego piękna – śmiertelność. Wdzięk ten pozbawiony jest aspektu nadprzyrodzoności, który Stefan pragnie odrzucić, rezygnując z postawy wiary. Zarazem jednak jego doświadczenie realizuje się w obrębie modelu ukształtowanego przez tradycję chrześcijańską. Świadczą o tym motywy religijne anioła, posłańca, Ojca Niebieskiego oraz te, które zostają wykorzystane, by uwyraźnić przeświadczenie, że dziewczyna zajmuje w wyobraźni bohatera miejsce Najświętszej Dziewicy. Jeżeli Matka Boża ucieleśnia nieśmiertelne piękno Bożej Mądrości, to dziewczyna na plaży staje się dla Stefana znakiem piękna ludzkiego, śmiertelnego. Sens jej postaci jawi się Stefanowi wyraźnie w ramie modelu katolickiej tradycji maryjnej – z pewnością dobrze mu znanej jako utalentowanemu wychowankowi jezuickiej uczelni, pochodzącemu z katolickiej rodziny – dziewczyna jest tutaj gołębicą, zjawia się w aurze cudowności, wzbudza w Stefanie potrzebę oddania jej czci, a w końcu staje się jego przewodniczką. To ona posyła go przecież w drogę:

Była sama i nieruchoma, wpatrzona w morze: a gdy poczuła jego obecność i cześć, jaką oddawał jej swymi oczyma, zwróciła się wzrokiem ku niemu w cichym przyzwoleniu na jego spojrzenie, bez wstydu i bez lubieżności. Długo, bardzo długo przyzwała na to spojrzenie, po czym cicho wycofała się oczyma z dala od jego oczu i skierowała je ku strumieniowi, i delikatnie wzbudzała wodę, poruszając stopą to w jedną, to w drugą stronę¹⁴.

Najpierw z subtelną delikatnością nieznajoma kończy hipnotyczne spotkanie spojrzeń, a potem wzbudzając stopą ruch wody, niejako potęguje siłę nurtu, który poprowadzi Stefana – „dalej” – ku nowemu życiu. Jeżeli Najświętsza Dziewica jest matką, wobec której człowiek czuje się dzieckiem pragnącym być przygarniętym, jak to się dzieje z mieszkańcami domów otaczających figurę, to dziewczyna jest kobietą, która swoim zmysłowym wyglądem i erotycznie nacechowanymi gestami budzi w Stefanie mężczyznę, zarazem nie zatrzymując go przy sobie, lecz posyłając w dalszą drogę.

Stefan wybiera rolę wygnańca z tradycji, która go ukształtowała. Gdyby był lekkomyślnym uciekinierem, przecierałby zupełnie nowe szlaki przez bezdroża. On jednak jest wygnańcem tęskniącym za tym, co opuścił, a do czego nie ma powrotu. Podąża drogą wytyczoną przez tradycję katolicką. Uznając ją jednak za martwą, pochodzący z niej ogólny zarys modelu wypełnia nową treścią. Tę nowość dobrze wyraża wyznanie Dedalusa:

¹⁴ Tamże, s. 169.

„Nie będę służył temu, w co już nie wierzę, obojętnie, czy zwie się to moim domem, moją ojczyzną czy moim Kościołem; i będę próbował wyrazić siebie w jakiejś formie życia lub sztuki w sposób możliwie wolny i pełny, a dla obrony sięgnę po jedyny oręż, jakiego gotów będę użyć – milczenie, wygnanie i spryt [...]”

„Nie lękam się własnych pomyłek, nawet wielkich pomyłek, pomyłek o skutkach trwających przez całe życie, a może i dłużej, przez wieczność¹⁵.”

Stefan jest wygnańcem z dziedzictwa tradycji, której nie chce służyć, zamierzając podporządkować ją swoim celom, uczynić z niej narzędzie realizacji swoich artystycznych poczynań. Ujęcie epifanii – za pomocą pojęć i modelu myślenia Akwinaty – bliżej dookreśla sposób wykorzystania tradycji, w stosunku do której czuje się wygnańcem. Polega on na jej redukcji, na wydobyciu z niej jedynie tego, co dotyczy samego istnienia, jego piękna i wzniosłości, niezależnych od kontekstów kulturowych i religijnych¹⁶.

REDUKCJA

Pochodzący z twórczości Joyce’a model epifanii – doświadczenia zasilanego przez emocje, myśli i postawy intelektualne współtworzące kondycję wygnańca – w literaturze polskiej zyskuje dodatkowy aspekt, związany z wydarzeniami historycznymi. Chodzi o sens wygnania ujawniający się za sprawą granicznych doświadczeń, które stały się udziałem uczestników i świadków II wojny światowej – o intelektualne i artystyczne postawy mogące się zrodzić w jej okolicznościach¹⁷.

Obrazem literackim wprowadzającym w ten problem jest scena z życia w okupowanej Polsce przypominiana w *Zniewolonym umyśle* Czesława Miłosza:

¹⁵ Tamże, s. 245.

¹⁶ „Pogodzenie wszystkich tradycji jest prawie niewykonalne, podczas gdy nic nie stoi na przeszkodzie, aby usprawiedliwić każdą formę piękna podziwianego na ziemi poprzez zbadanie mechanizmu czystej percepcji [...]” (J o y c e, *Sefan bohater*, s. 209).

¹⁷ Nie zmienia to faktu, na który zwrócił uwagę Włodzimierz Bolecki (*Kilka uwag o periodyzacji literatury polskiej*, w: t e n z e, *Modalności modernizmu. Studia. Analizy. Interpretacje*, Warszawa 2012, s. 40), przypominając, że z punktu widzenia przebiegu procesu historycznoliterackiego literatura emigracji wojennej – z czasem stajacej się emigracją powojenną – „to naturalny (personalny, instytucjonalny, estetyczny, aksjologiczny i ideowy) dalszy ciąg literatury międzywojennej”. Zasadność oparcia periodyzacji współczesnej literatury polskiej na datach granicznych, datach przełomów, kwestionuje również Jerzy Świąch (*Czy czeka nas nowa periodyzacja literatury współczesnej?*, w: t e n z e, *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2007, s. 39).

Ktoś leży pod ogniem karabinów maszynowych na ulicy miasta, w którym toczą się zacięte walki. Przygląda się brukowi i obserwuje zabawne widowisko: kostki bruku zjeżdżają się jak kolce jeża – to kule uderzające o ich krawędzie poruszają je z miejsca i nadają im pozycję ukośną. Taki moment osądza w świadomości człowieka poetów i filozofów. [...] obserwacja kostek bruku jest czymś bez wątpienia realnym i poezją, która by opierała się na podobnie nagim doświadczeniu, zdolna byłaby przetrwać zwycięsko ów dzień potępienia iluzji, którymi skłonni są karmić się ludzie¹⁸.

To fragment refleksji eseisty nad kwestią wojny jako intelektualnej i artystycznej próby dla ludzi i wytworów ich myśli. Kto raz znalazł się w sytuacji człowieka leżącego na ostrzeliwanej z karabinu maszynowego ulicy, zyskuje nową perspektywę oglądu rzeczywistości. Sam Miłosz dookreśla ją jako „redukcję uczuciowych zbytków”¹⁹, rekonstruując specyfikę postawy „intelektualisty wschodniego” – doświadczonego wojną i kuszonych sowiecką „Nową Wiarą”. Owa „redukcja uczuciowych zbytków” ma jednak sens nie tylko polityczny, lecz także artystyczny. Oglądanie kostek bruku w takich okolicznościach może się stać epifanią w sensie, który temu pojęciu nadał Joyce. „Redukcja”, o której mówi tutaj Miłosz, okazuje się bowiem oczyszczeniem percepcji – tak, że bezbłędnie rozpoznany zostaje fenomen istnienia. Wyraźne staje się to w kontekście wyznania kończącego autobiograficzny esej Miłosza *Granica pokoju*. Opis brawurowej eskapady z Litwy zajętej przez Sowieców do Warszawy okupowanej przez Niemców puentuje eseista refleksją:

Nie podejrzewany kształt istnienia dawał się niemal ująć: istnienia, któremu odjęte są rzeczy zbędne, łącznie z jutrem, ale nie jest przez to wcale gorsze. I to, jeżeli zastosować miarę społecznego prestiżu, spadnięcie do rzędu czarnych niewolników w koloniach pozwalało mi zdobyć najwyższą wolność²⁰.

Mowa tutaj o doświadczeniu podobnym do tego, które stało się egzystencjalną treścią refleksji sformułowanej w *Zniewolonym umyśle*. W obydwu zapisach chodzi o sytuację, w której bezpośrednio zagrożenie utratą życia wyostrza i oczyszcza spojrzenie na świat. Taki jest sens wyznania – poprzedzającego zakończenie eseju w *Rodzinnej Europie* – człowieka przypominającego sobie ucieczkę przez las sosnowy, od drzewa, do drzewa, pomiędzy strzałami żandarmów celujących ze wszystkich stron: „Pełzając na czwora-

¹⁸ *Zniewolony umysł*, Kraków 1999, s. 63. Wszystkie cytaty z twórczości Czesława Miłosza podaję za edycją jego *Dzieł zebranych*, chyba że zaznaczono inaczej.

¹⁹ Tamże.

²⁰ *Rodzinna Europa*, Kraków 2001, s. 258.

kach po igliwiu, powiększałem bezinteresowną myślą rysunek gałązki czy mrówkę z jej ciężarem [...]”²¹. Tytuł *Granica pokoju* ma sens metaforyczny, a nie tylko topograficzny – jest granicą doświadczeń, w których człowiek wyzbywa się lęku o własne życie, staje się nieczuły na ból i strach, a wyczulony na samo istnienie. Chodzi tutaj o – sprzyjający twórczości – wewnętrzny pokój człowieka zobojętniałego na permanentne zagrożenie egzystencji.

Ujawnionym przez Miłosza – nieobecny w refleksji Joyce’a – aspektem wygnania jest jego historyczność. Nie tylko w tym znaczeniu, że wygnanie jest coraz częściej losem człowieka w wielkiej historii przemian politycznych i społecznych, ale i dlatego, że indywidualna historia ludzka to dzieje wygnania:

Możemy sobie łatwo wyobrazić starego emigranta, który medytując o kraju swojej młodości, zdaje sobie sprawę, że nie dzieli go od niego jedynie liczba kilometrów, ale także zmarszczki na jego twarzy i siwe włosy, znamiona zostawione przez surowego strażnika granic, czas²².

[...] archetypalne wygnanie z Rajskiego Ogrodu powtarza się w naszym życiu niezależnie od tego, czy owym ogrodem jest matczyne łono czy zachwycające drzewa naszego dzieciństwa²³.

Egzystencjalny aspekt historyczności ludzkiego życia ujawniający się w doświadczeniu przemijania interpretuje Miłosz jako echo wygnania z Rajskiego Ogrodu. Emigracyjny los – albo analogiczna do niego sytuacja braku zadomowienia – potęguje to uniwersalne doświadczenie. Nie jest przypadkiem, że Miłosz odwołuje się do biblijnej wersji archetypu. Religijny aspekt wygnania jest dla niego bowiem szczególnie ważny. Po pierwsze dlatego, że poeta dostrzega siłę biblijnego przekazu wyjątkowo trafnie interpretującego ciemną stronę ludzkiej egzystencji²⁴. Po drugie – utrata możliwości praktykowania religii czyniąca z wyznawcy wygnańca oczyszcza religię z kulturowych przyzwyczajzeń, uproszczeń i stereotypizacji. Dzieje się tak w sensie, na który wskazał Miłosz w *Zniewolonym umyśle*: „Być może, aby chrześcijaństwo zdołało się odrodzić, potrzeba ucisku – jak to wskazuje gorliwość religijna chrześcijan w demokracjach ludowych”²⁵. Biorąc pod uwagę jego krytyczną

²¹ Tamże.

²² *O wygnaniu*, w: t e n ż e, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 2001, s. 214.

²³ Tamże, s. 213.

²⁴ Zob. *Rozmowa dwudziesta czwarta. O Upadku*, w: Cz. Miłosz, *Podróżny świata. Rozmowy z Renatą Gorczyńską*, Kraków 2002, s. 296-301.

²⁵ S. 65.

ocenę przeżywania religii – przemienionej w obyczaj, rodzaj folkloru – w krajach zachodniego dobrobytu, wypada uznać w nim spadkobiercę Joyce’a. Miłosz też dostrzega bowiem wyczerpanie się dotychczas obowiązującego modelu przeżywania religii, a także – szerzej – uczestnictwa w kulturze. Zarazem wojennych zniszczeń doświadcza on nie jako kresu, ale początku zainicjowanego oczyszczenia: „[...] co wydaje się końcem, nie jest końcem ani tradycji, ani literatury i sztuki”²⁶.

Literackim świadectwem oczyszczenia emocji i myśli jest *Świat. Poema naiwne* – opublikowane własnym nakładem autora w roku 1943²⁷, w czasie wojny, której katastroficzny wymiar poeta wyraźnie dostrzegał²⁸. Powrót wyobraźni do krainy dzieciństwa jest tutaj przynajmniej w dwóch aspektach niejednoznaczny. Po pierwsze – nie jest on prostym schronieniem się przed grozą wojny w bezpiecznych formach i krzepiących wspomnieniach. Po drugie – nie mamy tutaj do czynienia z jednoznacznym ośmieszeniem naiwności powrotu do prawd nieustannie zaprzeczanych na ulicach okupowanej przez Niemców Warszawy, w której poemat powstał. Ruch wyobraźni, który się tutaj odbywa, można by opisać jako niemożliwy powrót – przedsięwzięty z pełną świadomością jego niemożliwości, a zarazem z dojmującym przeświadczeniem o konieczności wykonania tego kroku wstecz. *Świat* daje wgląd w doświadczenie wygnańca. Z jednej strony dostrzega on swój status wydziedziczenia, z drugiej zaś podejmuje wyzwanie, jakim jest szansa oczyszczenia dzięki przejściu przez traumę.

Wglądy w rzeczywistość w wierszach tworzących poemat dokonywane są przez człowieka, który odkrył fenomen istnienia, leżąc na ulicy marszczącej się jak kolce jeża pod ogniem karabinowym albo podziwiał sosnową gałązkę, przylgnąwszy do leśnego poszycia w przerwie pomiędzy palbami niemieckich karabinów. Epifanijne zapisy poetyckie fenomenu istnienia powstają tutaj z głębi doświadczenia wygnania zintensyfikowanego w przeżyciach wojennych. Klarowność widzenia świata – na przykład w wierszu *Furtka* – nie pochodzi z pierwotnego, niewinnego, naiwnego zauroczenia światem, ale z potrzeby znalezienia perspektywy, która pozwalałaby się uporać z katastrofą wojenną, nie uciekając od niej. „Sztachety z wierzchu malowane biało: / Białe i ostre, zawsze jak płomyki / Dziwne że ptakom to nie przeszkadzało, / [...] // Kłamka jest z drzewa, gładka tak jak bywa / Drzewo wytarte ujmowaniem ręką. / Pod

²⁶ *Rodzina Europa*, s. 279.

²⁷ *Świat. Poema naiwne*, reprint oryginalnego wydania, red. P. Kądziała, Warszawa 2011.

²⁸ Zob. np. Cz. Miłosz, *Intermezzo*, w: tenże, *Rodzina Europa*, s. 285-289.

klamkę lubi skradać się pokrzywa / [...]”²⁹ – ton pogodnej jasności poetyckiego opisu detali raz po raz załamuje się, by ustąpić nienachalnym asocjacjiom myśli płynącej ciemniejszym nurtem obrachowywania spraw trudnych i bolesnych. Czy nie taki jest sens porównania ostrych szczytów białych sztachet do płomyków i nieoczywistego – z perspektywy dzieci wychowujących się w zielonej dolinie, obeznanych z ptasimi zwyczajami – zadziwienia, że nie przeszkadza to ptakom? Czy pokrzywa „skradająca się” ku gładkiej klamce nie pojawia się tutaj jako znak bólu i zranienia? Nie twierdzę, że „sztachety jak płomyki” są refleksem obrazów grozy wojennej, na przykład układając się „w rząd płonących ostrzy”³⁰. Cały poemat ma w sobie jednak napięcie refleksji prowadzonej *de profundis* doświadczenia człowieka dojrzałego, w pełni świadomego ciemnej prawdy o świecie i na jej głębiach – a może nawet: na dnie – poszukującego światła. Ten aspekt – postulatywny – poematu precyzyjnie opisał Jacek Łukasiewicz: „Świat (poema naiwne) – to nie świat, jaki jest, ale taki, jaki powinien być. Jest przestrzenią postulowanej aprobaty”³¹.

W *Królestwie ptaków* to myślenie o świecie ukazującym obserwatorowi swoje wyżyny i otchłanie przybiera kształt wyostrzony: „Czym dla nich ziemia? Ciemności jeziorem. / Noc ją połknęła na zawsze, a one / Mają nad mrokiem jak nad czarną falą / Domy i wyspy światłem ocalone. // Jeżeli gładząc dziobem długie pióra / Upuszczą jedno – pióro długo spada, / Zanim dna jezior głębokich dosięgnie. / I o policzek trąca – wieść ze świata, / Gdzie jasno, ciepło, swobodnie i pięknie”³². W otchłan ciemności przedostaje się tylko niekiedy pojedynczy znak z wyżyn jasności. Trudno byłoby tę wizję uznać za reprezentatywną dla całego poematu, ale wyznacza ona skalę bólu wygnania. Promienność zielonej doliny oglądanej z perspektywy niewinnego dziecka – to z kolei miara epifanijnej *claritas*.

Emocjonalna powściągliwość deklarowana przez Miłosza – to postawa, której patronuje Balzac, w sensie, na który poeta zwracał uwagę w rozmowie dotyczącej *Traktatu moralnego*: „Joseph Conrad, czytany wtedy, brzmiał zbyt patetycznie, zbyt romantycznie. Szczególnie w przekładach Anieli Zagórskiej, gdzie jest o wiele bardziej romantyczny, niż w oryginale. Natomiast Balzac – ponieważ był

²⁹ Cz. Miłosza, *Wiersze*, t. I, Kraków 2001, s. 195.

³⁰ M. Kłosiński, *Miejsca traumy w „Świecie” Miłosza*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, z. 1, s. 141.

³¹ *Przestrzeń „świata naiwnego”. O poemacie Czesława Miłosza „Świat”*, w: *Poznawanie Miłosza 2, cz. 1*, red. A. Fiut, Kraków 2000, s. 145.

³² Tamże, s. 204.

tak mięsisty, tak materialny – doskonale wytrzymał konfrontację ze zbrutalowaną okupacyjną rzeczywistością. Conrad – nie bardzo³³. To wyznanie odsłania motywację poetyckiego wyboru konkretności. „Redukcja uczuciowych zbytków” oznacza bowiem w poezji Miłosza rezygnację z abstrakcji, w których można by ująć wielkie idee (na przykład – a może przede wszystkim – patriotyzmu), na rzecz konkretności, w których ujawnia się fenomen istnienia.

UTRATA

Wygnanie jest nie tylko oczyszczeniem, ale i utratą. Znaczącym – z pewnością nie tylko w perspektywie polskiej³⁴ – świadectwem poetyckim tej artystycznej prawdy, której intuicja znajduje się u Joyce’a, jest poezja Zbigniewa Herberta. Jej czytelnicy od dawna³⁵ rozpoznają w niej dojmujące poczucie utraty dziedzictwa kultury judeochrześcijańskiej, doświadczenie wygnania z Arkadii. Przenikliwe poetyckie obserwacje – jak w wierszu *Jonasz*, w którym o współczesnym niespełnionym, proroku-dezercerze mówi Herbert: „parabola / przyłożona do głowy jego / gaśnie / i balsam przypowieści / nie ima się jego ciała”³⁶ albo jak w prozie poetyckiej demaskującej degradację kulturę *Brak węzła*: „Elektra pracuje w spółdzielni. Orestes studiuje farmację. Wkrótce ożeni się ze swą nieostrożną koleżanką o bladej cerze i wiecznie załzawionych oczach”³⁷ – diagnozują stan bolesnego wydziedziczenia kultury współczesnej. Pozbawiona hierarchii podstawowych wartości określających godność ludzkiej egzystencji staje się współczesna kultura – nierzadko – próżnym żalem duszyczki³⁸ nad własną małością.

Ta sama utrata ma jednak u Herberta również ważny aspekt epifanijski – w takim sensie, jak w późnej *Strefie lirycznej*:

³³ *Pokochać sprzecznosc. Z Czesławem Miłoszem rozmawiają Aleksander Fiut i Andrzej Franaszek*, w: Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979-1998*, Kraków 2006, s. 576.

³⁴ Zob. wiersz Seamusa Heaneya *The Hiporborean* (w przekładzie Stanisława Barańczaka *Hiperborejczyk*, w: *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 52), napisany po śmierci Herberta – został on w nim określony jako „herold” Apollina przebywającego na wygnaniu.

³⁵ Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa–Wrocław 2001 [wyd. I, Londyn 1984], s. 18-25, tutaj też omówienie pierwszych rozpoznań poezji Herberta sytuujących ją w nurcie odnowionego klasycyzmu.

³⁶ *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 268.

³⁷ Tamże, s. 349.

³⁸ Zob. Z. Herbert, *Dlaczego klasycy*, tamże, s. 360.

Widok na park i mur w przedwieczornym świetle
jak u Corota – skóra cytryny skóra policzka z pudrem po balu
powietrze złotolite i nic tu nie słycać żadnych szepcótów
stłumionych okrzyków uścisku rąk spoconych galopady
tylko dusza staje się boleśnie wątłą pajęczyną
i na powietrzu trwa jak uśmiech Giocondy
etruskich dziewcząt
uśmiech Sfinksa³⁹.

Strefa liryczna jest tutaj równocześnie strefą doświadczenia wygnania – całkiem dosłownego, chociaż nieoczywistego, a pośrednio ujawnionego w jednym z lwowskich wspomnień poety:

Moim podstawowym przeżyciem malarskim był jednak na pewno widok z okna kamienicy, w której mieszkałem we Lwowie, na mur, który był najpiękniejszy, kiedy słońce zachodziło. I kolor, ten niewyobrażalny kolor mnie prześladowuje. To było abstrakcyjne przeżycie. Ten mur z ciepłym światłem. [...] I tu mi się zaczęła jakaś sprawa niewyraźności świata. Wiedziałem, że ten mur jest najpiękniejszy tylko przez parę minut – w słońcu. Zwykle nieefektowny, szarawy – w słońcu nabierał koloru gorącej ochry⁴⁰.

Prawomocność skojarzenia obydwu zapisów dodatkowo potwierdza uwaga Barbary Toruńczyk, dostrzegającej w tym wierszu zapis doświadczenia poety przeżywającego ostatnie lata życia w mieszkaniu w Warszawie:

Teraz myślę, że to może opis widoku, jaki roztaczał się z jego okna, kiedy już nie opuszczał łóżka i tylko z trudnością unosił się na obolałym łokciu, by szkicować w notatniku fasadę San Marco⁴¹.

Zestawiwszy te przekazy, można zaryzykować tezę, że *Strefa liryczna* to zapis elegijnego zachwyty nad utraconym widokiem z okna lwowskiej kamienicy, chwilowo na nowo ożywionym w warszawskim mieszkaniu. Epifanię zasila tutaj energia artystyczna z doświadczenia utraty. Z perspektywy mechanizmu percepcji dzieje się tak, ponieważ krótkotrwałe wrażenie wzrokowe – barwa muru oświetlonego promieniami słonecznymi – zawdzięcza swoją intensywność unikalności i znikliwości, zapewne również po prostu świadomości

³⁹ Tamże, s. 672.

⁴⁰ *Światło na murze. Dwadzieścia lat temu ze Zbigniewem Herbertem rozmawiał Marek Soltysik*. „Plus – Minus” 2001 nr 30 [dodatek do „Rzeczpospolitej” z 28-29 lipca 2001], s. 1.

⁴¹ *Dukt pisania, dukt pamięci*, w: *Poznanwanie Herberta 2*, s. 80.

mości patrzącego, że widok za chwilę pograży się w cieniu albo w ciemności. Z perspektywy myśli podmiotu utrata jest stanem – egzystencji, intelektu i ducha – przygotowującym epifanię. Niezwykle doznanie wywołane widokiem barwy muru jest tutaj poetycko dookreślone jako wyciszenie, zatrzymanie, brak. Można się domyślać, jak Toruńczyk, że w wierszu otrzymujemy zapis wygaszania aktywności chorego ciała. Utrata dotyka jednak przede wszystkim duszy – ona określa zasięg „strefy lirycznej”. „[...] dusza staje się boleśnie wątlą pajęczyną” – ten nieoczywisty obraz poetycki ewokuje stan zawieszenia w próżni, poczucia własnej niekoherentności, istnienia tak wątego, jak pajęczyna, naznaczenia nieusuwalnym bólem⁴².

Za sprawą porównań zbudowanych z motywów Giocondy, sztuki etruskiej i Sfinksu utrata staje się też kwestią odniesień kulturowych. Kondycja duszy – strefa liryczna – obejmuje również uczestnictwo w kulturze. Gioconda, etruskie dziewczęta i Sfinks – tak samo tajemnicze, niepewne, podobne do wątlej pajęczyny, jak stan duszy – objęte są doświadczeniem utraty. Ich nieobecność jest podobnie dojmująca i odczuwalna. Z jednej strony taki stan duszy – rozciągnięty na kulturę – spełnia się w doświadczeniu epifanii światła na murze. Z drugiej zaś strony – zmysłowa jakość istnienia uchwycona w liryku Herberta nie jest dostępna poza wątlą i „pajęczynowym” trwaniem⁴³.

Doświadczenie utraty stanowi czynnik modelujący kształt epifanii – tę intuicję dobrze wyraża w dramacie Herberta *Rekonstrukcja poety* postać Homera ukazanego jako dotknięty utratą zmysłu wzroku twórca szukający nowych sposobów artystycznego wyrazu: „Trzeba było poznawać na nowo, zaczynając nie od Troi, nie od Achillesa, ale od sandału, od sprzączki przy sandale, od kamyka potrąconego niedbale na drodze”⁴⁴. Słynny wiersz *Kamyk*

⁴² Naznaczenie bólem poetycko opisanego stanu trwania w strefie lirycznej raczej wyklucza sytuowanie jej w wymiarze eschatologicznym. Por. K. P i e t r y c h, *W strefie lirycznej. O kilku wierszach z „Epilogu burzy”*, w: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 312.

⁴³ *Strefa liryczna* – to liryczny wgląd w postawę, którą Herbert określił słowami: „Rozumienie siebie przez rozumienie przeszłości, rozumienie przeszłości przez rozumienie siebie jako modus bycia w świecie” (*Herbert i Marquard o „duchu dziejów”*, rozmowę opracowała i przypisami opatrzyła B. Sienkiewicz, w: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 2007, s. 340). Polski poeta doprecyzował tę autocharakterystykę w rozmowie z Odo Marquardem. Wyrażając w niej swój dystans do idei polimityczności autorstwa niemieckiego filozofa, potwierdza Herbert, że bliska jest mu idea kumulacji w kulturze, zaznaczając jednak, że rozumie ją jako przeciwwagę dla kultu imperatywnego postępu i władzy przypadku. Zob. tamże, s. 341.

⁴⁴ Z. H e r b e r t, *Dramaty*, wstęp i przypisy J. Kopciński, opracowanie tekstów i nota edytorska G. Wroniewicz, Warszawa 2008, s. 99.

– jeden z poetyckich znaków rozpoznawczych Herberta – jest integralną częścią tego dramatu⁴⁵: „czuję ciężki wyrzut / kiedy go trzymam w dłoni / i ciało jego szlachetne / przenika fałszywe ciepło”⁴⁶. Przeniesione z dramatu do tomu poetyckiego słowa Homera uniwersalizują jego doświadczenie utraty. Ociemniały bard – uczący się świata na nowo, jak wygnaniec w obcym kraju – jest figurą poety. Piękno kamyka jawi się mu jako fałszywe, ponieważ jest ono efektem ulotnego wrażenia. On sam czuje się winny tego fałszu. Zarazem dotknięcie kamienia pozwala mu doświadczyć fenomenu istnienia. Utrata – jednego zmysłu, a z nim całego dziedzictwa kultury opiewającej „Troję i Achillea” – otwiera nową perspektywę.

*

W przywołanym wspomnieniu Herbert mówi o odkryciu niewyrażalności świata. Epifania tak silnie naznaczona redukcją i utratą jest nieco innym doświadczeniem niż fenomen opisany przez Joyce’a. Charles Taylor odnajduje w *Kamyku* Herberta poetycką grę z antyepifanicznością:

sięganie poza chaos współczesności, czy w ogóle poza przewrotny i pełen konfliktów świat ludzki, do doskonałości tego, co nieożywione [...]. Ta negacja ma cel, który przekracza stoicką przejrzystość widzenia. Podobnie jak w przypadku teologicznej *via negativa*, to, co antyepifaniczne, można uchwycić nie po to, aby zanegować wszelką epifanię, nie tylko po to, by odszukać miejsce, w którym duch ludzki mógłby stanąć wobec najdoskonalszej pustki, ale po to, by znaleźć się na granicy epifanii⁴⁷.

Nowa jakość poetycka dochodząca do głosu w wierszu Herberta jest – zdaniem filozofa – ugruntowana w historycznym doświadczeniu II wojny światowej:

Jednym z istotnych zjawisk w owej surowej poezji powojennej było pewne dążenie, we wcześniejszym naturalizmie nie tak widoczne. Wynika ono z wglądu, że uchwycenie w poezji rzeczywistości najbardziej zdegradowanej i zniszczonej wymaga transfiguracji, w której i poprzez którą dopiero duch ludzki byłby w stanie się z tą rzeczywistością

⁴⁵ W porządku chronologicznym wiersz pochodzi z dramatu. *Rekonstrukcja poety* miała pierwotny druk w „Więzi” 1960, nr 11-12, s. 91-103, a *Kamyk* w „Tygodniku Powszechnym” 1961, nr 37, s. 5.

⁴⁶ *Wiersze zebrane*, s. 286.

⁴⁷ *Epifanie modernizmu*, przeł. Ł. Sommer, w: t e n z e, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in., naukowo opracował T. Gadacz, wstępem poprzedziła A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 895.

zmierzyć, nie ulegając pokusie cofnięcia się przed tym [...]. Próba odnalezienia języka na opisanie koszmaru i zniszczeń może być elementem walki o duchowe przetrwanie⁴⁸.

Epifania w polskiej poezji powojennej zawdzięcza swoją artystyczną postać – rewelatorską w skali uniwersalnej – obrotom indywidualnych losów, kolejom dziejów świata i pozostającej w symbiozie z historycznymi wydarzeniami atmosferze epoki. Fakty, wybory, emocje, ruchy wyobraźni i praca myśli wypełniające konkretną treścią różne aspekty osobistego i zbiorowego losu łączą się w doświadczeniu wygnania – modelującym poetyckie epifanie naznaczone emocjonalną powściągliwością i poczuciem kulturowej utraty.

EPIFANIE WYGNAŃCÓW

Streszczenie

Artykuł dotyczy modelującej dla literackich epifanii funkcji doświadczenia wygnania. Punktem wyjścia jest ukazanie znaczenia tego doświadczenia w formacyjnym dla literatury modernistycznej ujęciu epifanii przez Jamesa Joyce'a. Przykłady z twórczości Czesława Miłosza i Zbigniewa Herberta są wglądami w dwie ważne reinterpretacje epifanii ugruntowane w doświadczeniu wygnania.

Słowa kluczowe: literatura jako epifania, wygnanie, literatura modernizmu, James Joyce, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert.

EPIPHANIES OF EXILES

Summary

The article is concerned with the function of the experience of exile that is a modeling one for literary epiphanies. The starting point is showing the significance of this experience in James Joyce's presentation of epiphany that is a formative one for Modern literature. Examples from Czesław Miłosz's and Zbigniew Herbert's works are material for interpreting two important reinterpretations of epiphany grounded in the experience of exile.

Key words: literature as epiphany, exile, literature of Modernism, James Joyce, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert.

Translated by: Tadeusz Karłowicz

⁴⁸ Tamże, s. 894-895.