

Barbara Stelmaszczyk
Uniwersytet Łódzki

„Światło niebieskiego stropu” w ciemnym wnętrzu obrazu. Wczesne wiersze Miłosza

We wczesnych wierszach Czesława Miłosza znaleźć można wiele obrazów niepokojących brutalnością złych, negatywnych skojarzeń w opisywaniu świata i ciemnym kolorytem barw, jakie tym drapieżnym często pejzażom towarzyszą („Bryły dni spadły nam na głowy. Ciężkie, ostre, jak bryły węgla”¹). Nawet jeśli pojawiają się w tych skojarzeniach przedmioty budzące raczej dobre (lub estetycznie przyjemne) niż negatywne odczucia, to ich zderzenie z innymi, brutalnymi elementami lub zdarzeniami – tę drapieżność potęguje:

Dreszcze fortepianów, płacze dzieci, stuk uderzającej o podłogę głowy.
Jest to jedyny pejzaż dostarczający wzruszeń.

[*Sprawca*, s. 10]

Ambiwalencje między doznaniem dewastującym ład pamięci i niszczącej możliwości hymnicznego śpiewu:

Pięść zorzy w chmurach zbitych nurzała mdłe palce światła
i okiennice wyły. I gwizdał drut telefonu
i lampy ciepłym kloszów zataczały koła
nad fosforyczną grzywą niskiego ogrodu
topolami, jesionami pchanego w dół, w przepaście czarnych olch.

¹ C. Miłosz, *Na cześć pieniądza*, z *Poematu o czasie zastygłym*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 8. Ten i wszystkie następne cytaty z wierszy Czesława Miłosza podaję według tego wydania Wydawnictwa Znak. Lokalizację utworów odnotowuję w tekście głównym, cyfrą arabską sygnalizując numer strony.

Pamiętam ziemię gniecioną ciężkimi obłokami w dnie i w nocie.
 [...]

To była smutna ziemia, surowa północna ziemia
 [...]

czy to jaśmin wybuchał i kwitł?
 Czy to noc rozłamywał świt czerwony od krakania wron?
 Czy to huczała pieśń? Czy może byliśmy szczęśliwi?

[*Ląd (Wizje)*, s. 16]

Celowe łączenie pięknych i ohydnych elementów przestrzeni oraz przemieszanie radosnych i mrocznych zdarzeń powoduje, że to, co jasne i piękne, zostaje zeszpecone, zyskując rys ironii, a gniewne lub sarkastyczne komentarze dopełniają dzieła destrukcji harmonii. Upada więc możliwość hymnu. Ani „czarne domy” idące nieruchomo, ani „las, ogromnymi sosnami podarty” [s. 17], podobnie jak ptak żalobnie krzyczący u krat lub „słońce na czarnych wodach” [s. 18] i śniegi parujące, i „mokry lód” [s. 19] – nie współtworzą pejzażu zdolnego przejść w epifanię patrzącego, w hymn pochwalny dla świata.

W wierszu *Tabu* nawet pulsowanie zielonego świata natury w odczuciu patrzącego podmiotu staje się raną. Słoneczny dzień o zielonej porze roku nie skłania, jakby można było przypuszczać, do hymniczności, lecz zostaje opisany jako syndrom choroby. Tradycyjne formy prezentacji rzeczy pięknych zostają tu zaprzeczone, jakby poszyte ironicznym grymasem. Nawet światło słońca razi, oslepia, jest wrzodem:

Rana
 zieleniejącego świata
 co dzień pulsuje
 białym wrzodem słońca.
 Namalujmy pod oczami czarne koła smutku,
 gdyż oslepiające płaszczyzny wirują i blaskiem rażą.
 Układamy bukiety z kaktusów rzeczywistości,
 bukiety, bukiety,
 jak z lelij.

[*Tabu*, s. 36]

Również tytuły tych wczesnych wierszy niejednokrotnie przekazują buntowniczy opór opisującego świat podmiotu wobec rzeczywistości postrzeganej przez niego jako okaleczona, wroga bądź nieszczęśliwa: *Wiersze dla opętanych*, *Rana*, *Teatr pcheł*, *Brzytwy*. W samych opisach pojawia się wiele zimowych klimatów – śniegów, mrozu i lodu, zimnych świtów, mglistego jesiennego chłodu i błotnych roztopów. Często dominującą porą jest noc lub mrok.

Wszystkie te elementy krajobrazu odzwierciedlają spojrzenie podmiotu; odbijają jego ogląd rzeczy, stają się zwierciadłem jego duchowego oblicza:

Napięte jak wody rozlane. Spokojne jak wody wezbrane
Na mroku twoje oblicze.
Otwierasz sosnowe drzwi. Na rzekę, gdzie płyną kry –
Tragicznym krzykiem krzyczysz.

[*Twarz mężczyzny*, s. 38]

We wczesnej, przedwojennej twórczości Miłosza silnie daje o sobie znać autobiograficzny nurt, a w nim zostawiają ostre piętno lata wojennych zawieruch, które każą poecie prorokować sceptycznie, że to „kraj pełen cierpień, które się nie zmieniają” [s. 17]². Niewątpliwie skaza złej historii oddziałuje na ściemnienie barw Miłoszowskiego pejzażu. Mimo to dochodzi do głosu również myśl o wielkiej urodzie ziemi, a wraz z nią autotematyczne rozterki młodego twórcy, że „żadna na piękność nie wystarczy mowa” i wyznanie o niemożności wyrażenia piękna: „Znaleźć nie mogłem wyrazów” [*To co pisałem*, s. 45]. Wtedy w swych twórczych zmaganiach młody poeta dochodzi do wniosku, że piękno ziemi przerasta jego zdolność artysty, że temu pięknu nie potrafi przeciwstawić nic, co pozwoliłoby przekroczyć ziemskie prawo przemijania, nie minąć, nie być skazanym na piętno ziemskiego przechodzenia w śmierć:

Piękności świata nie zdołam przytłumić
I nic nie umiem już jej przeciwstawić.
Tak nam znaczone, żeby piękność sławić
I minąć w blasku którejś z nocnych łun.

[2 strofy, s. 44]

W autotematycznej refleksji pojawia się jednak również rys oporu wobec tego rodzaju rezygnacji, rys coraz bardziej później rozpoznawalny w Miłoszowej poezji. Ten mianowicie, że poeta chce rzeczywistym krajobrazom ziemskim, narzucającym się oczom patrzącego, przeciwstawić kreację poetycką, w której twórca zdołałby ujrzeć i wyrazić ogrom świata w jakiejś jednoczesnej, ogarniającej wszystko pełni. Marzenie wyrażenia tej pełni w znalezionych w nagłym błysku olśnienia słowach towarzyszyło poecie od początku. To jest Miłoszowskie pragnienie hymniczności. Pisał w wierszu z 1934 roku:

² T. Burek nazywa ten okres twórczości Miłosza „etapem kasandrycznej młodości”, którego zwieńczeniem były *Trzy zimy*. Zob. tegoż, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rozdzinnej Europie”*, w: *Poznanwanie Miłosza 2, Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Kraków 2001.

Płynęły rzeki, pruły chmurę żagle,
 mdlały zachody. Wszystkie piękne kraje,
 wszystkie istoty, których pożądałem,
 wzeszły na niebo jak wielkie księżyce.
 W te lampy dziwne ruchome wpatrzony,
 licząc ich łuki astrologiczne,
 szeptałem: świecie giń, litości, tonę.
 Żadna na piękno nie wystarczy mowa.
 Widziałem w sobie rozległe doliny
 i mogłem stopą brązem uskrzydloną
 iść ponad nimi na szczudłach z powietrza.
 Ale to gasło, noc niespamiętana.

[*To co pisałem*, s. 45]

Wielokrotnie do tego marzenia się odwoływał, powracał, nasłuchiwał. Mówił o boskim świetle, które uskrzydla, przenika go, przesywa – lecz objawia się tylko momentalnie i gaśnie, każąc podążać dalej, bieć, szukać odrodzonych, nowych form, gdy „oto spada błysk i ziemski dom rozdziela”, by spełnić hymn, glorię [*Dytyramb*, s. 113–114]. Miał też świadomość, że powołanie poety żąda od niego bezwarunkowej służby sztuce, która oddziela go od wspólnoty ludzi żyjących rytmem ziemskiego prawa. Przejmujące opisanie tych zmagañ i własnego, tragicznego „odchodzenia od ziemi”, jak mówił, pozostawił w wierszach zawartych w tomie *Trzy zimy*³. Także tu pojawiają się błyski boskiego światła w głębinach ziemskich zdarzeń.

Ciemno-chmurna tonacja przenika wiersz zatytułowany *Posąg małżonków*, w tomie *Trzy zimy*. Przedstawiono tu miłość dwojga kochanków w fazie, gdy miłosny ogień Erosa słabnie, czyniąc z mężczyzny i kobiety zastygający, lodowaty kształt:

Jesteśmy oboje
 jak dwie w ciemności leżące równiny,
 dwa czarne brzegi zmarzłego potoku
 w przepaści świata

[*Posąg małżonków*, s. 89]

Ów kształt, niby wspólny, ma jednak znamiona oddzielności kochanków; nie tworzy ich łącznej tożsamości, ich miłosnej jedności, lecz uwydatnia

³ Słuszna wydaje się refleksja Piotra Michałowskiego, że poezja Miłosza „układa się w dynamiczny autoportret świadomości” i że dzieło tego twórcy jest „rodzajem pamiętnika duszy”. Michałowski wyraził co prawda tę opinię w odniesieniu do *Nieobjętej ziemi*, ale sprawdza się ona również we wczesnej poezji autora *Trzech zim*. Zob. P. Michałowski, *Miłosza wszechświat poszczególny*, „Nowe Książki” 1989, nr 9, s. 37–39.

rozdzielenie i tylko podkreśla podobieństwo w podwojeniu dwóch równoległych elementów pejzażu, którymi są. Surowy i mroczny klimat tego obrazu budowany jest przez nagromadzenie porównań i metafor nacechowanych negatywnymi znaczeniami zimna, czerni, stężenia w bezruchu. Opisywani kochankowie są dwoma brzegami oddzielonymi przez zamarzły, więc niedostępny i nie dający nadziei na zbliżenie, na żaden ruch, na żaden rwący nurt miłosnych zdarzeń – potok. Są czarnymi brzegami tego stężałego w lodzie, nieruchomego potoku. Poeta zdaje się odwoływać skrycie do symboliki znanej w literaturze miłosnej i erotycznej, w której ogień, żar, płomień i płomiennosc, oraz skojarzony z nimi miłosny ruch, rozpęd, czy rwący nurt właśnie – są w poetyckiej narzędziowni słów atrybutami miłosnego uniesienia. W *Posągu małżonków* brak tych atrybutów wymownie więc się zaznacza, zwłaszcza że na ich miejsce artysta wprowadza opozycyjnie ich symboliczne zaprzeczenia organizujące cały ten, skuty lodem, znieruchomiały pejzaż. Dodatkowo lokalizuje ów ‘ludzki krajobraz’ w kosmicznie wyolbrzymionej „przepaści świata”. W ten specyficzny sposób poeta operuje tu i „gra” symboliką przeciwstawnych pojęć, w których uwydatnia się różnica barw i doznań, choć *explicite* mówi się tylko o doznaniach złych: ciemności i zimna. Doznania przeciwstawne pozostają jedynie domysłem, lecz powstaje stąd kontrast, który w ogólnym klimacie wiersza oraz w jego finalnej wymowie uwydatnia ten brak intensywności doznań, ich zasychanie, zamarzanie i lodowacenie.

W zasadzie cały wiersz ma charakter apostroficznego monologu, jednak nie sposób jednoznacznie określić adresata apostrofy. Bohater liryczny zwraca się do kobiety-kochanki, zarazem opisując jej i swoją własną sytuację emocjonalną, ale też jednocześnie apostrofa ta staje się wołaniem (druga strofa) do retorycznie rozumianej figury miłości, której władzy podlegają kochankowie:

Gdzież jesteś, w jakiej mieszkasz dawnej toni,
miłości, na dno jakich schodzisz wód,
kiedy już ust ucichłych naszych lód
płomieniom boskim przystępu nie broni?

[*Posąg małżonków*, s. 89]

Nie da się jednak bezwzględnie rozdzielić obydwu adresów, co wydaje się świadomym założeniem twórcy. Opisana konkretna sytuacja liryczna dzięki podwójności adresów nabiera również charakteru uogólnionej refleksji – na temat fenomenu przemijania, odchodzenia, znikania Erosa.

Proces zastygania uczuć kochanków już od pierwszej strofy jest zasadniczym przedmiotem opisu. To, co w miłości dla bohatera było w kobiecie

„dziwem” – teraz dziwi lodowatym zimnem odczuwanym w dotyku („Twoja dłoń, dziwie, już lodowata”, „już ust ucichłych naszych lód”). Sytuację obecną kochanków sygnalizuje się jako już odmienioną, jako stan wystygania i wysychania ekstazy miłosnej („Miłości bujny szron, zeschnięte wiano”), zaś symptomy zaniku silnych doznań są kojarzone również z przechodzeniem z ruchu w bezruch, w rzeźbę, w posąg, który jest znieruchomiałym śladem i świadectwem wcześniejszych uniesień. Nieruchomy jest „zmarzły potok”, którym stali się teraz kochankowie, posągowo nieruchome stają się ich włosy i plecy, „z hebanu”, „wyrzeźbion[e] w drzewie”. Taka miłość, opisana jako „przecięta dłutem snycerza” – nieruchomieje, „o sobie nic nie wie”, nie pamięta – i otrzymuje nowe insygnium: „moc ciemnego berła / na zapomnienie”. Miłość tych dwojga przeistacza się więc w królestwo zapomnienia. Ciemność i zapomnienie są jej symbolicznymi znakami. Taka miłość przechodzi w nowe trwanie, liczone od dnia, w którym „przestrasza znak słusznej miary”. W wierszu nie mówi się o tym wprost, ale określenie: „znak słusznej miary” [podkreśl. B.S.] ma ironiczno-gorzki podtekst i domaga się ustawienia go w opozycji do przeciwstawnego, a uprzedniego stanu odczuwania, który w epifanii miłości oznaczałoby poczucie, że nie istnieją miary, bo doznania są „bezmierne”, wyrastają ponad możliwość ich „zmierzenia”. Tak jest wówczas, gdy miłość prowadzi człowieka, jak w biblijnym przekazie anioł prowadził Tobiasza, i nic jej niestraszne, aż do dnia zniknięcia tej wiary czy tej siły:

A ty mnie wiodłaś jak anioł Tobiasza
na rdzawe, smutne lombardzkie moczary.
Aż nadszedł dzień, kiedy cię przestrasza
znak słusznej miary.

[*Posąg małżonków*, s. 89]

Poeta w tym złożonym obrazie ukazuje dwa stany, dwa etapy doznawania miłości, ale nie tłumaczy przyczyny następującej przemiany doznań. Raczej ujawnia rozterkę i niewiedzę, gdy jego poetycki reprezentant dramatycznie poszukuje znikniętej mocy miłości („Gdzież jesteś”), ale odpowiedzi na pytanie – gdzie zniknęła – nie znajduje⁴. Poeta odwołuje się znów do kulturowo utrwalonych symboli: nocy i księżyca – jako pory miłosnych zdarzeń, oraz czerwieni jako barwy miłości. Dzień, w którym daje się zmierzyć, ocenić rozmiar odczuwania – jest, można rzec, dniem powrotu do bez-dziwu. To dzień, kiedy mija magia miłości, zachodzi czerwony księżyc, a powraca

⁴ O skomplikowanej naturze „magicznych epifanii miłości” Miłosza pisał J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, w: tegoż, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998.

niemagiczny świt. Warto odnotować, że w *Posągu małżonków*, podobnie jak w kilku innych utworach poetyckich tego okresu, Miłosz wprowadza figurę przewodnika, stróża czy też sternika, który kieruje planem zdarzeń. W *Bramach arsenału*, wierszu usytuowanym w układzie wewnętrznym tomu *Trzy zimy* nieco wcześniej niż *Posąg małżonków*, tym przewodnikiem i sprawcą był stróż-Eros, jadący na krzywym koniku, ale jednak z napiętą cięciwą – i był zapowiedzią miłosnego aktu. W analizowanym tu utworze – również „na ciężkim okręcie nadpływa sternik” (jak Charon?), który ma wszakże inne zadanie: wiąże oboje bohaterów jedwabnym sznurem, czyniąc ich nierozdzielnie współnikami w trwaniu, „przyjaciółmi” w ich nowym stanie wiedzy o przemijaniu Erosa – posypanych zimną „garsteczką śniegu”:

Powrócił świt, czerwony księżyc zaszedł,
Czy wiemy już? Na ciężkim okręcie

nadpływa sternik, zrzuca sznur jedwabny
I przywiązuje jedno do drugiego,
I sypie na przyjaciół, wrogów dawnych,
Garsteczkę śniegu.

[*Posąg małżonków*, s. 90]

Wizja kochanków zespolonych doświadczeniem wystygania miłosnego żaru, przemienionych w posągówy, postpłomienny stan – jest w wierszu poetycko zdefiniowana jako małżeńskie trwanie *ex post*, we wspólnej wiedzy o minionej magii miłości, gdy w symbolicznym obrazie pieje kogut, zwiastując świt, czyli niemagiczną porę „słusznej miary” rzeczy. Opisany posąg kochanków jest w symbolice wiersza znakiem nieuchronnego następstwa zdarzeń. I to następstwo – przestrasza.

Nigdzie w wierszu – poza tytułem – nie pojawia się słowo „małżonkowie”. A jednak tytuł ogarnia całą przestrzeń opisu, z ujawniającą się w niej trwogą („Z krzykiem, z bezwładną w wąskich rękach trwogą / spadałaś w studnię, gdzie popiół panuje”), z obrazem zastygającego w posąg miłosnego płomienia, z narastającą świadomością zatrwającej kolei rzeczy, której zasadą jest przemijanie:

Czymże to wszystko było, jest i będzie –
świat napełniliśmy wołaniem naszym.

[*Posąg małżonków*, s. 90]

Tę zasadę – ziemski rys nietrwałości wymuszony rytmem życia zmierzającego do śmierci – symbolizuje nadpływający „ciężki okręt”, zabierający

bohaterów w dalszą, wspólną drogę. Wiersz jest zatem poetycką refleksją nad zasadą „trwania ku śmierci”. Poeta mówi o tej zasadzie w różnych swoich utworach, zaś tu, w *Posągu małżonków*, dostrzega ją również w przeżywaniu Erosa. Ukazuje ją w obrazach przemiany bohaterów w zmartwiały plon („miłości bujny szron”) i w metaforze uwięzienia ich w jedwabnych pętach na „ciężkim okręcie”. W istocie rzeczy nie chodzi o to, czy prezentowani tu bohaterowie są *de facto* małżonkami. Poeta stawia natomiast w samym nazwaniu-tytule diagnozę miłości jako procesu przechodzenia od momentalności miłosnych olśnień do stanu swoistego *continuum*, które jest akceptacją, zgodą na trwanie niosące w sobie już tylko pamięć, pamiątkę, „zeschnięte wiano” wcześniejszego ogromu doznań. Ten nowy stan poeta określa jako posąg małżonków – zastygłe trwanie we wspólnej pamięci i wiedzy utracie.

W tym kontekście pojawia się pytanie o znaczenie opozycji światła i ciemności, jaka, zwłaszcza w pierwszej strofie wiersza, narzuca się uwadze czytelnika. Klimat w całej strofie tworzą atrybuty zimna, ciemności, czerni – i tylko jedna fraza „przeszywa” strofę światłem, którego udział w budowaniu sensu obrazu jest jednak bardzo enigmatyczny. Wypowiada ją bohater liryczny w sytuacji obserwowanych objawów „lodowacenia” miłosnych doznań obojga kochanków, ale w tej frazie mówi wyłącznie o sobie, czym wskazuje na własną, odrębną od kochanki, sytuację (i szansę!) przeżywania miłości. Mówi: „światło najczystsze niebieskiego stropu / mnie przepaliło” [podkreśl. – B.S.] i w tym wyznaniu ujawnia swoje wewnętrzne „przepalenie” światłem odmiennym niż doznania kochanki. Może ta sugestia interpretacyjna byłaby nazbyt chwiejna, gdyby nie potwierdzenie jej w strofie trzeciej, gdzie znów mówi się o „boskich płomieniach”, którym ucichła, wystygła miłość nie jest już w stanie zabronić przystępu do wewnętrznej przestrzeni doznań bohatera. Są więc te boskie płomienie inną jakością niż miłosny żar. Powstaje zatem opozycja pomiędzy płomieniem, ogniem czy żarem miłosnym – a doznaniem płomienności zupełnie innej natury. Ta opozycja uobecnia się też w innych utworach poetyckich Miłosa. Tak zdarza się w wierszu *Dialog* w tym samym tomie *Trzy zimy* – i tak jest też w *Posągu małżonków*. Jednak w *Dialogu* to nie bohater, lecz Przewodnik, a zarazem adwersarz Ucznia-bohatera przestrzegał, że tam, dokąd Uczeń zmierza, będzie go przepalać silne, ale też okrutne światło „z niebios zimnego ogrodu” [s. 84]. Zaś tym razem to sam bohater liryczny wiersza mówi o przepaleniu go „najczystszym” światłem idącym „z niebieskiego stropu”, jakby ta niebieska światłość była przeciwwagą dla „zmarzłego potoku”, jakim stali się teraz kochankowie. W trzeciej strofie ta sama opozycja zostaje powtórzona i wzmocniona dramatycznym wołaniem, że gdy zanika olśnienie miłosne, to miłość przestaje być siłą przeciwstawną i skuteczną dla „boskich płomieni”. Wtedy to uzyskuje

się pewność, że poeta przeciwstawia Erosowi inną moc, której jego liryczny reprezentant podlega. Tę samą, którą poeta opisywał w *Bramach arsenału*, iż „spod ziemi rosło światło, zimny blask przeświecał / przez sierść czujnie leżących zwierząt pręgowaną” [s. 64]. Tym samym światłem czuł się sam bohater liryczny wiersza *Dialog*. Czuł się „światłem i ruchem”, nasłuchującym w rytmie swojej krwi „pieśni wiecznej”.

O tej „innej” mocy niż ziemską moc Erosa i wszelkiego ziemskiego trwania poeta-Miłosz pisze wielokrotnie, można więc wnosić, że bohater *Posągu małżonków*, podobnie jak liryczne persony wcześniej wspomnianych tu wierszy – mają cechy autorskiego *porte-parole*⁵.

Opisywane przez wszystkie te autorskie persony liryczne Miłosza „światło niebieskiego stropu” oświetla sztukę poezji.

“The Light of the Blue Ceiling” in the Dark Interior of the Image. Miłosz’s Early Poetry

Summary

The essay deals with Miłosz’s early poetic works. The author emphasises the dark tone of his images from this period, suffused with fragments of brutal events and negative associations. She also emphasises that the poet’s contrastive juxtapositions of beautiful and revolting (or ironical) forms in his descriptions of the world highlights the tragic destruction of harmony in it. This disharmony in young Miłosz’s images seems to be a trace of his experience of evil history and times of war, whose memory gives rise to the autobiographical current in his poetry. Simultaneously, besides images dark in tone, the poet also drives towards images which are hymnic in nature, a dream to create in poetry a hymnic praise of beauty, to encapsulate in poetic art the epiphanic entirety of the world’s beauty which would erase the earthly stain of transience and obscurity. The author analyses the motif of “the light of the blue ceiling” with its symbolic dimension in Miłosz’s poetry and its function as the poet’s inspiration and as a revelation by which artistic creation is set in motion.

⁵ Wiele pisano o stosowanych przez Miłosza maskach, czy też o uprawianej przez niego liryce roli. Wiążą się one z szerokim nurtem autobiograficznym w liryce Miłosza. Pisał o tym m.in. A. Fiut, nazywając ów dialog autorskich głosów – „grą o tożsamość”. Zob. A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza* (zwłaszcza rozdz. *Gra o tożsamość*), Warszawa 1993. Jan Błoński w wywiadzie z T. Fiałkowskim i A. Franaszkiem mówi nawet o swoistej „chytrości pisarza” w związku z funkcją, jaką pełnią w tej poezji maski autora (J. Błoński, *Błoński przekorny. Dziennik/Wywiady*, wywiady zebrał i oprac. M. Zaczyński, Kraków 2011, s. 393 i nast.).

