

Małgorzata Grzegorzewska (Warszawa)

## „What I will is Fate”: o przeznaczeniu i wolnej woli w *Raju utraconym* Johna Milтона

W 1667 roku ukazało się drukiem jedno z najświetniejszych dzieł literatury barokowej zainspirowanych biblijnym poematem o stworzeniu: *Raj utracony* Johna Milтона. Jego autor, który za młodu oczekiwał, że w wieku dojrzałym będzie mógł wyśpiewywać chwałę Pana i wielbić Jego „cudowny sąd” nad człowiekiem i kształtowaną przez ludzi historią, musiał zmierzyć się ze znacznie bardziej bolesną rzeczywistością. Po politycznym bankructwie rewolucji Cromwellowskiej osamotniony i zgorzkniały ślepiec podjął się swoistego rozrachunku ze Stwórcą, stawiając kluczowe pytania o rolę przeznaczenia, granice wolności człowieka oraz przyczyny powszechnej niedoli<sup>1</sup>.

W efekcie powstał niezwykle traktat filozoficzny, w którym purytański Hiob stara się sprawiedliwie ocenić postępowanie Boga wobec ludzi. Na plan pierwszy poeta wydobywa „nieposłuszeństwo człowieka”, którego źródła upatruje w „nieufności nikczemnej”; owa nieufność prowadzi do „złamania wiary przez ludzi”, a w konsekwencji do ich buntu. Kluczem do zrozumienia takiej oceny są pierwsze zdania Księgi IX, z której dowiadujemy się, jak podstępny wróg wkradł się do raju pod postacią mgły i pochlebstwami doprowadził Ewę do zguby. Sielankowy opis przyjaźni Boga z Adamem i towarzyszką jego życia ustępuje wówczas w poemacie „nucie tragicznej”:

Nic o rozmowach już, gdzie bóg lub anioł  
Gośćmi człowieka będąc, siadywali  
Jak z przyjacielem łaskawie i razem  
Wieśniacza strawę jedli, pozwalając  
Swobodnie z sobą mówić bez nagany.  
Muszę na nucie tragicznej przejść oto  
Do nieufności nikczemnej, złamania  
Wiary przez ludzi, ich nieposłuszeństwa  
I buntu. Niebo, pamiętne zniewagi,  
Od ludzi z wstrętem, gniewem i naganą,  
Twarz odwróciło i wydało wyrok,  
Który przemienił świat ten w świat niedoli:

<sup>1</sup> Por. J. Strzetelski, „Wstęp”, w: J. Milton, *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1974, s. 5–28.

Grzechu i Śmierci, jak cień w ślad idącej,  
I nędzy, która jest śmierci zwiastunem (IX, 1-14)<sup>2</sup>

(No more of talk where God or angel guest  
With man, as with his friend, familiar used  
To sit indulgent, and with him partake  
Rural repast, permitting him the while  
Venial discourse unblamed: I now must change  
Those notes to tragic — foul distrust, and breach  
Disloyal, on the part of man, revolt  
And disobedience; On the part of heaven  
Now alienated, distance and distaste,  
Anger and just rebuke, and judgement given,  
That brought into this world a world of woe,  
Sin and her shadow Death, and Misery  
Death's harbinger (1-13))<sup>3</sup>.

Już sam szyk wyrazów w zdaniu angielskim wyraża usprawiedliwienie Boga, odrzuconego i wyobcowanego przez grzech. Rzeczownik „człowiek” umieszczony w środku frazy nominalnej sprawia, że czytelnik czuje się osaczony przez przypisaną naszemu rodzajowi niegodziwość. Pierwsza część tego zdania to prawdziwy labirynt, w której jednej strony czyhają Nieufność i Odstępstwo, z drugiej zaś strony Pierwszym Rodzicom towarzyszy Nieposłuszeństwo. Dodajmy, że ów opis pozostaje w pełnej zgodności z narracją zawartą w księdze Genesis, gdzie na pierwszy plan wysuwają się hojność, troska i miłość Boga zawarta w danym ludziom przykazaniu, które jest raczej przestrożą niż zakazem mimo tego, co przewrotnie twierdzi Szatan w rozmowie z Ewą. Wskazanie antecedenencji biblijnych i analogii do licznych komentarzy biblijnych nie wyczerpuje jednak problematyki myśli teologicznej Milтона. Pomocne może okazać się np. skonfrontowanie jego wielkiego poematu z egzystencjalną refleksją duńskiego filozofa epoki romantyzmu Soerena Kierkegaarda, by wskazać choćby na uderzające podobieństwo Miltonowskiej koncepcji winy i znany paradoks Kierkegaarda, że „grzech przyszedł na świat przez grzech”<sup>4</sup>.

Milton przedstawia grzech na dwa sposoby: w ujęciu „moralizatorskim”, alegorycznym, właściwym dla tradycji średniowiecznej, oraz w konwencji psychologicznej, zapowiadającej chrześcijański egzystencjalizm XIX i XX wieku. Pierwsza strategia dominuje w Księdze II, kiedy to wyruszający na podbój ziemi Szatan spotyka u bram piekła dwie ohydne postaci: Grzech (który u Milтона występuje w rodzaju żeńskim, tak jak łacińskie nazwy wszystkich grzechów głównych) oraz Śmierć (która w języku angielskim jest zawsze rodzaju męskiego). Nie rozpoznając w Śmierci własnego syna, spłodzonego wspólnie z Grzechem, Szatan prowokuje nieznanego do walki, lecz przeciwników rozdziela wówczas Grzech, który (a właściwie: która) przypomina Szatanowi historię ich związku

<sup>2</sup> J. Milton, *op. cit.*, s. 265. Wszystkie następne cytaty w języku polskim podaję za tym wydaniem.

<sup>3</sup> Por. J. Milton, *The Complete English Poems*, red. G. Campbell, London 1992, s. 334-335. Wszystkie angielskie cytaty podaję za tym wydaniem.

<sup>4</sup> S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, przeł. A. Szwed, Kęty 2000, s. 39.

oraz ujawnia pochodzenie Śmierci. Najpierw jednak Grzech przypomina nam, że sam (sama) jest również dzieckiem Szatana, a przejmujący opis jego (jej) narodzin nieprzypadkowo nasuwa analogię z narodzinami Ateny, a zarazem stanowi swoistą parodię stworzenia Ewy. Otóż Grzech zdradza, że wyskoczył(a) z głowy Szatana, gdy omdlał on podczas narady wojennej, kiedy to zbuntowane anioły zdecydowały się wystąpić przeciw swemu Panu i Stwórcy.

A zatem Grzech nie jest ciałem z ciała ani kością z kości Szatana, lecz myślą z jego myśli, wytworem jego umysłu. Ów wątek łączy się bezpośrednio z sugestią, że narodziny Grzechu naśladują narodziny Boskiego Syna: Logosu. Potem następuje dalszy ciąg budzącej grozę historii diabelskiej Trójcy: Szatana–Ojca, Grzechu i pochodzącej od nich obu Śmierci. Dowiadujemy się wówczas, że kiedy Księżę Ciemności rozpoznał w córce swoje odbicie, natychmiast podążył za głosem *samolubnej* miłości, a owocem ich kazirodczego związku była (choć w zasadzie winniśmy powiedzieć: był) Śmierć. Nieodrodne dziecko przeklętej pary, wkrótce po urodzeniu Śmierć dopełnia miary ich szaleństw: „Mnie, matkę swoją, jakże nieszczęśliwą, / [...] posiadał w swoich uściskach przemocą” (II, 965–966) („Me overtook, his mother, all dismayed / [...] in embraces forcible and foul” (792–793)), przez co Grzech wciąż rodzi potwory, które dzień po dniu powracają do łona rodzicielki, by nieustannie pożerać jej trzewia. W ten oto sposób poeta dopisuje alegoryczną ilustrację do Listu św. Jakuba Apostoła: „To własna pożądlivość wystawia każdego na pokusę i nęci. Następnie pożądlivość, gdy pocznie, rodzi grzech, a skoro i grzech dojrzeje, przynosi śmierć” (Jk 1, 15)<sup>5</sup>.

Dla dzisiejszego odbiorcy o wiele bardziej interesująca jest jednak subtelna analiza psychologiczna grzechu zawarta w *Raju utraconym*. Najlepszym przykładem genialnej intuicji autora poematu jest wyznanie Szatana, w którym niewypowiedziany lęk, troska oraz smutek stają się motorem *samo*–kuszenia. Jeśli przyjmiemy, że poczucie beznadziejności, czy też rozpacz, rodzi się wtedy, gdy na kogoś spada nieszczęście, na które nie miał on wpływu (albo gdy ów ktoś tylko twierdzi, że nie miał na niego wpływu), wówczas zrozumiemy, dlaczego tak łatwo zidentyfikować rozpacz z grzechem. W poemacie Milтона upostaciowany Grzech, czyli rozpacz, jest wiernym odbiciem Szatana. Dlatego przeglądający się w lustrze skrajnego zwątpienia Szatan dochodzi do wniosku, że jest „skazany” na czynienie ludziom krzywdy. Istotnie, w świecie tragicznym boskie prawa nie zgadzają się z ludzkim poczuciem sprawiedliwości, a bohaterowie tragedii budzą w nas współczucie, gdyż widzimy, że cokolwiek czynią, są moralnie winni. Tragedia pokazuje bowiem sytuację, których uczestnicy cierpią dlatego, że nie mogą uwolnić się od zła. Nieuważny czytelnik może więc przyjąć za dobrą monetę przewrotną wykładnię winy bohatera jako winy Niebios: „Jemu [tj. Bogu] dziękujcie, / Gdyż On to mnie zmusza / Do zemsty na was [...]” (IV, 499–500) („Thank you who puts me loath on this revenge / On you” (385–386)). Stąd tyle nieporozumień

<sup>5</sup> Biblia Tysiąclecia, oprac. zespół biblistów z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. V, Poznań 2000.

narosłych wokół interpretacji poematu Milтона. Pozornie Szatan ma rację, ale tylko pozornie. Poeta dopisuje jednak gorzki komentarz do jego wypowiedzi: „Tak wróg rzekł, czyny tłumacząc diabelskie / Słowem tyranów zwykłym: koniecznością” (IV, 509–510) („So spake the fiend, and with necessity, / The tyrant’s plea, excused his devilish deeds” (393–394)). Wprawdzie w swoich oczach Szatan jest bohaterem tragicznym i przypomina przytłoczonego nieszczęściem Edypa, którego los odbija się zresztą w krzywym zwierciadle opisanego wcześniej spotkania Szatana ze Śmiercią i Grzechem, lecz narrator stwierdza ponad wszelką wątpliwość, że takie rozumowanie jest wynikiem diabelskiej logiki. Ten, kto jej ulega, skazuje się na potępienie.

Mimo iż Księga Rodzaju również wskazuje na obecność zła przed upadkiem człowieka, zarówno u Kierkegaarda, jak i Milтона kluczową rolę w analizie genezy zła odgrywa „moment psychologiczny”, czyli dramat wewnętrzny poprzedzający akt nieposłuszeństwa. Historię Szatana powielają Adam i Ewa. Wszak jeszcze *przed* wtargnięciem Szatana do Raju Ewa długo opowiada Adamowi o niepokojącym śnie, w którym widziała siebie z nieznanym gościem nawiedzającym ich ogród, jak gdyby już przygotowywała się do tego spotkania (V, 34–119; 28–93)<sup>6</sup>. Co prawda Milton nie posuwa się tak daleko jak Kierkegaard, który wręcz wyrugował starodawnego smoka ze swojej opowieści, lecz i u niego Szatan jest przede wszystkim wzorem *samo*-kuszenia. Dlatego też w Księdze III *Raju utraconego* Bóg oznajmia Synowi, że zbuntowani aniołowie „[...] upadli, / Gdyż sami chcieli, sami się skusili” (wyróżnienie — M. G.; III, 163–164) („[...] by their own suggestion fell, / Self-tempted, self-depraved” (129–130)). Upadek człowieka polegał zaś na naśladowaniu tego wzorca, a zatem wąż dostarczył tylko lustro, w którym przeglądać się może nasza próżność. W niczym nie zmniejsza to jednak odpowiedzialności ludzi, a udręczone cierpieniem ofiary szatańskiej intrygi wcale nie są bez winy. Oskarżając ślepy los lub, co gorsza, Boga o to, co przypada im w udziale, ludzie jeszcze bardziej pograżają się w cieniu śmierci. „Jeśli mówimy, że nie ma w nas grzechu, to samych siebie oszukujemy i nie ma w nas prawdy. [...] Jeżeli mówimy, że nie zgrzeszyliśmy, czynimy Go kłamcą i nie ma w nas Jego nauki” (1 J 1, 8–10).

W narracji Milтона Adam i Ewa winni są przede wszystkim złamania praw gościnności i zerwania dialogu z Bogiem. Dlatego też historia Pierwszych Rodziców przed upadkiem zostaje ujęta w formę eklogi, a Księgę IX otwiera przypomnienie rozmów, które szczęśliwi mieszkańcy Raju prowadzili z nawiedzającymi ich aniołami. Dopiero od chwili, gdy pierwszy grzech wprowadza nieprzyjaźń między Bogiem i człowiekiem bohaterowie poematu skazani są na samotność bohaterów tragicznych<sup>7</sup>. Warto jednak pamiętać, że wedle Milтона Adam i Ewa sami gotują sobie

<sup>6</sup> Por. B. Błaszczewicz, *A Comparative Study of the Treatment of Dreams in G. Chaucer and John Milton, PASE Papers in Literature, Language and Culture. Proceedings of the Sixth Annual Conference of the Polish Association for the Study of English*, Lublin 1998, s. 39–50.

<sup>7</sup> Na temat polifonicznej poetyki *Raju utraconego* por. B. Kiefer Lewalsky, *Paradise Lost and the Rhetoric of Literary Forms*, Princeton 1985.

ów los. Użycie strony biernej we frazie „heaven [...] now alienated” podkreśla odrzucenie Boga przez człowieka (a nie na odwrót, jak chcieliby tę historię pamiętać potomkowie Adama i Ewy), co niestety gubi się zupełnie w polskim przekładzie: „niebo [...] twarz odwróciło”. U Milтона to nie Bóg odwraca się od człowieka, lecz człowiek odpycha Boga i tworzy przepaść pomiędzy Stwórcą i dziełem Jego rąk. Zamknięta i chroniona przestrzeń rajskiego ogrodu eksploduje wówczas w przerażający swą nieskończonością wszechświat; tak samo milczący i martwy jak ten, który w czasach poety opisują współcześni mu kosmografowie<sup>8</sup>. Po upadku Raj staje się manierystycznym labiryntem, gdzie na zbłąkanych wędrowców czeka śmierć.

Poeta świetnie wykorzystuje konwencje rozmaitych gatunków literackich, podkreślając w ten sposób dynamikę swojej opowieści. Księgę IX otwiera zapowiedź przejścia od pogodnej sielanki, w której dominowała „swojska”, znajoma nuta, do mrocznej, ślepej tragedii, w której gaśnie światło, a ludziom zostaje odebrany właściwy osąd sytuacji, a nawet zdolność rozpoznawania własnych uczuć, zarówno miłości, jak i nienawiści. Świat sielanki jest światem dobrze znanym i przez to dającym poczucie bezpieczeństwa, pozwalającym na zadomowienie, bohaterowie tragedii stają się natomiast istotami „zatajonymi”<sup>9</sup>, jak w XIX wieku pisał wielki prekursor egzystencjalizmu, czyli nieznanymi samych siebie i wydany mi na pastwę losu, przeznaczenia, czy — jak kto woli — fatum. Tragedia jest przeto zaprzeczeniem „udomowionej” i „swojskiej” sielanki.

Wniosek ten pozwala nam lepiej zrozumieć strategię autora *Raju utraconego*, któremu klasycystyczni krytycy zarzucali wręcz, że wypaczył przesłanie eposu, wpisując historię upadku w schemat fabularny wiersza bohatera. Materia biblijnej opowieści rzeczywiście bardziej odpowiada strukturze tragedii niż eposu. Najpierw w historii Szatana, a potem w dziejach Adama i Ewy odnajdziemy typową dla tragedii nagłą odmianę losu od pomyślności do niedoli, jak również koncepcję winy tragicznej, czyli *hamartii* (wszak można to słowo tłumaczyć również jako grzech). Łatwo też zgodzimy się, że historia Pierwszych Rodziców wzbudza uczucia litości i trwogi<sup>10</sup>. Ów podwójny efekt poeta wywołuje, z jednej strony nakłaniając nas do współczucia wobec bohaterów, a z drugiej strony oskarżając nas o współudział w ich upadku. W *Raju utraconym* wszystko podporządkowane jest bowiem pojęciu winy, które wręcz wypiera pojęcie niezawinionego cierpienia. Dlatego też ani Szatan, ani nawet jego ofiary nie zasługują w pełni na miano „niewinnych zbrodniarzy” albo „zbrodniarzy wbrew woli”, które można przypisać wielu bohaterom tragedii. O ile Edyp czy Medea upadają, cierpią i są samotni, dlatego że są bohaterami tragicznymi, pierwsi ludzie dopiero po upadku poznają cierpki smak cierpienia i samotności, albowiem dopiero od tej chwili

<sup>8</sup> Zob. C. Martin Gimelli, *The Ruins of Allegory. Paradise Lost and the Metamorphosis of Epic Convention*, Durham 1998.

<sup>9</sup> S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 91.

<sup>10</sup> J. M. Steadman, *Epic and Tragic Structure in Paradise Lost*, Chicago 1968, s. 29–40.

stają się bohaterami tragicznymi. Nawet występujący zarówno w eposie, jak i tragedii moment rozpoznania, czyli przejścia od niewiedzy do wiedzy, wiąże się tu z oskarżeniem skierowanym wobec Adama i jego towarzyszek, a jednocześnie jest przypomnieniem chwili, gdy człowiek po raz pierwszy uświadomił sobie swoją kondycję.

Rozpoznanie, *anagnorisis*, jest w tym wypadku tożsame z obnażeniem człowieczej nędzy: „A wtedy otworzyły się im obojgu oczy i poznali, że są nadzy” (Rdz 3, 7). Inaczej jednak niż w tragedii ujawnienie winy prowadzi do wyzwolenia. Choć Pierwsi Rodzice okupili wiedzę o grzechu utratą raju, to właśnie dzięki ich doświadczeniu ludzie mogą wrócić do Boga, o ile tylko owo *samo*-poznanie dokonujące się na fundamencie wiary zaowocuje w końcu zbawienną skruchą<sup>11</sup>. Wskazuje na to obietnica Boga wyrażona w Księdze III: „Gdyż ja oczyszczę ich przyćmione zmysły [...], / także zmiękczę ich serca kamienne” (238–239) („For I will clear their senses dark [...], / and soften stony hearts” (189–190)). Na tej drodze dokonuje się przejście od upadku do odpuszczenia win, od rozpacz do pokuty i od rezygnacji do wiary.

Zanim jednak nastąpi owa ostateczna przemiana, poeta uzupełnia znaną wszystkim historię biblijną o jeszcze jeden ważny element, jakim jest typowa dla tragedii zmiana relacji pomiędzy bohaterami. Zgodnie z konwencją moment rozpoznania w *Raju utraconym* zapowiada przejście od harmonijnej zgody Adama i Ewy do ich pełnej wzajemnych oskarżeń nieufności:

Tak na wzajemnych oskarżeniach biegły  
Im bezowocne godziny, lecz żadne  
Nie chciało siebie oskarżyć, a próżny  
Ich spór zdawał się nie mieć końca (IX, 1500–1503)

(Thus they in mutual accussation spent  
The fruitless hours, but neither self-codemning;  
And of their vain contest appeared no end (1186–1187)).

Skoro zaś poeta w tak oczywisty sposób zaprasza nas do rozważań nad istotą tragedii, winniśmy iść wytyczonym przez niego szlakiem. Dodatkową pomocą będzie przypomnienie zasady, którą w znacznie późniejszych czasach sformułował słynny „odludek z Kopenhagi”. W swoim znakomitym dziele *Bojaźń i drżenie* Kierkegaard pisał: „W greckiej tragedii zatajenie [...] jest resztką eposu, którego zasadą jest fatum, w którym zaprzepaszcza się akcja dramatyczna, i skąd tragedia czerpie swoje ciemne, zagadkowe pochodzenie”<sup>12</sup>. Nie jest więc dziełem przypadku, że

<sup>11</sup> Na temat konieczności objawienia ludziom ich grzesznej natury por. M. Luter, *Artykuły szmalklandzkie*, cz. III, 1. *O grzechu*, w: *Księgi wyznaniowe Kościoła luterańskiego*, Bielsko-Biała 1999, s. 345.

<sup>12</sup> S. Kierkegaard, *op. cit.*, s. 91. Warto zwrócić uwagę na użyte przez polskiego tłumacza słowo „zaprzepaszcza”. Przyjmując jego potoczne znaczenie, musielibyśmy uznać, że otchłań fatum stanowi kres akcji lub nawet, że wiara w fatum uniemożliwia skonstruowanie konfliktu tragicznego. Mówimy wszak o „zaprzepaszczonych szansach”. Nie o to jednak chodzi we fragmencie, gdzie autor sięga wyobraźnią w mroczne otchłanie, skąd „tragedia czerpie swoje ciemne, zagadkowe pochodzenie”. Z drugiej strony, wydaje się, że gra słów: „zaprzepaszczać” w znaczeniu ‘gubić, tracić’ i „przepaść” (otchłań, piekło), koresponduje

„tragiczna nuta” pojawia się w dziele Milтона właśnie w Księdze IX, czyli wtedy, kiedy do raju wkrada się Szatan. Tragedią rządzi bowiem fatum, które oznacza ślepą konieczność i które rzuca na dzieło Milтона cień zapoznanej i mrocznej (niektórzy powiedzieliby, że właśnie „szatańskiej”) transcendencji. To właśnie Szatan powołuje się na pojęcie winy tragicznej, które pozwala mu uczynić z Boga sprawcę swoich czynów i to Szatan zwyczajem największych zbrodniarzy tłumaczy się dziejową koniecznością. Parafrazując wypowiedź Jana Kotta o tragedii<sup>13</sup>, mogliśmy wręcz powiedzieć, że spisek Szatana przeciwko człowiekowi, wołający o pomstę do nieba, zostaje przedstawiony jako dzieło Nieba, czyli samego Boga: „On to mnie zmusza [...]” (IV, 499) („He compels me [...]” (391)). Jednakże Bóg Milтона jasno wykląda różnicę pomiędzy zniewoleniem, które tłumaczy się koniecznością, a posłuszeństwem, które wynika z wolnej woli.

Jakaż to radość miałbym z posłuszeństwa,  
Gdyby ta wola i rozum (gdyż rozum  
Także wyborem jest) beзуżyteczne,  
Puste i z wszelkiej wolności wyzute,  
I bierne, gdyż je do tego zmuszono  
Nie mnie służyły, ale konieczności? (III, 133–138)

(What pleasure I, from such obedience paid,  
When will and reason (reason is also choice)  
Useless and vain, of freedom both despoiled  
Made passive both, had served necessity,  
Not me? (106–111))

Oto największy paradoks, który odkrywa autor *Raju utraconego*. Gdyby Stwórca odmówił ludziom prawa do błędu, zamknąłby im drogę do siebie, a wręcz pozbawiłby ich człowieczeństwa, gdyż nawet rozum, a więc decydujące o naszej tożsamości *cogito*, „jest wyborem”, jak mówi poeta. Ponieważ Bóg nie mógł odebrać człowiekowi prawa wyboru, nie przekreślając samej idei stworzenia istoty rozumnej, zatem teraz, gdy ludzie sami oddali się w niewolę mrocznego fatum, jedynym ratunkiem jest kolejny wolny dar Stwórcy, czyli łaska Odkupienia. W świecie tragicznym ludzie składają bóstwom ofiary, wypędzając „winnych” lub przelewając krew kozłów dla odwrócenia nieszczęść, lecz chrześcijański poeta wie, że jest to nieskuteczne lekarstwo. „Raz już zabici grzechem i zgubieni

z duchem oryginału, nawet jeśli tłumacz odszedł w tym miejscu od dosłownego znaczenia. Najbardziej znane (i powszechnie uznawane za najlepsze) tłumaczenie tego zdania na angielski ma następujące brzmienie: „In Greek tragedy, the hiddenness (and as the result of it the recognition) is an epic remnant based on a fate in which the dramatic action vanishes and in which it has its dark, mysterious source”, cyt za: S. Kierkegaard, *Fear and Trembling. Repetition*, przeł. H. V. Hong i E. H. Hong, Princeton 1983, s. 84. Angielski czasownik *vanish* znaczy ‘zniknąć, rozplynać się w oddali, w powietrzu’ — w pewnym sensie nasuwa więc podobne skojarzenia, co polskie „zaprzepaścić”, choć jest od niego znacznie mniej dramatyczny. Natomiast w oryginalne czytamy: „I den græske Tragedie er Skjultheden (og som en Følge deraf Gjenkjendelsen) en episk Rest, der har sin Grund i et Fatum, i hvilket den dramatiske Handling forsvinder, hvorfra denne har sit dunkle gaadefulde Udspring”. Duński czasownik *forsvinder* odpowiada niemieckiemu *verschwinden*, co znaczy ‘znikać’ (także: ‘znikać bez śladu, w oddali, z pola widzenia’), S. Kierkegaard, *Frygt of Bæven. Syndromen til Døden*, Borgen 2003, s. 74.

<sup>13</sup> J. Kott, *Zjanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków 1986, s. 15.

/ Ofiar stosownych gwoli przebłagania / Nie mają ludzie zrujnowani dłu-  
giem” (III, 293–295) („man and his aid [...] / once dead in sins and lost  
— / atonement for himself or offering meet, / indebted and undone, hath  
none to bring” (232–235)). Tylko dzięki doskonałej ofercie Baranka wina  
tragiczna: *hamartia*, czyli grzech, może stać się winą szczęśliwą: *felix  
culpa*, a tym samym poeta może pogodzić tragiczną fabułę z tryumfalną  
konwencją eposu.

*Raj utracony*, łączący tradycję klasyczną, hebrajską i chrześcijańską,  
nie poprzestaje jednak na przypomnieniu roli fatum w fabule tragedii;  
wręcz przeciwnie przynagla nas do skonfrontowania tego pojęcia z chrze-  
ścijańską wiarą w Opatrzność. W starciu tych dwóch przeciwstawnych  
koncepcji ujawnia się najważniejsza cecha chrześcijaństwa Milтона: jego  
przekonanie o potrzebie nieustannej czujności wobec zła i melancholijna  
zaduma nad samotnością chrześcijańskiego rycerza, który niczym boha-  
ter Dürerowskiej ryciny: *Rycerz ze śmiercią i diabłem*, dąży do Zbawienia  
na przekór śmierci i Szatanowi. Człowiek, śmierć i diabeł to pierwszo-  
planowe postaci filozofii Kierkegaarda i Miltonowskiego dramatu, choć  
zarówno dla filozofa i poety jedynym prawdziwym bohaterem jest sam  
Syn Boży, przywódca hufców anielskich i najdoskonalszy pierwowzór  
chrześcijańskiego bojownika<sup>14</sup>.

Historia duchowej walki ze złem, wpisana w kalejdoskopową formułę  
eposu, czyli „poematu bohaterskiego”, domaga się refleksji nad rolą prze-  
znaczenia i Opatrzności w porządku świata. W eposie główną motywację  
dla poczynań śmiertelników stanowiła wola bogów, tymczasem Milton  
opisuje najważniejsze zdarzenie w historii świata, kiedy to człowiek po  
raz pierwszy sprzeciwił się woli Stwórcy. Słowa Boga nie pozostawiają  
w tym względzie żadnych wątpliwości: „I autorami są sobie we wszyst-  
kim [...] / Bowiem wolnymi ich uformowałem i wolni będą, aż wpadną  
/ W niewolę własną” (wyróżnienie — M. G.; III, 154–158) („authors to  
themselves in all, / [...] I formed them free, and free they must remain  
/ Till they enthral themselves” (122–125)). Jeśli nadto przyjmiemy, że  
zasadą eposu, tak samo jak zasadą mitu i tragedii, jest fatum wobec  
którego bezsilni pozostawali nawet władcy Olimpu, poeta musiał zna-  
leźć sposób na to, by właśnie w języku eposu jak najskuteczniej wyrazić  
chrześcijańskie pojęcie Opatrzności. W tym kontekście szczególnie istot-  
ne wydaje się zderzenie woli Boga, której wynikiem był akt stworzenia,  
ze ślełą koniecznością, która kieruje losami ludzi w świecie tragicznym,  
czyli świecie skażonym grzechem.

Dzieło Milтона jest utworem o niezwykle skomplikowanej strukturze  
czasowej. Przypomnienie buntu aniołów i zapowiedź nowego stworze-  
nia przeplata się z akcją, w której jesteśmy świadkami szatańskiej zem-  
sty, a dzieje Pierwszych Rodziców stanowią prefigurację losu każdego

<sup>14</sup> Zarówno Milton, jak i Kierkegaard przyjmują bez zastrzeżeń luterzańską wiarę w ko-  
nieczność nieustannej walki ze złem. Wyrazem takiej samej wiary w Kościół walczący jest  
też rycina Albrechta Dürera, o której pisali m.in. E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton  
1943, s. 151–154 oraz J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki. Studia i rozprawy  
z dziejów myśli o sztuce*, Warszawa 1982, t. 1, s. 37–37 i 144.



człowieka i jednocześnie przypominają, że prawdziwym przeznaczeniem, a właściwie powołaniem człowieka jest wieczność. To nakłada na czytelnika obowiązek szczególnej uwagi. Każdy szczegół musi zostać spostrzeżony i wpisany w ogólny plan dzieła, który poeta streszcza w Inwokacji do Księgi I:

Nieposłuszeństwo Człowieka i owoc  
 Z zakazanego drzewa, co śmiertelny  
 Miał smak, a na świat przywiódł śmierć i wszystkie  
 Cierpienia nasze, a z nimi też utratę  
 Raju, aż człowiek większy niżli ludzie,  
 Błogosławioną siedzibę odzyska, śpiewaj, Muzo  
 Niebiańska, która na skrytym wierzchołku  
 Orebu albo Synaju natchnęłaś  
 Pasterza, aby nasienie wybrane  
 Pierwszy nauczył, jako na początku  
 Niebo i ziemia powstały z chaosu [...] (I, 1–12)

(Of man's first disobedience and the fruit  
 Of that forbidden tree whose mortal taste  
 Brought death into the world, and all our woe,  
 With loss of Eden, till one greater man  
 Restore us, and regain the blissful seat,  
 Sing, heavenly Muse, that, on the secret top  
 Of Oreb, or of Sinai, didst inspire  
 That shepherd who first taught the chosen seed,  
 In the beginning how the heavens and earth  
 Rose out of chaos [...] (1–10)).

Zanim jednak spełni się zawarta w tym fragmencie obietnica i będzie nam dane powrócić do opowieści zapisanej na kartach Księgi Rodzaju, poemat Milтона, zgodnie z regułami wiersza epickiego, „wpada śpiesznie w środek rzeczy, ukazując Szatana i jego aniołów [...] w miejscu zupełnej ciemności, które najstosowniej zwać Chaosem” („the poem hastens into the midst of things; [...] presenting Satan, with his angels now fallen [...] in a place of utter darkness, fittest called Chaos”) (Argument, Księga I). W poemacie Milтона tradycyjna formuła, zgodnie z którą poemat bohaterski winien rozpoczynać się zawsze *in medias res*, zostaje zrealizowana niejako dwukrotnie: po pierwsze inwokacja streszcza historię człowieka, rozpoczynając od przypomnienia upadku człowieka, potem zapowiadając ofiarę krzyża i dopiero na koniec wracając do początku czasu, czyli stworzenia świata. Wkrótce potem ten sam schemat powtarza się, lecz już w planie wieczności, gdzie wspomniany „środek rzeczy” oznacza upadek zbuntowanych aniołów, a więc wydarzenie spoza planu historycznego, choć bezpośrednio powiązane z grzechem pierwszych ludzi. Tym samym poeta *Raju utraconego* sięga wyobraźnią do wydarzeń wcześniejszych niż stworzenie świata, a w opisie Bożych planów wybiega myślą poza koniec historii zapowiadany w tajemniczej Apokalipsie św. Jana. Jest tedy oczywiste, że dzieło poety ma swoje źródła w Otchłani i zmierza ku Nieznanemu.

Temat stworzenia powraca dopiero w Księdze VII, zgodnie z biblijną tradycją siedmiu dni stworzenia. Wówczas to: „Rafael na prośbę Adama

opowiada, jak i dlaczego świat ten został stworzony” („Raphael, at the request of Adam, relates how and wherefore this world was first created”) (Argument). Po raz kolejny poeta zwraca się też do tajemniczej niebiańskiej Muzy, tym razem jednak odkrywa przed nami jej tożsamość: „Z niebios, Uranio, zstap, jeśli wzywają / Cię pod tym imieniem słusznie” (VII, 1–2) („Descend from heaven, Urania, by that name / If rightly thou art called” (1–2)). Jednakże przywołana tu pogańska Urania, którą poeci renesansowi mianowali Muzą poezji świętej, stanowi w dziele Milтона jedynie cień, obraz, odbicie wyższej i prawdziwej tajemnicy, objawionej dopiero na kartach Biblii. Wygląda więc na to, że autor *Raju utraconego* wcale nie pragnie naśladować antycznych poetów. Okazuje się, że jego Muza jest siostrą Mądrości, którą we wspaniałym hymnie o stworzeniu przedstawia autor Księgi Przysłów. Tylko ona, radosna współpracowniczka Stwórcy, zna prawdę i tylko ona jest Prawdą w przeciwieństwie do bajek wierszopisarzy, zajętych układaniem wzruszających historyjek o „zmyślonych rycerzach” (*fabled knights*) i „urojonych potyczkach” (*battles feigned*), jak z pogardą poeta określa dzieła swoich poprzedników (IX, 32–38; 27–31). Gdyby czytelnik miał wątpliwości, w następnym fragmencie biblijne źródło zostaje wskazane jeszcze wyraźniej:

Nie imię wzywam, ale treść imienia,  
Gdyż wśród dziewięciu Muz nie zamieszkujesz  
Ni na Olimpie starym, lecz zrodzona,  
Nim wstały góry lub ruszyły zdroje,  
Tyś z wiekuiastą Mądrością mówiła,  
Z Mądrością, siostrą twą i z nią pospołu  
Przed Wszechmogącym Ojcem pieśń wznosiłaś,  
Która Mu była miła (VII, 6–13)

(The meaning, not the name I call; for thou  
Nor of the Muses nine, nor on the top  
Of old Olympus dwell'st, but heavenly-born,  
Before the hills appeared, or fountain flowed,  
Thou with eternal wisdom didst converse,  
Wisdom thy sister, and with her didst play  
In presence of the almighty Father, pleased  
With thy celestial song (5–12)).

W cytowanej inwokacji poeta wzywa pomocy Tej, która w Księdze Przysłów przedstawia się ludziom jako odwieczna towarzyska Boga:

Pan mnie zrodził jako początek swej mocy, przed dziełami swymi, od pradawna. Od wieków zostałam ustanowiona, od początku przed pradziejami ziemi. Przed oceanem zostałam zrodzona, przed źródłami pełnymi wód; zanim góry zostały założone, przed pagórkami zostałam zrodzona. [...] Gdy niebo umacniał, z Nim byłam, gdy kreślił sklepienie nad bezmiarem wód; gdy w górze utwierdzał obłoki, gdy źródła wielkiej Otchłani umacniał, gdy morzu ustawiał granice, by wody z brzegów nie wystąpiły; gdy ustalił fundamenty ziemi. I byłam przy Nim mistrzynią, rozkoszą Jego dzień po dniu, cały czas igrając przed Nim (Prz 8, 22–30).

Podobnym metamorfozom (chciałoby się powiedzieć „przekładom” ze słownika mitów na język Objawienia) ulega w poemacie Milтона pojęcie przeznaczenia. Kiedy wysłannik Boga, Rafael, wyjaśnia Adamowi tajemnice początku — warto przy okazji przypomnieć, że celem tej rozmowy

nie jest zaspokojenie ludzkiej ciekawości, lecz takie zrozumienie tajemnic Bożych, które posłuży „dla uwielbienia Stwórcy” (VII, 139) („to glorify the maker” (116)) — na plan pierwszy wysuwa się rola, którą w tym akcie spełnia posłane przez Ojca Słowo: Stwórca i zarazem Zbawca świata. Tym razem zacznijmy od zacytowania tekstu oryginalnego:

And thou, my Word, begotten Son, by thee  
 This I perform, speak thou, and be it done;  
 My overshadowing Spirit and might with thee  
 I send along; ride forth, and bid the deep  
 Within appointed bounds be heaven and earth,  
 Boundless the deep, because I am who fill  
 Infinitude, nor vacuous the space,  
 Though I uncircumscribed, my self retire  
 And put not forth my goodness, which is free  
 To act or not; necessity and chance  
 Approach not me, and what I will is fate (VII, 162–173).

Oto jak ów intrygujący fragment brzmi w polskim przekładzie:

Ty, Słowo moje,  
 Synu jedyny, będziesz Stwórcą tego  
 Przeze mnie. Rzeknij, a będzie spełnione.  
 Ducha mojego i moc moją wysyłam  
 Z Tobą; wyruszaj i nakaż Otchłani,  
 Aby w granicach swych powstało niebo  
 I ziemia. Otchłań ta jest bezgraniczna,  
 Gdyż ja wypełniam to, co nieskończone,  
 Albowiem próżną nie może być przestrzeń.  
 Więc się usunę, choć jestem bez granic  
 I nie wyprawię z Tobą mej dobroci,  
 Która podziałać może lub nie działać,  
*Przypadek bowiem nie ma wpływu na mnie*  
*Ani konieczność. Jestem przeznaczeniem* (wyróżnienie — M. G.; 196–209).

Wbrew temu, co niektórzy krytycy pisali o rzekomym arianizmie Mil-  
 tona, co miało jakoby wpłynąć na zdawkowe i pozbawione polotu opi-  
 sy Chrystusa–Odkupiciela<sup>15</sup>, dwa uzupełniające się obrazy stworzenia  
 świata z Księgi I oraz Księgi IX wyraźnie wskazują na współdziałanie  
 trzech Boskich osób w tym dziele. I tak, w Księdze I poeta wzywa Ducha,  
 który istniał od początku wszechrzeczy. Podążając szlakiem wytyczo-  
 nym przez Ojców Kościoła, Milton przywołuje obraz Boskiej Gołębicy,  
 która rozpostarłszy swoje ogromne skrzydła siedziała u ujścia Otchłani,  
 „by ją uczynić brzemienneą” (I, 26)<sup>16</sup>. Natomiast w zacytowanym powyżej

<sup>15</sup> J. Strzetelski, *op. cit.*, s. 19.

<sup>16</sup> Obraz taki znajdziemy np. w *Hexaameronie* św. Bazylego (II, 6), gdzie służy on podkreś-  
 leniu współdziałania Ducha w dziele stworzenia świata: „W homiliach *In Hexaameron*  
 Bazylego Wielkiego tekst Rdz 1, 2 (*Duch Boży unosił się nad wodami*) zostaje odczyta-  
 ny w sensie pneumatologicznym: Zamiast wyjaśnienia *pneuma* połączonego z pojęciami  
 «tchnienia», «powiewu» czy «wiatru», Bazyl dostrzega w opowiadaniu biblijnym osobę Du-  
 cha Świętego. Czyni to, idąc śladem tradycji i nawiązując do wcześniejszych autorów.  
 Wyjaśniając, w jaki sposób «Duch Boży unosił się nad wodami», kaznodzieja odwołuje  
 się do hebrajskiego czasownika tłumaczonego w wersji *Septuaginty* jako *epefēreto* (łac.  
*ferebatur*), a oznaczającego ‘wysiadywanie’ lub ‘ogrzewanie’. Hebrajski odpowiednik  
 (*merefeth*) pobrzmiwał w analogicznym określeniu języka syryjskiego. Bazyl bazuje na

fragmentie Księgi IX czyni Syna Bożego głównym bohaterem dramatu stworzenia, albowiem to On zwycięża siły Ciemności<sup>17</sup>. Jednocześnie Słowo Boga odnosi się do kwestii, która w scholastycznej teologii została objaśniona w następujący sposób: „Cokolwiek Boża Opatrzność ustanowi, aby działo się zawsze z konieczności, zdarza się zawsze z konieczności, zaś z przypadkowości dzieje się to, co Boża Opatrzność stworzy z przypadkowości”<sup>18</sup>.

Przenikliwa myśl św. Tomasza stanowi klucz do zrozumienia najbardziej intrygującego zdania w dziele Milтона: „What I will is Fate”. Zauważmy, że angielskie *fate* brzmi niemal identycznie z *faith*, a chwila, w której Bóg-Stwórca wypowiada zacytowane zdanie nasuwa bezpośrednie skojarzenie z łacińskim *fiat*. Możemy zatem powiedzieć, że wolny wobec przypadku i konieczności Bóg Starego i Nowego Testamentu posyła Słowo-Syna; owo Słowo oznacza zarówno pogańskie przeznaczenie (*fate*), jak i miłosne *fiat*, a wreszcie jest słowem wiary (*faith*), której Bóg dochowuje sobie samemu w jedności z Duchem i Synem. Taka interpretacja wydaje się zgodna z zamysłem poety, którego celem jest przewyższenie pogańskiej koncepcji ślepego fatum poprzez wpisanie jej w paradygmat wiary chrześcijańskiej, głoszącej tryumf widzącej i prze-widującej Opatrzności.

Z jednej strony, świat opisany w dziele Milтона daleki jest od średniowiecznej wizji „zaplanowanego”, „zamkniętego” i „sterowanego” ręką Stwórcy instrumentu — jakby cudownej lutni. Niektórzy twierdzą wręcz, że wizję poety można zrozumieć tylko poprzez odniesienie do teorii zdarzeń losowych<sup>19</sup>. Z drugiej zaś strony, nikt przed ani po Miltonie nie wyraził chyba dobitniej roli Opatrzności w dziele stworzenia. Potwierdza to zresztą dalszy ciąg niezwyklej opowieści anioła Rafaela, który opisuje jak Syn wypełnia zlecone mu przez Ojca zadanie, by dobro ze złości tworzyć. Na ojcowskie wezwanie Chrystus przygotowuje się do najważniejszej bitwy, którą będzie właśnie sam akt stworzenia, opisany na wzór mezopotamskich mitów jako zmaganie się bóstwa z siłami ciemności<sup>20</sup>. Śladem tych mitów w Biblii są fragmenty przypominające walkę Jahwe ze smokiem, tak jak czytamy w Psalmie: „Iy ujarzmiłeś morze swą potęgą / skruszyłeś głowy smoków na morzu” (74, 13), a w *Raju utraconym*

opinii «Syryjczyka, który jest bliski poznaniu rzeczy nadprzyrodzonych», identyfikowanego ze świętym Efresem Diakonem, i wyjaśnia wyrażenie biblijne jako «wysiadywanie jak ptak na gnieździe» i «ożywanie wód otchłani». Na tym wyjaśnieniu opiera się Ambroży i cytuje je także Augustyn. Jednak dla biskupa Kapadocji najważniejsza jest motywacja natury teologicznej: «Wystarczyłyby ten fragment — twierdzi — aby ukazać to, co niektórzy podają w wątpliwość, a mianowicie, że Duch Święty nie jest wyłączony z procesu stwarzania [świata]», M. Paczkowski, *Problemy hermeneutyczne w homiliach „In Hexaemeron” Bazylego Wielkiego*, tekst referatu wygłoszonego na konferencji *Genesis 1–3*, Toruń 2007, w druku. Autorka pragnie wyrazić wdzięczność o. Paczkowskiemu za udostępnienie niepublikowanego wykładu.

<sup>17</sup> M. Błaszczewicz, *Chrystus Stwórca Wszechświata w „Raju utraconym” Johna Milтона*, „Bliżej Biblii. Kwartalnik Ośrodka Apostolatu Biblijnego Diecezji Warszawsko-Praskiej”, 12, 2004, s. 10–13.

<sup>18</sup> Cyt. za: S. Barr, *Projekt ewolucji*, „First Things. Edycja Polska”, 2, 2007, s. 13.

<sup>19</sup> C. Martin Gimelli, *op. cit.*, s. 240–253.

<sup>20</sup> A. Świderkówna, *Biblia a człowiek współczesny*, Kraków 2005, s. 17.

zwycięstwo Boga zapowiada opis tryumfalnego wymarszu jego niezwykłej wojska:

Niebo otwarło bramy wiecznotrwałę  
Wrzeczadze złotym ozwały się dźwiękiem  
Aby przepuścić Króla Chwały, który  
W duchu i słowie swoim wszechpotężnym  
Wyruszał, aby światy tworzyć nowe (VII, 231–250)

(Heaven opened wide  
Her ever during gates, harmonious sound  
On golden hinges moving, to let forth  
The king of glory, in his powerful Word  
And Spirit coming to create new Worlds (205–209)).

Naprzeciw tej potężnej armii kłębi się żywioł nieuporządkowany, królestwo Chaosu, słonych wód niszczycielskich i zrodzonych w morskich głębinach potworów:

Stali na gruncie niebios i z krawędzi  
Patrzyli w otchłań niezmierną, dziką  
Jak morze mroczne, puste i wzburzone  
Aż do dna ryte wściekłymi wichrami  
I bałwanami jak górskie wierzchołki  
Strzelającym aż ku wysokościami  
Niebios, by zenit przemieszać ze środkiem (VII, 251–256)

(On heavenly ground they stood, and from the shore  
They viewed the vast immeasurable abyss,  
Outrageous as a sea, dark, wasteful, wild,  
Up from the bottom turned by furious winds  
And surging waves, as mountains to assault  
Heaven's height, and with the centre mix the pole (210–215)).

Podobnie wygląda Królestwo Chaosu widziane oczami Szatana pod koniec Księgi II: „Był to mroczny, / Nieogarniony ocean bez granic / I bez wymiaru, gdzie szerokość, długość / Wysokość, miejsce i czas się zgubiły” (1081–1084) („a dark / Illimitable ocean without bound, / without dimension; where length, breadth, and height, / And time and place, are lost” (891–894)). To drugi świat, stworzony przez nieposłuszeństwo, w którym sędzią najwyższym jest „Przypadek, który nad wszystkim panuje” (1106) („Chance governs all” (910)). Nic więc dziwnego, że Szatan wzdraga się przed podróżą przez pole wiecznej bitwy, w opisie którego łatwiej nam będzie rozpoznać dzisiejsze wizje powstania świata i pojawienia się życia na ziemi niż idylliczną koncepcję uporządkowanego wszechświata. Pomimo obaw zapuszcza się on jednak w dziką głębię:

[...] co natury  
Łonem jest, mogąc być także jej grobem,  
Gdyż morza, brzegów, powietrza ni ognia  
Tam nie ma, wszystkie są one w zarodku  
Zmieszane, walcząc z sobą wiekuiście  
*Chyba, że Stwórca Wszechmogący zechce*  
*Z materii mrocznych tworzyć nowe światy* (wyróżnienie — M. G.; II, 1107–1113)

(The womb of Nature, and perhaps her grave,  
Of neither sea, nor shore, nor air, nor fire,

But all these in their pregnant cases mixed  
 Confusedly, and wick thus must ever fight,  
 Unless the almighty maker them ordain  
 His dark material to create new worlds (910–916)).

Zgodnie z fabularnym schematem archaicznych mitów, Milton pisze, że w chwili stworzenia Bóg pokonał morskie potwory, a ściślej mówiąc, odepchnął „czarne, piekielne, zimne, tartarejskie / Męty przeciwne życiu” (VII, 292–293) („The black tartareous cold infernal dregs / Adverse to life” (238–239)). Można więc śmiało powiedzieć, że akt stworzenia był najwłaściwszą odpowiedzią Boga na bunt aniołów. Ustanawiając pory dnia i roku, zakreślając granice mórz i lądów, Bóg ostatecznie przypieczetował swoje zwycięstwo nad Szatanem. Wola boska jest bowiem potężniejsza niż przypadek, który włada królestwem Chaosu, a jednocześnie Stwórca daje nadzieję na wyzwolenie człowieka z pułapki tragicznej konieczności poprzez obietnicę Odkupienia.

W ten oto sposób z otchłani archaicznych mitów, z mroków fatum, w którym zaprzepaszczala się akcja eposu, poeta wywodzi życiodajne światło słońca, światło prawdy objawionej, a nade wszystko światło wiary, która jest pragnieniem samego Stwórcy: „What I will is Faith”. Tak rozumiana wiara nie jest poznaniem Boga, lecz wyrazem Jego woli, która rozprasza mroki przeznaczenia. Zarazem tak pojmowana wiara nie odbiera człowiekowi wolności, wręcz przeciwnie, pozwala przewyciężyć rozpacz dzięki perspektywie zbawienia. I znów nasza interpretacja poematu Milтона zmierza ku temu, co powiedziano o filozofii Soerena Kierkegarda:

Akt wiary nie odbiera człowiekowi wolności, wręcz przeciwnie: potęguje ją, lecz jego wolność nierozzerwalnie łączy się z poczuciem odpowiedzialności przed Bogiem — jedynym gwarantem wartości absolutnych. Odpowiedzialność ta nie daje się ująć w kategoriach moralnych, gdyż wedle Kierkegarda nie cnota, lecz wiara jest przeciwieństwem grzechu<sup>21</sup>.

Słowa: „What I will is Faith” proponuję tedy odczytywać na dwa sposoby. Z jednej strony zdanie to oznajmia zwycięstwo porządku nad chaosem, światła nad ciemnością, prawdy nad mitem i zbawczej woli Stwórcy nad mrocznym przeznaczeniem: „[Moja wola / Ja sam] jestem przeznaczeniem”. Jednocześnie jednak Bóg Milтона uzależnia spełnienie swojej obietnicy od zgody człowieka. „What I will is Faith” znaczy bowiem: „Pragnę waszej wiary”. W miejsce dwóch nieskończoności jansenisty Pascala purytanin Milton wprowadza dwie wolności: nieskończoną wolność Boga naprzeciw spętanej grzechem, ale przecież nie całkiem zaprzepaszczonej, wolności człowieka, która odradza się poprzez wiarę.

Co ciekawe, z bohaterami *Raju utraconego* żegnamy się tak samo jak z bohaterem Sofoklesa, który w zakończeniu tragedii *Edyp w Kolonie* schodzi ze sceny, by szukać miejsca w świecie, gdzie będzie mógł umrzeć w spokoju, pogodzony z niezrozumiałym, lecz nieuniknionym cierpieniem.

<sup>21</sup> S. Lubańska, *Wiara jako przewyciężenie rozpacz w filozofii Kierkegarda*, w: *Człowiek wobec rozpacz w filozofii Soerena Kierkegarda*, red. M. Urban i W. Zuziak, Kraków 2004, s. 99.

Kilka prostych łez wyleli,  
 Lecz je otarli. Gdyż oto przed nimi  
 Świat cały leżał i mogli wybierać  
 Miejsce spoczynku. Opatrzność ich wiodła.  
 A więc dłoń w dłoń i krokiem niepewnym  
 Z wolna przez Eden ruszyli samotnie (XII, 819–824)

(Some natural tears they dropped, but wiped them soon,  
 The world was all before them, where to choose  
 Their place of rest, and providence their guide;  
 They hand in hand with wandering steps and slow  
 Through Eden took their solitary way (645–649)).

Lęk przed nieznanym, niepewność, samotność, wybór naznaczony piętnem śmierci („i mogli wybierać miejsce spoczynku”), który sprawia, że człowiek ucieka przed wolnością, a jednocześnie, na przekór tym wszystkim trudnościom, wiara w Opatrzność wiąże się w poemacie Milтона w jedną wielką wizję filozoficzno–światopoglądową, upostaciowaną w historii Pierwszych Rodziców. Jej zaktualizowaną wersję rozpoznamy w XIX-wiecznej filozofii Kierkegaarda. Chorzy na śmierć, usiłujący zrozumieć swój niepojęty lęk, po omacku szukający punktu oparcia jak linoskoczkowie i jednocześnie odkrywający na nowo sens swojej wiary, bohaterowie *Raju utraconego* dopowiadają spisana w Księdze Rodzaju historię, która jest jednocześnie historią każdego człowieka i całej ludzkości. W opowieści tej wolna wola (*will*), przeznaczenie (*fate*) i wiara (*faith*) nieustannie układają się w tajemne wzory ożywiane barokową grą światłocienia, zachwycające i niepokojące zarazem, albowiem wywiedzione wprost z obszaru nieskończoności. *Raj utracony* to poemat o śmierci i obietnicy tryumfalnego zwycięstwa nad śmiercią, w którym poeta usprawiedliwia Boga po to, by on sam i jego czytelnicy mogli poznać samych siebie, wyzwolić się z narzuconej im przez Szatana roli bohaterów tragicznych i odzyskać wiarę w swoje usprawiedliwienie wobec Stwórcy. Koniecznym warunkiem takiej przemiany jest jednak przyznanie, że grzech nie jest „zrządzeniem losu”, lecz aktem świadomego i dobrowolnego sprzeciwu wobec dobrotliwej woli Boga. Oto ostateczny wynik zapowiedzianego na wstępie „rozrachunku” człowieka z Bogiem i główne przesłanie wielkiej Miltonowskiej epopei o buncie aniołów, nieposłuszeństwie ludzi i owym cierpkim owocu, z którym po dziś dzień wiążemy wszystkie ludzkie niedole.

## Summary

John Milton's *Paradise Lost* illustrates the advantage of evil plots over weak and idle human will, but at the same time is designed to strengthen the reader's faith in God's unconditional mercy. The key issue of this exceptional theological treatise in epic guise is the origins of man and the destiny of humankind. Milton is a gifted interpreter of the Bible and a great conveyor of the classical tradition. His monumental treatise on the struggle between the forces of good and evil deals with the Puritan doctrine of double predestination, in which human

experience of sin and suffering play a dominant role. At the same time, the Puritan poet tests the conditions for postulating some form of resemblance between the crucial concepts of the Christian faith and the ancient notion of Fate. However, both the concept of Fate and the condition of the tragic hero are invoked in Milton's poem only in order to stress the distance between the pagan world and Christianity. The analysis focuses on the difference between the resignation of a man crushed by blind Fate and the Christian trust in God, which also plays a crucial role in the existential philosophy of Soeren Kierkegaard. If the ancient tradition stresses the fragility of humankind persecuted by some envious and malicious power, the Protestant doctrine of justification foregrounds the miserable condition of man who — against God's will — has alienated himself from the source of eternal happiness.