

Magdalena Amroziewicz
Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński

„Promień ostry, który nas otwiera”. Światło w międzywojennej poezji Czesława Miłosza

1. W mowie światła

W opublikowanym w 1981 roku szkicu „*W mowie ognia...*” (*Wokół poezji Czesława Miłosza*) Aleksander Fiut [1981: 1-14] sformułował tezę, iż dominującym żywiołem wyobraźni autora *Trzech zim* jest żywioł ognia. Zestawienie dzieła młodego żagarysty z poezją jemu współczesnych miałyby uwydatnić tę dominantę. Podobnie jak woda u Jerzego Zagórskiego czy woda i ziemia u Teodora Bujnickiego, ogień – a wraz z nim płomień, promień, pożar, luna, błysk, blask i wreszcie światło – miałyby opanować metaforykę tej poezji w sposób niemal natrętny, obsesyjny.

Szybko się jednak okazuje, iż nie tylko o dominantę tutaj chodzi. Według Fiuta [1981: 2] ogień jest, „podobnie jak u Heraklita, **prasubstancją** [wyróż. – M.A.] poetyckiego uniwersum Miłosza”. Mocna to teza i wiele narzucająca, zważywszy, iż pole semantyczne słowa „ogień” jest typowe dla przedstawicieli tak czy inaczej rozumianego katastrofizmu [Kryszak 1985]. Nasiloną obecność żywiołu ognia u katastrofistów stwierdza zresztą sam Fiut [1981: 4-5]:

Nie był, rzecz prosta [Miłosz – M.A.], odosobniony: obrysovane płomieniem pejzaże pojawiły się również w wierszach Zagórskiego, Bujnickiego, Czechowicza i Aleksandra Rymkiewicza. Użycie obrazu ognia w funkcji zwiastuna nadchodzącej nieuchronnie zagłady było bez wątpienia odnowieniem zasobu tradycyjnych stereotypów, oryginalnym pomysłem poetów drugiej awangardy. Obok lektur romantyków oraz Biblii – o czym świadczą często wykorzystywane motywy – na pisarstwie tym zaważyło przede wszystkim doświadczenie historyczne całej generacji: wspomnienie poprzedniej wojny oraz przeczucie następnej.

Zarazem jednak autor już na samym początku rozprawy wskazuje, iż płomienna metaforyka może być nawet bardzo wyrazista, lecz przy tym wciąż podporządkowana innemu, dominującemu żywiołowi. Jako przykład podaje obrazowanie Zagórskiego akcentujące

żywiol płynny, który w swój wartki nurt porywa ludzi, ziemię, planety i gwiazdy, ogarniając przy tym – paradoksalnie – ogień, skąd biorą się metafory w rodzaju: „Atlantyk się żagwi” czy „Promieni deszcz”. [Fiut 1981: 1]

Według Fiuta [1978ab:] tym, co Miłosza na tle rówieśników wyróżnia, jest nadawanie własnym katastroficznym przeczuciom wymiaru eschatologicznego, transhistorycznego, wznoszącego się wysoko ponad biografię jednostki i pokolenia – ku temu, co uniwersalne. Warto podkreślić, że teza ta sięga daleko poza okres międzywojnia. Mowa ognia miałaby być obecna w każdym z (jakże różnych!) okresów Miłoszowej drogi¹. Wolno więc chyba sądzić,

1 Mimo podkreślania, iż „metaforyka związana z ogniem oraz innymi wyrazami należącymi do jego pola semantycznego pojawia się u Miłosza natrętnie [...] zwłaszcza w poezji przedwojennej” [Fiut 1981: 2], w dalszej części artykułu autor wykracza poza wytyczane przez międzywojnie ramy, cytując nie tylko wiersze wojenne, które później, jak *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* czy *Ucieczka*, znalazły się w *Ocaleniu* (1945), lecz także utwory z tomu *Światło dzienne* (1953), jak *Central Park* czy *Mittelbergheim*, z tomu *Król Popiel i inne wiersze* (1962), jak

iz gdyby podobny artykuł powstawał ćwierć wieku później, jego autor postąpiłby tak samo. *Arché* tej poezji zostaje tu zatem, jeśli nie odkryte, to z pewnością – ustanowione².

Dla mojej interpretacji szczególnie ważny jest moment, w którym Fiut pisze o tym, co z ogniem ściśle związane, a co równocześnie nie zawsze jest jego pochodną – o świetle. Autor zaczyna od przytoczenia słów Jana Błońskiego, który opisał światłocień w poezji Mikołaja Sępa Szarzyńskiego: „Światło Boga jest czynne i człowiek – niczym planeta – świeci światłem odbitym, użyczonym mu przez Stwórcę. Ekonomia łaski jest zarazem fizyką światła” [Fiut 1981: 9]. Czy tezę Błońskiego o Szarzyńskim można odnosić do Miłosza? Czy rzeczywiście człowiek jedynie odbija zewnętrzny względem niego Boży blask? Fiut [1981: 5] wobec stwierdzenia Błońskiego opowiada się jednoznacznie:

U Miłosza inaczej: źródło światła nie jest jednorodne, są dwa źródła, które różni zarówno siła natężenia, jak i jakość. Światło Boga działa nadal czynnie, ale człowiek nie odbija już promieni łaski; pochodnia jego życia płonie własnym ogniem, niknącym w blasku słońca, lecz zarazem – niezależnym. Jakże znaczące przesunięcie akcentów! Wyznanie słabości wobec bóstwa połączone z dumnym zaznaczeniem swojej odrębności.

W ten sposób autor wyraża kolejną (jakkolwiek w dalszej części artykułu komplikowaną) mocną i dość jednostronną tezę o **właściwościach** poetyckiej filozofii Miłosza.

Czy jednak w tej poezji ze źródłem światła oraz z jego relacją do człowieka i do Boga jest rzeczywiście tak, jak pisze Fiut? Czy człowiek Miłosza, odwrotnie niż człowiek Sępa-Szarzyńskiego, jest tak wyemancypowany i dumny, by – zamiast być tylko księży-

Heraklit, z tomu *Miasto bez imienia* (1969), jak *Veni Creator, Rok czy Rady* z cyklu *Zapísane wczesnym rankiem mową niewiązaną*, wreszcie – jak tytułowy poemat tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974).

2. Dziś różnie można myśleć o przeprowadzaniu tak „Bachelardowskich” klasyfikacji. Tym, co w nich (obok próby wyobraźni) cenne, jest potencjał prowokacyjny, który zaprasza do przyjrzenia się danej twórczości pod kątem jednego, wyszczególnionego aspektu.

cem boskiej Gwiazdy – świecić własnym światłem? I czy naprawdę o emancypację i dumę tutaj chodzi? Rzecz wydaje się skomplikowana pod innym względem, niż w przypadku barokowego niepokoju czy romantycznej rywalizacji z Bogiem.

O świetle u Miłosza chciałabym myśleć nie tyle jako o „dominancie wyobraźni” czy „prasubstancji poetyckiego uniwersum”, ile jako o niezwykle ważnym, podlegającym wielu porządkom i zmianom **składniku** jego wizji i jego dzieła. Moje rozważania ograniczą się do rozwoju tego toposu w międzywojennej twórczości poety. Istnieje utwór, przy którym chciałabym się zatrzymać w sposób szczególny. Zanim to jednak nastąpi, podejmę ostrożną próbę systematyzacji obrazów światła – po to, by móc o nim, jako zjawisku i jako znaku, mówić w sposób klarowny.

W obrazach światła w międzywojennej poezji Miłosza wyodrębnić można trzy przeciwstawne sobie pary: światło dzienne i światło nocne, światło przyrodzone (fizyczne) i światło nadprzyrodzone (mystyczne), wreszcie: światło życiodajne i światło śmiercionośne. Istnieje jeszcze jedna kategoria, która nie ma swojego przeciwstawnego odpowiednika, raczej rozgałęzia się na różne aspekty – to światło poznania.

Rzecz jasna, są to pary wyznaczone w celu lepszej organizacji pracy interpretacyjnej – zazębiają się i wzajemnie oświetlają, podlegają również dekonstrukcji. Za każdą z nich stoi także osobna i ogromna tradycja.

W parze pierwszej, światło naturalne – światło kosmiczne, następuje oddzielenie światła dnia (Słońce), od światła nocy (Księżyc, planety, gwiazdy). Powtarzalny porządek doby składa się na cykliczność, której kultura przypisuje niezliczone znaczenia.

Naturalne światło dnia wypełnia w międzywojennej poezji Miłosza wiele lirycznych wersów. Jeden z piękniejszych znajduje się w wierszu *Ląd (Wizje) z Poematu o czasie zastygłym*. Przedstawia, jak światło zorzy łączy się z homerycką Eos – różanopalcą jutrzeńką³.

3 Myślę o słowach: „Pięć zorzy w chmurach zbitych nurzała palce światel” [ww: 16]. W dalszych częściach tego wiersza pojawiają się inne sposoby operowania światłem – również tym lunarnym [ww: 16-19]. Warto porównać także wiersz *Zakończenie* [ww: 23] z tego tomu z frazą: „Rankami łuny obracają skrzydła w ciszy syjących się śniegów”.

Bywa jednak również agresywne – jak w *Opowieści*⁴. Światło jawy pełni natomiast jeszcze jedną bardzo ważną funkcję: wydobywa świat z nieistnienia, umożliwiając stworzeniom żywym jego oglądanie. Jest dla podmiotu patrzącego, mówiąc językiem Kanta, **warunkiem** widzialności – oświetleniem, które wydobywa dla oka kontury rzeczy z niebytu, tym samym umożliwiając kontakt ze światem takim, jakim sam się jawi⁵. O świetle wspominał już – ustami Sokratesa – Platon [2003: 213] w VI księdze *Państwa*:

– Chociaż tam będzie wzrok w oczach i ten, który go posiada, zechce się nim posługiwać i chociaż będzie barwa na przedmiotach, to jednak, jeśli nie dołączy się rodzaj trzeci, to mający właśnie naturalne przeznaczenie, to wiesz, że wzrok nic nie zobaczy, a barwy zostaną niewidzialne. – Czegóż tam takiego jeszcze potrzeba? – zapytał. – Tego, co ty nazywasz światłem. – Prawdę mówi. – powiada⁶.

Światło nocy to natomiast „rekwizyt” rozmów ucznia i mistrza⁷, miłosnych zbliżeń kochanków⁸, a także samego nastroju nokturnu, który współbrzmi z wewnętrznym pejzażem bohatera⁹. Ciekawym aspektem w międzywojennej poezji Miłosza jest skojarzenie światła lunarnego z erotyczną siłą kobiety, prowadzące niekiedy do utożsamienia światła nocy z kochanką¹⁰.

- 4 Jak pisze Miłosz: „Niebo pękało o świecie, ukazując bezwstydne mięso słońca” [ww: 7].
- 5 Por. apokaliptyczny obraz rozpadającego się nieba w wierszu *Powolna rzeka*, w którym źródłem światła stają się planety: „Widział na piaskach rzucone postacie / pod światłem planet lecących ze stropu” [Tz: 37], a także fragment z utworu *Przeciwko nim* zamieszczonego w tomie *Poemat o czasie zastygłym*: „Niebo ciche jak przed lat tysiącem / na twarz sypie reflektory światła” [ww: 12].
- 6 Zob. również komentarz tłumacza, Władysława Witwickiego: „Otóż warunkiem niezbędnym widzenia oczami rzeczy konkretnych jest światło. Ono wiąże zdolność widzenia przysługującą oczom z widzialnością, która przysługuje przedmiotom konkretnym. Bez światła nie ma żadnych wyglądotwórczych rzeczy i nie ma żadnego widzenia” [Platon 2003: 212].
- 7 Zob. partie Ucznia i Przewodnika w *Dialogu* [Tz: 32].
- 8 Zob. utwory *Ty silna noc* [Tz: 25] oraz *Posąg małżonków* [Tz: 38].
- 9 Zob. wiersz *To, co pisałem* [ww: 45]. Co znaczące, Miłosz pisał go w Paryżu w 1934 roku.
- 10 Dzieje się tak właśnie w wierszu *Ty silna noc*, w którym źródłem światła nie jest już planeta, księżyc czy gwiazda, ale sama kobieta, która niejako hipnotycznie

W międzywojennej poezji Miłosza dwudzielność światła dnia i światła nocy, a także światła i ciemności, wyjątkowo mocno wybrzmiewa w utworze *Pieśń* [TZ: 9-11]. Ma w sobie manichejski z ducha lament nad faktem, iż każda ziemską miłość musi być skażona materią, cielesnością, grzechem – musi być wprost zła. Bolesna jest tu już sama **konieczność** skażenia. Równocześnie zaś światłu ziemskiemu przeciwstawia poeta światło innej, jemu samemu nieznaney przestrzeni. I tak kołyska nachylana jest „na przemian w mrok, na przemian w świt”.

Surowy podział na światło dnia i światło nocy nie bez przyczyny wywołuje skojarzenia z radykalnym dualizmem uczniów Maniego. Jak pisze Barbara Sienkiewicz [2012: 87]:

Wedle doktryny manichejskiej dwie przeciwstawne siły determinują kosmos, wszystkie rzeczy stworzone, w tym także człowieka. Ich natura, wewnętrzna konstytucja pozostają więc dwoiste jako należące do obu sfer: Światłości i Ciemności. Walka tych dwóch sił kosmicznych toczy się przeto i na obszarze wszechświata, i w człowieku¹¹.

Powyższe rozpoznania pozwalają docenić wagę symboliki światła, zarówno w parze światło dnia – światło nocy, jak i światło – ciemność¹².

sprawuje władzę nad porami doby. W pierwszej strofie czytamy: „Ty silna noc. Do ciebie nie dosięga / ni płomień ust, ni chmur przezrzystych cień. / Słyszę twój głos po ciemnych snu okręgach / i świecisz tak, jakby nadchodził dzień”. Por. utwór *Życzenie* z tomu *Ocalenie* [ww: 222].

- 11 Na temat wątków gnostyckich i manichejskich w samej *Pieśni* zob. wypowiedź poety: „*Pieśń* jest na przykład wierszem w dużym stopniu ekstatycznym. Równocześnie jest to wiersz w pewnym sensie manichejski, bo kobieta, która tam występuje, jest związana z ziemią, stąd wielka pochwała ziemi, ale zarazem i gorycz ziemi. [...] Gdy pisałem *Pieśń*, to namiętnie czytałem *Wyznania* św. Augustyna” [Miłosz 2002: 43]. Literatura dotycząca wątków gnostyckich i manichejskich w twórczości Miłosza jest bardzo rozległa. Podaję podstawowe pozycje: *Tożsamość religijna Czesława Miłosza i jego gnostyckie inspiracje* [Kunisz 2012], *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła* [Tischner 2001], *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza* [Fiut 1987].
- 12 Godne uwagi są obrazy ciemności w wierszach *Dom młodzińców*, *Na śmierć młodego mężczyzny*, *Na cześć pieniądza*, *Pieśń*, *Ty silna noc*, *Dytyramb*, *Ląd* (Wizje).

Co wnosi do interpretacji międzywojennej poezji Miłosza wyodrębnienie światła przyrodzonego (fizycznego) i nadprzyrodzonego (mistycznego)?

Można sądzić, iż nadprzyrodzony charakter wizyjnego światła objawienia, obecnego zwłaszcza w tomie *Trzy zimy*, nie ulega wątpliwości [TZ: 9-11, 13, 25, 32, 38-39, 50-51]. Podobnie chciałoby się powiedzieć o czystej materialności obrazów wojennych eksplozji [TZ: 78-79]. Jednak najcenniejszą lekcją, jakiej dostarcza ta dychotomia, jest – zaraz obok uświadomienia odbiorcy możliwości istnienia takiego kryterium – jej podatność na dekonstrukcję. Jak bowiem udowodnić, iż w danym obrazie poetyckim światło pozbawione jest nadprzyrodzonych sensów – poszukać czystej malowniczości albo szczególnie sensualnych tropów? Nawet te obrazy, którym przypisać można najwyższy stopień materialności – namacalne, jak szrapnele czy zapach „ognia i spalonych zbóż” w *Kołyсанce*¹³ – szybko się komplikują i pogłębiają. U Miłosza to, co zmysłowe, uniwersalność „drugiej przestrzeni”¹⁴ posiada – a nawet posiada w dużej mierze, na co zwracał uwagę m.in. Stefan Kisielewski w eseju *Bramy arsenału i okolice* [TZ: 71-74]¹⁵.

Konsekwencją tej nierozstrzygalności jest wytworzenie się przestrzeni tajemnicy, która zawiesza podobne powyższym (przyrodzone? nadprzyrodzone?) rozważania, wtrącając je w ironiczny nawias. Poeta wywalcza sobie formalną wolność, w której granicach jego słowa i obrazy mogą się chronić przed sztywnymi klasyfikacjami. Odbiorcy pozwala to natomiast uniknąć sztucznego wyboru między światopoglądem naukowym a religijnym, co w kontekście poetyckiej filozofii Miłosza jest szczególnie cenne. Przypomnijmy, iż według poety wyobraźnia religijna (która wiąże się nie tyle z określonym wyznaniem, ile z samym dostępem do języka transcendencji) jest stale zagrożona erozją. Nic więc dziw-

- 13 Por. także wiersz *Bramy arsenału*, w którym „projektowana” katastrofa zderza się z katastrofą realną, której znaczenie przenoszone jest w wymiar uniwersalny. W tym wierszu również pojawia się obraz oparty na zjawisku biologicznym (wegetacja rośliny), który traktować może równie dobrze o świetle niez fizycznym. Jak pisze Miłosz: „Z pod ziemi rosło światło” [TZ: 12]
- 14 Zob. tom *Druga przestrzeń* [ww: 1215-1291] oraz jego wiersz tytułowy [ww: 1217].
- 15 Zaznaczał je również, w wywiadach i wierszach (np. *Do księdza Ch.*), sam poeta.

nego, iż swojemu pisaniu chce zapewnić horyzont szerszy niż ten zredukowany za sprawą ateizującej, post-Newtonowskiej nauki [por. Miłosz 1989ab; 2000ab; Zach 2017].

Powrót do „jońskiego” rozumienia światła jako pochodnej ognia, a zatem jednego z czterech elementów natury, mógłby stworzyć przestrzeń dla spotkania z jego materialnym wymiarem. W międzywojennych wierszach Miłosza ogień i jego poświata raz za razem przekraczają jednak strefę materialną i wchodzą w symboliczną – są składowymi nie tyle „opisów bitew”, ile katastroficznych **wizji**, w których materialność zyskuje wymiar nadprzyrodzony. Na tej zasadzie moment wybuchu wojennego ognia może mieć charakter sakralny – tak jak sakralne są niszczące płomienie apokalipsy.

Ciekawa jest również kwestia pochodzenia światła. Nie musi być przecież jedynie naturalne; człowiek może je emitować w sposób sztuczny, za pomocą artefaktów: pochodni, kaganków, żarówek czy lamp¹⁶. Bardzo ciekawe są również te utwory, w których – jak to ma miejsce w *Domu młodzieńców*¹⁷ – „w ciemności gorzkiej” świecą nie Słońce, nie księżyc, nie lampa ani gromnica, nie kobieta wreszcie – ale zdrowe, męskie ciała.

Kolejna para przeciwstawia światło życiodajne – światłu śmiercionośnemu, to „łagodne” – temu pochodzącemu od wojennych ogni, łun i wybuchów. Podczas gdy pierwsze z nich, często

- 16 Por. obrazy lamp pojawiające się w wierszach *Przeciwko nim* [ww: 11-12] oraz *Ląd (Wizje)* [ww: 16-19]. Tom *Poemat o czasie zastygłym*, z racji swojego społecznego wychylenia, częściej odwoływał się do oświetlenia sztucznego (jak sztuczne było życie w fabrykach i w nowoczesnych miastach) niż wizyjne *Trzy zimy* (w których więcej niż lamp i reflektorów będzie świec i pochodni) oraz wojenne *Ocalenie*. Por. wiersze *Opowieść* [ww: 7], *Przeciwko nim* [ww: 11-12], *Dysk* [ww: 13], *Pora* [ww: 15]. Wyjątkiem w *Poemacie o czasie zastygłym* jest natomiast wiersz *Na śmierć młodego mężczyzny* [ww: 22], w którego archaizującej przestrzeni pojawiają się gromnice: „Widzimy wtedy nasz koniec. O świecie śnieg poorany / Napływa pod senne okna, szczelnie czymś innym zakryte – / Gromnice palą się mdło”.
- 17 „Nasz dom pachnie ciałem, młodym ciałem brązowego polysku, / Świeci kroplami potu i luną światła rozgrzanych / Rano na płaskim tarasie słońce wschodzące witamy / I zamiast rannej modlitwy sypimy dziesiątek dysków”. Wiersz ten pochodzi z tomu *Poemat o czasie zastygłym* [ww: 21]. Warto zestawzić z nim kolejny zamieszczony w tomie wiersz, *Na śmierć młodego mężczyzny* [ww: 22].

za sprawą malarskiej bieli, buduje łagodny nastrój wiersza, drugie, materializując się w „czerwonej puszczy rozdartej przez sine płomienie” [ww: 52-53], jest zazwyczaj składową obrazów katastroficznym.

Niekiedy te dwa typy światel spotykają się ze sobą bezpośrednio, co jeszcze mocniej uwydatnia ich odmiennność. Jest tak zarówno w przypadku *Postoju zimowego* (o czym wspomnę w dalszej części pracy), jak i w utworze *Bieg*, w którym wyższy stopień przymiotnika łagodne pośrednio informuje o istnieniu innej niż przedstawiona rzeczywistości¹⁸.

To najokrutniejsze, śmiercionośne światło naprowadza na pewien bardzo ważny wątek. Oto w kilku utworach powtórzony zostaje niepokojący obraz złowieszczygo, tnącego promienia. Po raz pierwszy¹⁹ pojawia się w słowach otwierających wiersz *Sprawca z Poematu o czasie zastygłym*, w którym rozświetleniu podlega tytułowa postać: kapłan:

Płonąc idzie w strumieniu drgających liter, klarnetów,
[maszyn mających tempo
prędsze od bicia serca
odciętych głów, płacht jedwabnych i staje przed niebem
pięści ku niemu wznosząc złączone, ściśnięte.
Wierzący upadają plackiem, bo myślą, że monstrancja tak
[świeci

- 18 Zob. fragmenty utworu [ww: 51], w których pojawia się światło łagodne, życiodajne: „Spotkałem sarnę ślepą, nieświadomą grozy, i przez jedno mgnienie pieściłem ją, namawiając, aby uciekała w inne strony, tam gdzie światło jest łagodniejsze i między zielenią mieszka szczęście zwierząt. [...] Jabłka przeświecały przez bryły lodu jak drobne osy w bursztynie [...]” obok katastroficznego, śmiercionośnego: „[...] i na śniegu cienkie szkliwo błyszczało pod czerwoną chmurą [...]”; „Oddech mścicieli był jednak coraz bliżej, a ich łuczywo błyszczało nad moimi plecami”.
- 19 W *Poemacie o czasie zastygłym* tnący płomień występuje również w wierszu *Rano* [ww: 9], tu jednak jego potencjał nie jest złowieszczy, lecz przeciwnie – przyjazny; nasuwa nawet skojarzenie z eucharystycznym przeobstąpieniem materii: „Smak chleba światła słońca przypomina / gdy jesz – chleb może wystrzelić promieniem / idąc do pracy człowiek poczuł miłość / i mówił o niej ulicznym kamieniom”.

a to świecą palce, palce ostre świecą przyjaciele.
Przecina oświetlone żółto domy, rozłamuje mur na dwie
[połowy...]

[ww: 10]

W tomie *Trzy zimy* obraz ten znaleźć można w *Bramach arsenału* oraz w *Dialogu* (sąsiaduje z przywodzącymi na myśl Chrystusa „promieniami wschodu”²⁰): „[...] blask tnie. Od światła wszystko co żywe umiera” [ww: 13]

Aż to, co było przez lata złączone
rozpadnie się i w ciemną, mglistą stronę
odejdiesz, miły. Tam, gdzie namiętności
żadnej już potok nie rozbrzmiewa głośny,
gdzie tylko z niebios zimnego ogrodu
spływa, silniejsze od promieni wschodu,
okrutne światło. Od jego to siły
w pył, w szarej ziemi urodzajne ily
zmienia się ciało umierając długo,
a umysł, gorzkim poddawany próbom
błądzi, straciwszy miłość swą na wieki.
[TZ: 32]

Na sposób mniej dosłowny jest również obecny w *Posągu małżonków*: „Twoja dłoń, dziwie, już lodowata, światło najczystsze niebieskiego stropu / mnie przepaliło” [TZ: 38], a także w zamykającym zbiór *Trzy zimy* utworze *Do księdza Ch.*: „O światło potępienia, o wieczną zatrętę / modliłem się wtedy, a ręce skrzydlate / czułem w każdym powiewie muskającym twarz” [TZ: 51]. Ów dziwny

20 Zob. fragment pieśni brewiarzowej *Benedictus*, zwanej Pieśnią Zachariasza: „[...] dzięki litości serdecznej Boga naszego. Przez nią z wysoka Wschodzące Słońce nas nawiedzi, by zajaśnieć tym, co w mroku i cieniu śmierci mieszkają, aby nasze kroki zwrócić na drogę pokoju” [Łk 1,78-79, *Pismo Święte...* 2003], a także inne fragmenty *Pisma Świętego*: „Lud, który siedział w ciemności, ujrzał światło wielkie, i mieszkańcom cieniejszej krainy śmierci światło wzeszło” [Mt 4,16, *Pismo Święte...* 2003] oraz „A Jego wygląd – jak słońce, kiedy jaśnieje w swej mocy” [Ap 1,16, *Pismo Święte...* 2003].

promień wydaje się szczególnie przeszywający w wierszu *Postój zimowy*:

Ogromne wody, zamglone stolice,
 Mroźny znak wojen, co w niebie się pali –
 Ale ja niczym siebie nie nasycę
 I tak oboje będziemy czekali
 Na promień ostry, który nas otwiera,
 Nie wiem, czy gdy się żyje, czy umiera.
 [ww: 155]

Wyłaniający się w ramach opozycji światło przyrodzone – światło nadprzyrodzone obraz tnącego promienia uważam za kluczowy dla interpretacji ostatniego z cytowanych utworów. Powrócę do niego w dalszych rozważaniach. Tymczasem przytaczam wypowiedź Miłosza, która może przybliżyć źródła tego uporczywie powracającego wyobrażenia. W rozmowie z Renatą Gorczyńską, komentując cytowany powyżej fragment z *Bram arsenału*, poeta wyznaje:

To pochodzi w dużym stopniu ze sfery snów. W tamtym okresie [w trakcie pisania *Trzech zim* – M.A.] bardzo często śniło mi się światło, które mnie gonilo i przebijało na wylot. Rodzaj śmiertcionośnego promienia, lasera, od którego umierałem. To był leitmotiv moich snów lękowych: uciekający i goniony przez światło, jakieś ognie, promienie, które przebijają jak miecz. Co to oznaczało – nie wiem. Bo światło w moich wierszach występuje też jako przedmiot zachwyty, ekstazy, podziwu. Wszystko przemienia się w światło w sensie świetlistości, przezroczystości, w sensie przeistoczenia w jakąś czystsą formę. To jedno. A drugie – światło okrutne, nieludzkie, które jest antyzyciem. Ciągłe te sprzeczności, jako że jestem spod znaku Raka. [Miłosz 2002: 231]²¹

21 Por. komentarz Andrzeja Franaszka [2012: 231] wprowadzający w ten cytat: „Trzeba daru wyjątkowej intuicji, by z zachowania niemieckich kibiców odczytać pewność nadchodzącej katastrofy i by kolejnymi nocami śnić zagładę”.

Każda próba racjonalizacji tego snu prowadzi do psychologizujących stwierdzeń, iż musiał to być typowy sen lękowy, w którym strach przed przesywającym ciało pociskiem znalazł ujście w dziwnym, niepokojącym, wielokrotnie „odtworzonym” obrazie poetyckim... Jakież jednak pożytek z tak niewczesnych odkryć? Rzeczywiście, przyznać należy, iż z tego snu można wyłowić echo przeżyć chłopca z czasów Wielkiej Wojny [Frasaszek 2012: 13-21, 43-48], który w katastroficznej aurze lat 30. poszukiwał aktualizacji dręczących, wciąż potencjalnych, treści. Trudno jednak zamknąć uszy na brzmiającą w utworze nutę proroczą. O tym fragmencie *Bram arsenału* traktował dalszy ciąg wypowiedzi Sienkiewicz [2012: 92]:

Ambiwalencja ta [światła i ciemności – M.A.], zaskakująca w kontekście tradycji chrześcijańskiej, wydaje się w pełni uzasadniona w świetle doktryny manichejskiej, gdzie warunkiem ostatecznego zwycięstwa Światłości, jego oddzielenia od Ciemności, jest zniszczenie tego, co z nią związane, co było efektem demiurgicznego stworzenia, a zatem życia ziemskiego, światowego. W tym sensie jest to światło „okrutne”, niszczące, zabijające życie, ale życie pozorne, przynależne materii, wiodące natomiast do oczyszczenia, do życia prawdziwego, duchowego.

Ostatnim z wymienionych typów jest światło poznania. Rozgałęzia się ono na podtypy, spośród których wymienić trzeba: Platónskie światło widzialności oraz lunarne światło szczególnego rodzaju wtajemniczeń²²; metaforyczne światło ludzkiego rozumu, kojarzone z czołem i głową²³, oraz transcendentne światło ilumi-

- 22 W wierszu *Awanturnik* [rz: 43-47] wtajemniczenie odbywa się w świetle gwiazd i księżycy: „Aby gry tych wieczorów piękniejsze się stały, / czyż nie postanowiłem o zmierzchu znów porzucić // głuchej latarni, w tłumie kruków pociemniałej, / do gwiazdy, przypadkowej gwiazdy znów powrócić, / tej, co własny swój połysk na puszcze rozsiewa?”. W tym kontekście warto przeczytać komentarz Jana Zielińskiego [TZ: 125-129].
- 23 Por. wiersz *Dytyramb*: „Czuła ciemność pochyła się nad czołem, / jak ukochana nad ciałem śpiącego, / i wąską smużką zawartej w niej światłości / przemywa

nacji²⁴ – a w obrębie iluminacji takie, które przynosi życie, i takie, które znaczą śmierć; wreszcie blask, który oślepia i staje się synonimem zapomnienia²⁵. W międzywojennej poezji Miłosza poznanie jest najczęściej nadprzyrodzone – to objawienie, które namaszcza czoło niepokojącą wiedzą. Tropić je można zwłaszcza (choć nie tylko) w wizyjności *Trzech zim*.

Kategoria światła poznania dobrze pokazuje zazębianie się jego podzielonych wcześniej na dychotomie atrybutów. I tak światło iluminacji może być zarówno śmiercionośne, jak i życiodajne, światło nocy towarzyszy szczególnego rodzaju wtajemniczeniom, a światło dnia, wydobywając świat z niebytu, łączy się z dostępem do wiedzy.

Wszystkie powyższe podziały powinny oczywiście służyć interpretacji, nie odwrotnie. Moment, w którym same się dekonstruują, jest bardzo pożyteczny i właściwie wyczekany – świadczy o złożoności i bogactwie wyobraźni poetyckiej oraz jej dzieła, o niedopasowaniu ich do szablonu. Nedorzecznością byłoby dostrzeganie w Miłoszu poety zmysłu i konkretności przy jednoczesnym zapomnianiu o jego drugim skrzydle: nieustannym niepokojem duchowym (czy religijnym), który wyrażał się w ambiwalentnym stosunku do świata i w rozpacz nad kondycją człowieka, a równocześnie w gorączkowej potrzebie teodycei.

Jednak aby rzeczywiście zmniejszyć tkwiące w czynności klasyfikowania ryzyko zagubienia autonomii obrazów poetyckich, należy się do nich przybliżyć.

powieki” [ww: 113-114] oraz *Fragment* [ww: 146]. Por. także obraz światła w wierszach okupacyjnych: *Kolęda* [ww: 133] oraz *Ojciec w bibliotece* [ww: 198].

- 24 Por. słowa z wiersza *Opowieść z Poematu o czasie zastygłym*: „Aby w jednym mistycznym olśnieniu poznać serie obrazów, które ciało żywe / plus metal puszczony w ruch stwarza” [ww: 7].
- 25 W napisanym w 1937 roku wierszu *Siena* można przeczytać: „A Siena spada w blask, jakby strząśnięta / rosa w potoki zbiegające z gór. / A Siena spada w blask i nie pamięta / wzrok jej kolorów, jej kamiennych piór. / Cichnie gwar widm, otwarte wrota boju. / Gwiazdo, chroń nas – od szczęścia i spokoju” [ww: 149-150].

2. Światło Postoju zimowego

A kiedy ręka uchyla zasłony,
 I świat po nocy jawi się widzialny,
 Na śnieżnych wieżach kołyszą się dzwony
 I stoją w oknach szronu białe palmy,
 I puch opada pazurkiem strącony.
 Łaskawa zima codziennie nam sprzyja
 Pośrodku ogni niepewnego wieku,
 Zwierzęta dziwne mróz w niebie rozwija,
 Gwiazda osiada na biednym człowieku
 I tając grzeje, już blisko wigilia.
 Idziemy w nasze wysokie pokoje,
 Dzwonki czy skrzydła za oknami brzęczą
 I słońce pada, siostrzyczko, na twoje
 Włosy, i zjeżdża jak chłopak poręczą,
 Ale ty inną jasność masz na czole.
 Przyjmij ode mnie tę gałązkę małą
 Mimozy, w nasze przywiezionej śniegi.
 Bo gdyby ciebie wszystko nie kochało,
 Tobym nie myślał, zamknąwszy powieki,
 Że piękne jest to, o czym się milczało.
 O Boże, jak niepewne nasze losy,
 Jaka potężna siła nami toczy,
 Ile złych godzin serca nam spustoszy,
 Zanim ty, wierna, zamkniesz moje oczy,
 Ty, przychodząca do mnie szarym rankiem,
 Jak matka senna z kopcącym kagankiem.
 Ogromne wody, zamglone stolice,
 Mroźny znak wojen, co w niebie się pali –
 Ale ja niczym siebie nie nasycę
 I tak oboje będziemy czekali
 Na promień ostry, który nas otwiera,
 Nie wiem, czy gdy się żyje, czy umiera.
 Zimo dobra, bielą otul nas,
 Bo każda nasza chwila przebudzenia czeka,
 Z dawnych smutków oczyść naszą twarz,

Bo mamy jechać razem, a droga daleka.

I niech się spełni złotej łaski czas.

Warszawa, 1938

[*Postój zimowy*, WW: 155-156]

Napisany jeszcze w 1938 roku wiersz *Postój zimowy* włączył Miłosz do zbioru *Ocalenie* (1945)²⁶. Jego czwarta książka poetycka był zarazem piątą wydaną w powojennej Polsce. To zbiór wierszy, a nie tom o ścisłej kompozycji wewnętrznej, jak w przypadku *Poematu o czasie zastęglym* (sam tytuł narzuca nie tylko semantykę, lecz także gatunkowe wymogi czytania), oraz kunsztownej kompozycji *Trzech zim*. Podobnie jak w większości zbiorów w *Ocaleniu* zastosowano chronologiczny (w zupełności lub niemalże) układ utworów. Noty, którymi poeta opatrzył swoje wiersze, tworzą mapę jego przedwojennych podróży i wojennej tułaczki.

Zważywszy na datę powstania utworu, uważam za naturalne czytać go jako wiersz przedwojenny. Inna to jednak przedwojennosc niż ta z *Trzech zim*. I bez wcześniejszych analiz można – zaprasza do tego chronologia – uznać *Postój* za most, który rozciąga się między odrębnością wizyjnego tomu z 1936 roku a wierszami napisanymi już po przełomie, jaki w roku 1943 ustanowiły tomy *Świat. Poema naiwne* oraz *Głosy biednych ludzi*²⁷. Na ile jednak most ten trzyma się na samej tylko chronologii, a na ile ma swoje uzasadnienie w ewolucji obrazowania, wersyfikacji czy zakresie tematycznym wiersza? Nie miejsce tu, by to rozstrzygać, natomiast sposoby, na jakie w *Postoju* przedstawia się światło, mogą stać się pośrednimi wskaźnikami zmian już dokonanych.

26 Ciekawe sprawozdanie z krytycznej recepcji *Ocalenia* – z pomieszenia, a nawet podziałów, jakie wywołała wśród krytyków przepaść między poematem *Świat. Poema naiwne* a cyklem *Głosy biednych ludzi* – znaleźć można w biografii Miłosza [Fraszek 2012: 396-401].

27 Też o przełomowości poematu *Świat...* podtrzymał zresztą sam poeta w rozmowie z Górczyńską [Miłosz 2002: 63-78]. Przeciwwagę dla zbudowanej w nim harmonii, dla wielu jednoznacznie przeciwieństw ironicznej i podszytej rozpaczą, stanowi napisany również w Warszawie w latach 1943-1944 cykl *Głosy biednych ludzi*. Tworzy on równoległy punkt krytyczny – nie tylko zresztą dla drogi twórczej samego Miłosza, lecz także dla poezji polskiej i dla myślenia o poezji w ogóle.

Otwierająca wiersz strofa mówi o tym, co jest w rzeczywistości – co pojawia się przed oczami i co można dostrzec, „kiedy ręka uchyla zasłony”. Zwrot „A kiedy [...]” wprowadza nas w utwór jak spóźnionych albo nieproszonych gości. Oto jesteśmy w czasie opowieści od dobrej chwili już snutej, która istnieje niezależnie od odbiorcy, na słowa „A kiedy [...]” stając się jedynie światem widzialnym, a więc: dla nas dostępnym. Gest uchylania zasłony jest w tym sensie nietypowy, gdyż podnosząca się kurtyna ukazuje trwający już (długo? chwilę zaledwie?) spektakl. To, co objawia się oczom, jakby siliło się na przejrzystość; staranie to skutkuje jednak jeszcze większym zaznaczeniem się tajemnicy. W zwrocie „A kiedy [...]” zawarta jest również odpowiedź na treść, do której nie mamy dostępu, i to odpowiedź najprawdopodobniej polemiczna – spójnik *a* zwykle łączy przeciwieństwa zdania współrzędnie przeciwstawne.

„[Ś]wiat po nocy jawi się widzialny [...]”. W pierwszym odczuciu można odczytać te słowa jako początek kolejnej opowieści o wschodzie Słońca, który przewycięża noc – jak w należącym do *Trzech zim* wierszu *Świty*²⁸. Natomiast w rozumieniu głębszym nabierają one zakotwiczenia katastroficznego, które wychodzi daleko poza zwykły, naturalny cykl dni i nocy²⁹.

Istnieje jeszcze jeden aspekt tej frazy, dotyczący samej widzialności (możliwości widzenia)³⁰. Jak już wspomniałam, liryzm pierwszej strofy objawia się również w bardzo subtelnym wygrzywaniu dwuznaczności słów. I tak „po nocy jawić się widzialnym” oznacza zarówno „być widocznym dzięki promieniom słońca, których brakowało w nocy”, jak i „ze sfery snu wydobywać się na jawę”. Kluczowe jest tu oczywiście orzeczenie. W pierwszym odczytaniu wskazuje ono raczej na wydobywanie się na jaw przed-

28 W komentarzu do wiersza *Świty* [TZ: 23-24] Stanisław Barańczak pisał: „Dynamika rozwoju akcji lirycznej w *Świtach* polega więc, w najbardziej dosłownym sensie, na narastaniu tempa ruchu, ruchu motywowanego realistycznie przez scenę: rzeczywistość budzącego się o świecie miasta” [TZ: 98].

29 Już w następnym zdaniu mówił Barańczak: „Ale to nie wszystko. W tym niezwykłym wierszu krzyżuje się ze sobą kilka różnych porządków, kilka różnych planów lirycznej akcji. Upływ czasu dokonuje się tu przecież nie tylko w mikroskali, nie tylko od momentu przebudzenia poprzez moment wstania aż do momentu porannego stawiania czoła życiu” [TZ: 98].

30 Myślę tu głównie o kontekście Platońskim, który przywoływałam na początku artykułu.

miotów, uwypuklenie ich konturów, kształtów i wreszcie – barw. Znaczenie drugie odnosi się do tego samego, bardziej akcentuje jednak władze poznawcze człowieka – jego otwarte oczy i przytomną świadomość.

W przypadku Miłosza podwójność wyrażenia „jawić się” jest znacząca szczególnie w tym sensie, iż odnosi się do fundamentalnego dla niego problemu, mianowicie do relacji poezja – rzeczywistość. Jak przekonuje poeta, kłopot z *mimesis* nie jest w tej relacji kłopotem jedynie estetycznym. Wręcz przeciwnie – to, co objawia się w sztuce, tak czy inaczej pyta o istnienie [Fiut 1987: 13-53]. Echa tej myśli znaleźć można w wierszu *Nadzieja* z poematu *Świat*:

Nadzieja bywa, jeżeli ktoś wierzy,
 że ziemia nie jest snem, lecz żywym ciałem,
 I że wzrok, dotyk ani słuch nie kłamie.
 A wszystkie rzeczy, które tutaj znałem,
 Są niby ogród, kiedy stoisz w bramie.
 [ww: 202.]

W swojej monografii Fiut [1987: 13] rozdział *Pułapki mimesis* rozpoczął następująco:

Samym fundamentem tej poezji jest niezłomna wiara, że świat istnieje – niezależnie od najbardziej nawet subtelnych i wyrafinowanych spekulacji intelektu czy igraszek wyobraźni. Istnieje, bo świadczy o tym bezpośrednio pięć zmysłów. [...] Poeta [...] odcina się od tego rodzaju poezji, która czerpie inspirację z zachwianej percepcji, stanów szaleństwa i urojeń, bądź też skupia uwagę li tylko na swych walorach estetycznych i językowych.

Zamknął go natomiast konstatacją: „Cała poezja Miłosza jest próbą ominięcia owych pułapek *mimesis*” [Fiut 1987: 15]. Również w *Postoju zimowym* napięcie na linii rzeczywistość – patrzący rozgrywa Miłosz na korzyść rzeczywistości³¹. Innymi słowy: nad tym,

31 Por. przypominaną w eseju *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku* formułę Oskara Miłosza: „Poezja to namiętna pogoń za rzeczywistością” [cyt. za: Fiut 1987: 13].

co zależne od patrzącego, wygrywa obiektywne trwanie przedmiotów³². Najlepszym tego dowodem powinno być uchylenie zasłony (kurtyny) w momencie, w którym spektakl już trwa.

Ten subtelny gest uznać można za ruch w stronę dzieła otwartego. Jest w nim również przyznanie poety, iż jego słowo nie obejmuje całej rzeczywistości. Jeśliby nawet chciało, łatwo byłoby mu upaść w solipsystyczne zawłaszczenia – kategorię całkowicie obcą wrażliwości artystycznej Miłosza³³. Hołd składany rzeczywistości poprzez „widzę i opisuję” nie musi się zresztą odbywać kosztem poezji. Przeciwnie – zdaniem poety dopiero w ten sposób może ona osiągać pełnię swoich możliwości.

Mimo klasycznego – bliskiego wszak realizmowi – kierunku myślenia Miłosza na przestrzeni całej jego drogi twórczej relacje przedmiot – podmiot były nieoczywiste i skomplikowane. Z pewnością inspirująca była dla młodego poety przygoda z literaturą i filozofią Wschodu. Zaczęła się jeszcze podczas okupacji, kiedy

- 32 Z tej postawy wynika silna niechęć Miłosza [1990a: 157] do poezji, która zajmowałaby się nadmierną analizą intymnych stanów podmiotu: „Poezja zachodnia poszła ostatnio tak daleko w subiektywizacji, że przestała się liczyć z prawami przedmiotu. A nawet zdaje się zakładać, że istnieją tylko nasze percepcje i że nie ma żadnego świata obiektywnego. Wtedy można o nim powiedzieć cokolwiek, bo brak wszelkiej kontroli. Ale poeta Zen doradzał uczyć się o sośnie od sosny, o bambusie od bambusa, a to już zupełnie inne stanowisko”. Słowa otwierające w *Momencie wiecznym* rozdział *Widzieć i opisywać* wydają się ściśle odnosić do tego właśnie rodzaju stwierdzeń Miłosza. Jak pisze Fiut [1987: 16]: „To niemałe wyzwanie rzucić w twarz awangardowym koncepcjom poezji Mickiewiczowskie «widzę i opisuję»”. Postulat „przeciw poezji niezrozumiałej” można łączyć również ze zwalczaniem „niezrozumiałstwa” w poezji. W nim również mieściłyby się postulaty z *Traktatu poetyckiego*, a wśród nich ten pierwszy, początkowy: „Mowa rodzinna niechaj będzie prosta” [ww: 383].
- 33 Postawy niewystarczalności słowa wobec rzeczywistości dotyczy także kolejna wypowiedź poety [Miłosz 1900a: 161]: „[...] na tym przykładzie [wiersza *Na środku drogi* brazylijskiego poety Carlosa Drummond de Andrade – M.A.] można przekonać się, jak mało słowo potrafi uchwycić z rzeczy zobaczonych, dlatego po prostu, że język posługuje się pojęciami. «Kamień» nie jest tym właśnie a nie innym kamieniem, określonego kształtu i barwy, tylko kamieniem w ogóle [...]. Wiersz Durmonda de Andrade dobrze przekazuje chwilę spotkania z rzeczą, ale nie jest zadowalający, tak co prawda, jak wszelka próba przekładu doznań zmysłowych na słowa może być jedynie mniej czy bardziej niezadawalająca”. W kontekście rozważań Miłosza nad sporem o uniwersalia zob. również jego wiersz *Sroczość* z tomu *Król Popiel i inne wiersze* [ww: 466].

w wojennej Warszawie odkrył dla siebie wybór wierszy wschodnich w przekładzie Leopolda Staffa (*Fletnia chińska*). Owocem tejże fascynacji stał się nie tylko późniejszy przekład (z języka angielskiego) wybranych haiku i ujęcie ich w tom [Miłosz 1992; 2015], lecz także odkrycie w sobie pewnych elementów wrażliwości wschodniej, zwłaszcza buddyjskiej. To właśnie w spotkaniu z tradycją buddyjską rodzi się potrzeba kontemplacji; dochodzi przy tym do rozmycia, „roztopienia” podmiotu – dla Miłosza procesu ostatecznie nie do zaakceptowania [por. Miłosz 2006: 491-511; Kania 2011; Faggen 2013].

Jednakże samo pragnienie kontemplacji i płynącej z niej wartości ujawnia się ciekawie w kontekście przekładów poetyckich. W tomie *Przeciw poezji niezrozumiałej* znajdujemy wyznaczenie:

Tak jak po zwiedzeniu sal malarstwa odległych krajów wracamy do sal malarstwa rodzimego i widzimy je inaczej, tak poezja Europy i Ameryki ukazała mi pewien szczególny nurt, na który nie zwracałem dotychczas dostatecznej uwagi. Zacząłem wybierać wiersze w różnych językach, które podobały mi się przez to, że honorują przedmiot, nie podmiot. I tak powstał pomysł ułożenia antologii wierszy, które i odpowiadają moim wymaganiom, i zwracają się przeciwko rozpowszechnionym mniemaniom, że poezja to musi być coś mglistego i nieprzystępnego. [Miłosz 1990a: 156]

W kręgach, jakie może zatoczyć pierwsza strofa, a nawet tylko sam pierwszy wers *Postoju zimowego*, odbijają się zatem fundamentalne problemy twórcze Miłosza. Liryczna i pozornie niewinna uwertura wiersza w pogłębionej interpretacji otwiera sensory, o które trudno by ją było wcześniej podejrzewać. Odbija się w nich pogląd Miłosza na kształt i rolę słowa poetyckiego. Gest uchylania zasłony wprowadza oczywiście „wewnętrzzną scenę”, dzięki której wszystkie wydarzenia wzięte są w nawias ironii. Jest to jednak zabieg bardzo delikatny, nieledwie przypadkowy.

Język, w jakim opowiada się o tym świecie, jest prosty, choć równocześnie liryczny. Myślę tu nie tylko o czułości (może dziecięcej, choć niekoniecznie) budzonej przez takie frazy, jak „puch

opada, pazurkiem strącony”, lecz przede wszystkim o prostocie opisu. Skoro jednak świat budzi się po nocy, to znaczy, że wstaje on z jakiegoś mroku. Niewypowiedziana, a przecież silnie obecna ciemność wskazuje na dramatyczne sprawy.

Liryzm *Postoju...* ma ogromną moc uwodzenia. Ktoś, kto porzuciłby wiersz po przeczytaniu pierwszej strofy, mógłby pozostać z wrażeniem sentymentalnego preludium do utworu lekkiego, może kontemplacyjnego. Oczywiście taki odbiór byłby również skutkiem niezajomości kontekstu i przeoczenia noty „*Warszawa, 1938 r.*”. Jakkolwiek nie zmieniałoby to siły oddziaływania liryzmu, nazwanie go „zwodniczym” nie jest w żadnej mierze zasadne. Lekcja poezji Józefa Czechowicza (zmarłego zresztą rok po powstaniu tego utworu) powinna wystarczyć, by w mariażu katastrofy z sielanką dostrzegać nie fałsz, lecz co najwyżej tragiczny kostium [zob. np. Czechowicz 1985; Kłak 2010]³⁴. Z takiej też perspektywy zaznaczająca się w wierszu czułość będzie jeszcze czulsza – bo krucha, bo tragiczna. Ta właściwość objawi się zresztą w dalszych partiach utworu:

[...] Gwiazda osiada na biednym człowieku
I tając grzeje, już blisko wigilia [...].
[...] Dzwonki czy skrzydła za oknami brzęczą
I słońce pada, siostrzyczko, na twoje
Włosy i zjeżdża jak chłopak poręczą, [...].
[...] Przyjmij ode mnie tę gałązkę małą
Mimozy, w nasze przywiezionej śniegi.
Bo gdyby ciebie wszystko nie kochało, [...].

Dwie ostatnie frazy przepisuję jako niedokończone. W *Postoju...* bowiem w momencie największej czułości następuje

34 Por. przedmowę Miłosza do tomu wierszy Czechowicza [1997; Miłosz 1999; zob. również Mazurek 2006]. Miłosz przyznawał, iż Czechowicz wpłynął na formalny kształt jego wierszy, „rozluźniając ich strukturę metryczną” [Franszek 2012: 269]. Zainteresowanie Miłosza Czechowiczem nie było zresztą jednostronne. Cesarz awangardy napisał recenzję *Trzech zim pt. Uczeń Marzenia. Rzecz o poezji Czesława Miłosza*, która miała swój pierwodruk w trzecim numerze „Pionu” z 1937 roku [Czechowicz 2011: 180-182].

nagły zwrot w stronę nie tyle grozy, ile przemożnego niepokoju, niesionego przez przecucie bardziej realne niż wiedza. Oto cytowane już fragmenty, tym razem doprowadzone do kropki:

Dzwonki czy skrzydła za oknami brzęczą
 I słońce pada, siostrzyczko, na twoje
 Włosy i zjeżdża jak chłopak poręczą,
 Ale ty inną jasność masz na czole.
 Przyjmij ode mnie tę gałązkę małą
 Mimozy, w nasze przywiezionej śniegi.
 Bo gdyby ciebie wszystko nie kochało,
 Tobym nie myślał zamknąwszy powieki,
 Że piękne jest to, o czym się milczało.

„Inna jasność” na czole siostrzyczki jest tym, co studzi radość przedświątecznego nastroju. Jasność tę możemy wiązać z rozumem czy z intelektem (czoło), a wynikające z niej poznanie uznać za owoc myślenia racjonalnego. Nie sposób jednakże zapomnieć o drugim, głębszym wymiarze tego obrazu, który łączy się z namaszczeniem, objawieniem, wybraństwem. Kobieta, która kryje się w siostrzyczce, jest powiernicą tajemnicy ciężkiej i przeraźliwej, stojącej wszak w sprzeczności z czułością igrającego we włosach słońca. Światło tej tajemnicy jest widoczne, być może nawet promieniste. Ciekawe, iż do noszenia takiego ciężaru wybrana została właśnie kobieta. Zwrot „siostrzyczko” nie musi zresztą dotyczyć małego dziecka, może być pełnym czułości albo też z ducha ewangelicznym określeniem kobiety w dowolnym wieku.

Druga opozycja, którą buduje epitet „inna (jasność)”, nie jest tak wyraźna, jak przeciwstawienie figlarnego światła słońca wzniosłości wiedzy, do której siostrzyczka ma udzielony dostęp. Myślę tu o opozycji jasność poznania – jasność objawienia. To właśnie ona łączy się z wątkiem namaszczenia światłem³⁵. Przeciwstawienie poznania objawieniu rozgrywa się w napięciu pomiędzy „ludz-

35 Por. cytowany już utwór *Fragment* [ww: 146], rozpoczynający się od słów: „Siostrze, podaj mi wody i przebac mi winy, / Twój kornet [wyróż. – M.A.] świeci biały jak Alpy nad ranem”. Światło na czołach kobiet pojawia się również w obrazach z wiersza *Dytyramb, Ty silna noc, Fragment* oraz *Postój zimowy*.

kim” a „boskim”, lub dokładniej: „ludzkim” a „transcendentnym”. O ile bowiem jasność poznania bije z czoła człowieka mądrego, o tyle „inna jasność” jest już darem przychodzącym całkowicie z zewnątrz. Dar ten niesie najpewniej treści niedostępne przeciętnemu poznaniu.

Wers traktujący o innej jasności to również moment węzłowy wiersza. To w nim następuje przesilenie nastroju i nagły zwrot w stronę zagrożenia. Od tej pory (a jest to koniec strofy trzeciej) groza będzie narastać, w swoim falowaniu walcząc o miejsce z czułością. Szybko może się zresztą okazać, iż jest to tylko pozorna walka, a w rzeczywistości groza i czułość wzajemnie się wspierają – byłby to kolejny argument na rzecz bliskiego powinowactwa sielanki i apokalipsy, tak wyraźnego w twórczości wspomnianego już Czechowicza.

Strach przed zagładą – o której wiadomo tylko tyle, że jest okrutna – oraz katastroficzny niepokój bezpośrednio wypowiedziane zostają dopiero w strofie piątej: „O Boże, jak niepewne nasze losy, / Jaka potężna siła nami toczy, / Ile złych godzin serca nam spustoszy”.

W strofie pierwszej światło opowiada się po stronie delikatności i czułości. Jesteśmy na samym początku, daleko od momentu węzłowego. Oprócz niewidzialnej, lecz przecież fundamentalnej obecności „w powietrzu”, światło występuje również jako składowa barwa dominującej w wierszu – bieli. Jeśli uznać, jak to czynili pewni artyści pędzla, iż kolor biały nie istnieje samodzielnie, lecz jest samym światłem, sprawa staje się jeszcze bardziej przejrzysta. Poranna biel „na śnieżnych wieżach”, w okiennych „szronu białych palmach” oraz w puchu, co „opada, pazurkiem strącony”, będzie nie tylko tym, co jasne, lecz także tym, co pełne światła. Poza tym świecić może zarówno sama biel śniegu, jak i odbite oraz podwojone w nim promienie słoneczne (które w swoim natężeniu bywają bolesne dla oczu). Pierwsza strofa zapowiada zatem utwór jasny, rzeczywiście napełniony blaskiem.

Strofa kolejna przynosi dychotomie, które sygnalizują, iż światło *Postoju zimowego* jest nieoczywiste choćby dlatego, iż będziemy mieć do czynienia z jego różnymi wcieleniami, a zatem i znaczeniami. Pierwszym z tych przeciwstawień jest para „laskawa

zima” – „ogień niepewnego wieku”: „Łaskawa zima codziennie nam sprzyja / Pośrodku ogni niepewnego wieku”.

Rozkład sił jest tu jasny: oto człowiek brata się z naturą, szuka w niej schronienia przed złowieszczyymi zdarzeniami historii. W najostroźniejszym odczytaniu czasownik „sprzyjać” może oznaczać szczęśliwy zbieg okoliczności, mimowiedną pomoc natury w trudnych czasach. Trudno jednak pozbyć się wrażenia, iż owo „sprzyjanie” jest czymś więcej niż tylko przypadkiem.

Zaimek „nam” dotyczy jakiejś społeczności i dodatkowo podkreśla sojusz z naturą, która obdarowuje ludzi zimą. Nie jest to jednak sojusz całego gatunku, ale wspólnoty składającej się... z dwóch zaledwie osób. Ciekawe, jak łatwo można przyjąć za prawdę złudne wrażenie, iż *Postój zimowy* jest pełen ludzi. W rzeczywistości uczestniczą w nim jedynie należące do mówiącego w wierszu głos i oczy (a wraz z nimi rejestrowane i nazywane przez nie przedmioty), jest „biedny człowiek”, na którym „gwiazda osiada”, oraz kobieta, w której spotykają się siostra, matka, a najpewniej również kochanka.

Po dokładnym przyjrzeniu się osobom z wiersza zaczynamy w nim widzieć opowieść o wspólnym życiu dwojga ludzi, a nie np. – wielopokoleniowej rodziny. „Biedny człowiek” jest bowiem na tyle anonimowy, iż możemy go potraktować jako bohatera trzecioplanowego, jako przechodnia dostrzeżonego za oknem, a więc poza granicami „domu”; nie można również wykluczyć, iż jest to figura czysto retoryczna. Natomiast o tym, iż *Postój...* należy do pary, świadczy np. taka fraza: „I tak oboje będziemy czekali / Na promień ostry”.

Zaimek „oboje” pojawia się tu nie tylko jako nawiązanie do wcześniejszych apostrof do kobiety, lecz przede wszystkim jako zawężające określenie dla „my”, za którym to słowem kryć się przecież mogło więcej niż dwoje ludzi. Oboje, czyli kobieta i mężczyzna (mówiący), to „my” rzeczywiste tego utworu. By wydobyć jego siłę, Miłosz ucieka się nie tylko do drugiej osoby liczby mnogiej: „Ile złych godzin serca nam spustoszy,” lecz także do metonimii: „z dawnych smutków oczyścić naszą twarz”.

Co ciekawe, podobny typ metonimii (*singularis pro plurali*) występuje w *Posagu małżonków z Trzech zim*. Można wysunąć tezę,

iz jest znakiem takiego zjednoczenia, które zaburza odróżnianie siebie samego od ukochanej osoby: „Włos w tył nas spada, wyrzeźbiony w drzewie, / Księżyc przychodzi nad plecy z hebanu” [TZ: 38-39], przy jednoczesnej manifestacji jej odrębności w sposób zarówno metaforyczny: „Jesteśmy oboje / jak dwie w ciemności leżące równiny, / dwa czarne brzegi zmarzłego potoku / w przepaści świata” [TZ: 38-39], jak i dosłowny: „Twoja dłoń, dziwie, już lodowata, / światło najczystsze niebieskiego stropu mnie przepaliło” [TZ: 38-39], a wreszcie taki, którego fleksja nie pozwala na rozróżnienie między liczbą pojedynczą a mnogą: „[...] kiedy już ust ucichłych naszych lód / płomieniom boskim przystępu nie broni” [TZ: 38-39].

Powracam do „łaskawej zimy”. Zostaje nazwana „łaskawą” nie dlatego, że oszczędza ludziom srogich mrozów, ale dlatego, że – wręcz przeciwnie – je zsyła. Zimno pomaga bowiem w ostudzeniu ognia, które panoszą się na zewnątrz wydzielonego przez tę porę roku domu. Powtórzmy: „Na śnieżnych wieżach kołyszają się dzwony / I stoją w oknach szronu białe palmy, / I puch opada, pazurkiem strącony” oraz „zwierzęta dziwne mróz w niebie rozwija”.

Ostatnia strofa wiersza jest dla przymiotów „łaskawej zimy” tak ważna, że warto przytoczyć ją jeszcze raz, w całości:

Zimo dobra, bielą otul nas,
Bo każda nasza chwila przebudzenia czeka,
Z dawnych smutków oczyść naszą twarz,
Bo mamy jechać razem, a droga daleka
I niech się spełni złotej łaski czas.

Pora roku, która za pomocą swych naturalnych atrybutów nie tylko obrazuje, lecz także rzeczywiście **przynosi** uśpienie i obumieranie albo po prostu śmierć, w *Postoju...* przyjmuje rolę wybawicielki, orędowniczki, tej, która (cóż, jeśli przypadkowo) sprzyja dwojgu wędrowcom. Wędrowcom, gdyż jeśli jest postój, to musi być przecież i podróż. Skąd i dokąd podróżują bohaterowie wiersza i czy rzeczywiście musimy uznać ich podróż za dosłowną, wymagającą przemieszczania się w przestrzeni? A może – skoro epitet określający postój dotyczy pory roku, a zatem odnosi się do

porządku czasowego, a nie przestrzennego – jest to postój dziejowy, postój w czasie, oddech między dwoma wybuchami?

Biel śniegu „łaskawej” (nie tylko zatem dobroduszej i przychylniej, ale także – co wprowadza strofa ostatnia – zapowiadającej „złotej łaski czas”) „zimy” staje w opozycji do „ogni niepewnego wieku”. Żywił ognia u Miłosza – co było widoczne już w *Poemacie o czasie zastygłym*, a najwyraźniejsze stało się w *Trzech zimach* – niósł w sobie zarówno potencjał zniszczenia, jak i oczyszczenia, niemal zawsze łącząc wymiar historyczny z eschatologicznym.

Jeśli moment pisania tego utworu był postojem, to na takiej zasadzie, na jakiej była nim cała epoka międzywojnia. Przed wskazaniem mniejszych (np. biograficznych) kontekstów tego słowa należy wskazać na szerszy, tj. na życie w międzywojennej Polsce. Okres 1918-1939 rzeczywiście można nazwać postojem i jest to w kontekście polskim szczególnie zasadne. Radość z odzyskanej wolności (Juliusz Kaden-Bandrowski powiedziałby: „radość z odzyskanego śmietnika”³⁶) i podjęta po stu dwudziestu trzech latach zaborów próba zbudowania niezależnego państwa mieszały się, zwłaszcza od połowy lat 30., z grozą nadciągającej katastrofy³⁷.

Postój zimowy opatrzony jest informacją: „Warszawa, 1938”. Gdyby rzecz dotyczyła jedynie samotnego postoju dwojga bliskich sobie ludzi, można by pomyśleć, iż chodzi np. o powojenny Waszyngton Miłoszów [Miłosz 2007]. Jednak prócz tego aspektu nic nie jest tu zbieżne z amerykańską sytuacją. Ktoś mógłby powiedzieć, że to już dużo. A jednak zbyt wiele jest w utworze motywów katastroficznych, które przepowiadają dopiero nadejście zagłady, zbyt wiele jest w nim tego, co rodzime i swoje, jak w wersach: „Przyjmij ode mnie tę gałązkę małą / Mimozy, w nasze przywiezionej śniegi”.

36 Ten cytat z powieści *General Barcz* stał się z biegiem czasu słowami skrzydlatymi, charakteryzującymi nastroje konkretnych ugrupowań politycznych w odniesieniu do początków II Rzeczypospolitej.

37 Pisze Franaszek [2012: 276-277]: „II Rzeczpospolita, w której przed wyborami w 1938 roku obóz rządzący posługiwał się hasłem: «Jeśli Polski chcesz bez Żyda, / To twój głos się w urnie przyda», w której chciano wierzyć w ulanów zdobywających Berlin, jawiła mu się niczym tyleż magmowaty, pozbawiony realności, co boleśnie prawdziwy twór wyjęty z *Balu w Operze* Tuwima: świat wszechwładnego «ideolo», znieprawiony pieniądzem świat spełniającej się Apokalipsy”.

To, co rodzime i swojskie, a zarazem bardzo kruche, oczekuje w *Postoju zimowym* na wypełnienie się wszelkich czasów – na jedyny i uniwersalny „złotej łaski czas”.

Na koniec warto powrócić do ostrego promienia. Jest on w wielu aspektach podobny do tnącego blasku z *Bram arsenалу*. Przypomnę raz jeszcze całą strofę:

Ogromne wody, zamglone stolice,
 Mroźny znak wojen, co w niebie się pali –
 Ale ja niczym siebie nie nasycę
 I tak oboje będziemy czekali
 Na promień ostry, który nas otwiera,
 Nie wiem, czy gdy się żyje, czy umiera.

Jeśli pojawienie się innej jasności jest dla tego utworu momentem węzłowym, to czym są dwa ostatnie wersy powyższej strofy? Choć mowa jest w nich o rzeczach ostatecznych, tkanka wiersza wytrzymuje to. W figurze „promienia ostrego” udaje się poecie ocalić tajemnicę, niewiedzę – świadczy o tym proste i pokorne: „nie wiem”. Wahanie głosu, wdzięcznie zresztą współgrające z aurą czułości, nie tylko dopuszcza niepewność, lecz także wprost ją wyraża. Wydaje się, iż w tym wypadku przyniosło korzyść poetyckiej ekspresji – zgodnie z zasadą, iż jeden mimowolnie łamiący się głos wyraża więcej niż wiele patetycznych eksklamacji. Pod względem poetycko rozegranych niedopowiedzeń wymowa światła w *Postoju zimowym* jest zresztą o wiele subtelniejsza od blasku z *Bram arsenалу* – nawet jeśli w każdym z utworów cierpienie zadawane przez promień okazałoby się równie mocne jak zbawienne.

• • •

Jakie jest światło w międzywojennej poezji Miłosza? Światło w *Poemacie o czasie zastygłym*, w *Trzech zimach* oraz w napisanych jeszcze przed wojną wierszach ostatecznie zamieszczonych w *Ocaleniu*? Postawione na początku artykułu pytanie wraca teraz, już po lekturze konkretnych wierszy.

Trzeba odpowiedzieć: różne – a zatem są to światła.

Jest to, które wydobywa świat z niebytu, umożliwia jakiegokolwiek widzenie – (szczególnie rozumiane) światło dnia.

Jest to, które towarzyszy miłosnym i alchemicznym wtajemniczeniom, a także erotycznej sile kobiety – światło nocy.

Jest światło łagodności, życiodajności, aury – światło słońca odbite od śniegu i biel samoistna.

Jest światło sztuczne, należące do cywilizacji – światło fabryk i domów, a także pochodni, gromnic i świec.

Jest światło poznania i światło objawienia – światło rysujące się na czole siostrzyczki, namaszczające ją niepokojącą i pochodzącą z innego porządku wiedzę.

Jest światło wojny, naraz osłepienia i przejrzenia – światło ognia, łun, wybuchów.

Jest wreszcie ostry promień, ostry blask. Zdefiniować go najtrudniej. Powiedzieć, iż jest to życiodajna śmierć albo śmiercionośne życie, to nie powiedzieć nic lub właśnie powiedzieć za dużo. To znak, że akurat w tym momencie należy się zatrzymać.

Ostatnie z wcieleń światła z wierszy tak pełnych blasku, jak *Postój zimowy* ośmielałam się uznać za najważniejsze, a równocześnie najbardziej niedostępne i zakryte dla interpretacji. Takiego światła się nie oswaja. Miłosz był tego doskonale świadom.

Bibliografia

- Błoński Jan (2001a), *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Universitas, Kraków.
- Błoński Jan (2011b), *Miłosz jak świat*, Znak, Kraków.
- Czechowicz Józef (1977), *Wiersze*, przedmowa Czesław Miłosz, PIW, Warszawa.
- Czechowicz Józef (1985), *Wybór poezji*, oprac. i wstęp Tadeusz Klak, Ossolineum, Wrocław.
- Czechowicz Józef (2011), *Pisma zebrane*, t. 5: *Szkice literackie*, oprac. Tadeusz Klak, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Faggen Robert (2013), *Czesław Miłosz: od gnostycyzmu do buddyzmu*, przeł. Marek Król, w: *Miłosz i Miłosz*, red. Artur Grabowski, Aleksander Fiut, Łukasz Tischner, Księgarnia Akademicka, Kraków, s. 145-152.

- Fiut Aleksander (1978a), *Czy tylko katastrofizm?*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 75-112.
- Fiut Aleksander (1978b), *Facing the End of the World*, „World Literature Today”, nr 3, s. 420-425.
- Fiut Aleksander (1981), „*W mowie ognia...*” (*Wokół poezji Czesława Miłosza*), „Ruch Literacki”, z. 1 (124), s. 1-14.
- Fiut Aleksander (1987), *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Libella, Paris [Francja].
- Franaszek Andrzej (2012), *Miłosz. Biografia*, Znak, Kraków.
- Gromek Joanna, red. (2004), *Czesław Miłosz – in memoriam*, Znak, Kraków.
- Jonas Hans (1994), *Religia gnozy*, przeł. Marek Klimowicz, Platan, Kraków.
- Kania Ireneusz (2011), *Czesław Miłosz a buddyzm*, „Dekada Literacka”, nr 1-2, s. 82-95.
- Kłak Tadeusz (2010), *Drogami Czechowicza*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Kołodziejczyk Ewa (2001), „*Złączeni jednym węzłem dziedziczenia*”. *Powinowactwa „Trzech zim” z poezją Oskara Miłosza*, „Ruch Literacki”, z. 3 (246), s. 291-312.
- Kryszak Janusz (1985), *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. Drugiej Awangardy*, Pomorze, Bydgoszcz.
- Kunisz Krzysztof (2012), *Tożsamość religijna Czesława Miłosza i jego gnostyckie inspiracje*, „Logos i Ethos”, nr 2 (33), s. 123-146.
- Mazurek Anna (2006), *Czesław Miłosz i Józef Czechowicz – przyjaźń z Lublinem w tle*, „Akcent”, nr 1, s. 24-35.
- Miłosz Czesław (1987), *Trzy zimy. Głosy o wierszach*, red. Renata Gorchyńska, Piotr Kłoczowski, Aneks, Londyn [Wielka Brytania]. (Skrót: TZ)
- Miłosz Czesław (1989a), *Metafizyczna pauza*, Znak, Kraków.
- Miłosz Czesław (1989b), *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Miłosz Czesław (1990a), *Przeciw poezji niezrozumiałej*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 5-6, s. 151-162.
- Miłosz Czesław (1990b), *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dolegliwościach naszego wieku*, Czytelnik, Warszawa.
- Miłosz Czesław (1992), *Haiku*, ilustracje Andrzej Dudziński, M, Kraków.
- Miłosz Czesław (1996), *Legends nowoczesności. Eseje okupacyjne. Listy-esaje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*, wstęp Jan Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Miłosz Czesław (1997), *Abecadło Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Miłosz Czesław (1998), *Ogród nauk*, Znak, Kraków.
- Miłosz Czesław (1999), *Kontynenty*, Znak, Kraków.
- Miłosz Czesław (2000a), *Eseje*, wybór i posłowie Marek Zaleski, Świat Książki, Warszawa.
- Miłosz Czesław (2000b), *Ziemia Ulro*, Znak, Kraków.
- Miłosz Czesław (2002), *Podróżny świata. Rozmowy z Renatą Gorczyńską*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Miłosz Czesław (2003), *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931-1939*, Znak, Kraków.
- Miłosz Czesław (2006), *Rozmowy polskie 1979-1998*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Miłosz Czesław (2007), *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945-1950*, Znak, Kraków.
- Miłosz Czesław (2010), *Rozmowy polskie 1999-2004*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Miłosz Czesław (2011), *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków. (Skrót: ww)
- Miłosz Czesław (2013), *Poezje wybrane*, wybór i opracowanie Zdzisław Łapiński, Ossolineum, Wrocław.
- Miłosz Czesław (2015), *Przekłady poetyckie wszystkie*, Znak, Kraków.
- Napierski Stefan (2009), *Wybór pism krytycznych*, oprac. Jan Zięba, Universitas, Kraków.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. [Biblia Tysiąclecia]* (2003), wyd. 5 popr., Pallottinum, Poznań.
- Platon (2003), *Państwo*, przeł. Władysław Witwicki, Antyk, Kęty.
- Sienkiewicz Barbara (2012), *Wczesna poezja Wata i Miłosa – w kręgu myśli i symboliki gnostyckiej*, „Ruch Literacki”, z. 1 (310), s. 81-98.
- Tischner Łukasz (2001), *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Znak, Kraków.
- Wat Aleksander (1990), *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. 1, Czytelnik, Warszawa.
- Wyka Kazimierz (1977), *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, PIW, Warszawa, s. 265-290.
- Zach Joanna (2017), *Biologia i teodycea. „Homo poeticus” Czesława Miłosa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Zagórski Jerzy (1977), *Wybór wierszy*, wyboru dokonał autor, słowo wstępne Julian Rogoziński, PIW, Warszawa.

Magdalena Amroziewicz

„A Sharp ray that opens us”. Light in Czesław Miłosz’s interwar poetry

In Czesław Miłosz’s poetry, light takes a special place. In my work, I have made an attempt to determine its role in the interwar poetry of the member of the Żagary literary group, in which light takes various shapes which are often contrary to one another. One can look at them in search of not only a variability of artistic forms, but also for testimonies of the era and declarations of contemporary poetic worldview of the author of *Three Winters* (*Trzy zimy*). The clash with various interpretations of the word ‘catastrophism’ shows that light in Miłosz’s poetry leads far beyond the course of history.

Keywords: Czesław Miłosz; light; catastrophism; *Poemat o czasie zastygłym*; *A Poem on Frozen Time*; *Trzy zimy*; *Three Winters*; *Ocalenie*; *Rescue*; *Postój zimowy*.

Magdalena Amroziewicz – doktorantka literaturoznawstwa. Przygotowuje pracę doktorską o twórczości dwóch poetów warszawskiej Kwadrygi: Władysława Sebyły oraz Lucjana Szenwalda. Najnowsze publikacje: *Kruche koło. Rzecz o micie w poezji Tadeusza Nowaka*, w: *Nowy Nowak (Tadeusz)* (2016); „Daleś” – „gubiłem”. *O winie i melancholii w twórczości Tadeusza Nowaka*, „Konteksty Kultury” (2016, nr 4); *O „Psalmie sielankowym” Tadeusza Nowaka*, w: *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku* (2017); „...którego nie ma.” *Modlitwy Władysława Sebyły*, w: *Widziałem Go. Literatura wobec doświadczenia religijnego* (2018); *Non sine sole iris. „Tęcza łez i krwi” (1918) Leopolda Staffa wobec polskich i europejskich doświadczeń Wielkiej Wojny*, w: *Rok 1918 w polskiej pamięci kulturowej. Spoiwa i pęknięcia* (2019). Adres e-mail: lena.amroziewicz@gmail.com.